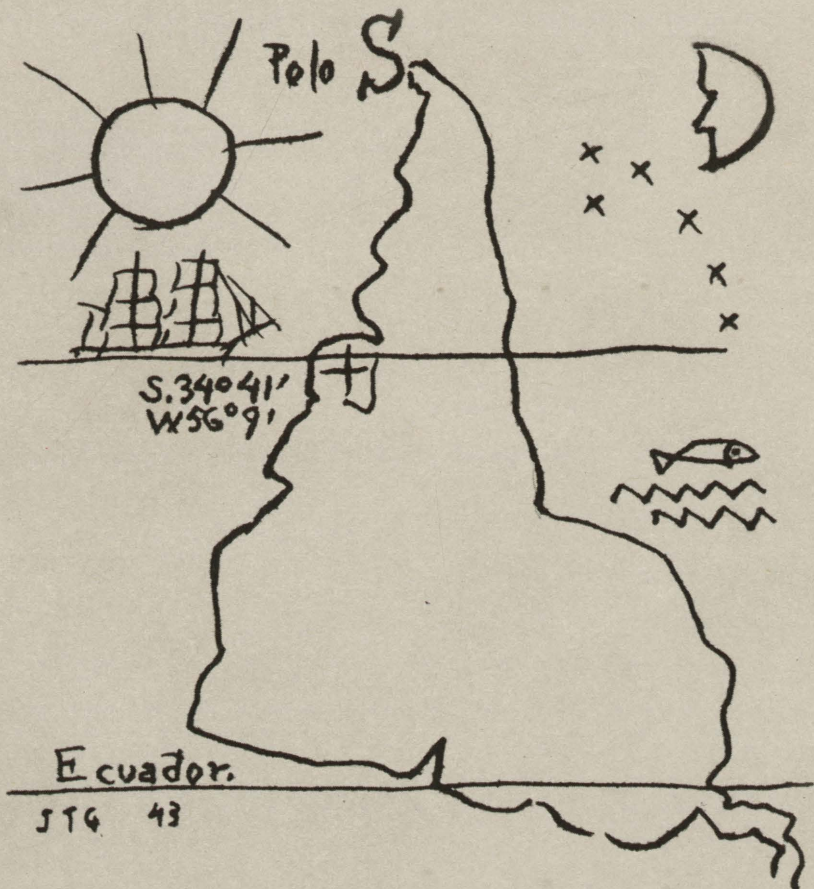


NELLY RICHARD

# Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte:

Leonor Arfuch, Ticio Escobar,  
Néstor García Canclini, Andrea Giunta



NELLY RICHARD

**Diálogos  
latinoamericanos en las  
fronteras del arte:**

Leonor Arfuch, Ticio Escobar,  
Néstor García Canclini, Andrea Giunta



EDICIONES  
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Richard, Nelly / Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte

Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014,  
1ª edición, p214., 22x13,5 cm.

Dewey: 701.18  
Cutter: R381  
Colección Pensamiento Visual

Materias:  
Arte y sociedad. Siglo 20.  
Filosofía del arte.  
Arte, análisis, interpretación y apreciación.

ISBN 978-956-314-104-7

DIÁLOGOS LATINOAMERICANOS en las fronteras del arte

© Nelly Richard, 2014

© Ediciones Universidad Diego Portales, 2014

Primera edición: agosto de 2014

Inscripción en el registro de propiedad intelectual n° 244.350

ISBN 978-956-314-290-7

Universidad Diego Portales  
Dirección de Publicaciones  
Av. Manuel Rodríguez Sur 415  
Teléfono (56 2) 2676 2136  
Santiago – Chile  
www.ediciones.udp.cl

Diseño: Felicidad

Imagen portada: América invertida, dibujo de Joaquín Torres García, 1943

## Índice

Introducción	9
1. Leonor Arfuch	29
2. Ticio Escobar	77
3. Néstor García Canclini	123
4. Andrea Giunta	165

dato de un predio que funciona a un tiempo como epicentro cultural y lugar de memoria. Estaba allí también en su condición de militante de los derechos humanos. Tampoco nosotros estábamos allí para un mero paseo. Sin embargo ese encuentro podría no haberse producido y los dos extremos de la historia –de esta historia– no haberse tocado nunca, pese a que una tela, colgada en Valparaíso, replicara, en una tierra herida, la lejana memoria de otras guerras.

El arte y la vida, en su diferencia irreductible y en su relación indisociable, como a Bajtín le gustaba imaginar, venían así, por caminos diversos, a poner en cuestión esos “pactos de olvido” que Alzheimer proponía exorcizar. Como si de pronto se hubiera dado un cumplimiento de sentido. Nos despedimos entonces de nuestro narrador y Valparaíso quedó atrás en el anochecer mientras volvíamos en silencio a Santiago.

Valga este relato, recordando ese momento excepcional, como un homenaje, de “este lado” de la cordillera, a vuestra conmemoración de los 40 años.

## 2. Ticio Escobar

**“Las acciones transgresoras buscan desorientar el orden simbólico, alterar el trazado que aquietta (y clausura) el contorno de lo social y distribuye las jerarquías de lo visible y lo enunciable”.**

N. R: *A lo largo de tu producción ensayística, has deambulado por distintas fronteras disciplinares: la filosofía; la antropología; la historia y la teoría del arte; la sociología de la cultura, etcétera. ¿Cómo se fueron dando estos tránsitos en tu biografía intelectual? Sospecho que estos desplazamientos no sólo tienen que ver con la variedad y amplitud de tus focos de interés sino, también, con los registros de experiencia política y los escenarios de actuación cultural (desde las curadurías artísticas independientes hasta el ejercicio ministerial pasando por los programas de seminarios teóricos y la experiencia museográfica) que, en un país de carencias como Paraguay, te ha tocado superponer y combinar al ritmo de urgencias y desafíos que exceden vitalmente, y a veces brutalmente, las páginas de cualquier formación libresca. ¿En medio de qué luces y sombras fuiste armando tu repertorio de pensamiento y tus diagramas de intervención?*

*Conversamos a menudo los dos sobre la necesidad de inscribir el significado localizado de las tomas de posición críticas en la específica densidad de los contextos particulares que las enmarcan. No sé si estarías de acuerdo conmigo en que la politicidad del pensar y del hacer, en ciertos espacios y tiempos latinoamericanos especialmente necesitados, se juega intercambiando marcos y soportes tan diversos y precarios que le dan siempre un relieve muy accidentado a la figura del “intelectual*

*crítico". Desde estas irrenunciables marcas de lo latinoamericano, ¿cómo se fueron conjugando en tu trabajo lo político, lo estético, lo crítico, lo social y lo cultural?*

T.E: Comienzo por aclarar ante ciertos lectores que mi país configura un sitio bastante extraño y exige para un acercamiento a su historia enrevesada, diferentes miradas superpuestas y torcidas, ladeadas al menos. Es un país con dos idiomas oficiales (el guaraní y el español) y con otros quince lenguajes indígenas. Y cito en primer lugar el guaraní, porque lo habla más del 80% de la población como lengua principal. Es un país roto por brutales asimetrías socioeconómicas y escisiones culturales, malherido en su memoria por historias demasiado trágicas de guerras totales y dictaduras eternas. Un país en parte sustraído al devenir universal: entrecortado en sus tiempos y sus mundos cerrados. Obviamente, algo así produce culturas intensas y resulta una escena, o una amalgama de escenas, discordante y fatigosa de ser ocupada.

Una escena como la recién citada impulsa de por sí fuerzas disparejas que obligan a transitar niveles separados y tiempos desconectados casi siempre. De todos modos, es obvio que en toda América Latina cabe rastrear de manera arqueológica los estratos o fragmentos discursivos que configuran cada heterogéneo corpus de pensamiento. Sí, tu sospecha es acertada: mi pensamiento más responde al empuje de prácticas azarosas y a la irrupción de escenarios ineludibles que a un proceso sistemático de formación.

Mis estudios de derecho me condujeron por un lado al activismo político, que me llevó por primera vez a la cárcel (1969); por otro, me vincularon con la filosofía del derecho, desde la cual me desplazé a la filosofía y, luego a la estética. Mi interés por lo artístico, más allá de una evidente afición personal, se basó en un hecho fortuito. Terminada la Facultad de Derecho me encontraba militando en la línea radical contra la dictadura de Stroessner. La organización clandestina en la cual activaba

me sugirió que Teresita Jariton, mi esposa durante veinte años, abriese una pequeña empresa que sirviera de tapujo a nuestras actividades subversivas. Nuestro contacto personal con Olga Blinder, importante artista plástica, posibilitó que, tiempo después (1974), Teresita, con el apoyo de un grupo de artistas, abriese una galería de arte. Yo estaba nuevamente preso en ese momento; al salir, me sumé al proyecto con ganas. Fue entonces que empecé a mirar y pensar la obra de los artistas y, tras ella, la cuestión del arte. La galería, que sobrepasó ampliamente sus objetivos iniciales y su formato comercial hasta llegar a constituir *la* institución del arte en ese tiempo, duró dos décadas exactas. Para entonces, el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro ya había adquirido consistencia, experiencia y alcances suficientes como para hacer innecesario el modelo de una galería que, en parte, asumía estrategias museales (ante las carencias del medio). La vía del museo configura otra esfera de pensamiento y de práctica, ocupada por quehaceres, una vez más, diversos y entrecruzados: la museología y museografía (la expografía en general) y la gestión cultural, así como la coordinación de seminarios, conferencias y simposios.

La práctica del derecho (que llegué a ejercer durante dos años) y la de la política, me llevaron, respectiva y coincidentemente, a la militancia en pro de los derechos humanos y a la preocupación por las políticas públicas. Durante años fui secretario de Coca Lara Castro, legendaria luchadora durante la dictadura de Stroessner, presidenta de la Comisión de Defensa por los Derechos Humanos en el Paraguay. Estuve cuatro veces preso por razones vinculadas con la lucha por los DDHH: es posible que si hubiese caído por la militancia subversiva no habría sobrevivido, como no lo hicieron tantos compañeros. Esa causa me llevó a militar en pro de los derechos culturales indígenas: a partir de 1986 fui cofundador de la Comisión de Solidaridad con los Pueblos Indígenas y presidente de la Asociación de Apoyo a las Comunidades Indígenas del Paraguay (ACIP). No se puede transitar los mundos indígenas sin quedar

demorado, asombrado por el esplendor de culturas que obstinadamente seguían, siguen, produciendo obras potentes en el centro de sus culturas postergadas. De ahí mi preocupación por el arte indígena, que, por un lado, me llevó a coleccionar casi dos mil piezas durante veinticinco años (el acervo del Museo de Arte Indígena, perteneciente al Centro de Artes Visuales/Museo del Barro) y, por otro, a levantar una teoría del arte indígena que, desde entonces, pasó a significar para mí una pieza fundamental en el pensamiento acerca de la contemporaneidad: tanto el sentido del anacronismo como de la dimensión pragmática del arte.

