

**ACTAS de las VI Jornadas Internacionales y IX Nacionales de historia, arte y política. FACULTAD DE ARTE
UNICEN Tandil – 21-23 de junio 2018**

Tandil, 21, 22 y 23 de junio de 2018

**VI JORNADAS
INTERNACIONALES y
IX NACIONALES
de historia, arte y política**

entrega de resúmenes: 13 de abril de 2018
entrega de ponencias: 1 de junio de 2018

<https://dhtarte.wordpress.com/> / jhnap.unicen@gmail.com

organiza
departamento de historia y teoría del arte



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Latinoamérica, política y marginal. Demasiado arte para ser verdad

Julia ISIDORI
CONICET-UNTreF-UNRN

Resumen

En este trabajo analizaremos en qué medida los proyectos latinoamericanos de arte contemporáneo de las últimas décadas que han devenido estandarte del arte *político* se ven condicionados por la historiografía latinoamericana de la segunda mitad del siglo pasado.

En primer lugar, cuestionaremos la particular univocidad con que el término “político” se ha insertado en la investigación académica sobre arte, consolidándose como la categoría para referir exclusivamente a las prácticas de resistencia, e instalando la suposición de que lo político, para ser tal, tiene que estar del lado opuesto a los poderes hegemónicos. En segundo lugar, observaremos también que el término “latinoamericano” denota características no territoriales sino sociales, signadas por un pasado historiográfico particular.

A partir de la observación de algunos proyectos artísticos latinoamericanos que son expuestos inimpugnablemente bajo la categoría de *políticos* analizaremos algunas consecuencias de dicha categorización, como la confirmación de la marginalidad, la complicidad con los circuitos de exhibición en territorialidades de poder, y la instauración de la política como un mandato *a priori* para la producción de “arte latinoamericano”.

Introducción

“Tuve la gran experiencia de trabajar con Miles Davis donde interpreté algo que era, técnicamente incorrecto, y fue en medio de un concierto que era el mejor concierto de esa gira. Estábamos pasando un gran momento y en medio de una de las canciones, mientras Miles hacía un solo, toqué este acorde que estaba tan equivocado que pensé que había destruido todo y reducido esa gran noche a escombros. Miles tomó aliento, y tocó algunas notas, e hizo mi acorde correcto. Y no pude entender cómo lo hizo, sonó como magia, ya sabes. Me tomó años imaginar lo que realmente sucedió, esto es lo que sucedió: yo juzgué lo que había tocado. Miles no.”

*Herbie Hancock*³²

32 “I had the great experience of working with Miles Davis where I played something that was, you could say, technically wrong, and it was in a middle of a concert that was the best concert over that tour. We were having a great time and in a middle of one of the songs, doing Miles a solo, I played this chord that was so wrong I thought I

¿Hay algo así como un *Manual para artistas revolucionarios/as* de América Latina? ¿Puede un/a artista latinoamericana/o no ser revolucionaria/o? ¿Cuán rentable es a su práctica hablar de los dolores de América? Hacerlo ¿es una necesidad existencial, política o es más bien una estrategia para participar de ciertos circuitos?

En este trabajo analizaremos en qué medida los proyectos latinoamericanos de arte contemporáneo de las últimas décadas que han devenido estandarte del *arte político* se ven condicionados por la historiografía latinoamericana de la segunda mitad del siglo pasado. Por cuestiones de extensión no analizaremos obra, pero sí presentaremos algunos casos de los que surgen las inquietudes de esta investigación, estructurándola en tres momentos.

En primer lugar, cuestionaremos la particular univocidad con que el término “político” se ha insertado en la investigación académica sobre arte, consolidándose como la categoría para referir exclusivamente a las prácticas de resistencia, e instalando la suposición de que lo político, para ser tal, tiene que estar del lado opuesto a los poderes hegemónicos.

En segundo lugar, destacaremos algunas similitudes y cambios entre el arte latinoamericano posterior a 1950 y las acciones contemporáneas.

En tercer lugar, analizaremos algunas consecuencias del hecho de que ciertas obras sean categorizadas indiscutiblemente bajo la categoría de *arte político*. Entre ellas, la confirmación de la marginalidad, la complicidad con los circuitos de exhibición en territorialidades de poder, y la instauración de la política como un mandato *a priori* para la producción de “arte latinoamericano”.

Dado que el foco del trabajo está puesto en la problematización del concepto de lo *político*, referiremos asiduamente a la investigación de Jacques Rancière sobre la mimesis y las paradojas del arte político, pero buscaremos enfrentarlo a situaciones concretas del presente del arte en Latinoamérica que problematizan su teoría.

Univocidad del término: izquierda y resistencia obligatoria

Para comenzar, interrogaremos qué entendemos por *arte político*. ¿Se trata de una categoría en géneros, al lado de la que podríamos ubicar el paisaje o la naturaleza muerta? ¿O de un nivel clasificatorio más amplio, en el que cabrían todos los géneros si cumplieran algunos requisitos? En

had just destroyed everything and reduced that great night to rubble. Miles took a breath, and he played some notes, and made my chord right. And I could not figure it out how he did that, it sounded like magic, you know. It took me years to figure what actually happened, here's what happened: I judged what I had played. Miles didn't.” Tomado de *Herbie Hancock Teaches Jazz*, Masterclass. (Traducción de la autora).

ese caso, ¿Qué otras categorías presentan opciones contiguas? ¿La de lo *no-político*? ¿Existe tal cosa? En ese caso, ¿qué determina la categorización en uno u otro concepto?

