

Suely Rolnik

Furor de archivo



Furor de archivo

Suely Rolnik

*La tarea que nos cabe en el presente es revolver,
en el pasado, los futuros soterrados.*

Réquiem para Walter Benjamin¹

Una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas -que extiende desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos, pasando por frenéticas disputas entre coleccionadores privados y museos por la adquisición de los mismos. Sin lugar a dudas, esto no es pura casualidad.

Urge preguntarse acerca de las políticas de inventario, ya que son muchos los modos de abordar las prácticas artísticas que se pretende inventariar, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también y fundamentalmente desde el punto de vista de su propia carga poética. Me refiero a la capacidad del dispositivo propuesto de crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica. Sin embargo, la problematización de este aspecto trae aparejados al menos otros dos bloques de preguntas. El primero se refiere al tipo de poéticas inventariadas: ¿Qué poéticas son éstas? ¿Tendrían aspectos comunes? ¿Estarían ubicadas en contextos históricos similares? ¿En qué consiste inventariar poéticas y en qué se diferenciaría esto de inventariar únicamente objetos y documentos? El segundo bloque de preguntas se refiere a la situación que engendra este furor de archivar: ¿Qué causa la emergencia de este deseo en el actual contexto? ¿Qué políticas de deseo sirven de impulso a las diferentes iniciativas de inventario y sus modos de presentación?

Plantearé algunas pistas de respuestas a estas preguntas, pensando principalmente a partir de dos experiencias que viví recientemente. La primera es el proyecto de constitución de un archivo de 65 películas de entrevistas referentes a la obra de Lygia Clark y al contexto en que la misma tuvo lugar, que realicé entre 2002 y 2006. La intención de dicho proyecto fue activar la memoria de la experiencia sensible promovida por las propuestas de esta artista en su contundencia poética-política, y más ampliamente, por el medio en que ésta tiene su origen y sus condiciones de posibilidad. La segunda es mi intensa participación durante los últimos doce años en el diálogo internacional que se entabla en torno de este campo problemático.

Pues bien, para tamañas ansias de archivar existe un objeto privilegiado: se trata de la amplia variedad de prácticas artísticas agrupadas bajo la designación de ‘crítica institucional’, que se desarrolla en el mundo en el transcurso de los años 1960 y 1970 y que transforma irreversiblemente el régimen del arte y su paisaje. En dichas décadas, tal como sabemos, artistas de diferentes países toman como objeto de su investigación el poder del así llamado “sistema del arte” en la determinación de sus obras: desde los espacios físicos destinados a las mismas y el orden institucional que en ellos cobra cuerpo hasta las categorías a partir de las cuales la historia (oficial) del arte las califica, pasando por los medios empleados y los géneros reconocidos, entre otros diversos elementos. Mostrar y problematizar dicha determinación y desplazarse de allí pasan así a orientar la práctica artística como nervio central de su poética y condición de su potencia pensante -en la cual reside la vitalidad propiamente dicha de la obra. De esta vitalidad emana el poder que tendrá una propuesta artística de activar la sensibilidad en la subjetividad de aquéllos que la vivencian ante el concentrado de fuerzas que en ella se hace accesible y, por extensión, ante las fuerzas que agitan el mundo que la rodea. Si dicha activación se concretará o no es una cuestión que extrapola el horizonte del arte, puesto que esto depende de una compleja trama de la que están hechos los medios por donde circulará tal propuesta y del juego de fuerzas que delinea su actual diagrama.

Para deshacer el hechizo

Pero no es a cualquier tipo de práctica artística realizada en el seno de este movimiento de los años 1960-1970 que la compulsión de archivar abraza, sino fundamentalmente a aquéllas que se produjeron fuera del eje Europa Occidental-EE.UU. Tales prácticas habrían sido engolfadas por la Historia del Arte canónica establecida en este eje, a partir del cual se interpreta y se categoriza a la producción artística elaborada en otras partes del planeta -y precisamente cuando éstas hacen su aparición en el escenario internacional del arte, lo

que no es obvio. Sin embargo, con el avance del proceso de globalización, las culturas hasta entonces bajo el dominio de la cultura hegemónica han venido deshaciendo su idealización desde hace algunas décadas. Se registra una rotura del hechizo que las mantenía cautivas y obstruía el trabajo de elaboración de sus propias experiencias basadas en la singularidad de las mismas y de sus políticas de elaboración y producción del conocimiento.