Yo me apropiaba con ansiedad de conceptos, extraños a menudo, buscando que me ayudasen a concertar los mundos distintos que sobresaltaban el devenir de un discurso multifacético: reflexiones que apuntaban al arte y la política se ponían al servicio de la gestión y la militancia y se traducían en la escritura, que comenzó a tomar cuerpo a través de publicaciones iniciadas a fines de los '70. La práctica curatorial fue adquiriendo un papel mediador entre conceptos oriundos de dominios diversos. Me permitía amarrar reflexiones conectándolas con obras concretas y vincular éstas con espacios determinados. El guión curatorial es una buena ocasión de detectar vínculos o imaginar diagramas que articulen situaciones o cuestiones dispersas. Permite activar una de las potencias más eficaces del arte: la imaginación de relaciones entre puntos dispersos, el trazado de constelaciones sugerentes, radiantes a veces. La ventaja del "régimen estético" (Rancière) es que permite nutrirse de contradicciones sin la obligación de tener que resolverlas.

En 1992, la preocupación por las políticas públicas, específicamente las culturales, me hizo aceptar un cargo público. Stroessner había sido derrocado tres años atrás y, por primera vez, las ciudades podían elegir a sus intendentes. Carlos Filizzola, un militante de izquierda de treinta y tres años, arrasó con el electorado asunceno. Él me propuso el cargo de director de cultura de Asunción; ejercí a lo largo de cinco años esta

función que me permitió una práctica de las políticas culturales que, encaradas con un enfoque de ciudadanía, habría de servirme después como experiencia fundamental.

Por último, el cargo de ministro de cultura me brindó la ocasión de bajar a terreno reflexiones y conceptos trabajados durante mucho tiempo. Es rara la posibilidad de que asuma la rectoría estatal de políticas públicas alguien que las había pensado desde la sociedad civil. Mi situación resultaba curiosa además por el hecho de que, ganador de un concurso de oposición, yo mismo había redactado en 1994 la Ley Nacional de Cultura (Ley Escobar 3051/06), promulgada años después. Obviamente no tenía entonces la mínima sospecha de que habría de ser alguna vez beneficiario o víctima de esa norma. El cargo de ministro me llevó, por otra parte, a encarar lo cultural en pos de un objetivo articulador que llevó a confrontar la creatividad, la gestión y el pensamiento de gobiernos locales y de sectores y sujetos sociales en todo el territorio nacional: en los diecisiete departamentos que conforman el país. Lo cultural adquiere configuraciones diferentes en la capital, en ciudades y pueblos del interior y en comunidades apartadas, carentes de toda logística institucional, pero impulsados por oscuras fuerzas expresivas y eficaces, dispositivos de cohesión social. No sólo convocada por opciones programáticas, sino forzada por apremiantes razones pragmáticas, la cultura se convierte en terreno demasiado real o en escena fantasmática de memoria y deseo, en factor de sobrevivencia o resistencia, en la obstinada sublimación de condiciones miserables, en argumento ficcional para aventar la desilusión cotidiana y sostener, casi en el aire, las ganas. Encarada como objeto de políticas, la acción cultural deviene enfoque y vector transversal o conforma haces de líneas muy finas, proyectadas de manera radial o impulsadas a cruzar diagonalmente territorios que, directamente al menos, nada tienen que ver con lo que académicamente se considera como cultura. O bien, la cultura recupera su dimensión de territorio. Un territorio de puntos consagrados, pero también

una zona pendiente de negociaciones, un lugar de límites indecisos. Los guaraníes distinguen entre el *yvy*, la tierra en sentido físico, y el *tekohá*, el territorio demarcado culturalmente, socialmente construido. *Tekohá* quiere decir literalmente: lo que está destinado a sostener la manera propia de ser, la cultura. Esa diferencia bien puede ser confrontada con la diferencia de leuziana entre calco y mapa. Los calcos trazan la geometría de un espacio geográfico; los mapas son constructos simbólicos e imaginarios de una escena donde lo social se representa.

La transición trajo la libertad necesaria en desmedro de cierta cohesión de los grupos opositores que habían sobrevivido al desmantelamiento de todo principio de sociedad civil. Ante un cuerpo social deshilachado, la borradora del enemigo común resultó desconcertante y terminó aflojando ciertos vínculos constituidos reactivamente. La transición instaló un espacio nublado, lánguido, poco propicio para los ímpetus heroicos que habían movido la escena anterior. En el campo de la formación cultural, cada cual se arreglaba como podía. Yo comencé entonces un proceso de lectura bastante desahogado, fuera de todo sistema, demandado por requerimientos específicos, inquirido por preguntas dispersas: el compromiso ético-político en la nueva coyuntura; la irrupción de lo artístico; los vínculos del arte con una historia apremiante; la irresoluble, imposterizable, cuestión indígena; las difusas políticas públicas; los enigmas de la colonización de la imagen; los mundos paralelos de la cultura mestiza. Vínculos inesperados: el arte indígena me acercaba claves extrañas para pensar el tema del aura (al que había llegado tras el llamado benjaminiano de cambiar la estetización de la política por la politización de la estética). Mi carrera jurídica me resultó indispensable para trabajar el enfoque de derechos y las políticas públicas. La obra específica de los artistas (con quienes en un principio me había vinculado por razones comerciales) me interpelaba, me remitía a otro lugar, me obligaba a articular pensamiento a través de la escritura. A menudo seguía pistas que no me llevaban a ningún lado, o que

sólo mucho tiempo después conducían a un exiguo hallazgo. La escritura también seguía al servicio de la denuncia política: las razones del disenso se renuevan siempre.

Mi pensamiento sobre el arte se argumentó, se argumenta, a partir de prácticas anacrónicas y enredadas: en fragmentos del arte euronorteamericano, en viejo trato con obras y artistas de América Latina, en la rezagada historia del arte "culto" paraguayo, en las obras inexplicables y los rituales bárbaros de los grupos indígenas, en las porfiadas tradiciones y las mezcolanzas lozanas del arte popular. La dictadura me impidió salir del país (provisto de documentación falsa había tenido entrenamiento con los Tupamaros de Uruguay, los Montoneros de Argentina, y el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) de Chile. Recién a los treinta y tres años pude obtener un pasaporte: en 1980 la causa americana por los derechos humanos llevó a que el Departamento de Estado norteamericano me invitara a recorrer diversas instituciones (museos y organismos cívicos) de los Estados Unidos. La policía paraguaya no pudo negarse a la solicitud (la orden) del embajador White de que me otorgasen un pasaporte; debía aprovechar la jaula abierta: terminado mi recorrido pasé a Europa: por primera vez veía las obras originales de los grandes maestros. Las estudié. Me decepcioné con los trazos de Mondrian (yo imaginaba una pintura purísima de planos serigráficos), quedé trastornado ante Guernica, que estaba entonces en el MoMA (ahora me resulta una obra totalmente indiferente).

La curaduría de exposiciones y bienales me fuerza a mirar la obra concreta, a pensarla y discutirla con los artistas y otros curadores, a escribir sobre ella. La escritura basada en la obra es una operación fundamental del pensamiento crítico. La mirada es una aliada y una adversaria del pensamiento: tanto lo acompaña como, impulsada por el deseo, perturba su devenir y desarregla sus categorías.

Concluyo este punto suscribiendo tu postura relativa al signo político de un pensar-hacer marcado por tomas de posición;

sí, en ciertos contextos latinoamericanos –como en otros, supongo– el llamado “intelectual crítico” se define desde emplazamientos contingentes, posturas tácticas que buscan abordar cada coyuntura específica mediante discursos, imágenes e intervenciones que respondan a aquella posición. Uso el término “tomar posición” en el sentido en que lo hace Didi-Huberman y que implica moverse en torno a un objetivo y asumir la responsabilidad ética y política de ese movimiento; por oposición a “tomar partido”, que supone un compromiso fijo, incapaz de administrar el juego de distancias y acercamientos que exige el sitio (el puesto, el asedio)<sup>1</sup>.

N. R: *En el prefacio de tu libro El arte fuera de sí (2004), introduces sus contenidos separándolos en dos partes: los que involucran los temas artísticos –como la representación o el aura– y aquellos otros que, en tiempos de capitalismo mediático y de hibridez transcultural, invaden los bordes del sistema del arte “una vez perdida la autonomía de lo estético” mediante “figuras como las de identidad y ciudadanía, industrias culturales, globalización y hegemonía, entre otras”. Saliéndote de la dimensión más ensayística que ha caracterizado tu trabajo de largos años, reproduces en la última parte de ese libro un documento de investigación titulado “Paraguay: industrias culturales y democratización”. Tal como lo señalas en el mismo prefacio, resolviste incluirlo “a pesar de que su planteamiento metodológico y su temperamento retórico no siempre congenia con la escritura de los otros textos” por considerar que dicho documento “cubre la figura de las industrias culturales (fundamental para completar el panorama de un arte desterrado)” y, también, para compensar el vacío de información y análisis sobre las prácticas de distribución y consumo de los bienes culturales en el Paraguay.*

*No sé bien cómo se ha vivido el asunto en Paraguay pero, en Chile, quienes nos dedicamos a la teoría del arte, la filosofía o*

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1,3. Círculo de Bellas Artes, A. Machado Libros, Madrid, 2008.

*la crítica cultural, tendíamos a mirar el tema de las políticas culturales y la gestión cultural con cierta reticencia o suspicacia por cómo dicho tema ingresó a la agenda progresista de los gobiernos de la transición (una agenda pactada entre redemocratización y neoliberalismo) de un modo que le era enteramente funcional a una dimensión organizacional y distributiva de lo cultural que se expresa, simplificada, en términos de mercado, industrias y tecnocomunicación. Considerábamos que este funcionalismo de lo cultural entendido como bien, servicio o gestión y sus vocabularios de la planificación aplastaban cualquier otra mirada más densa sobre las opacidades de lo simbólico que, sobre todo en tiempos de posdictadura, deben quedar recogidas.*

*¿Cómo percibes la tensión entre, por un lado, la definición institucionalizada de las políticas culturales –como instrumentos de planificación y gestión que son tributarias de una cuestionable noción de desarrollo– y, por otro, la potenciación de lo político-cultural vinculado a nuevos agenciamientos de subjetividades para desafiar las jerarquías simbólicas de lo dominante?*

T.E.: Sí, levantar un panorama de las industrias culturales en el Paraguay me resultó complicado porque requería el concurso de instrumentos de medición y análisis duros, poco compatibles con la dimensión ensayística que mencionás. De todos modos, pensé que esa tarea configuraba un desafío que debía ser asumido: me ayudaría a complejizar el abordaje de las políticas públicas y los procesos de democratización cultural, temas que me importaban –que me importan tanto como los del arte, aunque sean éstos los que me acercan mayores satisfacciones personales.

