



**ENTENDER EL ARTE
HOY EN EL CONTEXTO
LATINOAMERICANO
CONTEMPORÁNEO**
SUS PRÁCTICAS E IMPLICANCIAS

¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Andrea Giunta

Resumen de texto

Ramírez Elorza, María Cecilia - Aguayo Muñoz, José Fernando - Cabrera García, María Pía

08/08/2015

¿De qué se trata el texto?

Este texto nos lleva a conocer y develar las siguientes preguntas:

¿Existe un arte específicamente contemporáneo? ¿Cabe referirse a un giro (estético, filosófico, epistemológico) que inaugura un tiempo completamente nuevo? ¿O sucede que, simplemente, la palabra se ha puesto de moda?

Su relación estrecha con el presente vuelve dificultosa la tarea de formular preguntas históricas.

Consideramos que el régimen moderno ha entrado en crisis y que la pulsión del presente, de lo inmediato, hegemoniza el momento en el que nos encontramos.

Se trata de un presente atravesado por los rastros de otras temporalidades.

Nos preguntamos por el comienzo como una estrategia para indagar en los datos dispersos de un estado del arte que hoy se ha generalizado.

Se trata de complejizar y problematizar distintas narrativas vinculadas a la condición de la contemporaneidad con el fin de identificar los síntomas del cambio.

Se propone la noción de vanguardias simultáneas para analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas.

El texto se organiza en fragmentos o pequeños ensayos que proveen de herramientas para introducirse en los problemas de la contemporaneidad artística tanto en relación con:

- + los lenguajes*
- + las estrategias de comunicación*
- + las técnicas*
- + los materiales*
- + las agendas*
- + los temas y problemas que señalan la contemporaneidad.*

Son reflexiones sobre cuestiones relevantes para entender la contemporaneidad desde un conjunto de obras.

No se sujetan a un tema o problema, como si fuesen su ilustración; cada una puede ser explorada desde muchas de las perspectivas propuestas.

Nos referimos a obras que se desmarcan de los lenguajes tradicionales y que incorporan otros medios u otros sentidos, más allá de la visión, vinculadas a las artes visuales.

Las obras tienen un rol protagónico.

Se destacan así dos aspectos cruciales en relación con las imágenes y las intervenciones artísticas:

- 1- Son las obras las que interfieren y señalan sus propias situaciones en el mundo de las representaciones. Con esto se busca destacar que las obras no pueden deducirse ni de las genealogías ni de los contextos.*
- 2- Se busca observar la situación en la que se formulan; los dispositivos, las formas y los sentidos que ellas administran.*

Se trata de entender su intervención, el momento específico que inauguran.

Constituir un archivo, aquel que, mediante la descripción (un relato), compartimos con el lector y que sirve de punto de partida para la interpretación sobre la que se avanza.

Se buscó abordar problemas complejos desde una escritura accesible, con el propósito de acercar a los lectores las obras y los sentidos que nos permiten comprender el mundo contemporáneo.

En las últimas décadas ha cambiado definitivamente la forma de entender el arte. Estas notas proponen materiales, casos y conceptos para aproximarse a las constelaciones de lo nuevo.

1 Estamos inmersos en la contemporaneidad.

Sin que logremos definir exactamente en qué consiste en el campo del arte, podemos, tentativamente, considerar sus síntomas.

Síntomas, no rasgos de estilo.

Aspectos que se observan, que se describen, sin que esto implique su celebración acrítica.

Es **verdaderamente contemporáneo**: aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones, y **es inactual**; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, **es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo**. [...] **La contemporaneidad es una relación singular con el propio tiempo**, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; es **“esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo**. Los que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella” (Agamben, 2011:18-19).

Contemporáneo, con-tempus, **estar con el propio tiempo**, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo.

Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término **“contemporáneo”**, en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron.

Cuando recorremos los libros de arte que buscan responder la pregunta acerca de qué es el arte contemporáneo, emergen acuerdos y síntomas que remiten a una situación del arte global que supone todavía la tensión genealógica y evolutiva de lo que se gesta o se visibiliza desde un lugar y luego se esparce por el universo.

Queremos interrogar el arte contemporáneo desde América Latina. Pero no como un análisis de lo típico o de lo singular entendido a partir de contextos estereotipados sino de lo latinoamericano inmerso, al mismo tiempo, tanto en el paisaje global como en situaciones concretas.

Una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes, señalada por las tensiones de momentos específicos.

2 ¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?

Los parámetros son múltiples.

Sujetándonos a los tiempos de la historia, podría iniciarse con la edad contemporánea, cuya fecha convencional es señalada por la **Revolución Francesa**.

Pero las cronologías y denominaciones que se emplean para identificar los períodos del arte no coinciden con las nomenclaturas que se utilizan para nombrar las edades de la historia.

El lenguaje del arte moderno se gesta desde la segunda mitad del siglo XIX.

Las siguientes son todas fechas posibles para indicar el principio del arte moderno:

✚ **1850**, *Entierro en Ornans*, de Courbet.

<http://www.tuitearte.es/entierro-ornans-courbet/entierro-en-ornans/>

✚ **1865**, El Salón de París que produce la *Olympia* de Manet.

✚ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg

✚ **1874**, con la primera exposición de los impresionistas.

<http://elsalon-de-los-rechazados.blogspot.com.ar/p/impresionismo-y-postimpresionismo.html>

Es en estos años cuando la historia del arte ubica el comienzo de su manera característica de ordenar el cambio en las formas: como si sus transformaciones siguiesen un camino lógico, inevitable, en el que “avanzan” hacia la conquista de la **autonomía del lenguaje artístico**.

Desde el paradigma de la modernidad, se entiende que el arte progresa. En esta lectura evolutiva todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal. El paso central del **arte abstracto** radica en su capacidad de enunciarse en forma distante respecto del mundo que nos rodea. Un cambio que se produce cuando la abstracción se formula como arte concreto. Emerge, formula, una realidad nueva.

<https://noeliastm.wordpress.com/2013/01/29/kandinsky-el-arte-de-la-abstraccion/>

El **arte concreto**, distinto del abstracto, propone plásticamente esto. Una obra que se presenta como un objeto independiente, nuevo, en el mundo de los objetos.

<http://untref.edu.ar/muntref/muestras/mele/>

La historia del **arte moderno** podría interpretarse desde este punto de llegada. Si partimos de esta comprensión del arte moderno, podemos aproximarnos a uno de los síntomas del arte contemporáneo –que sucede al moderno, como un nuevo momento.

<http://cydll2142011123.blogspot.com.ar/2015/03/el-paradigma-del-arte-moderno-en-mexico.html>

<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/01/17/1003193>

Es, en un sentido inicial, aquel en el que el arte deja de evolucionar.

Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto.

Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. Los **materiales de la vida misma**, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte.

- ✚ Los objetos
- ✚ Los cuerpos reales
- ✚ El sudor
- ✚ Los fluidos
- ✚ La basura
- ✚ Los sonidos de la cotidianeidad
- ✚ Los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas)

Todo Ingresar en el formato de la obra y la exceden.

<http://www.malba.org.ar/antonio-berni-juanito-y-ramona/>

“El arte contemporáneo:

- ✚ Apuesta al talante diseminador de la alegoría.
- ✚ Se interesa más por:
 - La suerte de lo extraestético que por el encanto de la belleza.
 - Las condiciones y los efectos del discurso que por la coherencia del lenguaje.
- ✚ El arte contemporáneo es antiformalista.
- ✚ Privilegia el concepto y la narración.
- ✚ La devaluación de la bella forma se origina en la crisis de la representación: deja de ser una epifanía a una verdad trascendente. Se convierte en un sistema de juegos entre el signo y la cosa, que generará el confuso excedente de significación que requiere el arte para seguir funcionando como tal.

- ✚ La forma pierde su poder de convocatoria (ya no despierta la materia, ya no representa el objeto entero), pero no se retira: sigue siendo un personaje clave en la representación estética. Ella guarda la (mínima) distancia: asegura el margen que requiere la mirada.”
(Escobar, 2004:147-148).
https://www.youtube.com/watch?v=Ljpr_fkqWeM
<http://www.macba.com.ar/>

Mucho de esto sucedió con el cubismo, pero sobre todo con el dadaísmo y el surrealismo.

Su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, desde fines de los años cincuenta. Tal desestabilidad involucra una crítica a la modernidad que se profundizará y tendrá un lugar visible.

La Segunda Guerra Mundial planteó un giro, quebró las formas de circulación de la cultura, sembró la violencia hasta el límite de lo irrepresentable.

La dinámica de la travesía ilustrada que llevaba a los artistas a trasladarse a París para aprender las claves del arte moderno se interrumpió.

El hiato que provocó la guerra impulsó nuevos itinerarios.

Fueron estos acontecimientos que llevaron al artista argentino **Libero Badii** a un cambio cuando recibió la beca de la Escuela Superior de Bellas Artes y, en lugar de ir a París, fue a Perú, Ecuador y Bolivia. Con este viaje se produce un giro americanista en su obra desde el que elabora su concepto de lo “*siniestro*”.

<https://liberoabadii.wordpress.com/category/museo-paralelo-libero-badii-liberobadii/>

Podemos inscribir en este recorrido a **Wifredo Lam**:

<http://www.thecubanhistory.com/2014/09/wilfredo-lam-painter-sculptor/>

Con su mente puesta en Cuba, buscando formas de materializar lo que había experimentado culturalmente a partir del contacto con **Picasso, Michel Leiris**.

El surrealismo y **André Breton**, concibe la mutación del lenguaje, plasma el mundo de la santería, de las creencias *abakuá*, del sincretismo de *la religiosidad de la santería afrocubana*.

<https://musicaypoesiadotwordpressdotcom2.wordpress.com/2013/03/27/andre-breton-francia-1896-1966-impulsor-del-surrealismo-y-el-dadaismo/>

Su retorno de Europa en guerra lo pone en contacto con aquello que dejó en Cuba y para cuya representación solo contaba, cuando se fue de la isla, con las formas de la Academia.

La guerra fue un corte, una interrupción que trastornó la vida, intervino en las cadenas de circulación de la información ilustrada. Muchas publicaciones habían quedado diseminadas en los círculos eruditos del arte desde la inmediata posguerra. Los jóvenes artistas, aquellos que se encontraban en el tránsito entre la escuela de arte y la formulación de su propia poética leían materiales que pasaban de mano en mano, documentos únicos que traía una fotografía como **Grete Stern** desde la **Bauhaus**.

http://elmeme.me/danielaregert/grete-stern-la-primera-mujer-que-logro-capturar-suenos-en-fotografias_17088

Harold Rosenberg había escrito sobre la caída de París, sobre la llama de la cultura de Occidente amenazada por la barbarie.

En todas las ciudades del mundo se activaba esta percepción de la cultura. Pero algunas fueron más eficaces a la hora de establecer a cuál se había trasladado el centro del arte moderno.

Nueva York arrebató la antorcha.

Podría ser 1945, entonces, una fecha para el comienzo de la contemporaneidad en el arte. Pero también podría situarse:

- ✚ En la *explosión del informalismo* en la segunda mitad de los años cincuenta.

<http://masdearte.com/movimientos/informalismo/>

- ✚ En el *experimentalismo de los sesenta*, momento de cambio radical en las formas de hacer arte.
- ✚ *Los collages matéricos* de **Antonio Berni** podrían señalar esta transición.
<http://alegraycolor.blogspot.com.ar/2010/06/antonio-berni.html>

Es entonces:

- ✚ Cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones.
- ✚ Cuando cambia el concepto de espectador.
- ✚ Cuando empiezan a ser significativos términos como participación.

Parámetros: ¿Se produce entonces un cambio en el régimen de historicidad (**Hartog, 2007**)

- ✚ **Revolución Cubana**, años ´60: el artista no dudaba en colocar sus obras bajo el mandato de la revolución, en pensarlas como armas capaces de provocarla. La lucha armada también involucró a los artistas.
- ✚ La violencia represiva de las dictaduras de los ´70, ´80.
- ✚ **1989 Caída del Muro de Berlín**. Es reconocible un nuevo período histórico que se visualiza en el territorio del arte, y cuyo punto de gestación ubica en los años cincuenta, sesenta y setenta.
Se toma **1989**, no solo porque entonces ocurre la caída de la Unión Soviética y se anuncia la era de la globalización, sino porque es entonces cuando tiene lugar la plena integración de la tecnología. (**Alexander Alberro**)
<https://storify.com/kathytoobar1/historica-caida-del-muro-de-berlin>
<https://storify.com/kathytoobar1/historica-caida-del-muro-de-berlin>
- ✚ El Consenso de Washington y el liberalismo de los ´90 el fin de la Guerra Fría.
- ✚ Irrumpe en la vida cotidiana Internet, alterando las formas de comunicación humana.
- ✚ Los ´90 cuando, en el campo específico del arte, se expande el formato de las bienales. En esos años se multiplican los síntomas de la contemporaneidad.

“El período del arte que hoy llamamos contemporáneo ha llegado paulatinamente durante cierto tiempo” (**Alberro, 2011:58**).

También **Cuauhtémoc Medina**, recopila las fechas que las instituciones y las bibliografías utilizan para señalar cuándo empieza el arte contemporáneo:

- ✚ **1940**: MOCA (Museum of Contemporary Art, Los Ángeles)
<http://www.moca.org/>
- ✚ **1945**: libro de **Kristine Stiles** y **Peter Seltz** “*Theories and Documents of Contemporary Art*”.
- ✚ **1965**: Tate Modern de Londres.
<http://www.tate.org.uk/>

El fin de la Segunda Guerra, el final de la Guerra Fría: las fechas no hacen más que señalar un observatorio desde el cual reconocer las transformaciones que se han operado y que señalan un cambio en la manera de formular los lenguajes del arte.

3 El arte surge en determinadas ciudades (París, Nueva York, Londres, Berlín) y desde allí se distribuyen por el mundo.

Cuando recorremos un museo de arte latinoamericano con un especialista en el arte europeo o norteamericano, es habitual que ante la obra de cada artista que ven por primera vez no se pregunten por lo distinto, sino por aquellos rasgos que les recuerdan a artistas que conocen. Así, donde nosotros vemos a:

- ✚ **Torres García** ellos ven Mondrian.
<https://www.youtube.com/watch?v=FCimEVjCxRg>
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=391>
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=314>

- ✚ **Xul Solar** ellos encuentran los ecos de Paul Klee.
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=3270>
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=284>

- ✚ **Alfredo Hlito** nuestros colegas solo nos mencionan a Vantongerloo.
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2882>
<https://www.tumblr.com/search/vantongerloo>

- ✚ En **Rivera**, podríamos encontrar a Giotto.
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=354>
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=1368>

Ante la voracidad del espacio y el experimentalismo de las formas que plantearon los muralistas mexicanos podrían mencionarse precedentes, pensarse en la pintura de entreguerras, en lo que se ha llamado el retorno al orden, o incluso, hurgando más en los referentes del pasado, en el arte mural del Renacimiento.

Desde esta perspectiva, que solo busca precedentes, toda obra remite a otra. Si el procedimiento genealógico es problemático para la lectura del arte moderno latinoamericano, más lo es para la del arte contemporáneo. Sobre todo porque en el arte posterior a los cincuenta ocurre una ruptura respecto de la genealogía. Durante los años de la posguerra el mundo del arte se volvió simultáneo, dejó de ser evolutivo (Giunta, 2013a). Esto se producía:

- ✚ Como una reacción natural frente al efecto de vacío que había creado la guerra. París, ocupada por los nazis, no estaba en condiciones de gestar el próximo momento, el siguiente avance del arte moderno occidental.
- ✚ Porque la historia allí había saltado vertiginosamente hacia el pasado, hacia el abismo.

Sobre esa percepción de una Europa paralizada se generó la certeza de que el arte moderno debía y podía continuar en otras partes.

Se había consolidado un momento historiográfico.

En los años de la posguerra la didáctica del arte moderno había cumplido un ciclo. Se habían escrito libros, éstos se leían en francés o traducidos, donde se definía el orden cronológico de los movimientos de vanguardia habían sido establecido, los problemas formales de cada movimiento se había resuelto.

Asimilados estos principios, la siguiente etapa podía formularla cualquier artista que fuese capaz de resolver los problemas pendientes en el lenguaje de las formas.

En *Buenos Aires* se abocaron los jóvenes artistas que coincidirían en las agrupaciones de *Arte Concreto*, *Madí* y *Perceptismo*. Ellos discutían y se dividían, tomaban partido por unas propuestas y se oponían a otras, publicaban revistas desde las que polemizaban entre sí.

Existía un capital simbólico en juego.

En Río de Janeiro el grupo Frente, un grupo más ecléctico, que el purismo que señalaba a los grupos de Buenos Aires o la obra de **Lygia Clark**,

<http://www.artishock.cl/2014/06/19/lygia-clark-el-abandono-del-arte-la-estructuracion-del-yo/>

o **Hélio Oiticica**, <http://www.heliooitica.org.br/obras/obras.php>

Utilización de los objetos para poner en actividad nuevas zonas, mínimas, de la percepción, realizados con materiales simples (bolsas de plástico, agua, piedras, arena) y activados desde el cuerpo, estamos en un momento distinto.

Procesos, tiempo, movimiento, cuerpos.

- ✚ **Mathias Goeritz**, artista de origen alemán que en 1948-1949 se instala en Guadalajara, lleva a cabo una actividad desde la idea de continuidad y salvamento del legado modernista europeo ante la anomia que detona la guerra. En la Universidad de Guadalajara él desarrolla un método pedagógico que asimila al modelo de la Bauhaus.

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mathias-goeritz>

- ✚ **Bienal de San Pablo** (1953), <http://issuu.com/bienal/docs/name24c514>

en su segunda edición, con su deslumbrante despliegue del arte abstracto europeo en sus últimas manifestaciones, que incluyó exposiciones de

Paul Klee, <http://pintura.aut.org/BU04?Autnum=11.085>

Piet Mondrian, *De Stijl*,

<http://www.artlex.com/ArtLex/d/destijl.html>

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=314>

Alexander Calder,

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=203>

Henri Moore,

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=316>

Incluyo la presentación, por única vez en Latinoamérica, del **Guernica** de **Picasso**,

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

que activó un intenso debate sobre realismo y abstracción en el Brasil.