En la investigación y crítica académicas sobre arte solemos inscribir bajo este rótulo aquellas obras que traen a escena problemáticas públicas, de gobierno y de regulación de las sociedades, que pueden ir desde el terrorismo de estado hasta la pobreza, la marginación, el racismo o la intolerancia a las minorías sexuales. A fuerza de uso, entonces, el término “político” se ha consolidado como la categoría adecuada para referir a las prácticas de resistencia de cada época. Esto conlleva algunas consecuencias entre las que destacamos dos: en primer lugar, se olvida que lo político es un ejercicio entre poderes y que por lo tanto, está presente también en posiciones que se promocionan neutrales, o que incluso forman abiertamente parte de los circuitos de poder.

En segundo lugar, las acciones que desde un primer momento hacen visible algún problema social de minoría son aceptadas inimpugnablemente como políticas y, en los análisis de estas obras, el juego de poder referenciado —por ejemplo el de un sector marginal con el Estado— toma protagonismo por sobre el ejercicio de poder, podríamos decir el *referenciante*, que se ejerce en la poética artística misma. En resumen, se acuerda de forma tácita en lo político no como juego de fuerzas sino como de *ciertas fuerzas* y hacia el exterior del territorio de la obra. Es decir, se plantea como contenido. El problema es que en la preocupación de dejar en claro la oposición con ese afuera, se pierden de vista ejercicios internos del poder, dentro de la estructura de la obra. La experiencia del *disenso*, que para pensadores como Jacques Rancière es componente clave de la política, existe sólo hacia afuera de los límites de las obras.

Rancière emplea la figura del teatro para estudiar la actuación de las y los espectadores en su libro *El espectador emancipado* (2010). A propósito del arte participativo, cuestiona la supuesta redistribución de poderes en las obras de arte en las que no hay *discenso*, es decir, en que la organización de las/los agentes implicados e implicadas es exactamente la misma que aquella con la que se disponían antes del acontecimiento artístico: “en el término de todo un siglo de supuesta crítica a la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artísticamente subversivas” (Rancière, 2010: p. 54). Según el autor, las intenciones de los y las artistas de generar una situación políticamente resistente al orden no garantizan que dicha situación lo sea, y en la mayoría de los casos sucede que el estado de cosas que se pretende subvertir —por medio de dar voz a las y los dominados— queda no sólo inalterado —ya que estas y estos no abandonan su categoría de dominados y dominadas— sino incluso reafirmado (Rancière, 2010: pp. 53-84).

En referencia a las obras que, *a priori* revolucionarias, pretenden hacer visible determinado contexto de injusticia, el autor indica que lo más revolucionario sería romper la mimesis, no dar lugar a la lógica dominante— que él llama *policial*—: “no se trata (...) de adquirir un conocimiento de la situación sino ‘pasiones’ que sean inapropiadas para esa situación” (Rancière, 2010: p. 64). Si observamos desde la teoría de Rancière los cuatro casos que mencionaremos a continuación, comprobaremos que las situaciones generadas a raíz de las obras no son en absoluto inapropiadas, sino más bien miméticas de las lógicas *policiales* que disponían a las/los participantes en la cotidianidad extra artística de Latinoamérica. Y que entonces lo político entendido en estos términos teóricos no se condice con el uso coloquial que estamos dando al término

Ahondaremos en esto luego de presentar algunos ejemplos, pero antes podríamos indagar en qué es *lo político* y qué es la *resistencia* para el sentido común, o el uso coloquial de los agentes del campo del arte. ¿Son sinónimos? Y en ese caso: ¿a qué resistencia es homónima la política?

En mayo de este mismo año un grupo de artistas se organizó para llevar adelante una Bienal alternativa a la afamada Bienal de la Habana, en respuesta a la decisión del gobierno cubano de posponer el evento hasta el 2019 por la crisis social urbanística a raíz del huracán Irma. La Bienal #00 se gestionó de manera colectiva, anunciando la convocatoria vía redes sociales con el slogan “de lo oficial a lo inescrupuloso” y plantea para nosotras/os un ejemplo clave de los preceptos historiográficos que recaen sobre el concepto de resistencia. Recordando nuestra inquietud inicial acerca de si hay algo así como una manera correcta de hacer política, la autogestión de las/los artistas fue a la vez aclamada y repudiada, volviéndose un caso polémico que desvió la atención de las obras y constituyó al evento en el tema de discusión. El periodismo internacional y medios cubanos como *Martí Noticias*, *Cubanet* o *Havana Times* aplaudieron la propuesta, como también lo hizo vía Youtube el reconocido crítico y curador Gerardo Mosquera quien formó parte desde los inicios de la Bienal Oficial. Pero la recepción no fue homogénea. Dentro de la isla, el gobierno y algunas organizaciones, como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) repudiaron el gesto autogestivo por considerarlo promotor de “los intereses de los enemigos de la nación” (CIBERCUBA, 2018).

Las/los artistas organizadoras/es aseguraron que no están en contra de ninguna institución (AAVV, 2018^a), sino que buscan gestionar ellos mismos por primera vez un espacio de exhibición de alcance mundial. Lo cierto es que tanto agrupaciones de artistas como organismos públicos gubernamentales consideraron que su forma de hacer política no era la correcta. Entre algunos casos que dan cuenta de esto y de que el problema de la política excede, si la hubiera, las fronteras del

arte, quisiera mencionar el encarcelamiento al artista cubano Luis Manuel Otero en su domicilio el 6/11/2017 por parte de la policía. El arresto se efectuó sin orden de registro y coincidió con la iniciativa de Otero, quien había convocado recientemente vía redes sociales a artistas cubanas/os a presentarse en la Bienal Alternativa.