Toda una concepción de modernidad comienza a desmoronarse: se transmuta subterráneamente la textura de su territorio, se modifica su cartografía, se amplían sus límites. Un proceso de reactivación de las culturas hasta ahora sofocadas se opera en la resistencia al tipo de construcción de la globalización comandada por el capitalismo financiero. Es cierto que tal resistencia es obra de distintos tipos de fuerza que implican distintos tipos de políticas de creación, las cuales se manifiestan en distintos tipos de construcción: desde los fundamentalismos que inventan una identidad originaria y se fijan en ella (negándose así a relacionarse con el otro y al proceso de globalización), hasta todo tipo de invenciones del presente, partiendo de las distintas experiencias culturales y sus respectivas inscripciones en la memoria del cuerpo, y los roces y tensiones implicados en la construcción de la sociedad globalizada. Un proceso que viene dándose no solamente en los tres continentes colonizados por Europa Occidental (América, África y Asia), sino también en las diferentes culturas sofocadas en el interior del propio continente europeo. Entre éstas, pongamos de relieve las que nos involucran más directamente: me refiero a las culturas mediterráneas -en especial las de la Península Ibérica, donde se operó el aniquilamiento de la cultura árabe-judía a través de tres siglos de Inquisición.

Vale la pena detenernos en este ejemplo para evocar tres aspectos históricos implicados en este proceso. El primero es la concomitancia entre la esclavitud de buena parte del continente africano por parte de los entonces nacientes Portugal y España y la Inquisición en su propio interior, que persiguió y expulsó a árabes y judíos; ambos fenómenos sucedieron en el decurso de tres siglos (del siglo XV al siglo XVII), en el contexto de la conquista y la colonización de los demás continentes por parte de Europa Occidental. Pese a que la práctica de la Inquisición tuvo su inicio en el siglo XII y operó más institucionalmente en el siglo XIII (con la bula *Licet ad capiendos*, promulgada por el Papa Gregorio IX en 1233), es en el siglo XV cuando la misma se convierte en una de las más tenebrosas manifestaciones de la crueldad humana, tal como quedó registrada en el imaginario colectivo. Y es en la Península Ibérica donde eso sucede, con la instauración de un Tribunal del Santo Oficio por parte de los reyes de Castilla y Aragón, que sometieron el poder de la fe al poder real, aboliendo las reglas que delimitaban el ejercicio de la violencia. Si hasta ese entonces la tortura era una práctica esporádica y controlada, aplicada únicamente

en algunos casos y luego de juicios, en ese contexto pasa a ser una práctica común, marcada por una perversión sin límites.

El segundo aspecto histórico está dado por el hecho de que las culturas expulsadas tanto de África como de la Península Ibérica están inscritas en la memoria de nuestros cuerpos latinoamericanos, pues así como los africanos fueron traídos como esclavos, investigaciones históricas recientes atestiguan que gran parte de los árabes y los judíos perseguidos se refugiaron en la América recién conquistada (proviene de este origen el 80% de los portugueses que colonizaron Brasil, como así también el 80% de los españoles que colonizaron México; en tanto que en España los que tienen tal ascendencia constituyen tan sólo un 40%).

El tercero y último aspecto se deduce de los dos anteriores: la modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos. En su fase neoliberal, dicho procedimiento no consiste ya en impedir la activación de estas culturas; se trata en cambio ahora de incitarlas, pero para incorporarlas a sus designios, destituyéndolas así de sus potencias singulares y denegando los conflictos que esta construcción necesariamente implicaría. Es ésta la modernidad que hoy en día se encuentra a la orden del día. Lo que pretendemos problematizar aquí es su incidencia en la política de producción de subjetividad y de creación/pensamiento.

Pues bien, el furor de archivar aparece precisamente en este contexto, signado por una guerra de fuerzas por la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno de la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada. Con todo, hay que precisar mejor qué prácticas artísticas producidas durante los años 1960-1970 fuera del eje Europa Occidental-Estados Unidos impulsan y alimentan este furor. Son especialmente codiciadas aquéllas que surgieron en Latinoamérica y en otras regiones que, al igual que nuestro continente, se encontraban en ese entonces bajo regímenes dictatoriales (tal es el caso por ejemplo de Europa Oriental y de la propia Península Ibérica). En estas situaciones, el movimiento en cuestión adquiere matices singulares que se presentan en formas variadas. Sin embargo, un aspecto resulta recurrente: se agrega lo político a las dimensiones del territorio institucional del arte que empiezan a problematizarse.