Estos artistas y estas iniciativas institucionales están retomando el capital de las últimas vanguardias abstractas.

La escuela de Nueva York de los años cuarenta y cincuenta como la extensión inmediata o el desarrollo lógico de las vanguardias históricas, perspectiva propuesta por **Benjamin Buchloh** (*uno de los historiadores del arte más importantes. Sus trabajos han analizado la relación entre las vanguardias de los años veinte y treinta con las surgidas tras la Segunda Guerra Mundial*).

Vanguardias y neovanguardias (vanguardias posteriores a la Segunda Gran Guerra), **Peter Bürger** (*es uno de los teóricos más influyentes sobre el arte vanguardista. En su reconocida obra "Teoría de la vanguardia", Bürger explica que el empleo del concepto "obra de arte"*) consideraba que, mientras las primeras eran innovadoras, críticas y cuestionadoras del orden establecido, las segundas eran una repetición malversada por la moda y, en tal sentido, inauténticas.

Buchloh introduce una perspectiva opuesta cuando señala que en 1951 se produce en la escuela de Nueva York el redescubrimiento del dadá y del constructivismo, una revisión en la que su productividad estética se vuelve visible.

Buchloh se fija en su capacidad de resistencia y en su potencia crítica respecto de la espectacularización de la cultura en el capitalismo (**Buchloh, 2000**).
<http://www.acppar.org/numero4/buchloh.htm>

Hal Foster discute la perspectiva de **Bürger**. En su revisión elabora materiales para repensar la productividad de la neovanguardia, denominación que revisa en términos de densidad conceptual. Invierte la idea de una dispersión imitativa:

En el arte de posguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la neovanguardia, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales [yo agregó, aquí, latinoamericanos] de los años cincuenta y sesenta que retomaron los procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el collage y el ensamblaje, el readymade y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida (Foster, 2001:3).

https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/foster-hal_el-retorno-de-lo-real.pdf

En lugar de fijarse en los síntomas del desgaste, él pone el énfasis en los de vitalidad. Es en el retorno de la neovanguardia que las vanguardias se hacen legibles. Es un volver reflexivo, no la operación de un pastiche ingenuo; un retorno que involucra una crítica de la sociedad de posguerra y la convocatoria de nuevos públicos.

La vanguardia y la neovanguardia están, a su juicio, constituidas por “una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (**Foster, 2001:31**).

¿Podemos utilizar para referirnos al arte de posguerra la noción de vanguardia?

Bürger, apunta que la crítica de las instituciones del arte. Esta crítica se expresa a:

- ✚ El aparato de distribución (instituciones de legitimación del arte)
- ✚ El estatus del arte en la sociedad burguesa.

La vanguardia quiere devolver al arte su relación con la praxis cotidiana, su efecto social (**Bürger, 1987:33-38**).

Buchloh, en su ensayo sobre el conceptualismo, éste destaca la crítica que las neovanguardias hicieron de los paradigmas tradicionales de la visualidad y, sobre todo, a partir de 1966, con la obra de **Marcel Broodthaers**, <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/marcel-broodthaers>

Daniel Buren,

http://catalogue.danielburen.com/sp/artworks/?Search=1&SearchBlock=Art&art_DateFrom=1967&art_DateTo=1972

<http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=52>

Hans Haacke, <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.ar/2009/06/hans-haacke-colonia-1936.html>

su focalización en la lógica de **las instituciones** con poder para determinar las condiciones del consumo cultural (**Buchloh, 1990**).

La crítica de las **instituciones del arte**, tuvo su auge en 1968 con respecto a lo dicho anteriormente sobre vanguardia.

En la posguerra, es cuando toma forma un ciclo en el relato del modernismo artístico. Sus articulaciones, orden y lógica alimentan el arsenal instructivo del arte moderno. La sucesión de movimientos que marcan las conquistas y el progreso del arte, se ha diseminado. Sus dispositivos, sus articulaciones, se han convertido en instrumentos utilizables en todo aquel lugar en el que se quiera continuarlos.

Las formas, imágenes y explicaciones del arte moderno se asumieron en su dispersión conformando la idea de un pasado artístico que podía continuarse en los nuevos contextos, y también armarse de maneras diferentes.

Foster señala que, las neovanguardias, más que cancelar el proyecto de las vanguardias, lo habrían entendido y completado; si en su dispersión el compendio de estrategias de la vanguardia

histórica se había difundido internacionalmente, entonces la instrumentalización, el uso del repertorio de las vanguardias que se vuelve evidente en los años sesenta podía suceder en todos aquellos lugares en los que la modernidad artística se hubiese difundido y asimilado.

En todas partes y al mismo tiempo. Desde la posguerra, las vanguardias fueron simultáneas.

La cuestión no pasa por revisar los esquemas evolutivos de la modernidad artística para incrustar las irrupciones vanguardistas latinoamericanas en el famoso mapa de **Alfred Barr**. <http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/files/2012/02/Barr.jpg>

No se trata de completar, sino de suspender el modelo evolutivo para hacer visible la simultaneidad histórica. No solo de la investigación de los lenguajes, sino también de la crítica institucional que éstos involucran. Y de otras, más abiertas y furibundas, formas de antiinstitucionalismo. En torno a **1968** se vuelve visible que distintas escenas artísticas comparten agendas y utilizan estrategias comparables. Los dispositivos de la vanguardia histórica, se activan desde las neovanguardias desde fines de los cincuenta y en los sesenta.

En este argumento se diferencian dos momentos:

- 1- De continuidad, que corresponde a los años de la **inmediata posguerra**, representado por los movimientos concretos, fundamentalmente en la Argentina y el Brasil, o por el Universalismo Constructivo de Torres García y su taller.
- 2- Segundo momento, desde **fines de los cincuenta y durante los sesenta**, cuando el capital de las vanguardias se vuelve repertorio en las neovanguardias.

La guerra establece condiciones que hacen posible el proceso de simultaneización de las vanguardias (Primero como continuidad y luego como neovanguardias).

“Otro de los recursos posmodernos posee también diferentes connotaciones según los contextos donde se ocupa.

No es lo mismo parodiar códigos mediante signos que todos poseen una misma fluidez de circulación por muy disímiles que sean sus registros: de lo culto a lo popular, de lo privado a lo público, etc. porque todos comparten el mismo horizonte de intercambiabilidad de los valores que caracteriza a la ‘sociedad del espectáculo’, que hacerlo aquí donde cada signo está atravesado por la contradicción de pertenecer a registros de identidad social completamente heterogéneos que lo dividen entre rito y progreso, patrimonio y telecomunicación, folklore y transnacionalismo, etc. A diferencia entonces de lo que ocurre en contextos donde lo parodiado y lo parodiante son partes juguetonas de una misma mascarada de signos transados contemplativamente por un sujeto equidistante de sus trabazones de poder, la parodia latinoamericana lleva siempre implícita una referencia crítica a la matriz colonizadora (la creencia europeo-dominante en la superioridad de los Originales) y a su reflejo invertido: la pulsión de simulacro que resuelve el tema latinoamericano de las identidades prestadas en la transferencia de la Copia” (Richard, 1993:122-123).

En este modelo es central la **noción de situación (contexto situado)**, contrapuesta a **las de genealogía y contexto**. Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos. Intervienen.

“Frente a la hipótesis –el viaje por lo posible al que nos invitaba la imaginación vanguardista–, y contrariamente a la conformación de nuevos mundos –aunque fuese a costa del intento de fracturar en mil pedazos éste que habitamos–, el arte optará por reflexionar en nuestro

tiempo sobre las formas de habitar el mundo que hay, tal cual es, explorando sus vacíos, exclusiones y contradicciones, sobre los que no para de poetizar, tematizándolos una y otra vez. No será más tarea del arte, pues, la exploración de otros mundos posibles o la invención de nuevos lenguajes –quizá ambas cosas sean más o menos lo mismo– sino tematizar el cómo posicionarnos de una forma concreta en el mundo que nos ha sido dado, incluso de hablar con lo que ya se ha dicho, pensando acerca de las formas en las que se podrían flexibilizar y hacer más permeables las estructuras organizativas y políticas, y más sutiles y profundas las prácticas comunicativas. El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir –aunque sea en la fulguración de una mirada– en otros mundos imaginados, sino en promover formas de la alteridad en este mundo en el que vivimos. Un intento probablemente no separable o distinguible de un ejercicio de resistencia frente a la actual colonización económica de la comunicación y de la experiencia de vida que domina nuestro tiempo” (Prada, 2012:19).

Alejarse de la idea de que las obras se explican a partir de los estilos.

En los años ‘60, los artistas se valen de:

- ✚ elementos vinculados al capital de estrategias desarrolladas por las vanguardias históricas
- ✚ otros elementos que provienen de tradiciones alternativas, literarias, filosóficas, de la cultura popular, de la reconceptualización de los cuerpos.

“Mi punto de vista es que hemos entrado en una nueva era, y que las nuevas eras son siempre precursoras de cambios en el arte. Nuestra era empezó en los años sesenta, inicialmente en arte, con la abolición de los límites entre el arte y la vida. El año 1964, el de la Brillo Box, fue el del “Verano de la Libertad” en Latinoamérica y el desafío por la llegada de los Beatles. Hacia mediados de los sesenta y, concretamente, a partir de 1968, la política y la economía emergieron. El feminismo radical y la liberación gay marcaron los setenta, y las escuelas de arte empezaron a institucionalizar el pluralismo por el hecho de no enseñar técnicas. Pienso ahora que la historia del arte postradicional fue esencialmente el lento nacimiento del pluralismo, lo cual hizo posible para más y más artistas y más países entrar en el mundo del arte y a más y más gente convertirse en artistas. Hay doscientos eventos artísticos internacionales (bienales, trienales, ferias de arte) cada mes. No hay centro, cada día es un nuevo comienzo. Es un tiempo apasionante, y me siento muy satisfecho de haber vivido para verlo” (Arthur Danto en Guasch, 2012:109).

Ordenar el arte latinoamericano a partir de la sucesión señalada por:

- ✚ El pop
<https://www.google.com.ar/search?q=Arte+Pop&biw=1024&bih=475&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CC0QsARqFQoTCI7i84rMzscCFckckAodXpgLAW>
- ✚ el minimalismo
<https://www.google.com.ar/search?q=Arte+Pop&biw=1024&bih=475&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CC0QsARqFQoTCI7i84rMzscCFckckAodXpgLAW#tbm=isch&q=Arte+Minimalista>
- ✚ el conceptualismo
<https://www.google.com.ar/search?q=Arte+Pop&biw=1024&bih=475&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CC0QsARqFQoTCI7i84rMzscCFckckAodXpgLAW#tbm=isch&q=Arte+Conceptual>

Implica reducir la sofisticación de sus estrategias de lenguaje. La nueva historia del arte desde América Latina se centra en las nociones y conceptos que elaboran los artistas y los críticos en sus situaciones creativas específicas.

4 En 1961 se realiza en Buenos Aires la exposición de Arte destructivo. Fue en la galería Lirolay.

“Esta exposición tiene el carácter de un experimento, de un ensayo tentativo, de una idea que se me ocurrió hace poco más de un año. Como toda experiencia relativamente nueva, su presentación quizá sea imperfecta y confusa, y por sobre todo, demasiado heterogénea. Pero tendrá justamente el valor de su imperfección al dejar varios caminos abiertos para futuras experiencias. De ninguna manera quisiéramos codificar esta tentativa, ni fundar un ismo basado en premisas pretendidamente absolutas, sino simplemente explorar un aspecto de nuestro ser tan viejo como el hombre, pero nunca hasta ahora investigado a fondo en el terreno del arte. En momentos de su concepción, me pareció totalmente descabellada, pero he aprendido hace ya algunos años que son en particular las ideas más descabelladas las que conducen a mundos nuevos. Y por otro lado, todo artista que se precie de serlo debe obedecer a una intuición si pretende lograr la poesía y la magia. En nuestro medio en especial, son necesarias la aventura y la fantasía, y el tirarse de cabeza en lo desconocido, si es que queremos salir de nuestro provincianismo y liberarnos de las inhibiciones que tanto han contribuido a limitar al arte argentino a bellas realizaciones maravillosamente bien hechas, pero carentes en general de misterio, poesía, fuerza, originalidad y grandeza de concepción. Por suerte las nuevas promociones de artistas jóvenes están marcando rumbos interesantes en este sentido y pueden esperarse resultados positivos de la nueva libertad que paulatinamente vamos adquiriendo” (Kenneth Kemble, 1961, en Katzenstein, 2007:28).

<http://exhibits.haverford.edu/arqueologias/kenneth-kemble-es/11-2/#>

<http://exhibits.haverford.edu/arqueologias/kenneth-kemble-es/>

<https://www.youtube.com/watch?v=SUNqGVIXdFM>

Organizada por un grupo de artistas vinculados al informalismo (1959), la otra forma de la abstracción, en la que, con texturas y pinceladas, se eliminaban la figura humana y toda representación de objetos.

Dos años más tarde, este grupo de artistas sometía la materia y las texturas que habían dejado en sus telas a un proceso de laceración.

Arte destructivo utilizó la violencia como si se tratase de un material artístico.

Con la recolección utilización de objetos de la calle realizaron esta exposición.

En este conjunto habían incluido sus propios cuadros informalistas, también destruidos.

Se sentían las referencias a la muerte, a la destrucción, ciertos rastros de humor negro.

Estos materiales se presentaban como una investigación y también buscando señalar un tiempo nuevo. Antes **informalistas**, ahora **destructivos**.

“A fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, y sobre los modelos confortables de un informalismo rápidamente adoptado (adaptado), un grupo de artistas (independientes o articulados) mostró la virulencia de un corte radical y divergente. En una escena dominada a simple vista por el enfrentamiento tradicional entre abstractos y figurativos, renovados en sus nomenclaturas, el territorio real de lucha se concentró sobre el fin del arte moderno y el inicio del arte contemporáneo.

Informalistas, hacedores de objetos, conceptuales, militantes del **arte destructivo** y la nueva figuración, ocuparon la escena con pinturas, esculturas, collages, objetos bricolajes, assemblages, ambientaciones, instalaciones y happenings.

Se trata de cambios que apuntaban no solo a la implosión de los mecanismos formales y materiales de realización, sino a la impugnación de los inventarios de lectura, de los métodos de producción, promoción y legitimación, e incluso de consumo. Estos cambios adoptaron, ya entrados los años sesenta, tanto en la discusión internacional como local, la fórmula del ‘fin del arte’”.

(Pacheco, 2007:19).

No fue un caso aislado. Muchas de las exhibiciones que en ese momento se encuadraron como neodadaístas eran evaluadas desde la misma mirada despectiva y descalificadora de la crítica. Ésta las veía como una vuelta al pasado, no como la novedad que esperaba poder proclamar. Eran materiales que les permitían reflexionar sobre la amenaza de la violencia nuclear que se cernía sobre el mundo. La tercera guerra anunciada en el contexto de la Guerra Fría. Ésta es una de las exposiciones que señalan el momento en el que las vanguardias se volvieron repertorio. Esto sucedía en Nueva York, en el Japón y, también, en las ciudades de América Latina.

5 La inscripción de la contemporaneidad está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia. Retomar el pasado desde las imágenes del arte.

El pasado se abre en el presente.

Argentina, peronismo proscrito y resistente en los años sesenta, su iconografía no se había abordado desde los lenguajes de la vanguardia.

Introducción a la esperanza (1963), de Luis Felipe Noé, podría pensarse como la primera obra ligada a la iconografía del peronismo.

<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/7849>

Repertorio del arte contemporáneo:

- ✚ Retomar el pasado desde las imágenes del arte.
- ✚ Analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación.
- ✚ Cuestionar sus valores.

El modelo de las naciones homogéneas se promocionó como el Estado de una paz sin conflictos. Las intercepciones del arte contemporáneo cuestionan estas certezas.

Juan Dávila (Artista Chileno) en 1994 proponía una versión disruptora de la imagen de Bolívar. Un héroe travestido, mestizo, vulgar, adornado por una versión estridente de una obra geométrica. La pieza cuestionaba la relación desarrollista entre abstracción y progreso y el ideal patriarcal y blanco que cincela la imagen de los héroes y la ideología de las naciones que emergen en el siglo XIX. <http://www.artishock.cl/2013/09/15/andrea-giunta-la-historia-del-arte-se-ha-escrito-desde-parametros-patriarcales/flickr-1436812417-original-2/>

Leticia El Halli Obeid, Carta de Jamaica de Bolívar (Dictados, 2009), texto que la artista reescribe en un recorrido en tren entre Retiro y Zárate, confronta aquel tiempo en el que se anticipaban o imaginaban la nación y el presente. Una nación, la Argentina, que, como muestran las imágenes registradas en el trayecto en tren, es mestiza y no blanca como quiere autorrepresentarse. <http://leticiaobeid.com/index.php?/project/dictados/>
<https://vimeo.com/33742090>

La imagen de los héroes fue instrumentada por los Estados represivos de las dictaduras latinoamericanas.

Cildo Meireles, (Tiradentes. Totem-monumento ao preso político, 1970). Acción: ató un conjunto de gallinas y les prendió fuego. Una performance en la que la violencia contra los animales volvía evidente la violencia de la dictadura contra la ciudadanía en Brasil.

<http://www.arteycritica.org/el-espacio-y-el-cuerpo-de-la-tortura-algunos-casos-de-su-representacion-artistica-en-latinoamerica-segunda-parte/>

Alexander Apóstol, retoma las pinturas de **Pedro Centeno Vallenilla. Ensayando la postura nacional,**

2010, una forma de exponer el narcisismo mesiánico que recorre la iconografía de la nación venezolana.

Se ha planteado escenificar, al modo de una opereta filmada, las poses de la pintura de **Pedro**

Centeno Vallenilla (un alegorista tardío, derivado del arte del fascismo) como antecedente de una mascarada de la incongruencia.