Creo que las políticas públicas, por lo menos en cuanto políticas de Estado, adquirieron en el Cono Sur un sentido diferente cuando acabaron las dictaduras militares. Durante el periodo posdictatorial comienza a definirse en América Latina la figura de las políticas culturales como fuerzas articuladoras de

esfera pública y factores de desarrollo. Creo que esta emergencia no puede ser considerada de modo absoluto; tales políticas resultan indispensables para consagrar libertades, garantizar facultades y promover institucionalidad democrática en un terreno vulnerable, pero también devienen factores de burocracia y principio de conciliación social en cifra globalizada.

Terminadas, pues, las dictaduras, las políticas públicas aparecen como un necesario dispositivo democratizador. El avance de la globalización en clave neoliberal ayuda a disipar el desprestigio del Estado, cuya presencia significa ahora la posibilidad (teórica al menos) de contrarrestar con medidas macro las graves asimetrías socioculturales y controlar la expansión avasallante de los mercados transnacionales (en el plano de la cultura: las industrias culturales, la sociedad del espectáculo, el diseño, la información, etcétera). La idea de esfera pública, como espacio de encuentro, confrontación y regulación de las asimetrías entre la sociedad, el mercado y el propio Estado, supone una zona instalada más allá de los intereses estatales, sectoriales y corporativos. Por eso *lo público* no debe ser confundido con *lo estatal*: el primer término se refiere a un ámbito más amplio conformado por el encuentro de intereses y lógicas diversas. Y acá, el término *encuentro* conserva su doble sentido de coincidencia y colisión. Una nueva utopía del bien común, presentado como interés público y provecho colectivo. Una utopía que se apoya en los aspectos más conciliadores de la cultura, aunque nunca pueda ésta clausurar los contornos del cuerpo social.

En esta dirección, la cultura es identificada, en primer lugar, como principio legitimador de la institucionalidad democrática, sostenida e impulsada por figuras oriundas del campo simbólico e imaginario: la credibilidad pública, los lazos de la identidad, los extraños juegos del consenso y el disenso, los resortes de la hegemonía, las oscuras fuerzas que promueven adhesiones, identificaciones y rechazos: la continuidad del pacto social, en fin. En segundo lugar, la cultura pasa a ser considera-

da factor de desarrollo. Al comienzo, había resultado oportuno el apellido *sustentable* para que el nombre *desarrollo* perdiese u ocultase su sentido meramente economicista y borrarse su pasado *desarrollista* (cepalista). Después ya no fue necesario; el componente cultural de la figura se vio reforzado por los vínculos que ella fue desarrollando con las representaciones y los imaginarios colectivos, los vínculos sociales y la cuestión medioambiental. Por último, la cultura pasa a ser vinculada con la idea de ciudadanía y cruzada por las llamadas "políticas de derechos" (humanos); así, los principios de diversidad, inclusión, participación, transversalidad, etcétera, enriquecen un concepto circunscripto en sus orígenes a la cautela del patrimonio y la promoción de las bellas artes.

Estamos hablando de políticas en términos normativos y programáticos, meramente declamatorios a veces. En los hechos, las cosas se complican no sólo a causa de la hegemonía del modelo neoliberal de Estado, concebido en clave de mercado, sino a raíz de la contingencia de los específicos ejercicios del poder. Es difícil, especialmente en el plano de la gestión social (y por ende, cultural), que los programas de gobierno devengan políticas de Estado. Entiendo que a esa dificultad se debe la suspicacia que mencionás, relativa a la inscripción del tema cultural en las agendas de los gobiernos de la transición. Debe ser considerada además la lentitud de los tiempos del Estado, cuyos aparatos y procesos administrativos se encuentran desfasados con relación a los cambios de rumbo del propio Estado. El empeño progresista que caracteriza gran parte de los países latinoamericanos a partir de este siglo no pudo cambiar con facilidad un modelo lastrado por mecanismos, tradiciones y valores del *ancien régime*, agobiado por la subsistencia de las oligarquías locales/transnacionales y sitiado por la hegemonía neoliberal. Es cierto que, aun compartiendo horizontes globalizados, no es lo mismo un gobierno conservador, basado en patrones empresariales de gestión eficaz, que uno de izquierda, dirigido a promover reformas estructurales.

Pero las políticas públicas se encuentran siempre inscritas en contextos dispares, contradictorios muchas veces.

Las cosas se complican aún más cuando consideramos que en sí mismos, los procesos culturales fluctúan impulsados tanto por las recónditas razones de la creación y la crítica como empujados por los grandes beneficios lucrativos de las empresas y los fuertes intereses político-gubernamentales que mueven las apuestas del Estado. Obviamente, el predominio neoliberal privilegia el momento de rentabilidad de la cultura y se centra en el intercambio de mercancías y el desarrollo de los negocios transnacionales. Dentro de esa lógica, los beneficios económicos que generan las actividades culturales se han vuelto en la última década un argumento importante esgrimido por sectores culturales y considerado por muchos Estados para mejorar los presupuestos de la cultura: la llamada “economía cultural” ha devenido un rubro productivo considerable a nivel de ingreso nacional. Otro caso es el de los incentivos tributarios orientados a promover la participación del sector privado en el financiamiento de las actividades culturales; por ejemplo, las políticas de mecenazgo, aplicadas con entusiasmo por varios países a partir de un sistema jurídico que permite que las empresas promotoras de actividades culturales puedan deducir del impuesto a la renta el monto de sus donaciones o patrocinios. Este sistema termina dejando las políticas culturales en manos de las empresas privadas, que siempre considerarán en primer lugar sus propios beneficios, jugados en especial en el ámbito publicitario.

Se supone que el Estado es justamente la instancia que, al hacer de la cultura un factor de desarrollo, habrá de considerar su promoción por encima de los beneficios económicos que generan sus actividades: aunque resulten apreciables los aportes de la “economía de la cultura”, el Estado debe asumir un margen de *inutilidad* de la producción simbólica e imaginaria. Y es necesario que la subvención de la actividad cultural no sea organizada únicamente desde mecanismos mercantiles,

sino que se apoye también en políticas de regulación y subsidio estatal e, incluso, en figuras mixtas reguladas con criterio público. Bien se sabe que determinadas prácticas culturales ocurren de modo paralelo a los circuitos hegemónicos y que deben ser apoyadas en su subsistencia: tal el caso de formas críticas y experimentales de pensamiento y creación, así como el de ciertas figuras y creencias populares y discursos alternativos, investigaciones y debates difíciles, incómodas innovaciones y transgresiones bruscas. Aunque para autocuestionarse y movilizar la comprensión que tiene de sí, la sociedad necesita estos impulsos diferentes; los mismos no gozan de públicos masivos ni tienen posibilidades de competir con las industrias culturales y, en muchos casos, ni siquiera pueden constituirse en proyectos que generen la básica rentabilidad que su sustento requiere.

El caso es que no puede prescindirse de la competencia del Estado para enfrentar cuestiones que hacen profundamente a la democratización cultural, tales como la legislación, la descentralización, la reforma tributaria, la cautela de los territorios indígenas, la educación, la generación de infraestructura cultural, la subvención de actividades no rentables, etcétera. Estas son tareas macro que escapan a la jurisdicción y los alcances de la sociedad civil y, ni decirlo, de la empresa privada.

Me preguntás por el caso de Paraguay. Bueno, debe considerarse que lo que cambió con el ascenso a la presidencia de Fernando Lugo (2008-2012) fueron los mandos superiores del Ejecutivo: la inmensa mayoría del funcionariado siguió igual, como siguieron inmutables el Parlamento, el poder judicial, la prensa, la empresa privada y la sociedad. El nuevo gobierno, que marcó el fin de la larga hegemonía del Partido Colorado (sustento directo de Stroessner), trazó una orientación socializante que, aun cercada por la derecha dura atrincherada básicamente en el Congreso, alcanzó a trazar ciertos rumbos divergentes con respecto a la dirección única marcada por el capital y logró instituir espacios de participación popular. Pequeños

espacios, impulsados especialmente desde el gabinete social de la presidencia. Desde su inserción en esta instancia, la Secretaría Nacional de Cultura pudo establecer líneas que cruzaban en diagonal distintas carteras: Educación, Salud, Mujer, Niñez, Asuntos Indígenas, Acción Social, Obras Públicas, Ambiente, etcétera. Esta transversalidad permitió generar prácticas sinérgicas que ayudaron a contrarrestar, en parte, los estándares de un orden concertado en términos político-rentables. Resulta impensable una agenda pública abstracta, sustraída del encuadre hegemónico global. Pero esa disociación es de hecho inconcebible para cualquier orden simbólico contemporáneo, fatalmente marcado por el pacto política/mercado.

Así, durante el gobierno de Lugo se intentó encontrar o abrir resquicios en una agenda estatal diseñada por la racionalidad instrumental, controlada por poderes fácticos locales e inevitablemente heredada en sus oscuridades y vicios atávicos. No se trató de una tarea fácil: la sola tentativa de llevarla a cabo terminó provocando el golpe de Estado parlamentario que derrocó el gobierno de Lugo el 22 de junio de 2012. Toda la institucionalidad cultural construida durante cuatro años fue borrada de un zarpazo, como fueron eliminados todos los proyectos vinculados con el impulso de la creación y el pensamiento crítico, la participación ciudadana y la desconcentración de los organigramas de poder.

No creo, pues, que la gestión y las políticas culturales, aunque apelen a la razón instrumental, sean en todos los casos funcionales a la industrialización de la cultura en términos mercantiles y tecnocomunicativos, ni contrarias a todo impulso crítico. No sólo porque existen programas estatales que, por distintos motivos políticos, deciden preservar espacios de disidencia y alentar procesos locales, a contramano del sentido hegemónico, sino principalmente porque la lógica de gestión del Estado es otra que la de la creación y el pensamiento crítico. Lo mismo sucede con cierta institucionalidad administrativo-cultural de organismos, como la UNESCO, o la de determinados circuitos

académicos; institucionalidad regida por la inteligencia instrumental y la economía tecnoorganizativa. Pero buscando simplificar una cuestión enredada, volvamos al caso del Estado. Es verdad que ciertas políticas neoliberales tuyas pueden sofocar (o intentarlo, al menos) los avances disidentes de la cultura. Pero esto no ocurre siempre y en tal caso la gestión cultural se desarrolla en un ámbito distinto al de la producción de cultura. El Estado no hace cultura: no debe hacerla; ha de cautelar el patrimonio y los derechos culturales, aportar infraestructura institucional, corregir asimetrías sociales, facilitar los procesos culturales e incentivar la creación y el pensamiento. La labor del Estado es adjetiva, formal: no puede comprometer contenidos culturales so riesgo de caer en intervencionismos ilegítimos; debe limitarse a avalar la escena donde los actores culturales habrán de actuar según libretos propios. En contrapartida, el quehacer de los pensadores y creadores, ubicados en distintos procesos, no coincide con el de los gestores públicos; éstos son administradores. Las carteras de Estado son rectoras de políticas, pero el aparato que dirigen corresponde a un dispositivo técnico y planificador (aun políticamente orientado).