El foco de la compulsión de archivar puesto en estas prácticas se ubica en un campo de fuerzas que disputan el destino de su reanudación en el presente. Un variado espectro que

va desde las iniciativas que pretenden activar su potencia poético-política hasta aquéllas impulsada por el deseo de ver tal potencia desaparecida definitiva e irreversiblemente de la memoria de nuestros cuerpos. Precisamente en estas prácticas concentraré mi análisis, impulsado por la urgencia de ubicarnos mejor en este terreno, de manera tal de afinar nuestras intervenciones en su paisaje, activando en la medida del posible las potencias teórica, política y clínica de las mismas.

El despertar de la anestesia

Empecemos señalando que el carácter político de tales prácticas no las constituye como una especie de militancia de la transmisión contenidos ideológicos, tal como podría parecer en una primera aproximación. No obstante, tal interpretación quedó sentada en la Historia canónica del Arte a partir de mediados de los años 1970, con ciertos textos y exposiciones que se volvieron paradigmáticos en el *mainstream* en el cual se definen los contornos de este territorio, con base en los cuales se denominó a tales prácticas como ‘arte conceptual político’ o ‘ideológico’. (No por casualidad, todos estos textos y exposiciones se produjeron en EE.UU. y en Europa Occidental, donde esta experiencia no se había vivido).² Esta interpretación no es para nada neutra y veremos por qué.

En este contexto, lo que lleva a los artistas a agregar lo político a su investigación poética es el hecho de que los regímenes autoritarios entonces vigentes en sus países inciden en sus cuerpos de manera especialmente aguda, ya que afectan su propio quehacer, lo que los lleva a vivir el autoritarismo en la médula de su actividad creadora. Si bien éste se manifiesta más obviamente en la censura contra los productos del proceso de la creación, mucho más sutil y nefasto es su impalpable efecto de inhibición de la propia emergencia de este proceso -una amenaza que sobrevuela en el aire debido al trauma inexorable de la experiencia del terror. Éste lleva a asociar el impulso de la creación al peligro de sufrir una violencia por parte del Estado, que puede ir de la prisión a la tortura y llegar incluso a la muerte. Dicha asociación se inscribe en la memoria inmaterial del cuerpo: es la memoria física y afectiva de las sensaciones de dolor, miedo y humillación (distinta aunque indisoluble de la memoria de la percepción de las formas y de los hechos, con sus respectivas representaciones y las narrativas que las enlazan). El desentrañarla constituye una tarea tan sutil y compleja como el proceso que resultó en su represión (esto puede incluso prolongarse durante treinta años o más, y plasmarse recién en la segunda o en la tercera generación).

Resulta evidente que la cuestión política se plantea igualmente en la época, aunque de distintas maneras, en las prácticas artísticas que se llevan a cabo en EE.UU. y Europa

Occidental. Con todo, en esos contextos la misma se refiere a situaciones exteriores al terreno del arte (la guerra de Vietnam por ejemplo) que en muchas oportunidades aparecen en su obra representadas, o ilustradas, funcionando como denuncia. Lo que marca la diferencia de las propuestas más contundentes que se inventan en Latinoamérica durante el período es que la cuestión política se plantea en las entrañas de la propia poética. Encarnada en la obra, la experiencia omnipresente y difusa de la opresión deviene sensible en un medio en el cual la brutalidad del terrorismo de Estado provoca como reacción defensiva la ceguera y la sordera voluntarias, por una cuestión de supervivencia (por ejemplo, en *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles). Este tipo de acción y sus posibles efectos son de una índole completamente distinta que las acciones socioeducativas de ‘inclusión’ o que las acciones pedagógicas y/o doctrinarias de concientización y transmisión de contenidos ideológicos propias de la tradicional figura del militante.