<http://www.traficovisual.com/2013/01/10/cuerpo-politicocuerpo-docil-criticas-y-alteraciones-del-aparato-del-poder-desde-la-fotografia-contemporanea-venezolana-por-lisa-blackmore/>
http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Centeno_Vallenilla,_Pedro

Los héroes y la retórica del monumento público. **José Carlos Martinat - Ejercicios superficiales sobre dispositivos de deleite, del 2012**, utiliza hojas de aluminio cobreado para realizar calcos de las estatuas públicas. En el espacio de arte las hojas de metal suspendido contraponen la fuerza del relato celebratorio con la fragilidad del material con el que transfiere los rostros en un proceso de desmonumentalización.

<http://revolvergaleria.com/artistas/artistas/jose-carlos-martinat/>

Naciones excluyentes que las imágenes interceptan desde la performance de sus sistemas de clasificación.

Eugenio Dittborn introduce en sus pinturas aeropostales retratos de los registros que ordenan a la ciudadanía (**Pinturas aeropostales, 1983-2011**).

<http://www.artishock.cl/2011/09/13/eugenio-dittborn-las-pinturas-aeropostales-son-ahora-mas-visibles/>

Fotografías que remiten al documento de identidad, a los sistemas carcelarios o sanitarios, y que vuelven evidente la configuración mestiza de una nación que segrega la presencia mapuche, que la coloca en la distancia austral del fin de su geografía. La hipótesis de una mapuchización de la ciudadanía chilena asuela a las clases ilustradas como una cercana amenaza.

En 1969 **Roberto Jacoby** anticipaba el poder de las imágenes para interrogar críticamente la fetichización desmovilizadora y banalizante de los medios masivos de comunicación.

Retomaba la fotografía emblemática que **Korda** hizo del Che Guevara y la reproducía en un "antiafiche" con una frase-advertencia: **"Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared"**.

<http://www.jacoby.org.ar/>

<http://proa.org/esp/news-nota.php?id=431>

<https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2015/06/heroico2.jpg>

https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2015/06/korda_y_el_che.jpg

https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2015/06/korda_mayor.jpg

En 2009 el fotógrafo argentino Res se centra en la imagen de dos figuras de la historia argentina: Belgrano y Santucho, el creador de la bandera argentina y el líder del Ejército Revolucionario del Pueblo, organización armada de los años setenta, desaparecido en la dictadura militar argentina.

http://www.revistaenie.clarin.com/arte/fotografia/fotografia-en-el-parque-de-la-memoria_0_795520483.html

Dos figuras que Res considera claves en distintos momentos del país, con “proyectos y utopías que fueron dejadas de lado por quienes después ocuparon el poder”. Con doscientas personas, con doscientos cuerpos vivos, Res “dibujó” los rostros en el Patio Cívico del Monumento a la Bandera de Rosario.

<https://santuchovive.wordpress.com/2010/02/03/por-la-segunda-y-definitiva-independencia/>

Leandro Katz retoma la serie de litografías de las ruinas mayas que el inglés Frederick Catherwood realizó en el siglo XIX junto a John L. Stephens. Katz regresa a los sitios que éste representó y elabora dispositivos para confrontar su propia mirada, contemporánea, fotográfica, con la de Catherwood.

<http://www.leandrokatz.com/Pages/Catherwood%20Project%20Spanish.html>

Confrontación de miradas que interroga los problemas de representación y las formas en las que se fue configurando la visión europea sobre América Latina (Proyecto Catherwood, 1985-1995).

6 El artista contemporáneo suele interpelar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentido enigmático.

IMÁGENES

- ✓ Que no necesariamente son parte del mundo del arte, o que lo fueron y han quedado desplazadas.
- ✓ Que flotan entre universos visuales
- ✓ Que no viven en la sala del museo, que han sido olvidadas.

Pero que son depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas.

La imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras.

Los artistas son cazadores de imágenes. Atrapan distintos mundos en el espacio de la obra.

Fernando Bryce usa archivos (colecciones de revistas en las bibliotecas, las copias olvidadas de un museo de reproducciones) para traerlos al tiempo presente de la sala, del espacio de exhibición. Involucra el archivo y el humor para analizar una colección en desuso. Es capaz hoy de ofrecer aún el archivo y la posibilidad de imaginarlo.

Hay una cierta intención en general en mi trabajo, que tiene que ver con una idea de transfigurar estas imágenes, sacándolas de su contexto histórico, la foto con tal fecha, pensada así, etc. En la fuente están condenadas a ser prisioneras de su tiempo, de las circunstancias en las que fueron construidas. Todo ese mundo lo saco con la copia. El documento es un hecho del pasado. El dibujo es un hecho nuevo.

La primera sensación, es que estaba evidente aquello que significa la imagen en el documento, me daba la impresión que allí estaba la verdad pero que se podía ver de otra forma. Entonces, esa primera sensación de liberar la imagen de esa materialidad, esa cosa pesada, convertida en un dibujo, me entusiasmó.

Se trata de sacar las imágenes del contexto del archivo, de su condición de documentos en el sentido material. Al transfigurar el documento, al dibujarlo, lo que me interesa es que se convierta en otra cosa, que se libere de su materialidad original y del orden institucional en el que está inscrito.

Al estar asociado a otras imágenes también se establece esta cuestión de la igualdad iconográfica.

Y se puede iniciar una suerte de discurso a través de las imágenes que las va cuestionando en un proceso de reproducción y reordenamiento visual.

Me interesa hacer un doble, finalmente, de cosas que uno va encontrando” (Fernando Bryce en Tatay, 2005:361).

[http://www.malba.org.ar/evento/fernando-bryce-dibujando-la-historia-moderna/#prettyphoto\[group\]/9/](http://www.malba.org.ar/evento/fernando-bryce-dibujando-la-historia-moderna/#prettyphoto[group]/9/)

<http://rimactampu.blogspot.com.ar/2011/12/atlas-peru-del-artisa-fernando-bryce.html>

<http://blog.benetton.com/peru/2011/12/05/muestra-fernando-bryce-obligatoria/>

Alejandro Miró Quesada G., catedrático de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, reunió para constituir un repertorio de reproducciones de obras célebres para el museo de esa institución (Visión de la pintura occidental, 2002)

<http://udep.edu.pe/hoy/2011/el-legado-de-alejandro-miro-quesada-garland/>

La obra es perfecta para analizar la constitución del canon en el arte occidental y para volver elocuentes las tramas del colonialismo que organizan las imágenes.

Una galería de copias de las grandes obras, aquellas diseminadas por los museos del mundo, generalmente europeos, en algunos pocos casos norteamericanos, nunca latinoamericanos, que conforman la ideade pintura, de arte, que es, por supuesto, occidental. Las imágenes de Van Gogh, Leonardo, Manet, Picasso, Tiziano, entre muchas otras, en reproducciones enmarcadas.

Bryce utiliza un **método que gestó a fines de los años noventa** –la copia manual de documentos, de textos impresos–, al que denominó **“análisis mimético”**. En esta instalación confronta dos archivos:

- ✓ Las imágenes, es decir, las copias de los originales del museo, cerrado definitivamente al público en 1997
- ✓ Las copias de los documentos del archivo que permite seguir las solicitudes, las listas de obras, las respuestas a las cartas enviadas por **Quesada** al Louvre, al Metropolitan, a Nelson Rockefeller.

<https://www.pinterest.com/pin/261701428317362018/>

“Entonces, esa primera sensación de liberar la imagen de esa materialidad, esa cosa pesada, convertida en un dibujo, me entusiasmó.”

“Se trata de sacar las imágenes del contexto del archivo”.

“Transfigurar el documento, al dibujarlo, lo que me interesa es que se convierta en otra cosa, que se libere de su materialidad original y del orden institucional en el que está inscrito”.

“Ya no es el periódico y eso me gusta.”

¡Ya es una cuestión más abstracta, está digamos en otro plano, en otro terreno, que es el arte, que permite una trasgresión. Me interesa hacer un doble, finalmente, de cosas que uno va encontrando” (Fernando Bryce en Tatay, 2005:361).

Bryce transcribe la letra del tipo de la máquina de escribir con la línea imperfecta y temblorosa de la copia manual. **Bryce** utiliza el término “mimético”.

Homi Bhabha articula el lugar crítico de la ambivalencia que crea el recurso al mimetismo. El mimetismo como estrategia colonial, que al mismo tiempo genera parecido y amenaza (Bhabha, 2002:111-119).

<http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/02/09/el-mimetismo-y-el-hombre-la-ambivalencia-del-discurso-colonial-a-proposito-de-un-texto-de-bhabha/>

Cuando **Bryce** diseña por única vez documentos del diario, fotografías, artículos en revistas, publicidades, constituye su propio archivo.

Bryce “muestra” la historia; cuando copia, interroga. Vuelve visibles los textos encerrados en los archivos. Expone la tarea del investigador que lee y copia el archivo para citarlo. Pero él no se propia solo de una frase significativa, como hace el investigador guiado por una pregunta, por una hipótesis. Copia todo.

Sigue con la tinta cada letra, cada imagen, y la amplía para que el espectador, deslumbrado por la maravilla de este trabajo de reproducción manual, se convierta en su lector. No es un simple copista. **Bryce** selecciona y configura archivos políticamente significativos.

En numerosas series en las que reproduce páginas de revistas y periódicos, encara lo que podría entenderse como una historia general del poder.

En la serie **Quo vadis (2013)**, el corpus es otro. Aborda el registro de la publicidad cinematográfica de los años cuarenta; pequeños anuncios del diario que convierte en grandes carteles.

<http://www.biaci.org/fernando-bryce/>

Las copias miméticas no solo reponen un archivo de los contenidos, sino de las formas, del diseño de la noticia en la página del periódico, y también los intersticios, esas zonas de cultura visual que moldearon históricamente los gustos, las sensibilidades.

El arte contemporáneo observa los síntomas del pasado en el presente, los archivos que permanecen vigentes.

Voluspa Jarpa interviene los archivos desclasificados por los Estados Unidos sobre Chile y el Cono Sur, archivos tachados en los que no puede leerse prácticamente nada y en los que ella corta o cala esos pocos fragmentos de texto legible, llegando a sumir todo el documento en la más completa ausencia de información.

<http://www.trienalsanjuan.com/artistas/#/voluspa-jarpa/>

<http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/viewFile/1295/2218>

<http://puertodeideas.cl/prensa/noticias/los-archivos-desclasificados-de-voluspa-jarpa/>

<http://cgaleno.blogspot.com.ar/2012/02/la-artista-chilena-voluspa-jarpa-gana.html>

Francis Alÿs vuelve sobre un momento vinculado a la masacre del 68 en Tlatelolco, México (en Cuentos patrióticos, 1997).

<http://mexartdb.com/#/obras/cuentos-patrioticos>

<https://nicholasjoncrane.wordpress.com/2015/08/11/cuentos-patrioticos-1997-francis-aly/>

<http://laboratoriodepensamiento.blogspot.com.ar/2010/07/el-artista-en-el-trabajo-una-nueva.html>

El artista contemporáneo construye e investiga archivos.

Los retratos fotográficos tienen un estatuto privilegiado en el arte contemporáneo. Clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida.

Magdalena Jitrik realiza una serie de retratos que entre 2000 y 2001 (*Socialista, 2001*)

http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/galeria_estaciones/foto_estaciones_21.php

<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-11/01-11-23/NOTA2.HTM>

<http://www.ignacioliprandi.com/PDF/DOSSIER/JITRIK.pdf>

Marcelo Brodsky utiliza la fotografía para indagar en su propia biografía. Toma un registro de la escuela, del primer año del colegio secundario, lo amplía por medio de fotocopias y convoca a una reunión con sus compañeros.

Comienza entonces un ensayo fotográfico en el que la foto inicial se actualiza con los retratos presentes. En la ampliación de la fotografía escribió, a mano, ausencias, interrogantes, itinerarios de vida.

<http://jaquealarte.com/2013/05/16/la-clase-de-marcelo-brodsky-a-la-tate/>

7 Revisitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente.

Desde ellas se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente.

Pierre Nora propuso una historia de los lugares de la memoria (Nora, 1997)

<http://es.scribd.com/doc/103006676/Pierre-Nora-LA-AVENTURA-DE-LOS-LUGARES-DE-LA-MEMORIA#scribd>

<http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>

Es útil para pensar la tensión entre pasado y presente a la que apuntan ciertas obras de arte que desordenan los tiempos de la historia como relato normativo.

El futuro es menos previsible y 1989 es una fecha que puede traducirse, en una lectura posible de los rasgos de la contemporaneidad, como el fin de las ideologías (no de la historia).

¿Ha cambiado el régimen de la historia? En la modernidad, nos explica **François Hartog**, la lección de la historia proviene del futuro, no del pasado (*Hartog, 2007*).

Presente: se expande el valor de lo efímero, el llamado al consumo inmediato. Los medios de comunicación comprimen el tiempo; también el turismo acerca el mundo. El presente no se inscribe en el vector de la historia, del pasado que se continúa en el futuro.

Pasado: emerge como memoria, y como tal enciende un ansia de conservación que se manifiesta en el furor actual por los archivos. La memoria ya no es la necesidad de traer el pasado para anticipar el porvenir deseado; es un instrumento presentista que hace surgir el pasado en el presente.

El presente es la categoría preponderante desde la que se visita y revisita el pasado, incluso el más reciente.

¿Cuál sería la posibilidad de plasmar en una imagen la inminencia, aquel instante en el que nada nos proyecta más allá del momento vivido? No necesitamos para ello una metáfora, sino un dispositivo experiencial que nos detenga.

David Lamelas, en *Límite de una proyección*, dispone una luz que se proyecta en forma de cono.

Su irradiación señala un instante sin historia, sin biografía, sin futuro. No busca hacernos sentir para evocar sino, simplemente, para estar. Delimita un instante en el que no sucede nada más allá del haz de luminosidad que nos rodea. Cuando salimos de su influencia, tal instante es pasado.

<http://ariapark.tumblr.com/post/120636783348/sony-nex-f3-iso-3200-f-35-%C2%BD-sec-david>

<http://aad.mx/sugerencias/david-lamelas-proyeccion/>

8 El mundo contemporáneo es un mundo de repeticiones pautadas por las multiplicaciones.

Internet reitera millones de veces las mismas noticias, la misma información se multiplica cada vez que buscamos, al mismo tiempo que miles de otros, las mismas cosas en la red.

La repetición, matriz del mundo impreso, acelerado estéticamente en los años setenta, cuando los artistas investigan el arte de la fotocopia, tiene algo de letanía.

La insistencia es un recurso del discurso político.

Multiplicar la unicidad de la obra de arte puede concebirse como una herramienta política. El artista que multiplica su obra, ya sea a partir del oficio demorado y meticuloso del grabador o bien desde la posibilidad de multiplicación mecánica inmediata que habilitó la fotocopia, repone el sentido político de la repetición.

A León Ferrari le cuestionaban que siempre decía lo mismo. Afirmaba que lo hacía porque las cosas que denunciaba seguían sucediendo.

<http://otrootroblog.blogspot.com.ar/2013/07/leon-ferrari-heliografias.html>

Repetir es resistir. Es convertir el mensaje en un repiqueteo, una metralla. El sonido y la imagen repetidos, insistidos.

Bryce repite documentos de un mismo archivo.

<https://verrev.wordpress.com/2012/08/19/fernando-bryce-dibujando-la-historia-moderna/>

Aljys repite a **Santa Fabiola**, repite el gesto de caminar arrastrando un cubo de hielo, hace repetir el movimiento de la pala para trasladar una montaña de arena.

<https://artenalinha.wordpress.com/2013/05/21/santa-fabiola-em-destaque-na-pinacoteca/>

La repetición es la letanía de la persistencia que se vuelve significativa cuando descubrimos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra.

Los Errores de **León Ferrari** demuestran la delicada distancia, ya que nunca es posible la reproducción exacta.

El artista se empeña en repetir un mismo movimiento, la misma sinusoide con la que cubría superficies de 100 x 70 centímetros (**Errores, 1991**).

http://www.ceciliadetorres.com/exhibitions/enlarge/len_ferrari_-_serie_de_errores_and_works_1962-2006/678

http://www.ceciliadetorres.com/exhibitions/enlarge/len_ferrari_-_serie_de_errores_and_works_1962-2006/671

Su conclusión era que lo que creaba consistía en el registro de un persistente error, y que, bien observado, más que lo mismo, lo que se ponía en evidencia era lo distinto.

Johanna Calle copia dejando vacíos (*Versión oficial, 2008*).

<https://gustosydisgustos.wordpress.com/2011/11/16/bienal-de-estambul-2011/>

<http://www.cancilleria.gov.co/en/newsroom/images/2011-12-28/2225>

El tejido de palabras en el que juega la tensión entre lo que se puede leer y lo ausente instauro el trabajo de lectura de un discurso político. Las palabras, el sentido, la desmesura, la arbitrariedad del texto de Estado, del discurso oficial.

Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (que establece reparaciones económicas para las víctimas y restituye tierras a los campesinos desplazados) que entró en vigencia en 2011 y un texto sobre la historia de la reforma agraria en Colombia (*Perímetros [Sietecueros – especies nativas] / Perimeters [Glory Bush - Native Species], 2012-2013*).

<https://www.artsy.net/artwork/johanna-calle-perimetros-sietecueros-especies-nativas-perimeters-glory-bush-native-species>

Los escritos se disponen en el formato de un árbol colombiano (llamado sietecueros) sobre el papel de un antiguo registro de venta de predios, que se realizaba a mano, lo que daba lugar a irregularidades. Calle copia textos que instalan preguntas sobre la ley, sobre su fiabilidad, sobre la historia pasada y más reciente de Colombia. La copia activa estos textos. Sobre todo porque involucra un desvío. En el error tipográfico redobla el error político.

9 Segunda Gran Guerra, una marca en el tiempo que cambió el mapa y el sentido de la cultura.

Nos referimos a sus huellas. No a su aspecto más horroroso.