Otro caso que pone sobre la mesa las discusiones que puede traer el concepto de *resistencia* cuando se pretende congelar su significado a una única estrategia, es el de Antonio Mas. El artista viajó desde Alicante, España, para participar de la Bienal #00, y envió la obra *Esto es democracia*, que consistía en “una serie de carteles electorales con líderes internacionales ‘que nos invitan a votar cuando en realidad vemos que tenemos una democracia amputada porque quienes gobiernan el mundo son organizaciones en las que no podemos elegir, como el FMI o el Banco Mundial” (Martínez, 2018: s/d). Más pretendía señalar que “de la democracia solo nos queda su definición”, pegando los carteles “en las paredes del barrio Alamar de La Habana al lado de las papeleras, donde se lea ‘Deposite aquí su voto’”. La aduana retuvo la obra y anunció que no sería liberada hasta el 20 de mayo, cinco días después de que la exposición hubiera terminado. El artista decidió en colaboración con los organizadores de la Bienal, que les enviaría las imágenes para que ellas/os pudieran imprimirlas dentro de la isla en un menor formato y, una vez que el ente aduanero cumpliera su palabra, donar a la fundación la obra original, empaquetada y con el título (Martínez, 2018: s/d).

Dada la particularidad del evento y la manera informal en que se gestionó, cada situación nos presentaría inquietudes para poner en discusión. Por cuestiones de extensión quisiéramos limitarnos a estos dos casos para presentar la siguiente hipótesis: literalmente o de forma tácita, y ya sea asociada o no a la teoría, el campo artístico ha convenido en los últimos años una cierta definición del *arte político*. De la mano de Rancière hemos abordado anteriormente el disenso como base fundamental para el ejercicio político y hemos reconocido asimismo que la resistencia devino un mandato implícito para *lo político*. Nos preguntamos entonces: si la experiencia de *lo político*, más específicamente de lo político entendido como resistencia, supone ensayar nuevas posibilidades de configuración de lo común, ¿no es la Bienal #00 un perfecto ensayo de otras posibilidades de configuración de lo común? Y en ese caso, ¿con qué fundamentos se avala si quiera la crítica a su carácter político desde una tradición que buscó desde sus inicios plantar bandera en el panorama mundial como el territorio en que lo político es no sólo posible, sino aplaudido? ¿No deberíamos entonces, cuestionar ese supuesto *político* sobre el que la Bienal de la Habana se ha fundado?

En cuanto a lo primero, Iris Ruiz, una de las artistas cubanas participantes explica que, desde su perspectiva, “La Bienal está dando la posibilidad de ‘sin tanta burocracia ni censura ni tanta cosa, que un artistas diga: ‘mi obra va de esto’” (Matienzo Puenzo, 2018: s/d). Y sin embargo, las obras quedan en segundo plano. En este sentido observamos cómo La Bienal de la Habana #00 parece ser en sí misma la obra más importante, relacional, colectiva, política.

En relación a lo segundo, es decir a pensar entonces si los presupuestos originarios de la bienal oficial de la Habana pueden seguir siendo políticos si se congelan y no admiten el ensayo de nuevas estrategias, el conocido crítico y curador Gerardo Mosquera ha planteado algunas paradojas. Entre ellas, el hecho de que los organizadores no reconozcan en la propuesta alternativa de este año los mismos principios que ellos tuvieron años antes. La bienal de la Habana se fundó en respuesta a la marginación global de Cuba impuesta por Estados Unidos, es decir que fue una iniciativa a raíz del hecho de haber sido aislados. Recupera Mosquera esas reflexiones iniciales: "si estamos marginados, vamos a crear nuestro propio espacio'." Y agrega: " (Mosquera, 2018) Sin embargo, esa misma motivación, imagino, impulsó a los autores de la Bienal 00, a rebelarse justamente contra la exclusión de las instituciones cubanas, quienes de forma totalitaria rigen la manera en que debe ser pensado y producido el arte, sin tener en cuenta las necesidades de los propios artistas” (Cruz, 2018: s/d).

La Bienal #00 es uno de los ejemplos posibles, pero el campo del arte ha sido testigo numerosas veces de juicios negativos hacia propuestas nuevas, incluso alegando posturas que se dicen a sí mismas resistentes. Nos preguntamos, entonces, qué presupuestos están operando allí donde lo político admite ciertos modos, reconocidos y consensuados previamente. Es en este punto es que nos planteamos la posibilidad de que un pasado artístico que goza de legitimación en la escena mundial empieza a aparecer como mandato para la producción y lectura del arte.

Árbol genealógico desde el giro contextual del arte

Si buscamos desde el presente hacia atrás en un ejercicio arqueológico, encontramos ejemplos de resistencia que dialogan con el relato oficial en cierta historiografía latinoamericana de la segunda mitad de siglo xx. Da cuenta de esto el rastreo que Ana Longoni y Mariano Mestman han hecho de los conceptos de vanguardia y Revolución como ideas fuerza que se prolongan y juegan diferentes accionares en lo que ellos llamaron la década larga (Longoni Y Mestman, 2008). Las acciones que recuperadas por ellos, inclasificables exclusivamente en el campo artístico o en el político dejan

aflorar temáticas que han devenido casi géneros dentro de lo que solemos clasificar como arte político: la precarización laboral, el terrorismo de estado, la marginación de minorías identitarias, entre otros. Lo que nos muestra esta observación es que problemáticas del orden inmediato, contextual, aparecieron inicialmente coyunturales, a causa de un reclamo específico, para instalarse luego se de manera abstracta entre los posibles tópicos de producción.

También Boris Groys, otro pensador contemporáneo, se detiene en el giro contextual del arte. Lo que indica es que ese ser coyuntural del mismo, asociado a las *fallas* del terreno inmediato es lo constitutivo del arte en oposición al diseño (Groys, 2016).