Las intervenciones artísticas que afirman la fuerza política que les es inherente serían aquéllas que se llevan a cabo partiendo del modo en que las fuerzas del presente afectan al cuerpo del artista. Es esta calidad de relación con el presente lo que tales acciones eventualmente pueden incitar en aquellos que se disponen a vivirlas.³ No es obvio encontrar un término que designe al tipo de relación que se establece en propuestas artísticas cuya realización depende de su efecto en la subjetividad de quienes participan en ella. Nociones tales como las de receptor, espectador, participador, participante, usuario, etc. son inadecuadas para este tipo de propuesta, pues tienen por efecto dejar por alto su contundencia poético-política. Esto no quiere decir que, en este caso, la investigación formal se vuelva secundaria o incluso dispensable. Al contrario, el rigor formal de la obra en su performativización es más esencial y sutil que nunca, ya que es indisociable de su rigor como actualización de la sensación que tensa. Y cuanto más preciso es su lenguaje, más pulsante es su calidad intensiva y mayor su poder de interferencia en el medio en que circula -el poder de liberar a las imágenes de su uso perverso. Se activan otros modos de relación con las imágenes, otras formas de percepción y de recepción, pero también y sobre todo de invención y de expresión. Éstas pueden implicar en nuevas políticas de la subjetividad y de su relación con el mundo -es decir, nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social que rediseñan su cartografía.

En otras palabras, lo que define el tenor político de este tipo de práctica es aquello que puede suscitar en las personas que por él son afectadas en su recepción: no se trata de la conciencia de la dominación y de la explotación (su cara extensiva, representativa, macropolítica), sino de la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo (su cara intensiva, inconsciente, micropolítica). Esta experiencia puede intervenir en el proceso

de subjetivación precisamente en el punto donde éste tiende a permanecer cautivo y a despotencializarse.

Se gana así en precisión de foco, que en cambio se enturbia cuando todo lo que atañe a la vida social vuelve a reducirse exclusivamente a una lectura de su dimensión macropolítica y se hace de los artistas que actúan en este terreno diseñadores gráficos y/o publicistas del activismo. Es verdad que este tipo de opción caracterizó a ciertas prácticas en las mismas décadas de 1960-1970 (y aún actualmente), a las que podría efectivamente calificarse como ‘políticas’ e/o ‘ideológicas’. Si bien la existencia de este tipo de acción es indudablemente importante y nos convoca a pensar la razón por la cual, en aquel contexto, artistas deciden volverse militantes, sin embargo es necesario diferenciarlo de las acciones artísticas que tienen lo político como aspecto de su propia poética y que por eso mismo alcanzan potencialmente la dimensión sensible de la subjetividad y no su conciencia. Es aquí que se sitúa el efecto más grave del desafortunado equívoco cometido por la ‘Historia del Arte’: al generalizar esta caracterización al conjunto de las acciones artísticas propuestas en aquellas décadas en Latinoamérica, se perdió la esencia de la singularidad de las acciones que aquí se enfocan y el desplazamiento que operaron en la relación entre lo poético y lo político.

Pero este lapsus se vuelve más nefasto cuando lo adoptan como paradigma los propios historiadores y críticos latinoamericanos, siguiendo la más pura tradición colonial. En Brasil, los que asumieron esta postura tienden a rechazar todo lo que se produce en el marco de la tercera generación de crítica institucional en el terreno artístico, y a estigmatizarlo como ‘no arte’. Esto sostiene y justifica su tendencia a denegar las turbulencias del presente globalizado y el trabajo que se requiere para detectar y elaborar las cuestiones que se plantean, tal como se manifiestan singularmente en cada contexto. En otras palabras, estos críticos e historiadores se valen del equívoco de la Historia institucional del Arte para alimentar una especie de sordera defensiva ante las discusiones que se entablan en escala internacional, especialmente ante la nueva alianza que se está tramando entre lo poético y lo político (particularmente en el terreno del arte). El efecto de ello es la omisión de la responsabilidad de su trabajo intelectual en la construcción del presente. Más preocupante aún es la inhibición que el poder de tal postura provoca en la producción artística y discursiva de las nuevas generaciones.

En este contexto, están dadas las condiciones para reanudar el combate por la superación de la escisión entre micro y macropolítica que se reproduce en la escisión entre las figuras

clásicas del artista y del militante. Dicha escisión se ubica en la base del conflicto que caracterizó a la conturbada relación de amor y odio entre los movimientos artísticos y los movimientos políticos a lo largo del siglo XX, en parte responsable de las frustraciones de intentos colectivos de emancipación (empezando por la revolución rusa). Pero, ¿qué diferenciaría precisamente a las acciones micro de las acciones macropolíticas?