Hay que nombrar el horror para no olvidar. El arte, los artistas, han hecho de los dispositivos del recuerdo un campo extenso de indagación. Los retratos y los nombres son los lugares en los que se inscriben cuerpos, personas, identidades sumidas en la ausencia de la desaparición. Ausencia de cuerpos, reconstrucción de archivos.

Ciudades contemporáneas, están atravesadas por las marcas del pasado.

Es imposible caminar por Berlín, sin observar la marca del muro de Berlín cruza la ciudad; los nombres de quienes desaparecieron junto con un edificio fueron inscritos por **Boltanski** en las medianeras de las construcciones laterales (*The Missing House, 1990*);

<http://chgs.umn.edu/museum/memorials/berlin/>

Caminar por Buenos Aires sin que se nos llame a recordar los nombres de los desaparecidos se esparcen en las baldosas de Buenos Aires a partir de la iniciativa de las **Comisiones de Memoria, Verdad y Justicia** de los barrios porteños (*Baldosas por la memoria*).

http://memorialmagro.blogspot.com.ar/2010_08_11_archive.html

http://www.espaciomemoria.ar/noticia.php?not_ID=145&barra=noticias&titulo=noticia

<https://acuarela.wordpress.com/2013/07/22/baldosas-por-la-memoria/>

Aunque no podemos comparar el Holocausto con las dictaduras latinoamericanas, ambos remiten a momentos traumáticos en la historia que señalan un giro memorialista en el arte contemporáneo.

Tecnologías del recuerdo que se organizan desde las imágenes que proponen los artistas y desde estrategias institucionales.

Los Estados asumen, en la redefinición de las democracias contemporáneas, la distribución de los formatos del recuerdo entre la ciudadanía. Involucra intensamente:

- ✓ Los derechos humanos
- ✓ Museos
- ✓ Sitios de la memoria
- ✓ Sitios de conciencia
- ✓ Monumentos
- ✓ Exposiciones conmemorativas
- ✓ Reparaciones
- ✓ Comisiones de la verdad
- ✓ Juicios

Forman parte de un vocabulario que nombra iniciativas vinculadas a los derechos humanos que treinta años atrás no existían.

La tecnología del recuerdo se ordena en al menos tres tipos de edificaciones en las que suele tener un papel central el arte contemporáneo:

- ✓ Museos
- ✓ Memoriales
- ✓ Sitios de la memoria.

Los museos se generan a partir de decisiones del Estado que responden a años de luchas de distintos sectores de la ciudadanía:

- ✓ Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, propuesto y realizado por y durante el mandato de la presidenta Michelle Bachelet.
<http://www.museodelamemoria.cl/>
<http://beyondblighty.com/top-sights-in-santiago/>
<https://www.flickr.com/photos/republicadechile/4311987154>
- ✓ Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario (creado en 1998 a partir de una ordenanza del Concejo Municipal de Rosario)
<http://www.memoriaabierta.org.ar/redlatinoamericana/calendario/index.php?id=71>
- ✓ Parque de la Memoria y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la ciudad de Buenos Aires, impulsado por los organismos de derechos humanos y apoyado por los legisladores de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
<http://parquedelamemoria.org.ar/>
- ✓ Memorial de los Detenidos Desaparecidos en la ciudad de Montevideo, originado a partir de la iniciativa de las madres y los familiares de los desaparecidos y la Intendencia de Montevideo.
<http://www.montevideo.gub.uy/ciudad-y-cultura/arquitectura-y-patrimonio>

Lika Mutal, *El ojo que llora*, a pesar del espíritu reparador de una pieza que sigue cuidadosamente las listas del informe preparado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, la obra ha sido reiteradamente atacada con el color naranja que identifica a los partidarios de Fujimori. La vandalización de los monumentos revela que no se trata de un pasado inmóvil, enterrado en otro tiempo.

<http://takillakta.org/rcpal/article/336/video-de-el-ojo-que-llora>

Si la Segunda Guerra o el fin de la Guerra Fría son hechos que adquieren el sentido de un corte en el fluir de la historia mundial, que pueden ser leídos como momentos de inscripción de la contemporaneidad, en América Latina fueron sobre todo las dictaduras las que intervinieron la experiencia de la historia.

En varios sentidos, la reflexión contemporánea sobre las articulaciones y los poderes de la imagen artística se vincula a la nueva museografía de la memoria.

Por un lado, porque la opacidad ligada al estatuto propio de la imagen, se relaciona con la retórica ambigua e indirecta que permiten determinadas formas de representación contemporánea, asociadas a dispositivos conceptuales.

Esta condición vuelve al arte contemporáneo un instrumento significativo en la elaboración de una reflexión porosa que permite que hechos del pasado se apropien o se activen en otros contextos.

Junto a:

- ✓ Documentación
- ✓ Registros de voces
- ✓ Discursos,
- ✓ Periódicos
- ✓ Fotografías
- ✓ Pósteres

Museo de la Memoria de Santiago de Chile instaló una exposición con la pieza emblemática de **Gonzalo Díaz Lonquén, 10 años (1989)**

<http://www.prueba.fernandapizarro.cl/1989-lonquen-10-anos/>

<http://www.museodelamemoria.cl/expos/lonquen/>

Referencia a la masacre no se representa con cuerpos, heridas, testimonios. Solo la acción ritual de repetir quince veces una frase sobre el papel de lija enmarcado y romper el vidrio de cada marco; quince veces: el número de cuerpos de víctimas asesinadas en 1973 hallados en una mina de cal viva en **Lonquén**.

Todo aquello que aún no ha sido consensuado en la historia, que no puede volcarse en una cronología, porque no se puede simplificar en un relato oficial la trama sensible del tiempo, o porque todavía existe un profundo desacuerdo respecto de la interpretación del pasado, es activado por medio de obras plenas de referencias históricas.

El arte contemporáneo –tal como puede verse en el Museo de la Memoria de Rosario o en el Parque de la Memoria de Buenos Aires– desarrolla un lenguaje sofisticado, complejo, en torno de la necesidad de recordar.

En los museos de la memoria también son recurrentes los espacios meditativos. Espacios que, apelan a las formas reductivas del minimalismo y al poder evocativo de la luz.

Museo Judío de Berlín

<http://www.jmberlin.de/main/Kurzinfo/espanol.php>

<http://www.mamuga.com/late0420.htm>

Museo Memoria y Tolerancia de Ciudad de México

<http://www.myt.org.mx/>

<http://www.myt.org.mx/museo/salas.html>

Junto a la historia se disponen espacios íntimos, cúbicos, oscuros, que se conectan con el exterior a través de una ranura por la que entra la luz y que cambia en el curso del día. En este espacio el recuerdo se activa exclusivamente desde la emoción que produce la imagen, la experiencia. Ya no estamos frente a las pruebas, sino solos con nosotros mismos. La arquitectura condiciona ese momento meditativo y alegórico.

Alfredo Jaar planteó su instalación **La geometría de la conciencia (2010)**, en el **Museo de la Memoria de Chile**.

<http://www.artishock.cl/2011/07/12/alfredo-jaar-y-luis-camnitzer-en-el-parque-de-la-memoria/>

<https://hostalesdechile.files.wordpress.com/2012/01/la-geometrc3ada-de-la-conciencia-hostales-de-chile.png>

Se entra en grupos reducidos, se cierra la puerta, y quedamos a oscuras antes de que se encienda un enorme panel con siluetas cuya luz intensa, cuando se apaga, deja una marca en nuestras retinas. Las siluetas corresponden a desaparecidos y a ciudadanos comunes. La coexistencia interroga la violencia ejercida sobre el concepto de ciudadanía, también desaparecido durante la dictadura.

Obras en las que las referencias pueden ser más o menos directas.

Obras en las que aun, durante los tiempos de la opresión, los artistas buscaron maneras de:

- ✓ Decir
- ✓ Denunciar
- ✓ Expresar miedo, melancolía, esperanza, que confrontaba y resistía el mensaje de la violencia generalizada.

Vida, muerte, resurrección (1980), de **Víctor Grippo**, encapsula un sentido piadoso.

<https://www.flickr.com/photos/artecontemporaneoac/8386566196/in/photostream/>

Tres figuras de plomo, incólumes, y a su lado las mismas formas estalladas, con su contenido esparcido.

Es la vida de esas semillas encerradas en los prismas la que los rompe, los gases, el calor que generan, una ebullición de vida que escapa, a pesar de los límites, más allá del encierro.

La obra, gestada durante los años duros de la dictadura argentina, podría leerse como la metáfora reparadora y esperanzada de un tiempo futuro en el que la vida, a pesar de todo, seguiría.

La delicada forma que tenía **Grippo** de establecer comunidad.

Daniel Ontiveros, *La margarita, Arte Light (1993)*
<http://boladenieve.org.ar/artista/6157/ontiveros-daniel>

Light como liviano, opuesto a lo ceremonial, al arte de expreso compromiso político; un arte que no estuvo enmarcado en el mandato declarativo, pero que generó formas de comunidad que también fueron, de otro modo, formas de resistencia.

La apariencia inicialmente liviana de la margarita se subvierte cuando percibimos el oxímoron, cuando vemos que en sus pétalos utilizó pañuelos como los de las Madres de Plaza de Mayo.

Los retratos han adquirido un nuevo lugar en el arte contemporáneo.

El recorrido de los rostros representados configura un lugar de la memoria en un tiempo poshistórico.

Más allá de las líneas que configuran un rostro es en este caso, el retrato, la situación de violencias en la que se sumió la vida humana durante las dictaduras latinoamericanas, los retratos remiten al referente de una búsqueda. Una existencia y una evanescencia.

Oscar Muñoz, (*Re/trato, 2004*)
<http://www.sicardi.com/artists/oscar-muoz/artists-artist-works/#>
<https://www.youtube.com/watch?v=yEuVvOK10kw>

Se observa en esta obra el desesperado intento de retenerlos, ante cuya observación nos coloca el autor, cuando pinta los rasgos escuetos del rostro con agua, sobre el cemento; rasgos que se secan sin que la mano logre completar el retrato.

Gustavo Germano, (*Ausencias, 2007*)
<http://www.gustavogermano.com/gallery/ausencias/>

Sentir la imposibilidad que genera la ausencia. La ausencia que no es solo la del cuerpo, las risas, la temperatura de esa persona buscada; es también el tiempo no vivido, la borradura de experiencias compartidas.

La actualización de una foto antigua en la que el desaparecido está señalado por el espacio vacío, por la vida no vivida por quien no está, congelado en su retrato.

Lucila Quieto, (*Arqueología de la memoria, 2009-2011*)
<http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/docs/arqueologia.pdf>
<http://colectivoeprosario.blogspot.com.ar/2014/05/lucila-quieto-la-fotografia-de-la.html>

Performance de una foto antigua permite a los hijos fotografiarse con los padres que no conocieron.

Doris Salcedo, *Atrabiliarios*
<http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/>

La representación de la ausencia es una característica del arte contemporáneo. Otras formas, menos directas pero no menos políticas, investigan cómo ponernos en contacto, disponernos emocionalmente, para la experiencia de la ausencia.

Realizada durante los años noventa, *Atrabiliarios*, muestra zapatos en un nicho. En pares o solos, se perciben a través de una película de piel de cordero seca, semitranslúcida, detrás de la que se vislumbran, acomodados con cuidado. Una costura sujeta la piel al muro, una cuerda delgada y oscura que se anuda como si suturara una herida. Cada zapato perteneció a un cuerpo.

Una obra mórbida, que compromete objetos de mujeres afectadas por la violencia en Colombia.

Convoca una emoción que nos permita poner nuestro propio cuerpo en el cuerpo de los otros.

Cuerpo y afectividad en el pensamiento del primer Emmanuel Lévinas, Faure Quiroga, Nadine

<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110962>

La sensibilidad da cuenta de una relación primera con el mundo. El cuerpo es el lugar en el cual se expresa la disposición afectiva de nuestra conciencia. Sin embargo, a lo largo de este trabajo intentaremos demostrar que el valor afectivo que tiene nuestro cuerpo no es sólo en el sentido de un mero receptáculo sintiente en el que vivenciamos las experiencias más concretas de nuestra existencia, sino que también es el lugar en el que se subjetiva el yo, es decir, es el lugar en el cual el sujeto se vuelve tal.

Milagros de la Torre (Sin título [Colgador, Medias, Medias alargadas, Vestido, Zapatos, Mano], 1992).

<http://www.renaissancepress.com/artists/milagros/>

http://issuu.com/pinta-art/docs/revista_aad_147

De la página de internet ver página 43 hasta 49

Evocación de la ausencia.

Utilizando la técnica del fotógrafo de plaza de la ciudad de Cuzco, en Perú, que hace sus tomas directamente sobre papel fotográfico y obtiene una imagen inversa, capta objetos aislados, delicados, apenas visibles, que remiten a una presencia ausente.

10 Las cartografías vuelven visibles diagramas de lectura, parámetros de interpretación.

Son formas de organizar el mundo, de visualizarlo desde distintas perspectivas. También permiten trazar sistemas de relaciones de conceptos. Formas de diagramar el sentido, de volver visibles relaciones de afectos, de formas, de imaginarios del mundo. Pueden tener un sentido subversivo cuando alteran los mapas tradicionales, cuando desjerarquizan las relaciones establecidas en términos de representaciones culturales.

Torres García, Mapa de América (1936)

http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/galeria_cartografias/cartografia_mapagrande_23.php

“América para los americanos”, ha sido cuestionado en forma de insubordinación, configurando mapas de la rebeldía frente a la territorialidad colonial. Los artistas han intervenido y diseñado distintos mapas como formas de replantear el mundo.

Marta Minujín, Allan Kaprow y Wolf Vostell diseñaban un happening global, Simultaneidad en simultaneidad (1966)

<http://bienalmercosul.siteprofissional.com/en/participant/46/>

Ampliar fotografía al abrir la página

El happening se relacionaba con un universo predigital en el que se aceleraba la velocidad de las comunicaciones.

El acontecimiento se representó visualmente con un mapa diseñado por Vostell que vinculaba las tres ciudades –Buenos Aires, Nueva York y Berlín– (no mencionaba los países, tampoco los continentes) y que anunciaba la realización del primer happening global. Los círculos concéntricos que rodeaban cada ciudad aludían a la trasmisión televisual.

Del plan original solo se realizó la sección de Buenos Aires, que se organizó en dos reuniones. A la primera asistieron sesenta invitados que fueron filmados y grabados y que tenían acceso a televisores y radio. Solo treinta y cinco participaron del segundo encuentro. Con la radio en mano, recibían instrucciones. Tenían que cambiar de emisora para poder seguirlos.

El happening ofrecía un mapa del arte internacional más experimental. Los años sesenta fueron los de la explosión de las tecnologías comunicacionales y los de la simultaneización de las vanguardias. El mapa del happening daba cuenta de esto en forma gráfica, diluyendo la idea de centros y periferias.

Los mapas son representaciones que configuran y cuestionan las relaciones de poder.

Anna Bella Geiger, (O pão nosso de cada dia)

<http://www.makma.net/anna-bella-geiger-ni-mas-ni-menos/>

En **1978** la artista brasileña, realizó una serie de tarjetas postales que representan un pan de molde perforado con la forma del continente sudamericano. Las migas extraídas se colocaban en una bolsa de papel, una forma de señalar la extenuación del continente, la necesidad de alimentos básicos.

Nelbia Romero, Uruguay

http://arte.elpais.com.uy/nelbia-romero-y-sus-expresiones-artisticas/#.VgBzVtJ_Oko

Grafica lugares comunes desde los que se piensa el país.

Alfredo Jaar, A Logo for America (1987)

<http://www.simpson00.com/blog/alfredo-jaar-a-logo-for-america/>

Instalaba un cartel luminoso en Times Square, de Nueva York, en el que la frase “This is not America” se encendía en un letrero sobre el mapa de los Estados Unidos. “This is not America’s flag”, afirmaba el texto siguiente, inscrito sobre la bandera de los Estados Unidos. Inmediatamente el mapa se transfiguraba, mutaba en el mapa de todo el continente americano sobre el que se inscribía la palabra “América”. Algunos dijeron: “Esto es ilegal”

Jorge Macchi, Just One Night (2013).

<http://www.jorgemacchi.com/es/obras/108/blue-planet>

Presenta gráficamente una situación más radical: directamente borra todo el continente americano, dejando un inmenso vacío en el planisferio

Las intervenciones sobre los mapas se vincularon a la señalización de la represión dictatorial.

Elías Adasme, A Chile (1979-1980)

<http://www.artishock.cl/2013/11/17/insurgencias-urbanas-estrategias-artisticas-subversivas-y-espacio-publico-en-el-contexto-sudamericano/>

Establece entre su propio cuerpo, el mapa de Chile y la violencia puede seguirse en la secuencia en la que se fotografía colgando, representando un método de tortura, junto al mapa longitudinal del país transandino

En otra fotografía, Adasme se representa acostado, tapado por la tierra. La fotografía, que forma parte de la serie La Araucana (1981), canto épico del conquistador español Alonso de Ercilla (siglo XVI), es recontextualizada para expresar la situación del país.

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/chile>

El artista esparció imágenes de la fotografía en las calles de Valparaíso. La represión de la dictadura de Pinochet en Chile movilizó demarcaciones que cartografiaron en la escena pública formas de señalamiento.

Lotty Rosenfeld, Una milla de cruces en el pavimento (1979- 1982)

<http://www.parisphoto.com/agenda/lotty-rosenfeld>

Atravesó el pavimento en Santiago de Chile, convirtiendo las líneas divisorias blancas en cruces.

Formas de alterar la geografía de la ciudad o de la naturaleza para señalar un recorrido distinto, una interferencia.

Artur Barrio, Do corpo à terra (la misma en la que Cildo Meireles realizó Tiradentes) (1970)

En la ciudad de Belo Horizonte, en el contexto de la exposición, distribuyendo paquetes atados, ensangrentados, en la zona del arroyo Ribeirão Arrudas. Cartografiaba así, con objetos perturbadores, atados de tela con manchas rojas que llevaban a pensar en restos de cadáveres, la realidad represiva en el Brasil de la dictadura

Artur Barrio, Trouxas ensanguentadas, (1970)

<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.ar/>

Los mapas naturalizan representaciones. En ellos pueden señalarse inexactitudes, abstracciones, arbitrariedades.