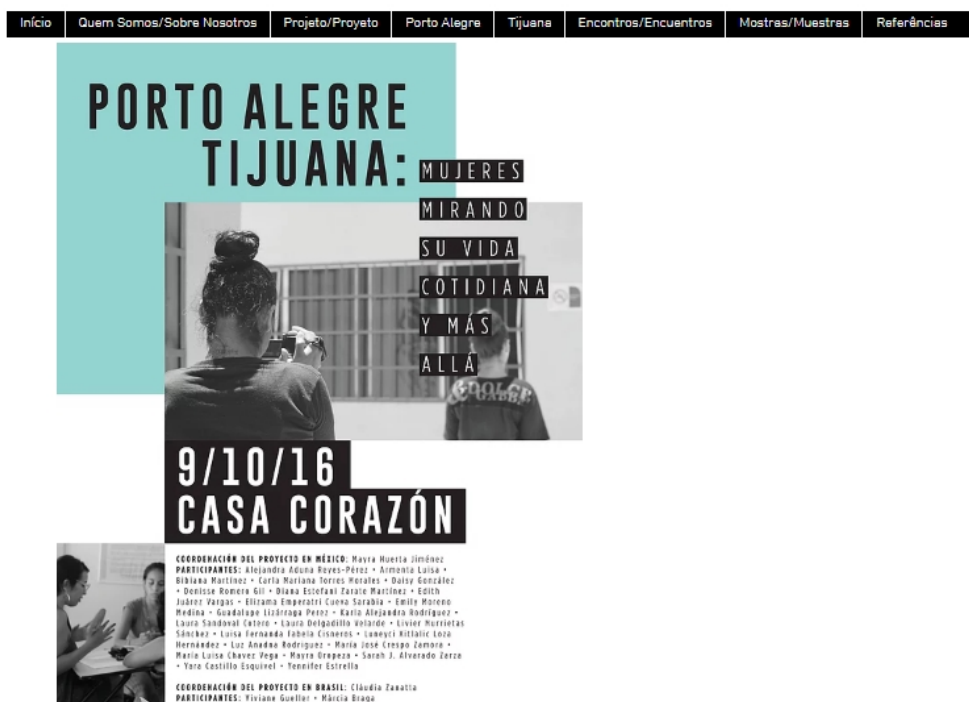
Ambas lecturas giran alrededor del término *contexto*, que recientemente hemos homologado a “territorio inmediato”, constatando que el concepto no sólo es espacial —territorio— sino que lo recorta temporalmente a la inmediatez. Cuando decimos que el arte gira hacia el contexto no gira hacia cualquier contexto, sino a su más próximo presente. Es entonces, temporal, contemporáneo. Lo que nos preguntamos a propósito del arte político contemporáneo es si realmente está dispuesto a una mirada profunda de las especificidades del presente y en qué medida esa mirada está guiada por los temas del pasado, que vienen forjando una forma tradicional de *lo común* latinoamericano.

Esta inquietud surge de observar obras de los últimos años que se relacionan de hecho con el contexto, es decir, *in situ*, al lado literal de los problemas sociales que pretenden señalar. Sobre todo observamos obras relacionales, de las que sólo mencionaré una, porque entiendo que se puede poner en relación con numerosas otras de estrategia similar. Se trata de la acción *Porto-Tijuana: las mujeres en busca de su vida cotidiana y más allá* (2016), una propuesta desarrollada por un colectivo de artistas brasileras³³ en las ciudades de Porto Alegre (Brasil) y Tijuana (México). Durante el año 2016 trabajaron con un grupo de mujeres del barrio de Vila Renascença y de Casa Corazón (“una institución de servicios sociales para mujeres”), de México. En ambas locaciones la propuesta consistió en asesorar —usando equipos profesionales de filmación y sonido— a los grupos locales acerca de modos de narración audiovisual, con los que estos llevaron a cabo la producción de videos narrativos en torno a su cotidianidad. Los videos fueron editados por el grupo de organizadoras, para quedar exhibidos en una plataforma virtual administrada por ellas. Las autoras del proyecto explican en esa misma página:

La motivación de este enfoque proviene de la problemática común que emergen de la práctica de los dos colectivos especialmente con el entorno urbano y sus habitantes, muchos de ellos en la vulnerabilidad social. (...) El proyecto tiene como objetivo fomentar la aparición de narrativas como una manera de mostrar la historia y la experiencia de las mujeres que viven en

33 Cláudia Vicari Zanatta, Viviane Gueller, Márcia Braga, Mayra Huerta Jiménez, Sarah Alvarado Zarza, María José Crespo, Alejandra Aduna Reyes-Pérez y María Luisa Chávez.

los suburbios de las dos ciudades, su vinculación a los procesos de creación. La actividad del vídeo es la herramienta elegida para generar un intercambio de experiencias, valoración de los sujetos y de sus capacidades y permitir que todos los participantes se conviertan en agentes de la función social y cultural a través de procesos creativos en la red de alerta a las particularidades locales y culturales de dos contextos. (AAVV, 2016).



En esta obra contextual, ¿qué patrones se repiten que provengan de la tradición latinoamericana de *arte político*? La relación práctica con un sector marginal, la evidencia de sus carencias y el traslado de estos registros a una plataforma de exposición que es ajena al territorio relevado. Una suerte de *Tucumán arde* brasileiro, si se quiere. Posteriormente, las artistas buscarán otro territorio que devendrá tema, o no, lo cierto es que Tijuana y Porto Alegre fueron pasajeros, quedaron abandonados después de la obra, para ser reemplazados por otras inmediateces. Al igual que en la acción rosarino-porteña del '68, las artistas no hicieron de su propio contexto inmediato el tema de la obra, sino que viajaron a buscar uno cuya marginalidad fuera lo suficientemente llamativa.