Micro & macropolítica

Antes de responder a esta pregunta, cabe señalar que macro y micropolítica comparten un mismo punto de partida: la urgencia de enfrentar las tensiones de la vida humana en los puntos donde su dinámica se encuentra interrumpida o de mínima flaquea. Ambas tienen como blanco la liberación del movimiento vital de sus obstrucciones, lo que hace de ellas actividades esenciales para la 'salud' de una sociedad. Me refiero a la afirmación de la fuerza inventiva de cambio cuando la vida así lo requiere como condición para volver a fluir. Pero son distintos los órdenes de tensiones que cada uno de estos modos de acercamiento permiten vislumbrar, como así también las maniobras del enfrentamiento de las mismas y las facultades subjetivas que involucran.

La operación propia de la acción macropolítica consiste en insertarse en las tensiones que se producen entre polos en conflicto en la distribución de los lugares establecida por la cartografía dominante en un determinado contexto social (conflictos de clase, de raza, de religión, de etnia, de género, etc.). Son relaciones de dominación, de opresión y/o de explotación, en las cuales la vida de aquéllos que se encuentran en el polo dominado tiene una potencia reducida debido a que se convierten en objetos de aquéllos que se encuentran en el polo dominante y que los instrumentalizan (por ejemplo, la fuerza de trabajo de unos que se emplea para la acumulación de plusvalía de los otros). La acción macropolítica se inscribe en el corazón de estos conflictos, en un combate por una redistribución de lugares y sus agenciamientos con miras a lograr a una configuración social más justa.

En tanto, la operación propia de la acción micropolítica consiste en insertarse en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, de un lado, y la realidad sensible en permanente cambio del otro lado, producto ésta de la presencia viva de la alteridad como campo de fuerzas que no cesa de afectar a nuestros cuerpos. En este proceso, la cartografía vigente se vuelve demasiado estrecha o inadecuada, cosa que tarde o temprano termina por provocar colapsos de sentido. Éstos se manifiestan en crisis de la subjetividad que nos fuerzan a crear, de manera tal de dar expresividad a la realidad sensible que pide paso, expandiendo la percepción y dibujando nuevamente

nuestros contornos. La acción micropolítica se inscribe en el plano performativo, no solamente artístico (visual, musical, literario u otro), sino también en el conceptual y/o existencial.

Resulta evidente que lo que acabo de afirmar solamente adquiere sentido si entendemos a la producción tanto de conceptos como de formas de existencia (ya sean individuales o colectivas) como actos de creación, tal como los que se efectúan en el arte. En cualquiera de estas acciones micropolíticas tienden a producirse cambios irreversibles de la cartografía vigente. Sucede que al cobrar cuerpo en creaciones artísticas, teóricas y/o existenciales, la pulsación de estos nuevos diagramas sensibles las vuelven portadoras de un poder de contagio potencial en su entorno. Tal como escribe Guattari en 1982, en *Micropolítica. Cartografías del Deseo*, libro que elaboramos en colaboración: “*Cuando una idea es válida, cuando una obra de arte corresponde a una mutación verdadera, no son necesarios artículos en la prensa o en la televisión para explicarlas. Se transmiten directamente, tan deprisa como el virus de la gripe japonesa*” (hoy sería la gripe porcina). O en otro momento del mismo libro: “*considero la poesía como uno de los componentes más importantes de la existencia humana, no como valor sino como elemento funcional. Deberíamos recetar poesías como se recetan vitaminas*”.⁴ Si ese libro fuese escrito por estos días, a lo mejor Guattari hubiera morigerado tamaño entusiasmo en sus dichos, recordando que nada asegura que el virus crítico de una idea se propagará efectivamente como una epidemia, ni que las vitaminas de lo poético lograrán en efecto curar la anestesia del ambiente. El arte puede efectivamente lanzar el virus de lo poético en el aire. Y la clínica puede efectivamente insistir en que este virus es portador de la más poderosa de las vitaminas. Lo que no es poco.

En definitiva: del lado de la macropolítica, nos encontramos ante las tensiones de los conflictos en el plano de la cartografía de lo real visible y decible (el dominio de las estratificaciones que delimitan sujetos y objetos, como así también la relación entre ellos y sus respectivas representaciones); del lado de la micropolítica, estamos ante las tensiones existentes entre este plano y aquello que se anuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible (el dominio de los flujos, las intensidades y los devenires).