Guillermo Kuitca organiza mapas extraordinariamente realistas, ya que podemos reconocer en ellos los nombres de ciudades, y sostenidamente imaginarios, dado que no se corresponden con ninguna geografía.

<https://laflotadera.wordpress.com/2013/09/05/el-mapa-nunca-es-el-territorio/>

http://amorartinfo.blogspot.com.ar/2012/07/guillermo-kuitca-pintor-argentino-de_20.html

Los mapas son diagramas, son modelos, y, como todo orden selectivo de datos, cuestionables.

Horacio Zabala propone cartografías, diseños lúdicos, de viajes, de arquitecturas carcelarias, de redefinición de Latinoamérica, de destrucciones, de construcciones de villas miseria, de una olla popular, del muro de Berlín.

Sus mapas interceptan la razón colonial. Cuestionan el valor del territorio, de los límites geográficos. Aunque su investigación no avanza sobre el nomadismo, deja abierto un espacio desde el cual es posible proponer territorialidades alternativas.

<https://comoelpulpo.wordpress.com/2011/09/20/horacio-zabala-at-11x7/>

Zabala mueve el mapa, produce pequeños desplazamientos y agresiones que aspiran a inscribir, la geopolítica y las conciencias nacionales, los signos de erosión sobre los que imaginar formas de contrapoder (**Hacha, 1972-2013**)

<http://www.ramona.org.ar/node/47891>

Álvaro Barrios, Colombiano, *El mar de las Malvinas (1971-2012)*

Retomó su instalación de **1971 en París sobre El mar Caribe**, para volver visible el conflicto, las figuras en juego y la posición de la Argentina y de Latinoamérica. Un “mar” de serigrafías azules representa las latitudes y longitudes del mar de las Malvinas, confrontado con el mapa del territorio en el que se produjo la guerra y con una serie de retratos de mujeres vinculadas al conflicto: la reina Victoria, la reina Isabel II, Margaret Thatcher y Evita Perón.

http://www.art-agenda.com/?attachment_id=10011669

Para América Latina el fin de los años sesenta y el comienzo de los setenta estuvo marcado por el concepto de utopía. La idea de que era posible transformar la sociedad era una certeza, más que una hipótesis.

La revolución fue un signo de contemporaneidad. Una forma de integrarse y responder a los requerimientos del propio tiempo. La imaginación artística se ligó a la imaginación revolucionaria.

La impugnación de la relación vanguardia artística - vanguardia revolucionaria, llevó muchos artistas a comprometerse directamente con la lucha armada y a abandonar el arte, existe una zona compleja de obras, en muchos casos conceptuales, ligadas a la facticidad de las confrontaciones militares.

Margarita Paksa <http://www.paksa.com.ar/>, sus cartografías de los operativos, son diagramas clave para abordar un tema que aún no ha sido estudiado: las formas de representación de la lucha armada en el arte.

Los diagramas de Margarita Paksa del intento de copamiento del *Batallón de Arsenales Domingo Viejobueno*, cerca de la localidad bonaerense de Monte Chingolo, el 23 de diciembre de 1975, por parte del Ejército Revolucionario del Pueblo junto al Partido Revolucionario del Pueblo.

<https://www.artsy.net/artwork/margarita-paksa-justicia-de-la-serie-toma-del-batallon-601>

<https://www.artsy.net/artwork/margarita-paksa-violencia-toma-del-batallon-121>

<https://www.artsy.net/artwork/margarita-paksa-violencia-de-la-serie-toma-del-batallon-601/zoom>

Diagrama de los operativos de los Tupamaros. Eran los mapas de acciones armadas que proponían la liberación del continente, la transformación de la sociedad. No se experimentaban como hipótesis sino como inminencias.

http://www.paksa.com.ar/pinta_news_cont.htm

http://artnews.org/connybecker/?t=7968&g_a=overview

Juan Carlos Romero introduce, aún, otros elementos. En Segmento de **recta A-B = 53.000 mts**, presentada en la exposición Arte de sistemas, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1971), reúne fotografías y mapas. Una línea recta virtual, dividida en partes iguales, señalaba el lugar en el que realizaba fotografías en las dos direcciones del recorrido. El espectador podía elegir otros puntos intermedios y activar el sistema desde un nuevo punto de vista.

http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/05_12_romero.php

Segmento de línea recta (1972), incluía junto al diagrama las fotografías de cuatro lugares que tenían un efecto directo sobre él: la Empresa Nacional de Telecomunicaciones, en la que trabajaba, el Museo de Arte Moderno; el CAyC y el buque Granaderos, que en ese momento funcionaba como cárcel de presos políticos.

<http://www.artslant.com/ny/articles/show/43212>

[http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$123.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$123.pdf)

El trabajo de Romero quizás puede considerarse un antecedente inesperado de los diagramas que trazó el **GAC (Grupo de Arte Callejero) Aquí viven genocidas (2004)**, cuando pegó en la ciudad afiches con mapas señalizados en Buenos Aires.

<http://grupodeartecallejero.blogspot.com.ar/2009/09/blog-post.html>

11 En el arte contemporáneo se intensifican las formas de experimentar las grandes ciudades.

La deriva es una manera de errar en la ciudad para descubrirla como una red narrativa, de experiencias y de vida. Es una iniciativa que consiste en desplazarse a través de distintos ambientes de un espacio (una ciudad, un barrio...) y dejarse guiar por sus afectos.

Una o más personas dedicadas a la deriva renuncian, por un período más o menos largo, a las razones para desplazarse y actuar que generalmente las guían, a las relaciones, a los trabajos y las actividades recreativas que les son propios, para dejarse llevar en el terreno de los encuentros que correspondan (Debord, 1956).

Francis Alÿs registra un rastro de esta práctica cuando se centraliza en la actividad de caminar México D.F., la gran metrópoli, provisto de un dispositivo que le permite componerla de una forma inesperada, sus **Magnetic Shoes (1994)**, unos zapatos de suela imantada con los que recorrió La Habana atrapando objetos metálicos. Actitud desinteresada que combina con una forma de crítica a la lógica capitalista del trabajo.

<http://dawire.com/2012/01/23/the-dialectic-city-document-context-at-laboratorio-de-artes-binarios/>

Alÿs, **A veces hacer algo no lleva a nada, 1997**, arrastró un bloque de hielo por las calles hasta que se disolvió.

<http://mexartdb.com/#/obras/paradoja-de-la-praxis-1-algunas-veces-el-hacer-algo-no-lleva-a-nada>

Alÿs encontraba, por otro camino, el placer de hacer cosas inútiles.

Hélio Oiticica poetizaba el descanso, un tiempo de extraordinario poder crítico por desarmar el tiempo útil. En **Éden (1969)**, en su piscina CC4 Nocagions que realiza en 1973 con Neville D'Almeida, <http://newsevents.arts.ac.uk/event/guy-brett/> o incluso en sus **Parangolés** (de mediados de los años sesenta), <http://arteconelcuerpo.blogspot.com.ar/2013/01/helio-oiticica-parangoles-1960-1970.html> o en sus **Cosmococas** de los setenta (también con Neville D'Almeida), introduce el valor del tiempo inútil, del placer, descalificado por el pragmatismo.

<http://www.arte-sur.org/es/inicio/brasiliana-installations-from-1960-to-the-present-2/>
<http://www.arte-sur.org/es/inicio/brasiliana-installations-from-1960-to-the-present-2/>

Jorge Macchi: Buenos Aires Tour (2003) consta de 8 itinerarios que reproducen la trama de líneas de un vidrio roto sobre el plano de la Ciudad de Buenos Aires. A lo largo de las 8 líneas se han elegido 46 puntos de interés sobre los cuales la guía proporciona información escrita, fotográfica y sonora.

En la obra de **Macchi**, la calle funciona como el archivo de fragmentos de emociones, de vida, de signos dislocados, frenéticos o imperceptibles sobre los que vamos a detenernos cuando cuidadosamente abramos la caja.

<http://www.jorgemacchi.com/es/obras/30/buenos-aires-tour>

Un arte de cartoneros, en la denominación que se usa para nombrar a quienes juntan papeles por las calles de Buenos Aires (Guilbaut, 2009).

Alÿs y Macchi, aunque de muy distintas maneras, recogen, reciclan, utilizan el azar, trabajan desde la postura antiépica que deja de lado las ideas modernistas de novedad, anticipación, originalidad.

La basura rescatada que detona un pequeño relato. La poesía que emana de la crítica a los valores del capitalismo también es una de las formas de la contemporaneidad.

12 En el mundo contemporáneo todos somos, de algún modo, por momentos, extranjeros.

El vértigo del cambio tecnológico, tanto como la velocidad con la que hoy trasladamos nuestros propios cuerpos a distantes geografías, hacen de la extranjería una condición de la contemporaneidad.

Navegamos climas, idiomas, tecnologías con una velocidad antes irrepresentable. Toda una nueva forma de relaciones humanas se establece desde la provisoria identidad de los aeropuertos, las convenciones, las conferencias, las bienales.

Se ha gestado una dinámica del turismo académico y artístico que deambula por seminarios, **workshops, site specifics**.

García Canclini y Giunta, (2012) desarrollaron dos exposiciones que aproximaban materiales para pensar sobre la condición de extranjería en la cultura y el arte contemporáneos.

Extranjería: quien deja su lugar de origen, de pertenencia, en el que estableció sus relaciones afectivas, incluso identitarias. Son extranjeros los que llegan a lugares nuevos. Son, en muchos casos, aquellos que debieron dejar sus países por razones económicas o políticas.

En América Latina el exilio político marcó a la generación que era joven en los años setenta.

El mundo contemporáneo está atravesado por distintas formas de exilio, por migraciones masivas de pueblos enteros que abandonan su lugar de origen, por familias que se fragmentan, en las que uno de sus integrantes –generalmente los hombres jóvenes– van a trabajar a otros países para enviar remesas a sus familiares.

Para **Canclini y Giunta** extranjería también es: los que han quedado al margen de las nuevas tecnologías o que no llegan a asimilarlas con la misma naturalidad e inmediatez con la que lo hacen los jóvenes, incluso los niños. La tecnología vuelve extranjeros entre sí a los miembros de una misma familia que manejan códigos, lenguajes distintos.

<http://aad.mx/imperdibles/colectiva-extranjerias/>

Doris Salcedo, Shibboleth, en el *Turbine Hall* de la *Tate Modern* de Londres estuvo ocupada por la extensa grieta con la que **Doris Salcedo** atravesó el espacio. El título, **Shibboleth**, es una palabra que proviene del hebreo, que significa espiga o corriente o torrente, y cuya pronunciación servía para identificar a los miembros de un grupo. Remite a un uso de la lengua que distingue un origen social o regional o la práctica de una comunidad. La fractura y el espacio que definía la grieta evocaban los límites, los bordes, las fronteras, los quiebres de la subjetividad y de la experiencia que suponen el desarraigo, el errar de los migrantes, la vivencia de la expulsión social de los segregados. Aunque se ha rellenado el espacio, todavía puede percibirse su huella.

<https://www.flickr.com/photos/blahflowers/1554267916/in/photostream/>

Ana Tricornia, There (2013) la deshabitación, a las experiencias de dislocación (de migrantes, de homeless) y a la fuerza caótica de la contemporaneidad: reforzando la idea de desmarcamiento, sus estructuras de cartón pueden incluso suspenderse en el ángulo entre dos paredes.

<http://anaticornia.com/index.php>

Internet genera nuevas formas de vincularse con los otros y de establecer relaciones con el mercado, fundamentalmente de la música.

Carlos Amoraes crea un sello discográfico de música pirata, **Nuevos Ricos**, el proyecto artístico/ disquero que realiza con Julián Lede y André Pahl y que representa y edita discos de doce bandas provenientes de México, Holanda, Rusia, Colombia y Alemania, bandas que hasta entonces solo habían funcionado en la red. No se toma la piratería como un delito, sino como una instancia democratizadora de escuchar música.

<http://www.nuevosricos.com/>

13 Para el arte latinoamericano, 1968 fue un año clave, que puede analizarse desde muchas perspectivas.

El 68 es el momento en el que se produce un giro que transforma las dinámicas de la historia en América Latina.:

- ✓ En México, el 68 es Tlatelolco, es la masacre de los estudiantes por las fuerzas represivas del Estado.
- ✓ el momento en el que se vuelve visible que los discursos confiados en el progreso que reproducía el modelo económico y político del desarrollismo llegaban a su fin, exponían las pruebas de su fracaso.

Los años sesenta estuvieron marcados por el optimismo. El arte se vinculó al diseño, al color, al espíritu del pop.

Mathias Goeritz, esculturas de la Ruta de la Amistad: proyecto escultórico para el Periférico, la nueva autopista que abrazaba la ciudad y la ponía en contacto con la velocidad.

<http://hellodf.com/mx68/>

Al calor de la protesta volvió el grabado, otro de los registros visuales en los que América Latina inscribió la contemporaneidad. Los signos del desarrollo jaqueado también se inscriben en obras recientes, como la de **Melanie Smith (Estadio Azteca. Proeza maleable, 2010)** en la que una performance colectiva, de máxima coordinación de movimientos, exhibe su imposibilidad, su sucesiva descomposición, una metáfora de aquella otra que se produjo respecto del ideal desarrollista que anudó los Juegos Olímpicos, el Mundial de Fútbol y la construcción de autopistas y estadios.

<https://vimeo.com/140125983>

En el Brasil, el 68 se ubica en el campo artístico en torno de 1969 o 1970.

En 1969, con el **boicot a la Bienal de San Pablo**, como una forma de expresar la denuncia y la oposición a la represión de la dictadura, o en 1970, con la exposición **Do corpo à terra**, curada por **Frederico Morais**, que se vinculaba a lo que el crítico llamaba “arte guerrilla”, para denominara los artistas brasileños más radicales desde mediados de los años sesenta.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1110794/language/es-MX/Default.aspx>

Instalación de **Cildo Meireles Desvio para "o vermelho"**, concebida alrededor del 68, en la que en un ambiente doméstico todo se tiñe de rojo. Un rojo intenso que se convierte en líquido que emula sangre corriendo por un grifo, siempre abierto, en un lavatorio precario.

<http://www.casaum.net/desvio-para-o-vermelho-versao-casa-um/>

Trazando un mapa de simultaneidades en el tránsito entre:

- ✓ Los primeros sesenta en el arte de América Latina caracterizados por:
 - La investigación
 - La expansión radical de los lenguajes artísticos
- ✓ el segundo momento cuando:
 - Los artistas fueron conscientes de que el poder liberador del arte no se trasladaría a la sociedad sin una revolución capaz de ocupar y transformar el Estado.

En todas partes la vanguardia artística estrechó sus lazos con la política y pasó de entender que el arte contribuiría a la revolución a la certeza de que la revolución se hacía con las armas. Es también entonces cuando los artistas que radicalizaban la vanguardia artística desarrollando una conciencia crítica respecto de las instituciones del arte adquieren una nueva claridad, incluso la certeza, de que el arte dentro de las instituciones no transformará la sociedad. El arte debía hacerse en las calles, vincularse a otras fuerzas sociales involucradas en el cambio político, social y económico.

Desde estas certezas puede entenderse **Tucumán arde (1968)**, una intervención que vinculó la vanguardia artística a la política de una forma compleja. Unió a artistas, estudiantes, trabajadores, intelectuales.

<https://www.youtube.com/watch?v=-MgjwIHthew>

<http://comisionporlamemoria.chaco.gov.ar/sitio/?p=1006>

Una obra de arte podía transformar a un individuo sin conciencia política en un sujeto revolucionario.

14 La profunda pulsión democratizadora que señaló las transformaciones del arte entre fines de los años sesenta y durante los setenta.

Vinculándolo a:

- ✓ Las calles
- ✓ Las expresiones urbanas
- ✓ A prácticas democratizadoras, como:
 - el grabado y el dibujo, menos costosos y más reproducibles.

Esto señala una de las formas de la inscripción del arte contemporáneo en América Latina.

Antonio Berni y sus *xilcollages*, son, probablemente, el ejemplo más destacado. **Berni** clavó materiales que encontró en las calles sobre pedazos de madera de gran tamaño; a partir de los desechos contó la historia de Ramona, una mujer, una prostituta.

http://www.revistaenie.clarin.com/arte/inversion-disfrute-ventas-arteBA-buenas_0_704929666.html

Liliana Porter buscó aquello que definía, en un sentido singular, el grabado.

http://www.revistaenie.clarin.com/arte/El-grabado-y-el-espíritu-de-los-70_0_833316701.html

Liliana Porter, **Luis Camnitzer** y **Guillermo Castillo** en Nueva York, el **New York Graphic Workshop**, sostenían que el oficio no tenía la capacidad de establecer cuál era la condición intransferible del grabado.

<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/9351>

<http://www.e-flux.com/announcements/the-new-york-graphic-workshop-1964%E2%80%931970/>

En los años setenta las técnicas de la reproducción incorporaron el arte del fax o de las fotocopias. Éstas expandieron los procesos de multiplicación, los hicieron más simples, más mecánicos, más democráticos.

El arte anticipaba, de una forma preliminar, el giro tecnológico de la contemporaneidad.

15 ¿Existe un lenguaje específico para el arte contemporáneo?

Las obras, cada vez más, funden la poesía; los artistas visuales planean sus intervenciones junto a compositores de música o actores, introducen perfumes y sabores, incitan a tocar las superficies. Es difícil establecer materiales específicos del arte.

Los artistas plantean relaciones en las que un lenguaje coexiste con otro, formando parte de una misma experiencia, o incorporan también dispositivos para tornar evidentes las tensiones productivas entre formas de expresión que consideramos distintas, pero que pueden mutar, tornándose otra cosa, otras.

El arte contemporáneo detiene la velocidad de las imágenes buscando ampliar sus posibilidades expresivas.