La figura del viaje es crucial para el giro contextual del arte entendido como etnografía (Foster, 2001: pp.175-209) y nos permite también ver como el pasado artístico político de América condiciona no sólo las producciones americanas sino las extranjeras. ¿Qué significa América para las/los productoras/es del resto del mundo vinculados al ejercicio político? Algo así como la meca para la producción. Artistas estadounidenses y europeos abandonan deliberadamente la comodidad de sus talleres insertos en el centro de grandes ciudades, lejos de las necesidades sociales más

básicas, buscando un sitio donde el problema esté en su peor estadio. Buscan estar incómodos, vivir las carencias de las/los locales. Viajan persiguiendo un lugar con problemas que contar. América aparece así como una suerte de cantera de la que sacar material, como fue el Cerro Rico Potosí para los españoles. Numerosos casos servirían de ejemplo, Ai Wei Wei, Francis Alys, Santiago Sierra, entre tantos. Pero para poner en relación con *Porto-Tijuana* quisiera al menos mencionar dos trabajos.

El primero es la serie *Zona Sur Barrio Piedra Buena* (2000-2010), del fotógrafo suizo Gian Paolo Minelli. Minelli se radicó en Argentina donde experimentó a largo plazo la vida de Villa Lugano, entablando relación con las/los habitantes. Para la obra *Zona Sur Barrio Piedra Buena* aun siendo él un excelente retratista, dejó las fotos en manos de las/los retratadas/os, transformándose en asistente en el momento de la toma. La persona a fotografiar elegía un lugar del barrio adonde llevaban los elementos, Minelli ubicaba el trípode y configuraba la toma, y eran ellas/os, las/los fotografiadas/os, quienes accionaban la cámara con un cable disparador.



De un modo distinto, el fotógrafo iraní-francés Reza Deghati, productor para National Geographic, también se instaló en un barrio de Buenos Aires, específicamente en la Villa Fuerte Apache. Lo hizo en un plazo considerablemente más corto: llegó con motivo de la primera edición de BIENALSUR y dictó en la villa un taller de fotografía para adolescentes que duró dos encuentros en Febrero de este año.



Aún en sus abismales diferencias de trabajo, estos dos casos presentan ejemplos a la cuestión de la tradición política asociada al territorio latinoamericano. Evidentemente los modos de experimentar la marginalidad son diferentes, pero lo inamovible es esto último: la existencia de *una* marginalidad, la presuposición de que existe en determinados lugares y de que ahí está congelada, sustantivada, como estudiaremos en el paso siguiente.

Consecuencias antes y después de la producción de arte: mandato-político histórico, categorizaciones y lo contemporáneo.

Luego de un pasado comprometido con la política, el arte latinoamericano se ha ganado la fama de militante de tiempo completo. Hacer obra a partir de la desgracia ajena parece ser la decisión más sensata y redituable si se quiere participar de los circuitos contemporáneos «globales», que esperan que el arte latinoamericano —si se erige como tal, y para hacer justicia a la categoría— se comporte de esa manera. Lo que ocurre es que en la exigencia de la novedad inherente al campo del arte, se da entonces una suerte de competencia con el pasado, que dictamina los temas, y a la vez sienta un precedente de alta intensidad con los horrores de la segunda mitad del siglo XX. En otras palabras, la historia fue marcando el camino con los tópicos apropiados para el arte político latinoamericano, y lo hizo nada menos que a raíz de coyunturas políticas extremas, como por ejemplo, la desaparición forzada de personas, poniendo la vara muy arriba en la mediación de eficacia del arte en términos de impacto por tópico. Por ende, en las intenciones de inscribirse en esa genealogía, las

obras contemporáneas que hacen del *tema* su característica más interesante, lo ubican en comparación con los del pasado, teñidos de horrores abrumadores. ¿Qué se puede producir, por ejemplo, sobre la desaparición de Santiago Maldonado o Rafael Nahuel que no sugiera relaciones con las obras durante la última dictadura, o sobre sectores urbanos marginales que no compita con el arte político de los ´60?

Por ello nos preguntamos: las obras contemporáneas que se inscriben en la categoría de *arte político*, ¿se producen como un gesto inevitable ante el desastre particular social, o están determinadas a priori por la tradición? En ese caso, los problemas que asechan a las/los latinoamericanas/os, ¿son repudiados o en algún punto “esperados” por el arte?

En este punto resulta útil recuperar el concepto de *necroteatro* acuñado por Ileana Diéguez (2013), pero no como poética espectacular del terror, como exhibición exacerbada de la muerte en sí —en la acepción de la autora—, sino de los vestigios de la muerte que son imposibles de extirpar (la pobreza, el hambre, el terror político, la marginación); *necroteatro* como la manera misma que tiene el arte latinoamericano de presentar ante el mundo las temáticas sociales de su territorio, en un juego de representaciones que —aunque ciertas— responden a un guion de ficción que consumen territorios otros. De la misma manera que en las exhibiciones brutales del horror a las que refiere Ileana Diéguez el *necroteatro* actúa como un poder soberano que dictamina que de tal horror no hay salida, el teatro de las marginalidades latinoamericanas ante nosotras/os y ante el resto de las naciones occidentales se exhibe como un estado de cosas inmutable, que se mantiene —al menos— desde la ya mencionada década larga a esta parte.