Creo que una política cultural verdaderamente progresista debe habilitar puestos para la disidencia, pero no ejercerla. Debería limitarse a despejar un espacio para el acontecimiento. La crítica es negativa en cuanto pone en cuestión sus propios fundamentos e instrumentos. El Estado administrador no es crítico: no refuta su estatuto instrumental, ni alimenta incertidumbres, ni subraya el conflicto, ni discute el orden representacional. No se autocuestiona pero, en cuanto democrático, admite el cuestionamiento y hasta puede estimularlo.

Una política cultural de izquierda, o por lo menos democrática, aunque estuviera sobredeterminada por la lógica instrumental del Estado, debe ser capaz de promover cruces fructíferos con la creación y el pensamiento críticos, pero los roles no deben ser confundidos. No considero oportuno identificar la figura del "intelectual orgánico" con la del administrador de polí-

ticas públicas. Las articulaciones entre “lógicas heterogéneas” no sólo se dan entre la actitud crítico-poética y las políticas culturales; ocurren en general entre los diversos componentes de toda conformación institucional de la cultura (administrativa, académica, asociativa; formal y normativa en fin). La cultura supone la estabilidad de sus significaciones; el arte y el pensamiento críticos, apostados en los bordes del territorio simbólico, aspiran a desarreglar las clasificaciones, desorientar los trayectos que la propia cultura propone para reafirmar el funcionamiento de una comunidad de sentido y sostener el pacto social. Esta aporía –asumida, aunque no resuelta, por relámpagos imaginarios– no puede, no debe, ser alimentada por el orden tecnoadministrativo, incapaz de encontrar en la falta, en la ausencia radical, cifras posibles de consenso y estabilidad.

N. R.: *En tu libro El mito del arte y el mito del pueblo (cuya primera edición data de 1986), abordas el tema del arte y de la cultura populares en el cruce –impuro– entre artesanía, tradición, folclore, oralidad, mito, telecomunicación y posindustrialidad, para dejar en claro que múltiples procesos de revolturas y traspasos de signos contaminan, en América Latina, las fronteras trazadas por la modernidad occidental para separar categorías autónomas. En la línea de Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad (1989) de N. García Canclini y De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía (1987) de J. Martín Barbero, insistes en someter a revisión crítica la noción de autenticidad a menudo asociada a lo primitivo y lo indígena como pureza originaria de una sustancialidad que funda y nuclea el ser. De igual modo, te preocupas de subrayar que lo “popular” no señala el sustrato homogéneo de una identidad invariable que la historia de la dominación colocaría naturalmente del lado de la resistencia anticapitalista. Una vez rebatido el dogma marxista de la esencialidad del pueblo como referente monumental de la lucha anticapitalista, lo popular se abre efectivamente a una pluralidad de juegos de posiciones que, más allá*

*de la clase, atraviesan distintas categorizaciones de identidad y márgenes de subalternidad. Tal como tú mismo lo recuerdas en el prólogo a la segunda edición de El mito del arte y el mito del pueblo, las redefiniciones teórico-políticas de “lo popular” oscilan hoy entre, por un lado, la lógica de la articulación contrahegemónica que hace converger variados frentes de lucha en el vector expansivo de la radicalización democrática en el posmarxismo de Laclau y, por otro, el despliegue autonomista de las “multitudes” (Hardt y Negri) como fuga o desertión del poder que dota al simple “estar en contra” de una rebeldía espontáneamente subversiva en su guerra contra el Imperio. Pensando en las experiencias de gobierno de América Latina que se dibujan en la geografía política del continente, ¿cuáles te parecen ser las reconfiguraciones de lo popular (lo excluido, lo marginado, lo oprimido, lo subalterno) que mejor le sirven a los emplazamientos políticos alternativos para combatir la hegemonía neoliberal, innovando a la vez con un pensamiento de izquierda(s)?*

T. E: La emergencia y la afirmación del arte popular, así como sus cruces con el erudito, se ven favorecidos por el colapso del paradigma moderno. La impugnación de la autonomía del arte y, consiguientemente, la vulnerabilidad de sus límites, ocurren en el contexto de la crisis de un modelo que, al separar las esferas del hacer, pensar y sentir, provoca una perturbación radical en la episteme de la primera mitad del siglo veinte. En el ámbito del arte, esta situación produce el desguace del andamiaje categorial que separaba espacios de acción según jerarquías canónicas y valores formales. Obviamente, tal sacudida obligó al replanteamiento de conceptos propios no sólo de la maltrecha esfera estética, sino de disciplinas provenientes de terrenos foráneos. Entonces cobran importancia para la teoría del arte cuestiones como las de identidad, territorio, cultura y diversidad, por citar algunas figuras que han desalojado otras, marcadas éstas por la hegemonía de la forma (como estilo, tendencia y belleza).

La flexibilidad de los límites produce inesperados fenómenos de migración transfronteriza: figuras provenientes de culturas exiliadas del reino de la pura forma ocupan zonas intermedias y se confunden allí con emplazamientos de modelos en repliegue o retirada. Se ha trabajado suficientemente el caso de los cruces e intersecciones entre modelos culturales diversos. En los embrollados espacios globales, entreverados por activos procesos de interculturación, las áreas de las culturas rurales, indígenas, ilustradas y masivas sobrepasan sus propios lindes, se confunden, interfieren y alimentan entre sí y se exponen a ser consideradas más en sus intersecciones que en lo propio de cada una. La mezcla promueve prolíficos intercambios, acrecienta la jurisdicción y la visibilidad de las formas marginalizadas y pone en discusión la exclusividad del canon ilustrado.

El espacio del tráfico intercultural –la zona franca donde ocurre quizá lo más interesante del arte contemporáneo– se constituye a partir de movimientos continuos e irregulares de ida y vuelta. Este ajeteo altera las líneas de tensión entre el interior y el exterior y genera desplazamientos que obligan a redefinir las cartografías políticas y el diagrama (la coreografía) de las posiciones en juego. Ahora bien, las fronteras deben ser traspuestas, pero no anuladas. Se trata de transgredir el límite, no de suprimirlo. De hacer esto se correría el riesgo de fetichizar el puro momento del cruce intercultural y convertirlo en un *tótum revolútum* que amenazaría la diferencia en el curso de una nueva homogeneización: la unidad de lo indiferenciado. Aunque cada formación cultural trueque con las otras repertorios imaginarios y simbólicos y comparta códigos, dispositivos e instituciones, no debería ser disuelta con ellas en un gran amasijo, una nueva totalidad, uniforme y laxa. No cabe, pues, ignorar la particularidad de posiciones subjetivas orientadas a elaborar sus experiencias diversas y trazar, de manera propia, los rumbos esquivos del sentido. Estas razones, políticas, impulsan a inscribir la diferencia específica de distintas modalidades de arte (indígena, popular, ilustrado) asumiendo la

precariedad de sus contornos y lo provisorio de sus posiciones y reconociendo el tráfico intenso que mantiene cada una con las otras. Las fronteras son indecidibles y contingentes, son porosas y entreabiertas, provisionales siempre, pero acotan una reserva de diferencia, demarcan una base mínima donde negociar o resistir; capitular a veces. La cartografía política precisa marcar el territorio para definir posiciones y oposiciones. Creo con Alejandro Grimson que la anulación abstracta del límite invisibiliza el conflicto y escamotea las asimetrías interculturales así como las dinámicas de inclusión/exclusión<sup>2</sup>.

Toda modalidad de arte supone la oscilación entre el adentro y el afuera, entre lo que está y lo que se encuentra ausente. Toda producción de arte pretende atravesar el límite de la representación, la frontera del orden simbólico; necesita, por tanto, la resistencia del borde, el coto que marque el inicio del otro lado; el flanco interdicto. En este punto puede ser útil la figura deleuziana del pliegue, cuyo doblez involucra uno y otro lado, impide la constitución definitiva de las posiciones y los espacios y supone un flujo interminable entre la interioridad y la exterioridad, entre la autonomía del interior y los condicionamientos (la heteronomía) del exterior. La diferencia del arte exige un tercer espacio.

Sí, las lecturas de Jesús Martín Barbero y García Canclini resultan indispensables para pensar lo popular fuera de un esquema sustantivo y fundacional. En las últimas décadas, el concepto *pueblo* ha terminado de perder los atributos metafísicos, románticos y revolucionarios que lo consideraban como una esencia predeterminada, constituida *a priori*; un sujeto elegido, destinado fatalmente a realizar la emancipación. Esta puesta en contingencia del sujeto histórico popular le otorga una responsabilidad política azarosa: él podrá o no cumplir un papel transformador según la especificidad de condiciones diferentes.

El carácter construido de lo popular, su posición subalterna y el estatuto indecidible de su hacer disidente constituyen

<sup>2</sup> Alejandro Grimson. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2011, p. 114.

un supuesto común desde el cual se abren las diferencias de pensamiento sobre el tema. Para Žižek, el sujeto central está encarnado por la clase *tout court*; para Laclau, el protagonista histórico es el pueblo, como nombre de la subjetividad política: como categoría y no como dato objetivo de la estructura social; para Hardt y Negri, es la multitud, cuya universalidad no habrá de ser construida políticamente, sino conformada a partir de una convergencia espontánea; para Rancière, el actor principal es el *demos*, el pueblo que, constituido por los sin-parte, supone lo político como reinención colectiva y no como conquista y administración del poder del Estado. El pueblo se emancipa mediante su desacuerdo con un modelo (preexistente y naturalizado) de distribución de papeles sociales.

Así, el pensamiento contemporáneo sobre lo popular se complica y se enriquece con la paradoja propia de la deconstrucción que, al recaer sobre el concepto *pueblo*, plantea su posibilidad-imposibilidad: si bien necesario, tal concepto no puede ser cumplido plenamente, pues carece de fundamento sustantivo. Aunque lo carga de incertidumbres, esta vacilación permite a la acción popular mayor flexibilidad para asumir posiciones estratégicas, afirmar su diferencia y bregar por una participación equitativa en una configuración social. En este encuadre, la universalidad de lo popular recobra una dimensión utópica al ser considerada no como origen fundacional o destino certificado, sino como horizonte; como “totalidad fallida”, en el sentido de Laclau.

Al arribar a este punto conviene atender la advertencia de Žižek respecto a una posición puramente deconstructiva que, en el ámbito de las identidades populares, caería en un “idealismo discursivo”. De acuerdo a esta reflexión, el concepto de *pueblo* –como el de *nación* o el de *una determinada comunidad étnica*– no puede ser vaciado de toda sustancia y convertirse en mero efecto interpretativo de prácticas textuales: siempre existe un resto real, un núcleo no discursivo de goce. Este plus deviene una *cosa* compartida que provee de cierta consistencia

ontológica al discurso sobre la entidad *pueblo*, se materializa en prácticas sociales y se trasmite mediante los mitos colectivos que estructuran dichas prácticas<sup>3</sup>.