Lourdes Grobet, 1975, México. Fotografías que registraban su propia performance, aquella en la que atravesaba con su cuerpo una hoja de papel tensada por un bastidor. Las revelaba respetando la escala de su propio cuerpo, las colgaba en la sala, pero, al no estar fijadas, las imágenes se desvanecían. **Grobet** interfiere el procedimiento fotográfico.

<http://oscarenfotos.com/2011/12/16/las-mil-mascaras-de-lourdes-grobet/lourdes-grobet-tercer-estado-de-la-serie-hora-y-media-1975-plata-sobre-gelatina-150x100cms/>

Oscar Muñoz, el borramiento de los límites de la fotografía.

http://weblogs.clarin.com/itinerarte/2013/01/19/las_protografias_de_oscar_munoz_en_el_malba/

Rosângela Rennó imágenes con procedimientos que nos incitan a observar intensamente los datos que presenta.

<http://www.parqmag.com/?p=14042>

Ambos artistas capitalizan archivos de otros, álbumes familiares de desconocidos, repositorios de fotógrafos callejeros. Recogen y acumulan estas imágenes para armar nuevas narrativas.

Rosângela Rennó Per fumum (2013) recurre a los aromas de resinas para activar el olfato, uno de los sentidos que con menor frecuencia tienen presencia en el mundo del arte. Busca renovar una memoria arcaica, actualizar tiempos antiguos en los que la combustión de plantas y resinas era considerada una ofrenda sagrada.

<http://1nariz.com.br/2014/outras-aventuras/ainda-sobre-incensos-per-fumum-de-rosangela-renno>

León Ferrari, 1997, fundía en una forma táctil y visual la extraña condición de Jorge Luis Borges, anciano, ciego, escribiendo poemas de amor a muchachas a las que no podía ver. Superponer la escritura de sus poemas en braille sobre fotografías de jóvenes desnudas (entre ellas, las de la cantante Madonna), activaba el tacto y la vista.

<http://pandorama-art.blogspot.com.ar/2014/11/el-museo-de-arte-moderno-de-buenos.html>

Oligatega Numeric, buscó establecer un diálogo entre tecnologías que no están preparadas, que no han sido concebidas para dialogar entre sí. La copia completa en un nuevo formato, copia en la que siempre el sonido pierde nitidez, integrándose el significado del ruido, una forma de detenernos en las condiciones de la traducción.

<http://www.boladenieve.org.ar/artista/166/oligatega-numeric>

Jorge Macchi, Cinco notas, 2006, evoca la relación entre música y visualidad convirtiendo una hoja pentagramada en una presencia casi escultórica, atravesando el papel con cinco cables que lo suspenden en el espacio de exhibición.

http://www.peterkilchmann.com/artists/overview/++/name/jorge-macchi/id/16/media/macch14012_web.jpg/

Nuno Ramos, Fruto estranho (2010) mezcla árboles, aviones, música, cine. Propone un cruce de fronteras que "ofrece figuras y formas de la no pertenencia que propician imágenes de comunidades expandidas en las que no es necesaria una esencia o identidad ontológica compartida" (Garramuño, 2013).

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106

16 Desde fines de los años sesenta, el arte correo estableció un campo de intercambios y de producción colectiva.

Anticipaba la era de la comunicación inmediata. El arte correo se desarrolló intensamente en América Latina. Son figuras clave y pioneras:

- ✓ Los argentinos: Liliana Porter y Edgardo Vigo,
- ✓ Los uruguayos Luis Camnitzer y Clemente Padín
- ✓ El brasileño Pedro Lyra.

En una lista incompleta tendríamos que incluir a artistas como:

- ✓ Los argentinos: Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Graciela Gutiérrez Marx, Luis Catriel, Juan Carlos Romero y Luis Iurcovich;
- ✓ Los brasileños: Paulo Bruscky, Joaquim Branco, Samaral, Júlio Plaza, Avelino de Araújo, Daniel Santiago, L.M. Andrade, Leonhard Frank Duch
- ✓ En Chile: Odair Magallanes; Guillermo Deisler
- ✓ En Colombia: Jonier Marín; en Venezuela, Diego Barboza y Dámaso Ogaz;
- ✓ En el Uruguay, Haroldo González y Jorge Carballo
- ✓ En México, Felipe Ehrenberg y Pedro Friederick.

El arte correo permitió establecer redes de intercambio internacionales que, a pesar de utilizar las instituciones del Estado, filtraban el control de las dictaduras sobre los ciudadanos.

Felipe Ehrenberg, 1970, Obra secretamente titulada Arriba y Adelante... y si no pues también, intervención postal articulando el correo británico y el mexicano.

http://post.at.moma.org/content_items/391-the-afterlives-of-mail-art-felipe-ehrenberg-s-poetic-systems

http://post.at.moma.org/content_items/364-arte-correo-desde-mexico-una-erratica-investigacion

Eugenio Dittborn, Pinturas aeropostales, grandes hojas de papel manila (que luego reemplazó por una arpillera de plástico generalmente blanca), **Dittborn** dibujaba rostros, hacía grafismos, transfería imágenes fotográficas con emulsiones que le permitían traspasar las fotografías al soporte del papel.

Cuando llegaban a la sala de exposición, se exhibían junto al sobre que las había cuidado y transportado.

<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-39921.html>

Graciela Gutiérrez Marx, Los códigos marginales de Mama blanca , 1980, organizaba un envío postal internacional para celebrar un cumpleaños. Llevaron la red del arte postal a formar parte de un evento personal y también político: el cumpleaños de una madre cuyo nombre remitía también a los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo.

<http://lomholtmailartarchive.dk/networkers/graciela-gutierrez-marx/1980-03-00-marx>

17 La crítica de las instituciones artísticas recorre muchas de las articulaciones de la contemporaneidad en el campo del arte.

Paulatinamente, las instituciones fueron estableciendo su poder para determinar qué obras podían ingresar al mundo del arte, qué es y qué no es arte. La Iglesia, el rey, el Estado, determinaban esto desde su lugar de poder. Los artistas, tempranamente, se rebelaron.

En torno de las obras rechazadas por el Salón de París se gestaban sistemas de identificación y solidaridades basadas en la idea de que el artista que socavaba las bases del lenguaje establecido era incomprendido y rechazado. El cuestionamiento de los parámetros del Salón fue central en la configuración de la idea de vanguardia y de arte moderno.

El antiinstitucionalismo constituye uno de los rasgos más activos en la definición de la vanguardia.

La tensión antiinstitucional reside en una operación más sofisticada que se articula sobre todo el sistema del arte, que pone en escena todas sus creencias respecto de cómo se constituyen el concepto y el valor de una obra.

Cuando **Marcel Duchamp** tomó objetos comunes de la vida más cotidiana (una pala, un escurrobotellas, un mingitorio) y los introdujo en el espacio del arte diciendo que eran arte porque él lo señalaba, estableció nuevas bases para el hacer artístico, no ya sustentadas en el oficio, en los materiales, sino en la simple selección de objetos cotidianos que, elegidos por el artista, entraban en los espacios de exposición.

<http://www.revistacodigo.com/recomendaciones-5-libros-sobre-la-obra-de-marcel-duchamp/>

La operación implica una completa revisión del problema de los valores artísticos y del propio estatuto de la obra de arte. El artista, más que la institución, establece qué es una obra.

Las instituciones, jaqueadas por los errores sucesivos que las habían llevado a expulsar obras que luego eran reconocidas como el arte del futuro.

Toda una zona del arte contemporáneo implica poner en cuestión las instituciones desde las instituciones mismas. Para el artista ya no se trata de destruir los museos, tal como declaraban los futuristas en su manifiesto.

Se trata de un diálogo amable, lleno de ironía y de sutilezas, desde las que aquél cuestiona el sistema que regula el arte.

Antonio Caro , Aquí no cabe el arte. La instalación, que envió en **1972** al XXIII Salón Nacional de Artistas, en Bogotá. Esta obra es una expresión contundente de antiinstitucionalismo.

Debajo de cada frase, de cada letra, figuran los nombres de las víctimas del movimiento estudiantil asesinadas por el gobierno entre 1969 y 1972 y de las masacres de la comunidad indígena de Guahibo durante 1970. Lo que la obra de Caro implícitamente declaraba era que, en tal contexto, no había sitio para el arte.

<http://www.culturamas.es/wp-content/uploads/2015/09/cis-art.-Antonio-Caro.-Aqui%CC%81-no-cabe-el-arte-1972.-Pintura-sobre-cartulina.-16-plegos-de-100-x-70-cm-100-x-1.120-cm..jpg>

18 La escena global del arte en los setenta

Formalizado por la obra de **Joseph Kosuth**, *Una y tres sillas*, de 1965.

(<http://culturacolectiva.com/wp-content/uploads/2012/10/una.jpeg>)

El conceptualismo se imprime en términos lingüísticos y en términos políticos. Esta nos señala que el arte puede no ser el resultado de una tarea creativa manual. Puede ser un proceso mental. La obra nos habla de ella misma.

En América Latina las prácticas conceptuales pueden leerse desde otro punto de partida.

León Ferrari, en 1963, realiza *Cuadro Escrito*, que trata de un extenso texto donde narra como él haría un cuadro si supiera pintar. Se vuelve instructivo. Cualquiera que lo leyera podría recrear el cuadro, sin necesidad de ser un artista. No se necesita de un oficio particular para mover los objetos.

El giro del oficio al enunciado introduce un cambio central en el arte del siglo XX, que comienza con Duchamp en los años veinte y se generaliza desde lo sesenta.

Simón Marchán Fiz, en su libro *Del arte objetual al arte del concepto*, 1974, se refiere al “conceptualismo ideológico” como aquel que iba más allá de un sentido autoreflexivo para involucrarse con lo social. Los procedimientos, las formas de decir indirectas, obliteradas, fueron vinculándose a prácticas – que en ocasiones dialogaban con lo clandestino- desde las que el arte quería vincularse con la vida y transformar el mundo, una de las agendas más centrales en todo programa vanguardista (ejemplo: **Horacio Zabala**).

(<http://www.horaciozabala.com.ar/espanol/bio.html>)

Ese lenguaje ajeno a la retórica del cartel político, el eslogan, los grafitis o el mural urbano creaba signos de disidencia que querían instalarse en la realidad manteniendo activa su productividad crítica. El con una lectura opaca, lenguaje que no pudiese ser fácilmente decodificado, operando para mantener estos signos visuales en movimiento. Las palabras se desdoblaban en su sentido gráfico y en su significado.

Un ejemplo claro es la tipografía que podrían encontrarse en obras como *Violencia* (https://jadehylton.files.wordpress.com/2014/01/img_00000789.jpg) (1973), de **Juan Carlos Romero**, empapelaba las paredes del CAYC, o en el texto de **Antonio Caro** “*Aquí no cabe el arte*” (<http://www.m3lab.info/portal/files/images/Aqui%20no%20cabe%20el%20arte%20-%202007.preview.JPG>), asociados a estudiantes e indígenas asesinados por el gobierno colombiano. **Juan Pablo Renzi**, que desechaba los caminos fáciles en resistencia la moda del arte conceptual.

No es importante la genealogía en este grupo de prácticas. Más que incurstarlas dentro del conceptualismo, lo que hace significativa son las maneras en que intervinieron en situaciones precisas. Y también las generaron.

- ✓ **Joseph Kosuth:** Nacido en Toledo (Ohio) en 1945. Estudia en Toledo (1965) y completa su formación en la School of Visual Arts de Nueva York. Pronto se convierte en uno de los más importantes líderes del arte conceptual, llegando al rechazo absoluto de cualquier tipo de producción de obras, debido a su carácter ornamental. Sus ideas quedan recogidas en el ensayo *Art after Philosophy* (Studio international, 1969), en el que cita a Duchamp y sus “ready – mades” como verdaderos creadores de la revolución artística.
- ✓ **Simón Marchán Fiz:** Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía (U.N.E.D., Madrid). Con anterioridad ha sido Profesor de Teoría de las Artes e Historia de Arte Contemporáneo en la Sección de Arte de la Facultad de Geografía e Historia (Universidades Complutense y Autónoma, Madrid)

- ✓ **Juan Carlos Romero:** Es un artista plástico argentino, profesor del Departamento de Artritis Visuales Prilidiano Gueyrredon y de el manejo de su auto del futuro del Posgrado en Artes Visuales Ernesto de la Carcova del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Editor de las revistas de poesía visual Vortex y La Tzara. Se ha orientado fundamentalmente a la creación de obras de arte plásticas no convencionales, en especial el arte correo y el trabajo en la calle. Ha integrado diversos grupos de creación artística. Desde 1988 y hasta 1964 formó parte del Grupo Escombros.
- ✓ **Antonio Caro:** (Bogotá, 1950), ha cuestionado como artista, tanto los valores hegemónicos de una clase dominante colombiana, como las actitudes y la mercantilización misma del arte. En 1970, se dio a conocer como el artista transgresor que es, al presentar en el XXI Salón Nacional de Artistas una obra titulada Cabeza de Lleras. <http://perspectivasesteticas.blogspot.com.ar/2012/05/antonio-caro-el-arte-como.html>
- ✓ **Juan Pablo Renzi:** La obra de arte debe surgir de la relación consciente entre la posición estética del artista y su posición ideológica." <http://www.juanpablorenzi.com>

19 Globalización y transformación de la producción artística

La bienalización del universo del arte contribuyó a la estandarización de determinados formatos en el arte contemporáneo. Ponen a las metrópolis en el mundo, visibilidad cultural, internacionalización de los artistas, de generar criterios para volver legible las filigranas del arte contemporáneo. En los noventas las bienales dejan de ser espacios solo para las naciones, volviéndose global. Por ejemplo:

- ✓ **Bienal de Venecia (Aperto)**
https://es.wikipedia.org/wiki/Bienal_de_Venecia
- ✓ **Bienal de La Habana (1986)**
<http://www.bienalhabana.cult.cu/>

Ellos aportaron para instituir un modelo de bienal del Tercer Mundo, en el que domina el eje Sur (America Latina, Asia y África) como respuesta al poder que las bienales tradicionales tenían en relación con la legitimación de ejes euronorteamericanos del arte.

El circuito del arte contemporáneo también incluye nuevas estrategias de formación artística que se nutre de las experiencias intensas y efímeras representadas por las iniciativas de los workshop: se comparten experiencias, conversaciones, conocimientos sobre el trabajo artístico más el tiempo vivido juntos. Estas residencias dan lugar a un proceso doble: Lo local en contacto con lo internacional y a la vez invitar a los del exterior a hacer una obra vinculada a los lugares en los que están trabajando, investigar sobre situaciones específicas, nutrirse de materiales e historias que no conocían. Además, estos eventos no suponen que el artista haya tenido una educación artística formal. La selección se basa en la propuesta y en su capacidad para interactuar con los que estará en diálogo y convivencia. No es el título, si no la opinión de quienes forman parte del mundo del arte, lo que crean consenso respecto de quién es artista. Los valores y parámetros que lo definen pueden

cambiar: una obra puede ser extraordinaria en un momento como caer en el olvido al tiempo. Este es el campo de la historia crítica del arte: analizar la construcción social de valores.

Sarah Thornton establece algunas de las redes que legislan el mundo del arte contemporáneo. El arte contemporáneo no es uno, se redefine en cada uno de los circuitos en los que se inscribe (ferias de arte, mercado internacional y regional, criterios curatoriales, premios para artistas, conformación de jurados, ciclo de conferencias, etc.)

También las instituciones contribuyen al trazado de mapas regionales. Un circuito en plena expansión, explorando nuevas redes que apuntan a una mayor consolidación.

- ✓ **Circuito latinoamericano del museos:** Itineran exposiciones entre Lima (MALI), Buenos Aires (Malba), México (MUAC) Brasil (Pinacoteca de Estado de Sao Paulo).

Dentro de los sistemas de producción artística que caracteriza el arte contemporáneo se distinguen a los procesos de realización de las obras involucradas con contextos específicos. Aquellas hechas para un sitio del que no pueden desplazarse y con el que establecen un diálogo productivo ligadas a problemas de un entorno particular.

Estás, son sobre todo, espacios de alta densidad política. Son obras situadas, generadas a partir de un proceso de investigación, para el que los artistas emprender varios viajes con el fin de analizar la forma de imbricar sus proyectos con las características culturales del lugar. Parten desde monumentos hasta actividades que involucran nociones psicogeográficas. Un arte situado requiere una actitud investigativa del artista. **Hal Foster** [https://en.wikipedia.org/wiki/Hal_Foster_\(art_critic\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hal_Foster_(art_critic)) dice que es la obra que puede volver visible una condición oculta, pero significativa, del sitio en el que se instala. Un arte de instalaciones, de objetos que, extraídos de la corriente de la vida misma, adquieren en el lugar de exposición un sentido y una vida nuevos, los vuelve portadores de una nueva elocuencia, poética o política. Constelaciones de objetos que los vuelve obras situadas, armadas en el lugar de exposiciones o en el espacio público, urbano, como una interferencia. Pueden ser:

- ✓ Carteles publicitarios que invaden la ciudad
- ✓ Acciones conservadas en un registro audiovisual.
- ✓ Fotografías de carácter documental.
- ✓ Archivos documentales.

Al fin de cuenta, como conjunto de materiales que no fueron concebidos como obra y que adquieren estatuto de objeto de exhibición en las salas del museo o del encuentro.

Siguiendo a **George Yúdice** <https://maniobras.wordpress.com/2009/02/11/entrevista-yudice/>, sostiene que este nuevo sistema de producción artística es un arte de armado, en que el artista puede trasladar proyectos o listas de materiales que es posible, incluso, solicitar por correo electrónico. Actúa como un organizador que no requiere de la presencia del autor. Un ejemplo claro es cuando **Marcel Duchamp, en 1919** <http://photos1.blogger.com/img/221/4077/1024/geometry.jpg>, desde Buenos Aires, enviaba a su hermana Suzanne, con un regalo de boda, un conjunto de instrucciones para construir un ready made.

Es un arte de edición, en el que el artista se vale de obras preexistentes, productos culturales predisponibles, valiéndose de objetos que han sido creados por otros, que se reprograman a partir

de la lógica de la obra nueva, incorpora película, estilos artísticos y elementos ya existentes. El uso de formas ya producidas, un arte de posproducción.