Al primer tipo de tensión se accede sobre todo a través de la percepción, en tanto que al segundo se accede por la vía de la sensación. Me explico someramente: la percepción aborda la alteridad del mundo como mapa de formas, que asociamos a ciertas representaciones de nuestro repertorio y las proyectamos sobre aquello que estamos aprehendiendo, de manera tal de adjudicarle sentido. En tanto, la sensación aborda la alteridad del mundo

como diagrama de fuerzas que afectan a nuestro cuerpo en su capacidad de resonar. En este proceso, el otro se integra a nuestro cuerpo como molécula de su tejido sensible y se vuelve una presencia viva que produce inquietud y pone en crisis a este mismo repertorio. Es precisamente esta tensión lo que nos fuerza a pensar o a inventar una obra de arte, un concepto, un modo de existencia u otra manifestación allí donde la misma se haga presente. Aquéllos que encuentran cualquiera de estas creaciones ganan una oportunidad de encarar dicha tensión y quizá de activar su propia potencia de invención.

El chuleo de las fuerzas de creación⁵

La figura clásica del artista suele estar más del lado de la acción micropolítica, mientras que la del militante queda del lado de la macropolítica. Si bien es cierto que esta separación comienza a diluirse con las vanguardias modernistas de Latinoamérica, dicha dilución se intensifica y se expande en las propuestas artísticas de la región en los años 1960-1970. En este contexto, se esboza un compuesto de estos dos tipos de acción sobre la realidad, y no solamente en el arte, sino también en la política de la existencia. Este aspecto crucial de la producción artística del periodo en el continente parece haberse escamoteado a la historia da arte.

De entrada, ‘esta’ historia no fue feliz al clasificar a dichas propuestas como ‘conceptuales’: aun cuando les asigna una autonomía relativa con relación a las acciones así categorizadas en EE.UU., este término encubre la singularidad y la heterogeneidad de las mismas. En todo caso, aunque las mantengamos bajo el paraguas del ‘conceptualismo’, es inaceptable rotularlo al mismo como ‘ideológico’ o ‘político’, supuestamente para marcar su diferencia. Sucede que si efectivamente encontramos en dichas propuestas un germen de articulación entre lo político y lo poético, vivenciado y actualizado en acciones artísticas, como así también en la vida cotidiana, empero todavía frágil e imposible de nombrárselo, tildarlo de ideológico o político es un modo de negar el estado de extrañamiento que esta experiencia radicalmente nueva produce en nuestra subjetividad. La estrategia es sencilla: si lo que allí experimentamos no es reconocible en el arte, entonces, para protegernos del molesto ruido, lo encasillamos en la política y todo queda en el mismo lugar. El abismo entre micro y macropolítica se mantiene: se aborta el proceso de fusión y por consiguiente lo que está por venir (en el mejor de los casos, el germen queda incubado). Ahora bien, el estado de extrañamiento constituye una experiencia crucial pues, tal como se sugirió antes, es el síntoma de las fuerzas de la alteridad que reverberan en nuestro cuerpo y que exigen creación. Ignorarlo implica bloquear la vida pensante que da impulso a la acción artística y su potencial interferencia en el presente.

Tomemos el caso de Brasil. La crítica a la institución artística se manifiesta desde comienzos de los años 1960 en prácticas especialmente vigorosas, y se intensifica en el transcurso de esa década, ya en ese entonces en el seno de un amplio movimiento contracultural. La misma persiste aun después de 1964, cuando se instala en el país la dictadura militar, y también durante un breve período luego de diciembre de 1968, cuando la violencia del régimen recrudece, con la promulgación del Acto Institucional N° 5⁶. Es exactamente en ese momento que lo político se agrega a la poética de la crítica institucional en curso en el arte. Con todo, a comienzos de la siguiente década dicho movimiento empieza a debilitarse debido al efecto de las heridas asestadas en las fuerzas de creación por la bestialidad del régimen. Muchos artistas, intelectuales, militantes y contraculturales se ven forzados a exiliarse -ya sea por haber ido presos o por correr el riesgo de serlo o sencillamente porque la situación se había vuelto intolerable. Como todo trauma colectivo de ese porte, tal como ya se ha mencionado, el debilitamiento del poder crítico de la creación se extiende durante una década más, luego del regreso a la democracia de los años 1980, cuando se instala el neoliberalismo en el país. Es cierto que hubo una agitación cultural que se gestó en el seno del movimiento por el fin de la dictadura a comienzos de los años 1980, y prosiguió a lo largo de la década, pero la misma es ignorada por los críticos e historiadores de arte⁷. Mucho después se vuelve a activar la fuerza crítica y creadora del arte, como movimiento colectivo visible en la vida pública, por iniciativa de una generación que se afirma, todavía tímidamente a partir de la segunda mitad de los años 1990 y, mas vigorosa y colectivamente, a partir de los años 2000. Un triple factor está en el origen de este movimiento (los cuales probablemente compartimos países de América Latina). El primero es que están dadas las condiciones para una reanudación colectiva de la vida pensante que había sido interrumpida por el trauma. El segundo que, entre otros factores, decurre del primero, es la elección de Lula a la presidencia de la república, en el 2002 en Brasil, inaugurando en la historia colonial del país la ocupación del poder de Estado por un obrero (como es el caso de un indio en Bolivia y un negro en los Estados Unidos). En términos micropolíticos tal hecho tiene el poder de promover un desplazamiento del lugar de la humillación en el cual se encuentra la mayor parte de la población del país, donde el prejuicio de clase tal vez sea la causa del trauma colectivo mas violento de todos. Dicho desplazamiento abre la posibilidad para que se active la potencia pensante de la subjetividad en esta camada de la población, lo que puede tener efectos irreversibles, independientemente de los rumbos macropolíticos de este gobierno. El tercero, probablemente resultante de los dos anteriores, es la plena instalación del capitalismo financiero a escala internacional, que da impulso a este tipo de interrogación en la nueva camada de artistas que vuelve a problematizar la relación entre lo poético y lo político.