El concepto de ficción no supone falsedad ni se opone a lo real, sino que sirve para desenmascarar un *status quo* que se presenta como natural cuando realmente responde a una representación del reparto de poderes que mantiene ese *status*: el mandato del pasado pesa sobre los artistas del presente sobre lo que tiene que ser el arte político de América Latina hoy, ante el mundo. Es así que sobre la producción actual de arte desde acá reposan la expectativa del extranjero y del local que, basándose en su conocimiento de la simbiosis social/estética del continente desde mediados de siglo XX hasta hoy, suponen conocer una cierta *esencia natural* del arte latinoamericano.

La consecuencia es una ola de producción de obras que asumen ser políticas por el mero hecho de mencionar contenidos asociados a esa “esencia”. En la medida que la política es consigna, pierde potencial revolucionario. Porque si el ejercicio político —entendido en términos de Rancière— supone el ensayo de nuevas posibilidades de organización de lo común, esas posibilidades se ven impedidas por el condicionamiento histórico. Entonces las paradojas de la resistencia que

observábamos al principio, a propósito de la Bienal #00, no son tan casuales. El término mismo viene de la palabra *resistir*, es decir, aguantar, mantenerse, no sufrir cambios.

También el estudio de la marginalidad como categoría reificada que ha desarrollado Félix Guattari en textos como *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2006) plantea una encrucijada especialmente adecuada a nuestro caso de estudio: en la medida en que se introduce a un grupo social en el concepto de *marginal*, este grupo deja de ocupar un no-lugar dentro de esa sociedad, ya pasa a instalarse inamoviblemente dentro de uno de sus encasillamientos posibles. Así como podemos comprobar con los casos citados, el devenir-marginal parece no tener lugar en los circuitos de exhibición de arte, pero sí su reificación. Es allí donde el arte asume roles periodísticos, apropiándose de titulares que no necesariamente pone en discusión. Porque, al igual que al periodismo, la vorágine de la agenda contemporánea exige a las/los artistas producir numerosos sensacionalismos a corto plazo. Así, los temas que circulan en nuestro presente se reifican al repetirse con las mismas categorías discursivas hegemónicas, masivas, y superficiales de los soportes cotidianos pretendiendo ser *políticos* por mera aparición.

Estas poéticas, por lo tanto, presentan al tópico de la marginalidad en una única lectura, y tal univocidad marca la soberanía simbólica del lado de las/los enunciadore*s. Ante determinada situación, productores/productoras de arte toman la decisión procesual de recontarla, repetirla para las y los destinatarios una vez más, como ya miles de veces circuló en radios y pantallas: las/los artistas no dejan de ejercer su rol de artistas y las/los habitantes de un territorio considerado marginal no escapan a esa lógica.

Observamos consecuentemente que la imposibilidad política está determinada por los conceptos que vienen a instalarse en las obras antes incluso del momento de su producción. Cuando cabe en categorías que ya existen, el arte deja de ser *inoportuno*, lo que, a su vez, habilita una reflexión terminológica sobre lo contemporáneo.; contrario a lo *extemporáneo*, a lo *inoportuno*, lo *contemporáneo* refiere a la proximidad con el tiempo inmediato, trae aparejada la asociación a la oportunidad, y esa asociación supone adecuarse, amoldarse, ser oportuno a lo coyuntural. ¿Será entonces que la contemporaneidad del arte imposibilita el ejercicio político? Tal vez el pensamiento de Giorgio Agamben (2011) sobre lo contemporáneo traiga a esta pregunta una respuesta más esperanzadora, pero esa sería otra investigación. Por lo pronto, reconocemos en nuestros ejemplos de *arte político* que por un lado pierden eternidad, diríamos, porque están adecuados a la particularidad coyuntural, pero que por otro, no pueden limitarse al contexto, porque esa asociación a determinada coyuntura parece estar dictada por un mandato del pasado.

En resumen, este giro contextual y sus paradojas están en íntima relación al ser contemporáneo del arte, complicando los límites temporales del término y dejando ver que el problema de si hay efectivamente o no política, o si hay o no arte, o si existe la verdadera resistencia es un problema no de las obras, sino de los conceptos con que las leemos. El congelamiento de las categorías teóricas que usa el arte para estudiar las obras desde el precepto de la contemporaneidad es un problema porque en su pretensión de ser contemporáneo no da lugar a lo *inadecuado*, a lo oportuno, que sería lo que efectivamente estaría torciendo los límites de lo posible, y, por lo tanto, haciendo política.

América marginal y poderosa

Observamos que para no ser obsecuente con los términos, es necesario inmiscuirse en la complejidad de la resistencia como proceso. La corriente resistente por excelencia en este mundo derechista es la izquierda. Sabemos que a lo largo de la historia, teóricas y teóricos de izquierda han relatado las discusiones hacia el interior del movimiento, dando cuenta del carácter multidireccional y relativo del poder. También las y los mismos militantes han tomado diferentes caminos según lo que consideraban era la manera adecuada de ejercer la resistencia, lo que evidencia la predisposición a la autocrítica. Un movimiento tan abarcativo como “la izquierda” no puede ser homogéneo, y cualquier intención de mostrarlo sin grietas debe ser mirada con desconfianza, así como las presentaciones indiscutibles de *obras claramente políticas*. La puesta en discusión sobre las estrategias de cómo resistir da cuenta por un lado de la fuerza y la vitalidad de la propia resistencia y por otro de que el poder ante el que se resiste no está fuera, sino en los mismos espacios que buscan hacerle frente. Esto en el plano de la política, si es que todavía podemos establecer diferencias entre campos. En el terreno de la producción artística, ¿se da también este fenómeno autocrítico sobre las maneras de resistir a los poderes hegemónicos?

Hemos mirado a América desde nuestra perspectiva de teóricas/os latinoamericanas/os, compartiendo discusión en el mismo terreno en que se producen las obras. Esto implica que nosotras/os hablemos de nuestros propios problemas, pero ¿ante nosotros? ¿A quiénes nos estamos dirigiendo cuando reseñamos, estudiamos, o hacemos crítica de obras que traen a cuento problemas públicos como la marginación, la segregación urbana y la pobreza? Las categorías que descubrimos estáticas, ¿fueron estatizadas por sus protagonistas o es el exterior el que congela *una* imagen de la pobreza, *una* imagen de lo marginal, reduciéndola a fórmulas conocidas? ¿Contribuimos nosotras/os a su reificación? Estimo que así como conservamos un lazo con las producciones

políticas del siglo pasado, existe también un vínculo entre nuestro territorio y el afuera que participa en la conformación de nuestra identidad.

Dicho esto, introducimos los interrogantes finales: ¿qué espera el resto del mundo de América? Está claro que en el panorama global nuestro continente se sabe doliente, eternamente pobre y carente de servicios, pero, ¿cómo juega América sus cartas de marginalidad? Si es pobre, marginal hoy, lo es en principio porque se acomodó como pudo de las masacres y saqueos de la conquista. América era un territorio vasto rico en materiales –desde más de 400 especies de papa hasta toneladas inconmensurables de metal. Su conocimiento sobre la naturaleza y sobre su propia cultura era también admirable. Luego del robo, el genocidio y la progresiva marginación y aplacamiento de los pueblos originarios que sigue hasta hoy, la situación de las americanas y los americanos es radicalmente más desdichada que en los gloriosos años antes de la invasión.

En este panorama, las y los trabajadores del arte no tienen la obligación de solucionar el estado de cosas de sus países, pero es cierto que son una pieza clave en el intercambio mundial de poderes. Así como desde el sur del continente estamos continuamente a la mira de Londres, Venecia o Bilbao, vínculo que es heredero de esa historia de colonia, también sus naciones están atentas al trabajo de artistas de Latinoamérica. Entonces me pregunto: En ese intercambio en que se juegan los poderes globales de la cultura, ¿busca Latinoamérica dar cuenta de sus pesares y achacarlos a quien se los produjo? Como hemos dicho anteriormente, el giro contextual del arte borra cada vez más las fronteras entre lo real y la ficción, entre lo que depende del arte y lo que depende de la política, por ejemplo, con los reclamos a entidades gubernamentales concretas por parte de grupos políticos acompañados por artistas. Estos no temen exigir soluciones reales a problemas puntuales, señalando a los responsables de turno, con nombre y apellido. Lo que llama la atención entonces es que vuelquen esas denuncias sin tapujos a los gobernantes americanos que son a la vez herederos de las desgracias históricas. Mientras tanto, con aquellos gobiernos que las produjeron mantienen relaciones amables entre *vernisages* y *sponsoreos*.

Nos preguntamos desde el comienzo de este trabajo si hay algo así como *una* forma de hacer arte revolucionario. Pero hacer arte no es la única manera de plantar bandera ante lo que nos indigna. ¿Hay también *una manera ideal* de mirar las producciones, o conceptos obligados que mencionar en la crítica de arte latinoamericano? Los modos de recibir y hacer circular obra también toman partido en el juego del poder. Por eso no pretendemos decirles a las/los artistas cómo hacer su trabajo o qué relaciones entablar con los centros hegemónicos que hoy los reciben pero hace 500 años masacraron a sus ancestros, porque lejos estamos de conocer esas respuestas o de pensar que

existen algunas ciertas y a la vez reconocemos que la inserción en el mercado puede también ser una herramienta crítica. Tampoco pretendemos esbozar un manual para la resistencia correcta o más efectiva desde la producción de arte. Lo que sí nos permitimos es al menos esbozar una crítica de nuestra propia práctica como investigadoras e investigadores académicas/os, desde donde estoy convencida de que también se puede ejercer la resistencia.

Se espera del periodismo sobre arte que ponga los pesares de América en las pantallas de las y los lectores, porque no importa qué se diga al respecto; el hecho de que esas desgracias simplemente estén en la agenda de prensa es políticamente correcto. Se espera también de la crítica que proponga abordajes teóricos de las obras con adjetivos trillados, que todas/os conocemos y que a la vez por repetirse, perdieron peso en su significado. Se espera de la investigación sobre arte que aplauda ciegamente la producción sobre los males de América, simplemente porque representa para las instituciones una carga de moralina que las deja bien parada, y que se catalogue esa producción como arte político, pero que no osemos como investigadoras/es a ejercitar la política ensayando nuevas formas de leer, de hacer significar las obras. Justamente por todo eso que *se espera* creemos que ejercitar lo político sería hacer lo contrario, lo inoportuno, lo *inapropiado* como diría Rancière.

El llamado a hacerlo, a arriesgarse a discutir las categorías y conceptos teóricos con que tradicionalmente se viene leyendo el *arte político latinoamericano* hacia el final del trabajo y quedarnos sin espacio para hacerlo efectivamente puede parecer programático, porque llegamos sólo a la consigna. Pero en un momento global en que se espera justamente todo lo contrario, en que no sólo para las/los artistas sino también para las/los críticos/as, investigadoras/es lo que sobran son consignas de trabajo, explicar con claridad que lo que pretendemos hacer en una *contra consigna* resulta necesario.