La alerta de Žižek (ante el abuso interpretativo de la construcción contingente y azarosa de las identidades) ha de servir, a su vez, para evitar el exceso contrario: la celebración de las identidades cerradas; “encapsuladas”, según el término de Benjamín Ardití. La constitución de las identidades populares debe sortear tanto el voluntarismo idealista como la fetichización de las identidades, que vuelve éstas producto cristalizado y esencial de relaciones objetivas. Por una parte, considerar las identidades como constructos subjetivos no significa comprenderlas como resultado de configuraciones antojadizas: los procesos de identificación se encuentran condicionados por contextos históricos específicos y se exteriorizan en formas concretas. Por otra parte, la misma historicidad de tales procesos se opone a que el componente objetivo de las identidades dote a éstas de rasgos esenciales y las convierta en mónadas, entidades autosuficientes. De hecho, condicionadas por coyunturas específicas, coexisten modalidades diferentes de identificación. Desde las identidades más estables, como las indígenas, provistas de núcleos duros de identificación, hasta las coyunturas que tienen que ver con posiciones de sujeto no cerradas en torno a un solo punto de identificación (etnia, género, ideología o religión).

Los gobiernos consideran la figura del pueblo en sentidos diferentes, superpuestos a veces. Lo identifican de manera abstracta con los sectores más vulnerables, con la ciudadanía en general o con las mayorías demográficas; o bien lo asumen en términos de base político-partidaria, clientela electoral o sujeto de interlocución con el Estado. Cuando los programas gubernamentales apuntan a constituirse en políticas de Estado, los sectores populares son beneficiados mediante programas asistenciales o apoyados por políticas equitativas que promue-

<sup>3</sup> Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Siglo Veintiuno Editores, 3ª edic., México, 2009. pp. 46-47.

ven enfoques de derechos humanos y/o cambios estructurales (en lo socioeconómico, lo jurídico y lo político). La mayoría de los actuales gobiernos latinoamericanos apuesta a reformas del Estado buscando corregir asimetrías históricas que excluyen los sectores populares de una participación efectiva en el conjunto social. Un caso importante, extremo, es el del actual gobierno boliviano, a partir del cual los pueblos indígenas, apoyados en sus diferencias culturales, han logrado a nivel estatal un liderazgo inédito. La diversidad pluriétnica rectificó el modelo de políticas públicas basadas en sociedades supuestamente homogéneas y logró crear instancias de participación, representación y decisión populares, impensables en América Latina pocas décadas antes.

Ahora bien, si aceptamos los conceptos de Rancière, lo relativo al Estado entraría dentro de una lógica de gestión que no sería estrictamente política (sino policial, es decir, administrativa) y no serviría, por lo tanto, para un cuestionamiento eficaz del vínculo social establecido. Sin desconocer el papel indispensable del Estado en el posible impulso de transformaciones progresistas, las reconfiguraciones de lo político popular, como de lo sensible (lo estético), suponen una perturbación del consenso, una alteración de la cartografía del poder que permite divisar aspectos ocultos por la racionalidad instrumental, pero necesarios para imaginar otros mundos de sentido y anticipar tiempos imposibles de prever en clave de gestión estatal.

Una impugnación radical del modelo neoliberal no podrá provenir de instituciones estatales. Por un lado, el margen de autonomía de los Estados con relación a la hegemonía del capital transnacional, no resulta suficiente como para sostener una refutación decisiva de aquel modelo. Por otro, la creación y el intelecto innovadores no son asumidos por los gobiernos progresistas de América Latina como factores de transformación: la izquierda oficial reconoce el potencial político de la cultura comprometida con los procesos de afirmación civil (cohesión social, respeto de la diversidad, expresión de

demandas colectivas, adopción de perspectiva de derechos), pero ignora el poder innovador del pensamiento crítico y de la imaginación. Éstos operan al margen de los esquemas de poder. En este sentido, resulta oportuna la asimilación que hace Rancière del arte y la política: aunque suponen distintos ámbitos y procedimientos, ambos activan operaciones de interrupción de lo establecido, nuevos recortes tempo-espaciales (sensibles, estéticos) que obligan a replantear las cartografías del poder. La crisis de una concepción *denuncialista*, según la cual las imágenes del arte pueden socavar de por sí el poder capitalista, conduce, según Rancière, a la melancolía de izquierda (la renuncia a todo horizonte emancipatorio) y/o a la neutralización de esas imágenes, que pasan a ser absorbidas por el sistema del espectáculo y la mercancía.

La citada crisis de un modelo contestatario referencialista obligó a replantear los alcances del arte político. Éste deja de erigirse en discurso ejemplarizante o representación literal o sesgada de las iniquidades del capitalismo para actuar irónica, perversamente, como conjunto de juegos de lenguaje que contradicen el propio alcance del lenguaje. El arte contemporáneo moviliza un sistema de operaciones que desafían y trastornan el régimen simbólico convocando imágenes capaces de manifestar/ocultar la brecha esencial que escinde la realidad social y sostiene sus ficciones. La política del arte deviene política de la mirada y, desde ésta, del concepto; consiste en un intrincado complejo de maniobras que desestabilizan las significaciones para reactivar el sentido (exacerbándolo e impidiendo su clausura). Este complicado concepto de arte no interesa a la política entendida como concertación, gestión estatal o lucha por el poder ("la policía" de Rancière). Si el arte y el pensamiento crítico resultan, por una parte, desestabilizadores de certezas y, por otra, incapaces de intervenir directamente en la realidad, conviene ocuparse de expedientes más eficaces.

Cuando hablo de arte, estoy incluyendo siempre lo popular en la extensión del término. Tanto como el de origen ilustra

do, el arte popular plantea preguntas que comprometen la armonía del consenso. Por eso, los programas políticos (en perspectiva de Estado, oficialistas u opositores) impulsan los aspectos positivos de la cultura popular (identidad, diferencia, integración comunitaria, etcétera) mientras que tratan de allanar los ángulos filosos del arte promoviendo la folclorización de sus expresiones. El poder político instituido, del signo que fuera, busca banalizar el arte en general entendiéndolo en sus momentos puramente estéticos y expresivos: quiere servirse de él como proveedor de creatividad, ingenio y sugereancia poética para optimizar sus discursos, y como abastecedor de imágenes asignadas al espectáculo público y el diseño de sus programaciones.

Por último cabe considerar que el ámbito del gran arte –el de origen ilustrado y vanguardístico– no designa, no debería hacerlo al menos, una región privilegiada y superior: desmarca un sistema particular cuyos alcances se han restringido dramáticamente en el ámbito de la cultura contemporánea y que sobrevive vinculado, mezclado o confundido con otros sistemas, algunos de los cuales han alcanzado dimensión hegemónica, como el de las industrias culturales y la cultura de masa en general. Esta consideración permite recusar el prejuicio que desvaloriza manifestaciones básicamente estéticas (industria editorial, moda, arquitectura, espectáculo) orientadas al diseño, el entretenimiento, el espectáculo o la decoración. Y permite liberar al arte de una misión redentora y esencial, indispensable para todos. Eximidos de ese compromiso, los artistas e intelectuales críticos pueden reivindicar su dimensión minoritaria y abandonar su pretensión o su deber de llevar su mensaje civilizatorio *urbi et orbi*: pueden recusar el imperativo ético que destina sus obras a ser accesibles a todos los públicos; a ser comprensibles, ilustrativas y didácticas (pueden eludir la obligación que las condena a ser obvias y triviales). Dispensadas del predominio ficticio de lo artístico, otras manifestaciones culturales pueden despreocuparse de ser rotuladas y bendeci-

das con el noble título de arte y desarrollar sin culpas la imagen conciliada que el mercado reclama. Aun menguado en su extensión y sus fueros, lo que en sentido restringido llamamos *arte* saldrá ganando.

*N.R: Tu experiencia como curador latinoamericano te ha permitido atravesar una y otra vez los circuitos internacionales que, de bienales en bienales, redibujan las fronteras entre el Norte y el Sur bajo la nueva fluidez interconectiva de marcas, lugares y posiciones cambiantes.*

*Es cierto que los descentramientos de la red metropolitana, junto con la emergencia discursiva de voces alternativas y discordantes que cuestionan las narrativas hegemónicas de lo moderno-universal y de lo global-metropolitano han rediagramado los mapas visibilizando una nueva diversidad de voces y territorios. Pero no podemos olvidarnos de las asimetrías de poder que siguen generando fuertes desigualdades de recursos, autoridad y legitimidad culturales castigando a las regiones semi-periféricas en los circuitos de acumulación y transacción del valor en beneficio de los poderes centrales. Por otro lado, el rescate de lo local que favorece una cierta agencia de la diversidad multicultural tiende a apostar a un referencialismo identitario de lo marginal y lo periférico que termina siéndole funcional al binarismo identidad/diferencia en el que se basa el dominio representacional de la mismidad y la otredad. ¿Cómo sortear ese peligro de romantización y folclorización de lo subalterno que complace las versiones más domesticadas de la hibridación intercultural, sin dejar de acentuar la especificidad de lo local (la contextualidad de la "diferencia situada") para que ciertas construcciones de discursos e identidades otras logren subvertir el relativismo de la asimilación cultural?*

*T.E: Creo que en las cuestiones que planteas están bien identificados los dos riesgos que corre la figura de la diferencia. Por un lado, el de su captación por el sistema hegemónico; por otro,*

el de su reducción a un concepto esencializado de identidad.

En principio el concepto de diversidad moviliza imágenes y discursos alternativos en pos de proyectos políticos contrahegemónicos. Pero ese mismo concepto ha pasado a ser asumido por un modelo omnívoro que se alimenta de su propia alteridad y reutiliza la disidencia como incentivo o antídoto. La hegemonía global no busca suprimir la diferencia, sino administrarla en clave de consumo y renta. Por eso, el gesto discordante no se contentará con invocar la diversidad, sino que buscará inscribirla en un campo político determinado, en un proceso orientado a rediagramar el cuadro de posiciones de poder.

Así, como lo hacen en general los conceptos relativos a la dimensión cultural, el de diversidad funciona como un *phármakon*: al no poseer un significado fijo tiene alcances divergentes según los contextos donde opera. Creo que la puesta en contingencia de ese concepto, su deconstrucción, evita todo anclaje esencial e impide que sea considerado en sí mismo, ya sea como disidente o como funcional al sistema hegemónico. Su signo político es marcado en situación, no lo trae puesto. Por eso el potencial disruptivo o, al menos, discrepante, de una operación dependerá en cada caso de complejos procesos de construcción subjetiva, de diversos lances de lenguaje; de negociaciones, reposicionamientos y forcejeos en torno al sentido, dependientes de coyunturas históricas particulares.