La situación es favorable a la reanudación de un movimiento tendiente a superar la disociación entre micro y macropolítica, pero con otras estrategias, puesto que es otro el régimen de opresión y de producción de subjetividad, si se lo compara con lo que se opera en regímenes autoritarios. Y precisamente en esta situación es que surge el deseo de inventariar. Sucede que la experiencia de la fusión poético-política vivenciada en estas prácticas quedó en el olvido; las conocemos únicamente en su exterioridad, y aun así, de manera fragmentaria. Su potencia disruptiva y lo que ésta abrió y podría seguir abriendo en su entorno quedaron enterrados por efecto del trauma causado por los regímenes terroristas. En este estado de cosas urge activar dicha potencia y liberarla de su interrupción defensiva, para hacer factible su continuidad en función de las fuerzas que piden paso en nuestro presente. Ésta es la política de deseo que, de diferentes maneras, impulsa a una serie de iniciativas generadas por el furor de inventariar.

Sin embargo, esta misma situación da movimiento a una política de deseo diametralmente opuesta: en el momento en que dichas iniciativas reaparecen, el sistema global del arte las incorpora inmediatamente para transformarlas en fetiches, y se congelan así los gérmenes de futuro que apenas si empezaban a reanimarse. Si el movimiento de pensamiento crítico que se dio intensamente en los años 1960 y 1970 en América Latina fue brutalmente interrumpido en aquel período por el régimen dictatorial que preparó al país para la instalación del neoliberalismo, en el preciso momento en que su memoria empieza a reactivarse, este proceso es nuevamente interrumpido, y ahora con el refinamiento perverso y seductor del mercado del arte, muy distinto de los grotescos y explícitos procedimientos de las dictaduras militares. Los archivos de tales prácticas se convierten así en una especie de botines de guerra disputados por los grandes museos y coleccionadores de Europa Occidental y Estados Unidos, antes incluso de que haya vuelto a respirar aquello que se incubaba en las propuestas artísticas inventariadas. Un nuevo capítulo de la historia, no tan poscolonial como nos gustaría...

Revolver, activar, revulsionar

Ahora bien, si el hecho de vislumbrar el surgimiento de una nueva figura de la fusión entre lo poético y lo político en el siglo XXI no es tan sólo un sueño datado históricamente que insistimos en soñar, deberíamos preguntarnos: ¿qué nuevos problemas estarían convocando a reanudar esta articulación? ¿Qué estrategias se han inventado para enfrentarlos? ¿Qué nuevos personajes cobran cuerpo en este combate? ¿Qué alteraciones provocan en el relieve del territorio del arte?