20 La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales, tanto en términos internacionales como latinoamericanos.

Investigaciones, reivindicaciones: cronología de los 70.

✚ **Artistas excluidas:** Recientemente se ha iniciado la tarea de revisar la obra de estas artistas. En América Latina se ha emprendido el estudio de artistas mujeres que desarrollaron su producción desde el siglo XIX en adelante (*Cavalcanti Simioni, Dorotinsky y De Luca, 2013*).

Pero los resultados de estos estudios aún no han impactado en la museografía.

Se buscan en los depósitos obras jamás exhibidas o analizadas para colgarlas en las salas, pero todavía no existen políticas decididas de adquisición de piezas de artistas cuyos trabajos son, muchas veces, considerados anécdotas menores dentro de la gran historia del arte.

✚ **Feminismo, estudios de género, teoría queer:** Lo que el mundo del arte sostiene es que si las obras son buenas serán valoradas, sin importar si el artista es varón o mujer. Si aceptamos estos argumentos tendríamos que aceptar también que la diferencia en términos de representación indica que la obra de las artistas mujeres alcanza en muchas menos oportunidades la calidad necesaria para su visualización.

✚ ¿Qué es lo que los parámetros existentes no nos han permitido valorar?

✚ ¿Qué otras sensibilidades, distintas de aquellas que recoge el canon dominante, han sido negadas?

En un seminario dictado durante 2010 en la Universidad de Texas en Austin, se realizó un análisis de las exhibiciones de arte Latinoamericano contemporáneo posteriores al año 2000: las mujeres representaban el 18%.

Desde estas preguntas puede ejercerse una crítica a los criterios patriarcales y también coloniales que han dominado en el canon estético que regula qué es la calidad artística.

Operación de disciplinamiento de las sensibilidades que ha permitido que la historia se organice de cierto modo, invisibilizando discursos difíciles de domesticar.

✚ **Fines de los años sesenta:** comienza la investigación sistemática de nuevos repertorios iconográficos, generalmente ligados a experiencias que se asociaban a:

✓ lo femenino (centralmente la maternidad)

✓ lenguajes, materiales y formas de expresión, clasificados y relegados como “artes menores”, sobre todo la cerámica y los textiles.

✚ **Revisión de las iconografías de los cuerpos** codificados como femeninos y masculinos. Los puntos de vista desde los que habían sido representados fueron intensamente transformados, y ello dio lugar a una revolución de las representaciones que continúa en el arte más contemporáneo. Cuerpos desmarcados de las categorías binarias hombre-mujer, cuerpos travestidos, cuerpos otros. También se representaron y exploraron los fluidos (la saliva, la sangre, el semen) y las cavidades internas del cuerpo. En los años setenta las representaciones de los cuerpos estallaron en fragmentos desde los que se configuraron nuevos sentidos.

✚ 1970, **Judy Chicago** decide comenzar a dictar un curso feminista en la universidad de Fresno (*Fresno State College*); acuña entonces el término “arte feminista” y crea el primer programa de arte feminista de los Estados Unidos.

<http://www.judychicago.com/uploads/4f42a045cf67e->

[Judy Chicago Los Angeles The 1970s Catalog, Jancar Gallery.pdf](#)

✚ 1972, lo radica en *CalArts (California Institute for the Arts)*, junto con **Miriam Schapiro**, con quien organiza *Womenhouse*, la primera exposición de obras de arte realizadas desde una perspectiva femenina.

http://www.nytimes.com/2015/06/25/arts/design/miriam-schapiro-91-a-feminist-artist-who-harnessed-craft-and-pattern-dies.html?_r=0

✚ 1973-1991, Fundan el *Woman's Building* un taller que permitía a las mujeres explorar sus lenguajes y su condición.

✚ 1975, **Lourdes Grobet** en La celebración del Año Internacional de la Mujer en México, dio pie a exhibiciones y conferencias sobre el lugar de la mujer en la sociedad mexicana y en el arte. Realiza una performance en la Casa del Lago en 1975 y el conjunto de obras que toman visibilidad en el Salón Nuevas Tendencias.

<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>

✚ 1976, **Mónica Mayer**, artista mexicana lee en el número 6 de la revista *Artes Visuales*, del Museo de Arte Moderno (MAM) de la ciudad de México, una entrevista a Judy Chicago. Resuelve entonces cursar sus estudios de maestría en el programa feminista de Los Ángeles.

http://bidi.unam.mx/libro_e_2007/0989429/06_c02.pdf

✚ 1977-78, **Magali Lara, Mónica Mayer y Pola Weiss** en el MAM de México, presentan sus obras de, señalan la presencia de una agenda relacionada con lo femenino en el arte contemporáneo mexicano (*Giunta, 2013b*).

http://www.nodo50.org/herstory/textos/Rosa_chill%C3%B3n.pdf

En principio, parecen no existir en el resto de América Latina formaciones artísticas vinculadas a la segunda ola del feminismo. Sin embargo, la investigación más reciente revela que esta relación sí existió, pero que la historia fue interrumpida.

Cine, Arte, Denuncia.

✚ UFA (Unión Feminista Argentina) creada en 1970, la cineasta **María Luisa Bemberg**, una de sus fundadoras, realiza el film *El mundo de la mujer (Bemberg, 1972)*, una aproximación irónica a la gran feria que en 1972 se organizó en la Rural de Palermo, en Buenos Aires, para exponer productos ligados al mercado de lo femenino. **Bemberg** parodia la mercadotecnia en torno de la mujer utilizando técnicas de montaje de imágenes y textos. En la misma película aparecen referencias a la acción política que podía realizarse interviniendo en estos eventos: al comienzo del film se ve la imagen de Sara Torres, una figura histórica en el feminismo argentino de los años setenta, distribuyendo obleas en la puerta de la Rural. Bemberg produce así un film de activismo feminista en el que deconstruye críticamente la feria de la industria y la propaganda dedicadas a la mujer como estereotipo orientado al consumo, con el fin de producir una nueva conciencia política.

<http://www.marialuisabemberg.com/biografia.html>

<http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacioninicial/capacitacion/acciones/documentos/bemberg.pdf>

✚ **Grupo Cine Liberación** (de **Fernando "Pino" Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo**) o el **Cine de Base (Raymundo Gleyzer)**, utilizaba el cine como instrumento de concientización. La relación entre feminismo y militancia quedó, sin embargo, subsumida en la "lucha mayor" que buscaba la transformación total de la sociedad y no únicamente de la situación de algunos sectores. Tal

disyuntiva no solo atravesó al feminismo, sino también a las organizaciones gay, cuya militancia y reclamos, de difícil articulación pública durante los años represivos de la dictadura, recién tendrían visibilidad social con el retorno a la democracia, en los ochenta.

<http://www.urgente24.com/205391-murio-uno-de-los-fundadores-del-grupo-cine-liberacion>

https://en.wikipedia.org/wiki/Grupo_Cine_Liberaci%C3%B3n

Mujeres Creando

✚ Fines de los años '60, la **artista colombiana Clemencia Lucena** realiza dibujos en gran formato, articulados desde estrategias conceptuales, en los que se apropia críticamente del discurso de los certámenes de belleza y de la sección de sociales del periódico.

Lucena toma noticias “femeninas”, las corta, las amplifica y las cruza con discursos políticos, en una operación de parodia crítica.

En 1971, cuando se vincula al maoísmo integrándose al MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario), pasa a representar a la mujer en el rol que corresponde a la perspectiva del partido: acompañando a los hombres en huelga desde tareas femeninas, o marchando en la manifestación con sus hijos. Su arte pasaba de la crítica de los medios de comunicación a la propaganda política en la que la mujer se inserta en un relato patriarcal.

El tránsito en la obra de Lucena permite visualizar el conflicto entre marxismo y feminismo (**Dahan, 2008**).

<http://revistavozal.com/vozal/index.php/97-empleadas-domesticas/85-vozal-1/132-clemencia-lucena>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo25.htm>

<http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena>

✚ 1968, **María Victoria Uribe**, colombiana, fue su actitud un detonante cultural importante en la cultura de Colombia. Elegida Señorita Bogotá, se expresaba libremente sobre temas como el aborto y el amor libre y posaba con un traje de baño cubierto por una ruana.

<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=295691>

✚ 1967 **Teresa Burga, peruana**, exponía en la galería **Cultura y Libertad de la ciudad de Lima** una ambientación con imágenes de la mujer representadas por siluetas caladas, ubicadas en distintas situaciones domésticas (sentada sobre un cojín, peinándose, acostada, en un baño). Las imágenes pueden pensarse en paralelo a las de **Lucena**, o también a aquellas que desarrollaban en un registro pop artistas como **Delia Cancela, Dalila Puzovio** o **Marta Minujín** en la escena del **Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires**.

✓ **Autorretrato. Estructura-Informe, 9.6.72** obra de **Burga** en la que se vuelve analítica y autorreferencial en su exposición, que presenta después de una residencia en la University of Chicago, en la que reúne documentos, imágenes, esquemas que registran informes sobre su propio cuerpo; datos extraídos en un solo día de su rostro, su corazón, su sangre. Una aproximación topográfica que inscribe en un lugar técnico la pregunta que se diseminaba en el universo de las representaciones sociales de lo femenino en los años sesenta.

✓ **1981, Perfil de la mujer peruana**, que realiza en colaboración con la socióloga **Marie-France Cathelat**. a partir de una encuesta sobre las mujeres de clase media de Lima de entre 25 y 29 años que cubrió doce perfiles (entre ellos, fisiológico, psicológico, afectivo, educativo, profesional, económico, jurídico, político), buscando medir la comprensión del género y del lugar de la mujer en la sociedad peruana y cuestionar sus estereotipos. Los resultados de la encuesta se presentaron en forma de exposición, con el fin de dar una representación sensorial a la información sociológica.

<http://www.malba.org.ar/teresa-burga-estructuras-de-aire/>
http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Despues-ostracismo-Teresa-Burga_0_1408659151.html
<http://www.saps-latallera.org/saps/teresa-burga/>

✚ 1992, **Grupo boliviano de Mujeres Creando**, es un colectivo anarquista feminista que sostiene como premisa la acción individual, el principio libertario de la decisión sobre el propio cuerpo, y que lleva adelante acciones públicas. Sus intervenciones se articulan desde diversas plataformas: el periódico Acción Pública, la Radio. Tiene un posicionamiento radical que contesta a muchos de los dispositivos ideológicos que han buscado desmovilizar la fuerza del feminismo.

✚ No cabe ubicar a este grupo en el circuito tradicional del arte. Sin embargo, como activistas, ellas han participado en exposiciones para las que elaboraron propuestas específicas, como:

- ✓ **Principio Potosí**, efectuada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.
- ✓ Deseo (desde 2007), publicaciones, videos y performances.

El video *La Virgen Barbie*, instalación de **María Galindo**, registra una performance en la que una mujer, con ropajes que parodian los de una virgen, se despoja de ellos y los cambia por los de las mujeres bolivianas.

En el video se la escucha recitar **la oración de la Virgen Barbie**:

*No quiero ser la madre de dios, de ese dios blanco civilizado y conquistador.
Que dios se quede huérfano sin madre ni virgen.
Que se queden vacíos los altares.
Y los púlpitos.
Yo dejo este altar mío.
Lo abandono por decisión libre.
Me voy, lo dejo vacío.
Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación.
Quiero sanarme yo misma y ser una mujer simple.
Ser como la música que solo sirve para alegrar los corazones.
He descubierto que para ser feliz solo hay que renunciar a tus privilegios,
a tus virtudes y perfecciones.
Proclamo la inutilidad de los privilegios.
La tristeza de los altares.
La muerte del capitalismo.*

El lema que han inscrito en grafiti y que representa su más reciente afirmación sostiene que **“para descolonizar hay que despatriarcalizar”**. La agenda propone la revisión de todos los fundamentos que circunscriben el lugar de la mujer; implica el cuestionamiento completo del sistema: “El feminismo no es una suerte de lucha sectorial de las mujeres, es una lucha antisistémica imprescindible”, sostiene **María Galindo. (Galindo, 2013)**.

María Galindo, es una militante anarcofeminista, psicóloga, locutora de radio y anteriormente presentadora de la televisión boliviana. Escribe sobre el lugar insubordinado del feminismo:

“Me reconozco y me presento como feminista porque esa palabra todavía provoca incomodidad en cientos y cientos de hombres y en cientos y cientos de mujeres y de situaciones.

La palabra feminismo funciona como un termómetro de rebeldía; cuando una mujer te dice que está de acuerdo con todo, pero que por favor no la llamen feminista es que se hace la ilusión de poder tener un espacio de negociación personal con el patriarcado para no perder el campito que cree ocupar. [...]

<http://mujerescreandocomunidad.blogspot.com.ar/>
https://es.wikipedia.org/wiki/Mujeres_Creando
<http://www.mujerescreando.org/pag/activiades/2010/espana-potosi/museoreinasofia.htm>
<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=108541>
<https://www.youtube.com/watch?v=3AOfFCVskZA>

21 Desbordadas de los discursos del feminismo o de aquellos que pautaban las relaciones correctas entre el arte y la política, en los años setenta irrumpe paulatinamente un conjunto de representaciones que problematizan las posiciones esencialistas respecto de lo femenino y lo masculino, que se inscriben en una política de los cuerpos que cuestiona el orden social heterosexual dominante.

No existe un único discurso fundante de esta nueva visualidad. La reflexión sobre el lugar de la mujer, sobre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino, sobre el cuerpo en general y la demarcación respecto de los modelos de sexualidades correctas, expande el campo de reflexión sobre sus potencialidades desde el territorio de las imágenes. Como señalamos anteriormente, no solo se trató de imágenes, sino también de lenguajes y de repertorios simbólicos. El concepto de manualidad, de arte de la alfarería y el bordado se integró como canal expresivo para sensibilidades desmarcadas del canon patriarcal y heterosexual. Aquellos repertorios que investigó el feminismo de los años setenta dieron disponibilidad y legitimidad a materiales que antes habían sido expurgados del territorio del gran arte.

- ✚ Los bordados y las frazadas del artista paraguayo residente en la **Argentina Feliciano Centurión**. <http://www.ramona.org.ar/node/50141>
- ✚ los que realizan los artistas argentinos **Leo Chiachio & Daniel Giannone** <http://leo-chiachio--daniel-giannone.blogspot.com.ar/2014/08/chiachio-giannone-la-familia-en-el.html>
- ✚ la parafernalia de plásticos e instrumentos de cocina y de limpieza que utilizó en sus esculturas el argentino **Omar Schiliro** http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/s/schiliro_omar.html
- ✚ las manos fotografiadas por la mexicana **Ana Victoria Jiménez**, inmersas en tareas de limpieza doméstica: son éstos tan solo algunos casos posibles para señalar el uso de materiales y temas que carecían de estatuto estético. http://cral.in2p3.fr/artelogie/local/cache-vignettes/L439xH675/image_14_ana_victoria_jimenez_1978-02ebb.jpg

Introducen elementos de domesticidad asociados culturalmente al universo de lo femenino; elementos disponibles hoy para desarrollar incluso versiones distantes de la representación social que asocia lo femenino a la delicadeza: las flores en cerámica, brutales y sexuales, de **Marcia Schwartz** podrían servir como ejemplo.

<http://arsomnibus.com/images/index/obras/imagen/58897-800x600s.jpg>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3253-2006-09-17.html>

El grupo Polvo de Gallina Negra, que en 1983 forman **Mónica Mayer y Maris Bustamante en México**, realiza en 1986 una performance televisiva en la que desarma y parodia el estereotipo femenino asociado a la maternidad. Aun cuando el feminismo revisaba críticamente el rol materno, no se problematizaba su sacralidad ni su relación estrecha, identificadora, esencial(ista), con el cuerpo femenino. No se habían producido las condiciones históricas para convertir la certeza o la naturalización de un rol en cliché o estereotipo.

En la performance **Madre por un día** ellas “embarazan” al conductor interviniendo su cuerpo con una panza y agregando una serie de polvos para obtener los “síntomas” del embarazo. Convierten el cuerpo masculino y la maternidad en una condición alterna.

La performance, en su conjunto, contiene una crítica del feminismo que dominaba en las expresiones visuales que se habían elaborado desde los años sesenta. Ellas producen una

desnaturalización, introducen lo alternativo, una resistencia frente al carácter normativo del sexo, una teoría del cuerpo. Aquello que Beatriz Preciado denomina “contra sexualidad”, entendida ésta como el situarse fuera de las oposiciones hombre-mujer, masculino-femenino, heterosexualidad-homosexualidad.

<http://www.pintomiraya.com/pmr/gallina-negra>

Desde este punto de vista, Preciado define la sexualidad como “tecnología”, y considera que ...los diferentes elementos del sistema sexo-género denominados “hombre”, “mujer”, “homosexual”, “heterosexual”; “transexual”, así como sus prácticas e identidades sexuales, no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos... (Preciado, 2011:14).

Una tecnología que se instala en el campo de reflexión sobre la administración política de los cuerpos. Un descalce de los cuerpos que pone en escena **Maris Bustamante** con su performance fotográfica *El pene como instrumento de trabajo (1982)*, en la que responde a las teorías de Freud que vinculan los proyectos de trabajo en las mujeres con la envidia del pene.

Como respuesta, ella se colocó un falo en la cara.

<http://artecontraviolenciadegenero.org/?p=2035>

<https://acv.webs.upv.es/acvg/wp-content/uploads/Pene.-Foto-de-Ruben-Valencia.jpg>

En 1975, el mismo año en el que **Lourdes Grobet** presentaba las fotografías de ella misma, en tamaño natural, atravesando con su cuerpo el papel tensado en un bastidor en la ciudad de México.

<http://cral.in2p3.fr/artelogie/local/cache->

[vignettes/L450xH675/image_3_lourdes_grobet_hora_y_media_1975-a5c28.jpg](http://cral.in2p3.fr/artelogie/local/cache-vignettes/L450xH675/image_3_lourdes_grobet_hora_y_media_1975-a5c28.jpg)

Carlos Leppe colgaba tres fotografías, también de él mismo, semidesnudo y travestido, en la galería de diseño Módulo y Forma de Santiago de Chile. Con su cuerpo cubierto con un vestido de satén, perforado, dejando ver los senos, o el cuerpo desnudo, con el sexo cubierto con vendas, Leppe, repetido, contorsionado, pone en crisis con esta performance el paradigma patriarcal del Estado Nacional y autoritario (*El perchero*, 1975).

<http://glossary.mg-lj.si/website/var/tmp/image->

[thumbnails/0/214/thumb_list/el_perchero_carlos_leppe.jpeg](http://glossary.mg-lj.si/website/var/tmp/image-thumbnails/0/214/thumb_list/el_perchero_carlos_leppe.jpeg)

Una intervención que comparte registros con la de **Juan Dávila**, cuando en 1994 representa a Bolívar, el héroe, travestido, mestizo y transido de gestos que lo vinculan a la cultura popular (como el roto Juan Verdejo de la revista *Topaze*) y a la crisis de los discursos del progreso emblemática por una parodia de estructura abstracta (*El Libertador Simón Bolívar*, 1994).

https://cuerpoexposto.files.wordpress.com/2013/10/81835-52_lg_guerrero_04.jpg

En la performance *El día que me quieras* (1981, galería Sur), Leppe aparece maquillado, cruzando el sonido y los estereotipos del tango, la imagen de Gardel, la voz de su madre y los programas de la televisión chilena. Usa como soporte su propio cuerpo. Sus performances involucran travestismo, mutilación, violencia; importan una contravención respecto del modelo represivo de los cuerpos que normaba sexualidades, comportamientos y la vida misma, administrado por el Estado dictatorial. El cuerpo, también, como expansión y felicidad.

<http://universes-in-universe.org/esp/m>

[magazine/articles/2009/copiar_el eden/photos/carlos_leppe](http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2009/copiar_el eden/photos/carlos_leppe) pornografía como un movimiento de resistencia política y como un medio innovador.

En 1981 **Eduardo Kac** crea un serie de siete *Pornogramas*. Como parte de los movimientos Gang y de Arte Porno, realiza eventos, performances, poesía visual y concreta, grafiti, dibujos y fotografía. El movimiento entendía la Kac utiliza el cuerpo como un medio de escritura. Los desnudos, que parecen volar con las piernas para arriba, reiteran la letra “u”, que es el sonido del

abucheo. La forma en la que se disponen los cuerpos, la sonrisa, producen una tensión, una aparente contradicción que expande los significados.

<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-9-eticas-y-esteticas/pornogramas-1980-1982-mi-ultima-contribucion-al-movimiento-de-arte-porno/>

La fotografía permite la circulación de este poema escrito con el cuerpo (Kac, en Moulon, 2011).

Frenesí, el video que acompañó la retrospectiva de **Liliana Maresca**, condensa muchas referencias al clima cultural de los noventa. Una escena y un clima cultural en los que el sida intervino con un efecto devastador: no solo “Ella tiene un modo de producción que es absolutamente singular. En ella se van tejiendo ciertas preocupaciones que le generan a veces... yo no diría que son determinados aspectos políticos porque eso sería remitirlo a un hecho, a un episodio coyuntural [...] Yo creo que hay una reflexión sobre el mundo que hace Liliana y que está tejida, o es la misma a otro nivel que la reflexión que ella hace sobre su propia vida y sobre la condición del ser humano, sobre la condición de la existencia o del paso por este mundo” (Gumier Mayer, en *Frenesí*, 1994).

Porque muchos artistas fallecieron por su causa (desde Liliana Maresca hasta Batato Barea, Feliciano Centurión u Omar Schiliro), sino porque también dio lugar a mecanismos sanitarios y morales que intervinieron sobre la expresión de las sexualidades. Y su contracara.

http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/imagenes/obra/03_grande/1983_mar_04e_gr.jpg

En una heladera antigua, **Graciela Sacco** inscribe dos cuerpos cruzados, abrazados: buscó representar el impacto que el sida tuvo sobre los afectos ante el temor al contagio (***Pasión. Serie En peligro de extinción***, 1994).

<http://www.lmneuquen.com/pasion-graciela-sacco-el-mnba-n239181>

<https://www.flickr.com/photos/arteba/14131460774>

“Una empresa terapéutica de regulación de la sexualidad” articulada por el clima social, según palabras de Néstor Perlongher (Perlongher, 1997). Confrontando el estigma social y los prejuicios que rodearon al HIV, **Roberto Jacoby** imprime en una remera la frase *Yo tengo SIDA*

http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/j/jacoby_roberto.html

22 Se trata también de la administración de los cuerpos. Biopoder, las técnicas del Estado para subyugarlos.

El cuerpo como entidad biopolítica gobernada desde distintos sistemas de control estatal, desde la medicina y las instituciones que la regulan, la educación o el sistema carcelario. El arte contemporáneo expone e investiga los mecanismos de control de los cuerpos, abstrae sus relaciones tradicionales, inventa otras que funcionan como observatorio. Son conocidas las formas de poner esto en evidencia en las obras de **Santiago Sierra**. En la Bienal de Venecia no dejaba entrar al Pabellón de España más que a los españoles que portaban pasaporte. Y así, además de confrontarnos con la discriminación de los sistemas migratorios, ponía en evidencia que, en el ámbito de la libertad absoluta que representa el arte, podían administrarse los cuerpos a partir de documentos emitidos por los Estados.

http://salonkritik.net/09-10/2009/10/_non_olet_money_does_not_smell.php

http://www.masterartactual.net/local/cache-vignettes/L548xH377/Sierra02_body-bdc69.jpg

Sierra también pagó a trabajadores que incorporó en sus obras. Trabajar con cuerpos vivos, algo que desde comienzos de los años sesenta realiza **Alberto Greco**, con sus **Vivo-ditos**, en ciudades de Europa, sobre todo en Piedralaves, España, donde hace sostener a sus habitantes carteles con textos que registran sus acciones como artista: “Esto es un Alberto Greco”, “Obra de arte señalada

por Alberto Greco” o “Alberto Greco”. Greco hace de los cuerpos obras cuando toma una tiza y encierra a un paseante en un círculo que lo introduce en otro mundo, el de un señalamiento artístico, un *Vivo-dito*.

http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/g/greco_alberto.html

http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista_obra/g/greco_alberto_1_a.jpg

En 1968, **Oscar Bony** presentaba en el Instituto Torcuato Di Tella *La familia obrera*, una familia real a la que pagaba por posar el doble de lo que el hombre cobraba en su trabajo. Las opiniones del público común y de los que la juzgaban desde los sectores de izquierda la consideraron incorrecta. La crítica a la estructura capitalista que podía sentirse en la obra desacomodaba el discurso literal desde la situación extraña que provocaba la coexistencia en el mismo lugar del trabajador y el público. Sin retórica, se producía una relación mediada, vivida, en la que el artista demostraba que el salario regula la vida de las personas. Un arte de comportamientos, de conductas.

<https://bibliapobre.files.wordpress.com/2012/01/oscar-bony-la-familia-obrera-1968.jpg>

Tania Bruguera investiga mecanismos para provocar situaciones políticas. En *El susurro de Tatlin #5* (2008), que realiza en la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, un grupo de la policía montada organiza al público con las técnicas que utiliza para controlar manifestaciones en la vía pública. Al ritmo 30 “El arte VIVO-DITO es la aventura de lo real, el documento urgente, el contacto directo y total con las cosas, los lugares, las gentes, creando situaciones, lo imprevisto. Es mostrar y encontrar el objeto en su propio lugar. Totalmente de acuerdo con el cine, el reportaje y la literatura como documento vivo. La realidad sin retoque ni transformación artística. Hoy en día me importa más un ser cualquiera contando su propia vida en la calle o un tranvía, que todo relato técnico y pulido de un escritor. Por lo tanto creo en una pintura sin pintores y en una literatura sin escritores. De esta manera se explica por qué, en los últimos años, el arte plástico recurrió de una manera consciente a jerarquizar el azar. Era una manera de descubrir la otra cara de la razón. Todo aquello que podamos pensar conscientemente, toda nuestra razón nos limita, y caemos muy fácilmente en estructuras elementales y limitadas. Me parece estupendo aquello de que ‘anda siempre en dirección contraria a la que debes ir. Es la única manera de llegar a alguna parte” (Alberto Greco, 1963, en Katzenstein, 2007:38 y 41).

http://www.taniabruquera.com/cms/index.php?rex_resize=500a_tania_bruquera_-_tatlin_s_whisper_5_-_lrw.jpg

http://38.media.tumblr.com/3a53397d256050f7a98019ccb04f195a/tumblr_inline_n96bykYd181so3t6u.jpg

En 1993 **Nicola Costantino** presentaba en el Museo Municipal de Rosario y el Casal de Catalunya su exposición *Cochon sur canapé*, un conjunto de animales momificados, en bolsas plásticas cerradas al vacío, que colgaban de un riel. Activaba la sensación de rechazo frente a la muerte, frente a lo escatológico.

http://cvaa.com.ar/02dossiers/costantino/imagenes/01_obras/grande/02a_perform_01c_gr.jpg

En la inauguración colocó, sobre una cama de agua con un cobertor de satén rosa, un cerdo relleno. El público se abalanzó a comer sus trozos con la mano, rodeado de las bolsas con los animales momificados. Las conductas negociaron emociones y se encadenaron en función de una, dominada por el espíritu del *vernissage*, que se desarrolló en el entorno de un banquete con elementos macabros. El banquete, invitar al público a compartir una comida, también es un síntoma de la contemporaneidad en el arte.

http://cvaa.com.ar/01sigloxx/imagenes/cronologia/grande/i_1990_gr.jpg

El artista **Rirkrit Tiravanija**, cuando organiza una cena en una inauguración, o **Roberto Jacoby**, quien concibe y activa tecnologías de la amistad y del intercambio que se desarrollan tanto desde el contacto directo entre las personas como *online*, en red. Micro sociedades, comunidades experimentales, movidas, fiestas nómades.

https://artiris.files.wordpress.com/2013/09/rikrit_tiravanija.jpg

http://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetichetecnologias-de-la-amistad#viewer=/viewer/905%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

También el cuerpo distribuido en función de la obra, como sucede con las impresiones digitales de **Mirtha Dermisache**

<http://res.cloudinary.com/bombmagazine/image/upload/v1412027289/dermisache-2002-1000.jpg>

O con la pintura indéxica de **Rubén Ortiz Torres**.

http://ucsdnews.ucsd.edu/news_uploads/OrtizTorres-Sheremindsmeofhermother.jpg

Ultra madre (2009), de **Andrés Bedoya**, ordena el cabello suelto de 57 mujeres urbanas bolivianas (cholitas) hasta conformar una puerta en un arco del patio del Museo Nacional de Arte de Bolivia. El cabello medido y ordenado, conformando un espectáculo público capturado en el momento privado al que remite el pelo suelto: el aseo y el peinado.

http://media.tumblr.com/tumblr_m1iht5VdeG1r14a98.jpg

O, también en un sentido comparable, pero en una situación de lectura histórica diferente, podemos considerar la forma en la que **Luis Pazos** ordena los cuerpos en las fotografías de la serie **Transformaciones de masas en vivo** (1973), tomadas en el momento de la amnistía de presos políticos al comienzo de la presidencia de Héctor Cámpora. Entre ellas, la que inscribía grafiti asociados al peronismo con los cuerpos ordenados sobre el piso.

http://indexfoto.montevideo.gub.uy/sites/indexfoto.montevideo.gub.uy/files/histo_4_15a_gr.jpg

Las venezolanas conocidas como **Yeni & Nan** (Jennifer Hackshaw y María Luisa González), que trabajaron juntas entre 1977 y 1986, utilizaban su propio cuerpo para realizar acciones que interrogaban su identidad, la naturaleza, los ciclos de la vida. **Transfiguración. Elemento tierra** (1983) presenta sus rostros, cubiertos de tierra, en el proceso de “*Transformaciones de masas en vivo* que son un grupo de 8 fotos, una de las cuales es *Perón Vence*. Fue realizada, para empezar, como un hecho estético, yo no lo pensé nunca como un hecho político [...]: era usar el cuerpo como materia del arte y hacer una serie de formas. La historia [...] de este grupo de fotos es muy particular. Es más; hoy, cuando las miro, no puedo evitar sentir cierta tristeza, hasta cierta culpa [...]. En el momento en que se hizo fue un juego: los chicos jugaban todo el tiempo, se reían, se divertían. Se concretó como obra de arte, es decir, como foto. Se expuso en primera instancia originalmente en el CAYC y después viajó por el mundo entero. Mientras tanto, la realidad de los chicos que habían participado (todos de quinto año del Colegio Nacional, estudiantes de historia del arte, tenían 18 años) sufrió otro camino. Yo tuve mi obra de arte, y la paseé por el mundo entero. Ellos –una parte importante de ellos– se dedicaron a militar. Eran integrantes de la Juventud Peronista. El resultado fue que mientras yo paseaba la obra de arte, ellos militaban. Cuando terminó el ciclo, la obra quedó olvidada y ellos desaparecieron. A una buena parte, según nos contó el director del Colegio Nacional, los ataron. Es decir, los mataron... desaparecieron. Entonces yo veo el ciclo, comenzó como obra de arte, siguió como un juego, se convirtió realmente en una obra de arte [...] la materia de ese arte fue exterminada –una parte– y finalmente termina siendo una obra instalada en el mercado.

https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/3tM1_8vY7dq8tS2wUJ3jWQ/tall.jpg

http://4.bp.blogspot.com/-uF6F6O4N6Og/UomL1PYXkj/AAAAAALOU/Wk-ALVENnuE/s1600/yeni_y_nan.jpg

Finalmente hay alguien que compra algo que le costó la vida a tantos” (Luis Pazos en *Reuelta(s)*, 2013), agrietarse hasta configurar un mapa de fragmentos en la medida en que la materia va perdiendo el agua. Los cuerpos, cincuenta cuerpos, son la matriz, la textura, la trama desde la que se organiza la clave de la composición visual de una escena desde múltiples escenas, en una obra reciente de **Diego Bianchi y Luis Garay** (*Under de sí*, 2013, presentada en la sala TACEC del Teatro Argentino de La Plata). Administración de cuerpos, en un sentido, ya que la repetición del mismo movimiento durante todo el tiempo que abarcaba la performance volvía evidente la fuerza enervante de la extenuación, del agotamiento. Cincuenta performers cuyos cuerpos se plegaban a, o

exaltaban, la fuerza plástica de las estructuras de Bianchi: múltiples situaciones que compactaban la potencia expresiva del movimiento y el sudor con el espacio que proponía cada instante escultórico. Organización de los cuerpos de los actores y también de la mirada y las emociones de los espectadores, que podían moverse en la escena como *voyeurs*. Performance e instalación, la pieza reguló los movimientos y las situaciones con rigor. Disciplinando los cuerpos de los actores y de los espectadores, atrapados por la particular fascinación que producen la repetición y la extrema exposición. Sabemos que estamos ante una escena inusual, pero ¿qué es lo que la hace distinta? http://www.big-sur.com.ar/arte-audiovisual/audiovisual-arte.php?Id=132&t=Under%20the%20si&a=Diego%20Bianchi%20/%20Luis%20Garay&Id_a=496

23 No podemos referirnos a un lenguaje específico del arte contemporáneo.

Por el contrario, es la idea de lenguaje y su bagaje normativo la que pierde poder de definición. Los medios de creación artística se superponen, los materiales coexisten, dejan de ser específicos (Garramuño, 2013). Un arte expandido en distintas zonas de la vida social, desmarcado, pos autónomo (García Canclini, 2010). Si bien los síntomas de estas transformaciones sobre la forma de hacer arte se perciben en los años sesenta, es en los noventa, hacia el fin de siglo, cuando se generalizan. La contemporaneidad en el arte no comienza en una fecha precisa. No existe un hecho demarcatorio, único, que fije el nacimiento de un nuevo estilo. No tenemos un manifiesto, su inicio no fue decretado por un crítico, por un artista o un historiador. Se trata, en verdad, de muchas emergencias, cuyos síntomas se dispersan, que nos remiten a un nuevo estado del arte. Los proyectos que se construyen en un lugar específico y que luego desaparecen, quedando solo un registro fotográfico, nos llevan a rejunarnos por el estatuto de la obra. Incluso dejan de importar los materiales. Puede tratarse solo de un proceso, una conversación en un museo, un proyecto colectivo, una comida compartida, una fiesta, un experimento sobre los comportamientos, la observación sobre distintas formas de sociabilidad.

Claro que existen hechos que permiten señalar cortes en la historia: el fin de la Segunda Guerra Mundial o de la Guerra Fría, las guerras de liberación y la emergencia de un orden poscolonial, las pos dictaduras, el salto de la cultura digital, el orden de la globalización, son todos datos sintomáticos que pueden utilizarse como plataformas de observación. Un régimen de historicidad se instala lentamente y dura mucho tiempo (Hartog, 2007:132). El estado del arte contemporáneo nos ubica en la experiencia de una laxa transformación. La indefinición de los lenguajes, su tránsito entre lo que antes se clasificaba como artes distintas e, incluso, dentro de las artes, se ordenaba en distintos géneros, nos lleva a mover continuamente nuestros puntos de vista. Este fluir de lo que estaba separado no se gestó, y luego irradió, desde los centros hacia las periferias, como enseñaba la historia del arte moderno. Sucedió en forma simultánea, aunque no idéntica, en distintos espacios culturales. La contemporaneidad tiene más que ver con una condición que con una definición. No se trata de ordenar síntomas ni de establecer entre ellos jerarquías.

Se trata de seguir las mutaciones que en el arte contemporáneo nos permiten entender mejor y sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos.

Durante 2012 y 2013 dicté clases en la University of Texas en Austin, en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad de San Martín, en la Universidad Torcuato Di Tella y en la Feria del Libro de Buenos Aires. Quiero agradecer a todos los estudiantes de estos cursos, pues sus preguntas contribuyeron a la formulación de las hipótesis de este ensayo.