La cuestión centro/periferia también debe ser deconstruida. Por un lado, no cabe considerar sus términos en clave de oposición binaria y absoluta; la relación entre ambos depende, una vez más, de situaciones y posiciones específicas: de encuentros, en el doble sentido de choque y coincidencia. Por otro lado, la reubicación de los emplazamientos del poder a escala mundial desplaza y trastorna un trazado político definido a partir de referencias territoriales. La globalización informática y los mercados transnacionales promueven continuamente la reconfiguración de los mapas, el traslado de las fronteras y el corrimiento de las localizaciones del *establishment*. Pero

también impulsan procesos de descentramiento que significan la rearticulación de los modelos de concentración del poder a los efectos de optimizar el empleo de sus recursos. En esta perspectiva, la relación dentro/fuera concebida en términos de una dialéctica del desenlace terminante ya no resulta operativa para analizar conflictos que pueden asumir resultados inesperados y provisionales o pueden simplemente devenir irresolubles. Es decir, no existe una conclusión definitiva para el conflicto centro/periferia, cuyos términos fluctúan siempre empujados por litigios y conciertos diversos.

Ahora bien, deconstruir el binomio centro/periferia no significa desechar la vigencia de sus términos ni desconocer las graves asimetrías que siguen dividiendo el mundo y aún provocan marginaciones y exclusiones. Las colocaciones centrales y las periféricas siguen sujetas a escalafones y regímenes de exclusión y continúan separadas por límites, aunque sean éstos móviles, permeables o invisibles. García Canclini afirma que la "globalización selectiva" restringe a las élites el derecho a la ciudadanía y acelera las contradicciones entre los países periféricos y las metrópolis<sup>4</sup>. Estas desigualdades "solidarizan a las élites de cada país con un circuito internacional y a los sectores populares, con otro"<sup>5</sup>.

De acuerdo a este enfoque, el tema de las curadurías, planteado al inicio de la pregunta, requiere estrategias críticas afirmadas más allá de gestos puramente reactivos y de las oposiciones absolutas. El desanclaje de los términos de la tensión centro/periferia habilita un margen para la diferencia de lo latinoamericano. Una diferencia no establecida a partir de un predeterminado antagonismo con el modelo central, sino construida mediante posiciones marcadas por intereses propios. Liberadas del peso de los fundamentos metafísicos, las posiciones periféricas pueden desplazarse con pragmatismo y cambiar sus emplazamientos para impugnar o compartir las

<sup>4</sup> Néstor García Canclini. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995, p. 26.

<sup>5</sup> Ídem, p. 51.

centrales, en parte al menos. Estos movimientos no responden a un diagrama de oposiciones lógicas, sino a la conveniencia y el deseo de los artistas que trabajan en la periferia. Más que como resistencia defensiva, la soltura de las posiciones permite ejercer la diferencia como construcción afirmativa, orientada a proyectos propios, renuentes a ser enunciados desde el centro (aunque utilicen ellos los circuitos del *mainstream*). La selección de una curaduría insumisa al modelo hegemónico trabaja con embates y negociaciones: no sólo renueva las tácticas de la contestación y los argumentos de la denuncia, también repliega sus posiciones buscando flancos mejores de ofensiva, así como establece alianzas provisionales, se apropia de imágenes y discursos ajenos, los desconoce y tergiversa sus sentidos o los reinscribe en otros lugares de enunciación; los contrainscribe.

En verdad, estas jugadas curatoriales no hacen más que seguir las del arte crítico, forzado a operar en un territorio en gran parte regido por la concertación política/cultura/mercado. Un suelo adverso a la disidencia. Allí, los argumentos discordantes terminan siendo adaptados a la política del consenso. Allí, sus dispositivos retóricos son birlados por la economía del entretenimiento y la publicidad, por la lógica de la información y la estética conciliadora del diseño (diseño de los objetos, de la cotidianidad, del pacto social). Por eso, en aquel territorio, la indignación o el estremecimiento provocados por la exposición de la injusticia, la violencia y el sexo, no bastan para desafiar el orden de las significaciones instituidas. Y por eso, las certidumbres de la memoria no son suficientes para desplazar los puestos de enunciación de la diferencia. La merma de áreas disponibles para al acontecimiento (el menoscabo del *Lichtung*, en sentido heideggeriano) hace del arte contemporáneo el responsable de reservar esos espacios para su propio obrar: lo vuelve custodio de la abertura escénica. El arte actual, dice Žižek, debe mantener habilitado el lugar del vacío, garantizar que “el lugar tenga lugar”<sup>6</sup> (asegurar, en términos lacanianos, que no falte la falta).

<sup>6</sup> Slavoj Žižek. *El frágil absoluto*, Pre-textos, Valencia, 2002, p. 39.

La saturación y la obscena transparencia de la imagen globalizada traban el resorte inquietante de lo visible y amenazan, por ende, el potencial crítico de una política de la mirada (basada en tácticas de sustracción y distanciamiento). Por eso, la manifestación directa de la denuncia política y social y la literal presentación de lo marginal, así como la plena exposición de la memoria, se han vuelto rentables al modelo hegemónico: un sistema capaz de mercantilizar la subversión o domesticarla en registro de compostura multiculturalista.

Ante esta situación, la obra y las curadurías no apuntan a operar críticamente en el plano del contenido de las representaciones (materia en que la cultura mediática tiene las de ganar): quieren discutir el régimen de la representación. Las acciones transgresoras buscan desorientar el orden simbólico, alterar el trazado que aquieta (y clausura) el contorno de lo social y distribuye las jerarquías de lo visible y lo enunciable. En esta perspectiva despejar o cuidar el (no) lugar del enigma (atreverse al silencio), asumir el trabajo de la memoria sin intentar consumarlo, rastrear las orillas del pliegue sin buscar desplegarlo, pueden devenir movimientos más radicales que la denuncia o la exhibición de la diferencia.

Parto del binomio identidad/diferencia que, al enfrentar sus términos en una disyunción fatal, termina absolutizando el lugar del otro. En los ámbitos del arte, aunque el *mainstream* festeje la diferencia, el enfoque multiculturalista de su celebración determina que la producción artística latinoamericana sea valorada en cuanto expresión esencializada de su alteridad: el exotismo de la magia mestiza y el buen salvaje se ha visto sustituido por los estereotipos de la hibridez, la energía de la violencia suburbana y los nuevos colores del populismo bolivariano. En contrapartida, los creadores y las instituciones del arte latinoamericano aplican la misma lógica, invertida a veces. O bien desarrollan una obra contestataria planteada como pura inversión de las propuestas metropolitanas (juego especular que reproduce, en negativo, la asimetría que denuncia), o

bien, complaciendo a la demanda, sobreactúan la alteridad y la representan como cliché según los guiones centrales.

Uno de los desafíos de la curaduría crítica (como del arte en general) se encuentra marcado por la posibilidad de trazar estrategias contrahegemónicas que, fuera de toda tentación de antagonismo radical, trabajen la mutua inclusión de las imágenes diferentes en la constitución de las identidades (que, de ese modo, no devendrán idénticas a sí mismas). Encaradas de tal modo, esas operaciones impedirán la clausura de la identidad en el momento de su pura exterioridad con relación al otro (y en total coincidencia consigo misma). Y situarán el conflicto identitario en zonas intermedias, en terceros espacios, provisoriamente a salvo de reduccionismos y dicotomías ineluctables.

N.R: *Me sería imposible concluir esta conversación sin una pregunta asociada a tu experiencia y conocimiento del arte chileno debido a tus largos años de diálogo con artistas y críticos nacionales y debido, también, a tu gestión directiva como Curador general de la Trienal de Chile 2009. Gerardo Mosquera, al editar el libro que pasó a ser una especie de pasaporte internacional del arte chileno que se promociona en bienales, museos, galerías y ferias de todos los continentes (me refiero a Copiar el edén, 2006), no deja de reparar en que “la escena artística chilena tiene rasgos únicos, y uno más bien curioso es la preponderancia del texto sobre la imagen en sus publicaciones.... La situación está comenzando a cambiar, pero aún existe una inflación del texto que a veces es además difícil y enrevesado”<sup>7</sup>. Por otro lado, Andrea Giunta, en su introducción al libro El revés de la trama (2010), analiza cómo, en el arte chileno, “la lectura de los textos revela, desde el comienzo, que hay requerimientos sobre la escritura que todos parecen compartir (...) Se piensa, también, cuál es el valor de mercado de un escrito sobre arte y en qué medida contribuye a crear la plusvalía del objeto artísti-*

<sup>7</sup> Gerardo Mosquera, editor, *Copiar el edén*, Santiago, 2006. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. P. 16.

*co sobre el que se aplica”<sup>8</sup>. ¿Qué comentarios te merece el modo en que la textualidad y la visualidad se fueron tramando, en la escena chilena, en un diálogo en que lo teórico y lo artístico se hacen mutuamente cómplices? Aunque me parece que habría que distinguir entre, por un lado, aquellos procesos de obras críticas que refuerzan conceptualmente la condición autorreflexiva de la visualidad y, por otro, ciertas retóricas demasiado controladas en las que la sobrecodificación discursiva termina, por desgracia, sofocando el temblor de los signos.*

*Me gustaría también conocer tu opinión sobre la pregunta que deja planteada A. Giunta: la de la relación entre mercado de arte y mercado de textos de catálogos. Especialmente en el caso chileno de la Escena de Avanzada, es notorio cómo la consagración simbólico-institucional de los textos actualmente reconocidos por los circuitos académicos y museográficos tiende a borrar la escena de emergencia de esos textos que se escribieron desde lo urgido y urgente de una pulsión de escritura casi salvaje, muy ajena a las redes de inscripción que hoy se comportan reverencialmente con ellos. ¿Qué te parece el boom internacional de los archivos que, desde los aparatos metropolitanos, desea vorazmente lo más precario y subterráneo de la documentación latinoamericana sobre arte y política?*

T. E: Sí, creo que la presencia del texto marca el arte chileno con cierto espíritu común, pero no sé si este aire de familia se configura a partir de una “inflación del texto” o de una preponderancia de lo escritural sobre la imagen. En primer lugar, esa característica no hace más que exponer de manera particular cierta configuración propia del sistema del arte contemporáneo, cruzado por el discurso en cuanto Otro de la imagen. En segundo lugar, creo que en el arte chileno se destaca tanto la presión de la palabra sobre la figura como la presencia de lo imaginario en la escritura. Los textos chilenos acerca del arte se encuentran animados de manera característica por una re-

<sup>8</sup> *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. Pp. 11-12.

tórica fuertemente orientada por lo visual, o, por lo menos, lo imaginario y, aun, lo poético.

Esta conjunción me parece saludable; permeó el pensamiento ensayístico, incluso el relativo a las ciencias sociales, y comprometió la transparencia de enunciados en exceso dependientes del canon académico: un pensamiento disciplinado por el orden instrumental. Parece difícil concebir el arte contemporáneo chileno sin su contracara crítica. La sinergia producida por esa alteridad pudo haber llevado, por momentos, a subrayar lo simbólico del arte en detrimento de lo imaginario, pero ayudó en contrapartida a liberar a cierta teoría de su santo temor a la metáfora. Y promovió el desvanecimiento de límites demasiado tajantes establecidos entre lo visible y lo enunciable, entre el pensamiento crítico y el de las ciencias sociales, entre las artes visuales y las literarias.