Este escrito tiene como epígrafe una anécdota del pianista Herbie Hancock, que cuenta cómo en un concierto con Miles Davis toca un acorde incorrecto, y que el trompetista, en lugar de juzgarlo como un error garrafal se adecua y deja surgir algo realmente nuevo. Esta situación puede trasladarse a nuestra labor de investigadoras/es. ¿Qué hacemos cuando estudiamos académicamente el arte? Juzgamos, y juzgar es inevitablemente comparar con lo ya conocido, no estar abiertos a que nada nuevo pase. Es lo que ocurre cuando de antemano recibimos una obra catalogada como *arte político*. Entonces no es que la discursividad, la investigación en este caso, cause el pluralismo del “todo vale” con que suele describirse la producción contemporánea, sino todo lo contrario. Si no crea nuevas categorías —*a posteriori*, después de la observación de casos concretos— lo que hace es pisarle la cabeza a las posibilidades del arte porque encauzarlo dentro de un texto no es otra cosa

que encauzarlo adentro de lo conocido, hacer un nuevo montaje de lo que ya está hecho. Si no inventamos palabras nuevas y si no nos mostramos ante la práctica como capaces de estar abiertas/os, de innovar las formas de leer no dejamos de movernos dentro del límite de lo posible. Entonces no hacemos política. La política nos hace.

Creo que cuando se piensa a sí misma no como un agente pasivo, que produce lo que se espera y va hasta donde la llaman, sino que cuestiona y ensaya otros modos de estar en el mundo, distintos de las categorías que la domestican, América, además de ser marginal, es poderosa.

Bibliografía

- ADN Cuba. (2018). *Bienal de la Habana #00*, Recuperado de <https://vimeo.com/263417780>
- AAVva. (2018). 00 Bienal de La Habana (del 5 al 15 de mayo de 2018). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YhdyAYXMDv8&t=58s>.
- AAVvb. (2018). Inauguran en La Habana la Bienal 00: una muestra de artes plásticas independiente del gobierno cubano. En *Cibercuba*. Recuperado de <https://www.cibercuba.com/noticias/2018-05-04-u1-e129488-s27061-todo-listo-habana-bienal-00-muestra-artes-plasticas>.
- AAVV. (2017). Joven artista crea Bienal 00 para sustituir postergada XIII Bienal de La Habana. En *Martí Noticias*, fecha 17/11/2017, Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8uv9-L0iOC0>.
- AAVV. (2016). *Porto-Tijuana. Las mujeres en búsqueda de su vida cotidiana y más allá*, Recuperado de <http://portotijuana.wixsite.com/mulheres>.
- AAVV (2010). Retóricas de la resistencia. *Revista de Estudios Visuales*, N° 7. Recuperado de <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>.
- Agamben, G. (2011). Qué es lo contemporáneo. En Agamben, G. (2011), *Desnudez* (pp. 17-29), Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Brea, J. (Ed.). (2015). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.
- Cruz, L. (2018). 'Utopía en La Habana' en la #00 Bienal. En *Havana Times*, fecha: 07/05/2018, Recuperado de <https://www.havanatimes.org/sp/?p=133091>.
- De La Puente, F. (2016). La revolución no será posible hoy. Paralelas y perpendiculares entre el vínculo arte-política. *VADB*. Recuperado de <http://vadb.org/articulos/la-revolucion-no-sera-posible-hoy>
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas.
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (pp. 175-209). Madrid, España: Akal.
- (2011). Hacia una gramática de la emergencia. En *New left review*, N° 68 (pp. 93-104).
- (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid, España: Akal.
- García Canclini, N. (2016). Geopolítica de bienales. En AAVV (2016). *Revista de Estudios Curatoriales*, N° 5, Recuperado de http://untref.edu.ar/rec/pdf/rec5_completa.pdf.
- (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid, España: Katz.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo* (pp. 142-143). Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- Kuspit, D. (2012). *El fin del arte*. Madrid, España: Akal.
- Lyotard, J-F. (1982). Presenting the unrepresentable. En *Artforum*, N° 8, Vol. 20. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/198204>.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Longoni, A. (2011). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En *Poéticas contemporáneas* (pp. 43-46). Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

- (2014). *Vanguardia y Revolución*. Buenos Aires, Argentina: Akal.
- (2013). ¿Qué hacer con Tucumán Arde? En *Anuario, Registro de acciones artísticas de Rosario*, Rosario, Argentina.
- Lucena, D. (s/d). *Manual de metodología. PH15, una herramienta para la socialización de la práctica* (material distribuido fuera de editoriales vía mail por la autora).
- Martínez, C. (2018). El gobierno cubano retiene unas obras de Antonio Mas. En *Diario Información*, fecha 25/05/2018, Recuperado de <http://www.diarioinformacion.com/cultura/2018/05/11/gobierno-cubano-retiene-obras-antonio/2019330.html>
- Matienzo Puenzo, M. (2018). #00Bienal, entrando en La Habana. En *Cubanet*, fecha 28/04/2018.
- Merle, D. (2017). Reza Deghati: la búsqueda de la belleza en la vida de Fuerte Apache. En *La Nación*, fecha 13/06/17, Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/2033006-reza-deghati-la-busqueda-de-la-belleza-en-la-vida-de-fuerte-apache>.
- Minelli, G. P. (2010). *Zona Sur Barrio Piedra Buena*. Recuperado de https://docs.wixstatic.com/ugd/beaf71_d97554a1e50d475b8b48035b48417c95.pdf.
- Sitio oficial de la Bienal de la Habana #00: <http://00bienaldelahabana.net/>.
- Sitio de recepción de donaciones para solventar la Bienal de la Habana #00: <https://www.gofundme.com/wg9b8d-00bienal-de-la-habana>.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Wechsler, D. (2012). ¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas. En *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual*, N° 1, Buenos Aires, Argentina: Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).
- Zizek, S. (2008). ¿Por qué las ideas dominantes no son las ideas de los dominantes? En Zizek, S. (2008). *En defensa de la intolerancia*, (pp. 19-25). Madrid, España: Sequitur.