Los inventarios que pretenden activar tales poéticas deberían pensarse de manera tal de crear las condiciones para una experiencia de la contundencia crítica de las mismas en el enfrentamiento de las cuestiones del presente, para dotar de densidad a las fuerzas de creación que se afirman en él. Pero este esfuerzo nada tiene que ver con el deseo de conquistar lugares más gloriosos y/o glamourosos que los papeles de extras o incluso de ‘sin papeles’ que nos atribuyen hasta ahora en la historia canónica del arte, escrita por Europa Occidental y Estados Unidos. Y si en lugar de esa voluntad yoica de devenir celebridades, la meta consiste en trazar otra(s) historia(s) del arte (y, mas ampliamente, otra cartografía cultural del presente), tampoco interesa hacerlo si lo es para sostener la misma lógica pero invirtiéndole los signos (‘nuestra’ historia, ahora presentada como paradigma universal). En términos de la política de subjetivación, esa actitud se manifiesta en quedarnos gozando voluptuosamente en el papel de víctimas, en el cual no existe otra salida sino repetir infinitamente el odio y el resentimiento –una forma de vengar-se de la humillación, sin salir del lugar.

En compensación, si este esfuerzo vale efectivamente la pena, es porque puede contribuir a ‘curar’ la interrupción de la vida pensante en nuestros países, causada por la superposición de los traumas resultantes primero del terrorismo de estado (lo que incluye a las dictaduras, pero no se reduce a ellas) y, en seguida, del estatuto del pensamiento y de la creación bajo el neoliberalismo que lo sucedió. No por casualidad, dicho régimen fue denominado por varios teóricos como ‘capitalismo cultural’ o ‘cognitivo. Sucede que en este contexto, tal como sabemos, el conocimiento y la creación se convierten en objetos privilegiados de instrumentalización al servicio de la producción de capital, en una especie de relación de chuleo. La reactivación de tales prácticas no escapa a este destino.

Espero que el furor de archivar que nos acomete en este momento contribuya a que enfrentemos este destino -al menos lo suficiente como para desobstruir el acceso indispensable a estos gérmenes incubados de futuros enterrados, tan deseados en el presente. ■

.....

Notas

¹ Interpretación libre de ideas de Walter Benjamin que encontramos, sobretudo, en *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura (Vol. I, de *Obras Escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 10ª edición, 1996).

² Para ceñirnos a los principales autores con base en los cuales se estableció este tipo de interpretación, se destaca al español Simón Marchán Fiz (*Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Comunicación 1974), al inglés Peter Osborne, al estadounidense Alexander Alberro entre otros. Entre las exposiciones se destaca "Global Conceptualism: Points of origin, 1950s-1980s", organizada en 1999, en el Queens Museum, por un grupo de once curadores, encabezados por Jane Farver (directora de exposiciones del referido museo en ese entonces), el artista Luis Camnitzer y la Profesora Rachel Weiss.

³ No es obvio encontrar un término que designe al tipo de relación que se establece en propuestas artísticas cuya realización depende de su efecto en la subjetividad de quienes participan en ella. Nociones tales como las de receptor, espectador, participador, participante, usuario, etc. son inadecuadas para este tipo de propuesta, pues tienen por efecto dejar por alto su contundencia poético-política.

⁴ GUATTARI Félix; ROLNIK, Suely, *Micropolítica. Cartografías do desejo*, São Paulo: Vozes, 1986; 8ª edición revisada y ampliada, 2007, pp. 132 y 269. Versiones en castellano: *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006, pp. 132-133 y 263. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones (Colectivo Situaciones), pp. 162 y 328.

⁵ Nota del traductor: De chulo; cafetão en portugués, que se refiere a aquél que administra y explota la fuerza erótica de la mujer prostituida. La idea acá es que la relación que se establece entre el capital y la fuerza de creación tiene una estructura similar. En castellano se utilizan diferentes términos para designarlo: cafisho (en Argentina, que a su vez designaba antiguamente al ruffiano), padrote (en México) u otros como proxeneta, etc.

⁶ El llamado AI5 (Acto Institucional número 5), promulgado por la dictadura el 13 de diciembre de 1968, le permitió al gobierno militar disolver el Congreso y le otorgó plenos poderes, lo que llevó a que cualquier acción o actitud que el régimen considerase subversiva quedara sujeta a la pena de prisión, sin derecho al recurso de *habeas corpus*.

⁷ Esta acotación fue realizada por Ricardo Basbaum, con motivo de una discusión sobre una versión anterior del presente texto, que ocurrió en el grupo de estudios "Pente", formado por artistas, críticos, historiadores del arte, curadores y filósofos que se dedican a pensar críticamente el estado de cosas en el terreno del arte (Río de Janeiro, 09/05/2009).