El litigio entre lo discursivo, lo textual o simplemente lo escritural, por un lado, y la imagen, por otro, traduce una tensión propia de la modernidad devenida hoy cuestión central del arte contemporáneo. La Estética nace escindida por esa tensión y comprende tanto un terreno ocupado por la apariencia sensible como un ámbito regido por el pensamiento acerca del arte. La constitución del arte incluye necesariamente mirada y concepto.

Pero la dicotomía que nutre y quebranta lo estético no sólo afecta el pensar sobre el arte: se proyecta sobre la obra misma, que queda apuntalada por el concepto, impresa por situaciones que ocurren extramuros y pendiente de la mediación del discurso. Es que, una vez colapsada la autonomía de la bella forma, el contenido de verdad de la obra se encuentra en situación liminal entre la imagen y el símbolo. Ya no bastan la puesta ante la mirada, los argumentos de la apariencia, el orden de la forma ni el esplendor de la belleza. Siempre restan referencias que deben ser enunciadas: datos, planteamientos. Conceptos. La presencia apremiante de este fuera-del-arte exige la explicitación, la puesta en texto, del soporte conceptual y, en cuanto sean necesarias, de las condi-

ciones espaciales, históricas y sociopolíticas que sitúan una obra, inevitablemente contingente.

La obra es siempre obra de instalación específica: no sólo porque se enfrenta al espacio inmediato que la cobija, sino porque, además, dialoga o discute con las circunstancias concretas que la constituyen y reflexiona críticamente sobre el propio régimen que administra los lugares de lo sensible y lo inteligible. El enmarcado de la obra (el parergon, en sentido kantiano) resulta una indispensable zona de mediación: su carácter oscilatorio simultáneamente interno y externo, accesorio y necesario genera un pliegue entre el impulso de suprimir el límite (el marco) y la necesidad de delimitar un espacio propio (un principio de autonomía básica). Un indecible, “mitad obra, mitad fuera-de-obra; ni obra ni fuera-de-obra”<sup>9</sup>, constituido por el *passe-partout* y la moldura, por cierto, pero expandible a la pared de exposición, el espacio museal; los encuadres institucionales, sociales e históricos que contextualizan la obra y el texto teórico que condiciona su apreciación. El parergon actúa como interfaz entre la imagen y lo inteligible (escritural, discursivo, conceptual).

Rancière parte del conflicto entre lo visible y lo decible para diferenciar dos sistemas de arte. El *régimen representativo* asigna lugares fijos a la mostración y a la significación. El *régimen estético*, por su parte, desestabiliza la relación entre ambos términos y los vincula de maneras contingentes mediante la figura de la frase-imagen<sup>10</sup>, dispositivo articulador de lógicas desiguales. Este mecanismo promueve “nuevas formas de composición de los heterogéneos”<sup>11</sup>, es decir, modos específicos de combinar visibilidad y discursividad. Cercana al concepto brechtiano de montaje<sup>12</sup>, la frase-imagen supone

<sup>9</sup> Jacques Derrida. *La verdad en pintura*, Paidós, 2001, p. 130.

<sup>10</sup> Jacques Rancière. *El destino de las imágenes*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2011, p. 62.

<sup>11</sup> Jacques Rancière. *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011, p. 68.

<sup>12</sup> Me refiero al montaje brechtiano en la dirección trabajada por Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1, Círculo de Bellas Artes, A. Machado Libros, Madrid, 2008.

una lectura política, estratégica, de las relaciones entre las secuencias verbales y las formas visuales.

Luego de este rodeo retomo el caso específico del arte chileno. Por las razones expuestas, no lo veo hegemonizado por el componente textual; creo que la manifestación del trazo de la escritura en la obra constituye el sello de la manera particular en que ciertos artistas asumen la tensión texto/imagen: una tensión irresoluble, por cierto. Es verdad que esa marca tiende a mostrarse más nítida en la producción de jóvenes artistas emergentes y de estudiantes de arte, e, incluso, llega a reponer en ellos cierto estereotipo conceptualista de cuño semiótico, surgido en los años setenta tras el excesivo compromiso del arte con el lenguaje. Quizá la fuerza de la institucionalidad de la enseñanza del arte, específicamente en el centro de Chile, así como el peso de cierta escritura de la teoría del arte local, ya señalado, influyan en el énfasis del texto y acarreen cierto riesgo de estandarización de una imagen resuelta de antemano en clave de signo.

Con relación al entramado de lo textual y lo visual en la escena chilena, tanto en el ámbito de la teoría como en el espacio de la producción del arte, creo que ese entrelazamiento produjo resultados irrefutables pero también provocó canonizaciones academicistas que aquietaron el flujo turbulento de los significados; el “temblor de los signos”, en tu decir. Pero aquellos aciertos y estos extravíos fueron producto de montajes específicos de componentes imaginarios y simbólicos: de operaciones contingentes, no predeterminadas. No considero posible determinar el límite entre las respectivas jurisdicciones de lo visible y lo inteligible, puesto que la propia tensión entre ambas esferas es lo que las constituye en el plano del arte. Y porque esa tensión, irresoluble, provoca desenlaces azarosos y provisionales: posiciones coyunturales antes que concluyentes remates. Cada obra debe instituir las condiciones de la alquimia extraña que moviliza el sentido a partir del debate entre la imagen y la palabra.

Para enfocar esta cuestión desde la curaduría general de la Trienal de Chile 2009, debe considerarse que una de las líneas de tal curaduría subraya justamente el eje de oposiciones, negociaciones, alianzas y disputas entre lo visible y lo comprensible, en su sentido más amplio: en cada situación se plantea el litigio entre lo que se ve y se lee, o se puede leer, así como la controversia entre la obra y el fuera-de-obra. La expografía, la escritura de las obras en el espacio, diagramada por Osvaldo Salerno, formó parte de la propuesta de la trienal. Los encuentros de reflexión teórica y la publicación de los mismos no recayeron desde afuera sobre el evento: lo conformaron. Vale tener en cuenta que los coloquios, que vos misma imaginaste y dirigiste, fueron presentados como momentos integrantes de la trienal. Lo mismo ocurrió con la instancia de edición gráfica: los textos de las obras y el catálogo, así como los diagramas y mapas que sostuvieron las imágenes, actuaron parergonalmente: fueron y no fueron parte de la obra y, en cuanto indecibles, integraron el concepto curatorial. Ayudaron a revisar las condiciones de visibilidad y significación y a promover nuevos lugares, distintos; otras distancias para la mirada.

La conflictiva juntura texto/imagen supuso planteamientos diferentes según las particularidades del territorio chileno. “Cada escena local administra a su modo sus diversas economías de *representación* y sus circuitos de *reflexión*”, informa el texto curatorial<sup>13</sup>. Esta atención a la particularidad de los contextos territoriales de producción artística determinó que se considerasen “escenas locales”, demarcadas arbitrariamente. Me referiré de manera breve sólo a algunos criterios y obras producidos en el curso de un proyecto vasto que se lanzó a lo largo del mapa chileno. Toda la trienal podría ser leída en clave de una operación compleja que articula lo textual y lo visible y hace a cada uno de estos términos límite y condición del otro.

Las producciones realizadas en el norte de Chile asumieron la carencia de instituciones artísticas y culturales mediante di-

<sup>13</sup> Ticio Escobar. “El límite: textos curatoriales”, *Catálogo de la Trienal de Chile*, Santiago, 2009, p. 32.

ferentes apuestas discursivas y pragmáticas, orientadas no a remediar esa vacancia, sino a convertirla en espacio de retumbos y reverberaciones de la memoria social: activación de circuitos culturales propios, puesta en estética de ritos regionales, trabajos de movilización de la sensibilidad y la memoria vinculadas ambas con el territorio, así como la promoción de redes de intercambio interregional y las residencias y talleres de artistas.

Signado por conflictos de identidad étnica y por complicados procesos de transculturación, e involucrado con la institucionalidad local, el territorio del Sur se planteó como ámbito de debates, clínicas y seminarios, así como sitio de intervenciones del espacio público, edición especial de revistas locales, prácticas de gestión y promoción, acciones de registro y difusión, encuentro de escuelas de arte, dinamización de circuitos artísticos y culturales y, en general, activación de sinergias culturales a nivel regional. Tanto en las llamadas “escenas del Norte” como en las “escenas del sur”, se trataba de interferir estéticamente discursos, relaciones, situaciones y políticas o de rastrear lo imaginario y lo poético que esos diagramas y acciones precisan para adquirir mayor eficacia pragmática. La imagen como medio, pero también como rúbrica; como puntada de sentido, a veces (estocadas, latidos, *punctum*). El texto como contexto, proyecto de edición, archivo, documento (*studium*, para seguir la oposición barthesiana).

En las “escenas del centro”, particularmente en Santiago, se produce la mayor concentración de imagen en términos institucionales debido a su peculiar desarrollo de los circuitos del arte (centros de formación; galerías, museos). Se trata de una imagen, ya se sabe, condicionada por la escritura: la principal muestra de arte chileno expuesta en la trienal parte de un texto literario propuesto por Fernando Castro (*El terremoto de Chile*, de Heinrich von Kleist, 1808), hecho que no se produce, obviamente, en una ilustración del cuento romántico, pero promueve la discursividad y el fuerte sentido narrativo de obras intensas, difícilmente interpretables a partir de la he-

gemonía de lo escritural. Muchas de las propuestas que participan en esta muestra podrían ser leídas como breves cuentos relatados en clave de imagen.

Las exposiciones *Territorios de Estado* y *Sismografía de Chile* (individual de Fernando Prats), curadas por Roberto Amigo y Fernando Castro respectivamente, trabajan la imposibilidad de registrar gráfica, pictórica o literariamente el territorio geopolítico chileno, así como la búsqueda de estrategias diversas para saldar imaginariamente la insuficiencia de la representación. La obra de Lotty Rosenfeld, *Estadio: Chile*, compuesta de tres intervenciones públicas, busca, según la artista, “tomar una imagen y llevarla hasta su extremo más conflictivo”. Entiendo ese extremo como zona desierta y callada donde retumban las palabras, los gritos, los documentos, los manifiestos que claman su inscripción, pero que, expuestos literalmente, se perderían en cuanto testimonio de acontecimiento. Vuelto imagen, el vacío puede devenir lápida de inscripción de historias que, por abrumadoras, no caben en escritura alguna.

En otros proyectos, la imagen aparece como insumo o trasfondo de operaciones que, propositivamente discursivas, terminan perturbando la lógica de la economía imagen/texto: tal es el caso de obras que dejan ver dos diagramas museales (el del Museo del Barro y el del Micromuseo, bajo la curaduría de Aracy Amaral, el primero, y de Gustavo Buntinx, el segundo), así como sus esquemas y políticas de archivo (*El espacio insumiso: letra e imagen en el Chile de los '70*, *Laberinto de visibilidad* y *Estados de sitio*, curados respectivamente por Isabel García, Mónica Carballas y Gabriel Peluffo). En los citados museos, la potencia del arte popular es sometida al orden de los sucesivos discursos del museólogo y del curador, que usurpan los fueros de lo mostrado, pero que no pueden afirmarse sin las figuras que los sostienen. En la exposición de los archivos, la imagen, básicamente gráfica y escénica, comparte el espacio de la representación con los textos (que, aunque lo contaminen con programas políticos, toman como base lo visual). Pero, además,

la propia puesta en exhibición de los documentos corresponde a la lógica de lo visible: el contenido de los archivos, así como su diagrama, forman parte de una exposición de arte. Son sometidos en última instancia a la jurisdicción de la estética: al dictamen de la mirada.

Curada por Nury González y Nicolás Richard, la obra *Poliloquio* se basa en materiales estrictamente textuales: la investigación académica, el registro etnográfico, la lectura histórica, la interpretación antropológica y las políticas relativas a asuntos indígenas. Tales documentos tratan la mitificación nacionalista de la Guerra del Chaco y la invisibilizada presencia de los indígenas durante la misma<sup>14</sup>, pero estos contenidos, cerrados en su modo textual, son forzados a comparecer mediante imágenes. Ancianos indígenas, testigos de la guerra, narran los acontecimientos en sus propios idiomas, pero sus testimonios resultan incomprensibles; devienen puro sonido, imagen sonora que refuerza sus presencias expuestas en video.

La muestra *Aiwin* expone los resultados de los Talleres de Fotografía Social llevados a cabo por Andrea Josch, Claudia Astete y Nelson Garrido. Dichos talleres habían provisto de materiales y técnicas fotográficas a miembros de diversas comunidades mapuche, ansiosas por levantar e inscribir las demandas de sus territorios, sus protestas antiguas, los signos de todas sus reivindicaciones. La fotografía les acercó una posibilidad de, una vez más, afirmar sus voces y sus lugares excluidos, pero en este caso debieron hacerlo a través de los recursos de la imagen: la retórica, los encuadres y los montajes de un procedimiento que debe sustraer lo dicho para decir con más fuerza. Revertir el lugar de enunciación significa, por otra parte, un gesto significativo en el curso de un proceso de autoafirmación política: el indígena ya no se coloca del lado del objeto fotografiado, sino que, cámara en mano, deviene capaz de esgrimir la mirada, de empuñar la palabra.

Hay obras que exponen la pura letra para trabajar la carga imaginaria de la palabra o las grafías enredadas en el fondo de

la imagen; buscan significar entre las vacilaciones de la figura y el verbo: en el límite, la superposición o el intermedio entre lo escrito y lo mostrado. Me refiero brevemente a dos casos. La obra de Bernardo Oyarzún, *Territorio Mapuche. Lección de geografía* (expuesta juntamente a la muestra *Aiwin*), despliega una aplicada caligrafía que registra las localidades chilenas de nombre mapuche. Esos trazos, prolijos, representan la representación del lenguaje manuscrito. Como toda maniobra representacional ocurrida en los dominios del arte, ésta debe provocar un traspíe en el régimen de la apariencia: la imagen funciona presentando y sustrayendo algo a la mirada; por eso, en algún momento, debe ser negada en su presencia clara: en este caso, la escritura, en su modo visible, debe ser refutada. De pronto, la esmerada letra de Oyarzún comienza a vacilar, a enmarañarse y borrar hasta que se desvanece en manchas indescifrables. Pero “lo ilegible no es lo contrario de lo legible”, aclara Derrida, “es la cuña que le da ocasión o fuerza para volver a empezar”<sup>15</sup>; para reanudar el camino errante del sentido en otro lugar, en un punto ubicado al margen del espacio de la escritura: un vacío en el territorio chileno que sólo puede ser marcado con una zona en blanco o una pausa nublada en el orden del lenguaje.

Segundo caso: Gonzalo Díaz interviene con letras de neón la cornisa superior del edificio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ubicado en Valparaíso con un sorpresivo texto de Nietzsche: “Criar un animal al que le sea lícito hacer promesas”. El mensaje, que usurpa el espacio de un anuncio publicitario o propagandístico, se proyecta visualmente sobre la Plaza Sotomayor, zona de intensa circulación de transeúntes y centro estratégico donde la sede de la cultura se enfrenta con la Comandancia de la Armada. La escritura aparece en modalidad de imagen, no sólo por su presencia, luminiscente y azulada, sino porque su disposición la arranca de su trama textual (*La genealogía de la moral*), oscurece su sentido y la inscribe en una

14 La Guerra del Chaco enfrentó a Paraguay y Bolivia entre 1932 y 1935.

15 Jacques Derrida. *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1977, trad. de M. Arranza, p. 161.

escena cruzada por acciones diferentes a la de la lectura: la “distracción” benjaminiana, el movimiento de la coreografía urbana, la presencia de la arquitectura circundante y las localizaciones que diagraman en el ágora la geometría del poder. Al considerar la orientación pragmática del signo, sus efectos sociales, Fabbri dice que “las cuestiones que cuentan, más que sintácticas son tácticas”<sup>16</sup>. La “frase/imagen” no puede ser concebida ni como mera presencia visual ni como puro dispositivo lingüístico: debe conquistar el sentido, asumiendo posiciones diversas, emplazándose en las calles, ofreciéndose a la mirada transitoria de la gente que pasa. Ante la imposibilidad de revelar un significado seguro, pierde importancia la economía del signo y gana su dimensión política: su capacidad de maniobrar y posicionarse estratégicamente para nombrar más allá de lo que autorizan las palabras.

Para terminar, me refiero a la cuestión levantada por Andrea Giunta sobre la mercantilización de los textos de catálogos, específicamente en el caso de la Escena de Avanzada chilena. Ya se sabe que el modelo productivo globalizado enfatiza la economía de la información y promueve el consumo especializado de bienes y servicios culturales. Según Lash, este régimen de acumulación deviene un nuevo régimen de significación. Desde la vigencia del *posfordismo* una proporción cada vez mayor de todos los bienes producidos son culturales; este hecho promueve que las relaciones de producción asuman un formato discursivo y determina que los bienes de consumo sean considerados valores de signo más que de uso<sup>17</sup>. Así, por un lado, la expansión del capital cultural levanta la cotización transnacional de las instituciones del arte: los museos, bienales, archivos y ediciones de arte. Por otro, la propia creación y la teoría del arte se encuentran sujetas, en mayor o menor grado, tanto al esteticismo del diseño y la regularidad de la comunicación como a los intereses de la cultura especializada del *mainstream*, básicamente la académica.

<sup>16</sup> Paolo Fabbri. *El giro semiótico*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 105.

<sup>17</sup> Scott Lash. *Sociología del posmodernismo*, Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

El tema se plantea en torno al margen de maniobra que deja esa sujeción; es decir, acerca de las posibilidades de disidencia, resistencia o negociación que tienen las formas críticas del arte (obras, pensamiento, instituciones) para disputar zonas de inscripción e impugnar la estabilidad del orden simbólico conciliado. ¿Qué políticas de la mirada pueden ser concebidas ante una vitrina planetaria atestada de imágenes-mercancía? ¿Cómo preservar la densidad de la memoria de los estándares del archivo informatizado en clave planetaria? Cada intento disidente supone jugadas particulares. No me extraña el atractivo que ejerce la documentación latinoamericana sobre la institucionalidad hegemónica del museo y la academia, ansiosa de integrar la diferencia. Supongo que el registro de la Escena de Avanzada chilena debe constituir una presa codiciada por los circuitos metropolitanos: constituye un caso paradigmático en América Latina, un modelo histórico capaz de desarrollar formas de ruptura alternativas a las vanguardias internacionales y de asumir posiciones críticas y antidictatoriales sin caer en la denuncia literal ni renunciar al rigor estético. La valoración de la Escena de Avanzada por el *mainstream* es asumible en cifra de *phármakon*: por un lado, puede ensanchar los espacios de estudio acerca de esa potente experiencia y activar el debate relativo a sus alcances; por otro, puede ocasionar la apropiación de sus documentos, la fetichización o banalización de su lectura y la recategorización de los acontecimientos en clave administrativo-académica. En algunos países latinoamericanos sucede que acervos documentales de valía patrimonial son adquiridos por bibliotecas, archivos y universidades del exterior. En estos casos cabe apelar a la intervención pública: tanto las políticas culturales a nivel de Estado como la demanda ciudadana resultan necesarias para evitar la fuga de registros que hacen a la memoria de una colectividad, aunque tengan proyección universal. La digitalización de los archivos mitiga estos menoscabos, pero el valor aurático y simbólico de la documentación original pesan en los complicados mecanismos de elaboración de la memoria.

Retomo el sentido más fuerte de la cuestión: la tendencia a que los circuitos metropolitanos canonicen textos emergidos en situaciones de contingencia y neutralicen, así, su talante intempestivo, su talento discordante. El peligro no radica en la negación del potencial disidente de la documentación, sino en su clausura: en su detención como hecho político y ético abierto a nuevos procesos de significación.

Bourdieu entiende la acción contrahegemónica como “lucha por la clasificación”. Ante el riesgo de que cierta escritura histórica latinoamericana sea reclasificada y sellada por la institucionalidad central, cabe reivindicar su disponibilidad a lecturas anticipadoras de nuevos acontecimientos. El archivo no puede coincidir con la inscripción de las historias que preserva: nunca logra el símbolo encastrar los momentos de la memoria en una unidad conciliadora y satisfecha; siempre quedan faltas y remanentes que impiden el ajuste entre el texto y lo acaecido; que impiden que la escritura asiente, catalogue y registre todo. Este saludable “mal de archivo” deja resquicios, espacios en blanco para nuevas cuestiones y reinterpretaciones capaces de propiciar el relampagueo del sentido.

### 3. Néstor García Canclini

¿Qué es una frontera? Una línea de demarcación espacial –natural, convencional o imaginaria– que separa y a la vez junta los territorios que se encuentran de lado y lado de su trazado. Las fronteras actúan como zonas político-estratégicas que están siempre en disputa al ejercer un rol divisorio que suscita enfrentamientos entre *marco de contención y fuerzas de desborde*.

La definición de los límites que bordean y separan los terrenos de ocupación del arte (tradición, campo, sistema) son marcadores activos de la diferencia entre interioridad y exterioridad, entre la concentración y la dispersión del efecto estético. Las rupturas y los estallidos de la modernidad occidental hicieron que las fronteras de delimitación de la especificidad artística se convirtieran en una zona de roces y fricciones entre la autonomía (separación, distancia) y la heteronomía del arte (mezclas, revolturas).

Las conversaciones de este libro con Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini y Andrea Giunta transitan por estos bordes inciertos de oscilación de las marcas de asignación del valor “arte” que tornan híbridas tanto las categorías estéticas como las operaciones artísticas. Estos tránsitos –que también ocurren entre las disciplinas– recorren la historia del arte, la sociología de la cultura y las teorías críticas como una muestra compartida de lo que hoy agita el pensamiento político-intelectual en América Latina.

Nelly Richard



EDICIONES  
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES