

Discursos críticos sobre el arte desde América Latina. Arte, crítica y teoría en la práctica artística de Luis Camnitzer

GABRIELA A. PIÑERO

RESUMEN: Este artículo analiza el proyecto de Luis Camnitzer de establecer una tradición politizada del arte bajo la idea de un “conceptualismo latinoamericano”. el estudio del modo diferenciado en que sus obras plásticas e intervenciones discursivas participan de esta empresa y construyen los vínculos entre lo artístico y lo social, permite explorar las distintas construcciones teóricas sobre lo artístico que se tensionan al interior de la producción de Luis Camnitzer. mientras los escritos de camnitzer re-territorializan el arte al identificar “lo político” como condición de un “arte latinoamericano”, sus obras problematizan esta identificación. el “contexto” de las obras de camnitzer deja de ser transparente y se torna siempre una nueva creación.

PALABRAS CLAVE: *arte, crítica de arte, América Latina, Luis Camnitzer.*

ABSTRACT: This paper analyses Luis Camnitzer’s project to set up a politicized art tradition within the notion of “Latin American conceptualism”. The study of the different ways in which his visual artworks and his discursive interventions participate in this business and construct the links between the artistic and the social allows us to explore the different theoretical conceptions about art that underlie Luis Camnitzer’s production. While Camnitzer’s writings re-territorialize art by identifying the political component in the artwork as a defining condition of “Latin American art”, his artworks question this identification. The context of Camnitzer’s artworks is no longer transparent and always leads to a new creation.

KEYWORDS: *art, art criticism, Latin America, Luis Camnitzer.*

RECIBIDO: 08 de mayo de 2015. **ACEPTADO:** 05 de junio de 2015.

INTRODUCCIÓN

Durante la década de 1990, en el marco de la visibilidad creciente que las producciones plásticas de América Latina adquirieron en las capitales del arte, se reactivó el debate sobre la unidad de las obras de la región, sobre su representación en espacios internacionales, y sobre el vínculo entre lo artístico y lo social. El período abierto en esos años fue un momento de

respuestas a las formas previas de conceptualizar y narrar el arte producido en América Latina. Fue una época en la cual se cuestionó el lugar derivativo y periférico que las narrativas entonces imperantes asignaban a las experiencias del “sur”, y en la cual se discutió la legitimidad de quienes tenían derecho a narrar esa historia. Los procesos de la globalización y el nuevo interés por la diferencia y la otredad propulsaron la circulación de artistas y de obras que impugnaban el canon modernista, a la vez que cuestionaban las políticas de representación e inserción dominantes en las capitales del arte.

Las diversas intervenciones de críticos, curadores e historiadores del arte local en torno al debate sobre *lo latinoamericano* en el arte, delinearon un mapa de posiciones diferenciadas que oscilaron entre la defensa de un regionalismo artístico con rasgos y problemas singulares, y la afirmación de que la persistencia de “América Latina” en tanto unidad artística no significaba más que un resabio de antiguas narrativas que organizaban las artes del globo en “centrales” y “periféricas”.¹ A diferencia de un crítico como Gerardo Mosquera (La Habana, 1945), quien argumentó la necesidad de “perder” América Latina en pos de la construcción de una meta-cultura global, o de Nelly Richard (Caen, 1948) quien mantuvo un uso de “lo latinoamericano” en tanto espacio móvil de perturbación, desde los años 1960 Luis Camnitzer (Lübeck, 1937) —artista y crítico de arte— batalló la actualidad y permanencia de “América Latina” en tanto regionalismo artístico con su propia unidad y genealogía. La conversión de la noción de América Latina —una noción que designa una entidad principalmente geográfica, cultural y política— en una categoría artística, inscribe a Camnitzer en una tradición de reflexión y de escritura sobre al arte de la región que se remonta a Marta Traba en tanto fundadora del proyecto de un “arte latinoamericano”.²

¹ Agradezco a los evaluadores de este artículo cuyos comentarios y sugerencias me ayudaron a precisar varias de las cuestiones aquí abordadas. Analicé algunas de estas posiciones en mi tesis doctoral *Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer* (Piñero, 2013). Sobre las singularidades de este debate a fines de la década de 1980 y durante 1990 ver mi artículo “Políticas de representación/ Políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)”. (Piñero, 2014a).

² En mi tesis doctoral analicé la re-emergencia del proyecto latinoamericanista en el arte durante la segunda posguerra en términos de un doble proceso de confrontación/exclusión. Si por un lado, la voluntad de diferenciación con el “norte” (Estados Unidos) en tanto

Si bien varios de los aspectos que adquirió la argumentación de Camnitzer en torno al modo en que sus obras negociaban entre, por un lado, estéticas y conflictos cada vez más globalizados (compartidos), y por otro, tradiciones y condiciones sociopolíticas locales, pueden rastrearse en sus obras y escritos desde la década de 1960, es en su participación en la construcción historiográfica del “conceptualismo latinoamericano” (emprendida como empresa conjunta desde la década de 1990), donde sus principales ideas convergen y se organizan. La ampliación geográfica y temporal del conceptualismo en América Latina que postula Camnitzer, expande este movimiento hasta hacerlo coincidir casi con la misma historia de América Latina. La institución de “lo político” como común denominador de las producciones conceptualistas, hacen del conceptualismo ya no un particular movimiento o estilo, sino que lo erigen como la condición política del arte latinoamericano.

Si bien una distinción estricta entre las tareas de artista, crítico e historiador es en el caso de Camnitzer sumamente difícil, intentaré poner en tensión la teoría articulada en sus escritos de crítica e historia, con aquella actualizada en sus propias obras. La producción plástica de Camnitzer participa de modo ambivalente en su empresa historiográfica: en ocasiones la acompaña y se atiene a los dictámenes impuestos por este imperativo “latinoamericanista”, y otras veces la subvierte y fricciona con ese proyecto que pretende que la representación funcione unitariamente bajo una supuesta traducibilidad de las imágenes.

La noción de “contexto” es crucial en la revisión historiográfica que emprende Camnitzer, así como en la realización de su propia obra. Esta noción,

amenaza imperialista vigente desde el siglo XIX fue el rasgo central en la configuración de una tradición de escritura sobre el arte producida desde América Latina, en los Estados Unidos, por otro lado, también se desplegaron una serie de intervenciones destinadas a pensar el arte del “sur” bajo una perspectiva regional. Varias de estas operaciones eran esfuerzos por expulsar al incipiente “arte latinoamericano” de la construcción del nuevo “arte americano” en tanto canon artístico mundial. Recordemos que durante las décadas de 1920 y 1930, la idea de un “arte americano” en tanto integración artística de las “tres Américas” (América del Sur, Central y del Norte) era aún un proyecto válido para artistas como Joaquín Torres García, David Alfaro Siqueiros y críticos como Alfred Barr. En este sentido, si bien la idea de un “arte latinoamericano” es un producto de esfuerzos curatoriales y críticos múltiples —escenario cuya complejidad es tema de varias investigaciones recientes—, en territorio latinoamericano Marta Traba se perfila como la crítica central en defender la conversión del proyecto cultural, político y económico encarnado en el nombre de América Latina, en una categoría artística desde la cual el conjunto de producciones visuales sería analizado, organizado, valorado. (Piñero, 2013 y Piñero, 2014b)

sin embargo, no funciona de modo homogéneo a lo largo de su producción. Entendido en ocasiones como condiciones materiales de existencia, en otras oportunidades el “contexto” refiere a historias personales del artista, e incluso a la historia y trayectoria de la propia obra. Estas diversas formas de conceptualizar el “contexto” de una obra, postulan maneras distintas de pensar el vínculo entre el arte y lo social. Si en ocasiones, los escritos de Camnitzer proponen un entendimiento de la obra como generada por causas sociales, o ésta es reducida al contexto de su creación, en otras oportunidades —especialmente en su propia producción plástica— las obras participan de esa misma trama social. Mientras la primera conceptualización se alinea a una narrativa inscrita en la sociología del arte, y la segunda simplifica la obra a ser una representación transparente de una localidad dada, la tercera alternativa exige explorar una tradición artística politizada, donde lo radical de la obra ya no reside en lo que ella tenga para comunicar, sino en el modo en que ella es capaz de intervenir en las mismas condiciones de existencia reconfigurando la experiencia ante un hecho.

SOSTENER AMÉRICA LATINA. POR UNA TEORÍA (LATINOAMERICANA) DEL ARTE

La variedad de escritos que Luis Camnitzer elabora desde la década de 1960 —artículos en periódicos y revistas especializadas como *Marcha*, *Arte en Colombia*, libros y textos de catálogos— delinea una singular teoría e historiografía de las artes de América Latina que es inseparable de su proyecto por sostener la unidad y cierto destino común para las artes del continente.

Fuertemente anclado en cierta tradición de pensamiento latinoamericanista, Camnitzer reactualiza dicotomías del siglo XIX en un pensamiento que se despliega a base de antinomias. La oposición señalada por Enrique Rodó (Rodó, 2005) entre una América Latina y otra Sajona, junto al carácter espiritual y materialista que corresponde a una y a otra, se repiensa bajo la actualidad de su propio tiempo (nuevos flujos económicos y mapas de poder, migraciones y exilios masivos), para reconfigurar una “América Latina” que oscila entre la desterritorialización y la localización geográfica.

Lógicas explicativas de signo distinto se superponen bajo los objetivos de combatir cierta tradición centralista y euro-norteamericana de la historia del arte, y de negociar una nueva visibilidad en el escenario global para el llamado “arte latinoamericano”.

Los núcleos en torno a los cuales gravita la teoría del arte de Camnitzer referida a las producciones latinoamericanas y periféricas, son el potencial comunicacional y la referencialidad de contexto.

ARTE CONTEXTUAL

“Contextual Art” (arte contextual) fue la categoría acuñada por Camnitzer para caracterizar un arte de “resistencia”. Esta categoría revela, en línea con su afirmación “la calidad artística no es objetiva sino contextual”, la correspondencia que según Camnitzer debe existir entre la obra y su sociedad productora/receptora, y cómo el aparato entero de valoración artística pretende ser cuestionado (Camnitzer, 1992: 71).

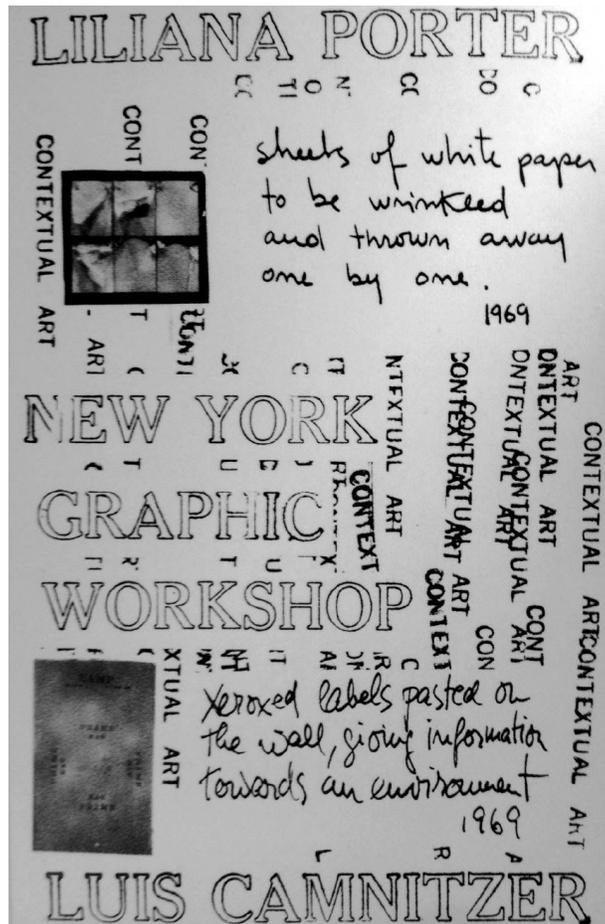
No es posible defender un único criterio de valoración para la totalidad de las producciones del globo, ya que el potencial y alcance de cada práctica artística sólo puede ser evaluado en relación con su localización, con el particular escenario en el cual se propone intervenir. “La real calidad de una obra solamente puede ser percibida dentro de un conocimiento profundo del contexto al cual el objeto artístico fue destinado”, sostiene Camnitzer (1992: 71). Lo que aquí se pone en juego es una nueva noción de “calidad” (una categoría cuya pervivencia revela la dificultad de abandonar completamente los presupuestos de las teorías tradicionales) que tiene que ver con la efectividad en el sentido de la operatividad de la obra en ese contexto; una efectividad que se relaciona con el segundo de los núcleos señalados, el potencial comunicacional. La distinción entre contexto de origen y contexto final, participa de esta conceptualización de la obra como *respuesta* a un contexto, como ejecución localizada y siempre situada. Si es bajo sus propias coordenadas de producción que la obra adquiere toda su potencialidad, la “política del contexto final” condena a la obra-otra (la obra latinoamericana o periférica) a ser “derivativa *avant la lettre*” en cuanto sólo iniciará su existencia una vez que el centro elabore las posibilidades de su decodificación (1992: 71-73).

En cuanto posibilidad de cuestionar la hegemonía y su imposición de un juicio universal (entendido éste como universalización de un local particular), el rescate del contexto es una operación que regresa sobre la propia elección estética de Camnitzer. En la producción de Camnitzer, la noción de “arte contextual” (contextual art) en oposición a “arte conceptual” apareció en sus obras (individuales y colectivas), de fines de la

década de 1960. “Contextual art” fue la frase impresa reiteradamente en la tarjeta que acompañó la presentación de *The New York Graphic Workshop* en la exposición de arte conceptual 557,087 organizada por Lucy Lippard en 1969 [Fig. 1]—. ³ La decisión de incorporar esa frase, respondió a los temores del grupo de ser absorbido dentro del término “arte conceptual”, entendido en tanto estilo formalista surgido en la década de 1960 en Estados Unidos e Inglaterra y desinteresado de cuestiones relativas al potencial político del arte y su singular emplazamiento (Camnitzer, 2007: 238).

Para Camnitzer, la declaración del contexto es lo que define la politicidad de una obra: “[l]a adquisición y propiedad del contexto es un hecho político y por lo tanto la política es parte intrínseca de la definición misma del arte” (1992: 72). Esta exigencia de Camnitzer por explicitar las condi-

Fig. 1. The New York Graphic Workshop, *Contextual Art*, tarjeta presentada para la exhibición 557,087, Seattle Museum of Art, 1969



ciones de emergencia y de intervención de cada obra, quedó en evidencia en la acción que ese mismo año (1969) Camnitzer realizó en la exposición sobre arte correo realizada en el Instituto Di Tella (Buenos Aires, Argentina). La frase “Arte Colonial Contemporáneo” que Camnitzer escribió en una de las ventanas de la galería, buscó contextualizar lo que, en su opinión, de otro modo habría sido percibido como una exposición apolítica (Camnitzer, 2007: 69-70). Esta intervención busco, asimismo, posicionarse de

³ The New York Graphic Workshop fue el grupo fundado en 1965 por Luis Camnitzer, Liliana Porter y Guillermo Castillo (Pérez-Barreiro, Dávila-Villa, McDaniel-Tarver, 2009).

manera crítica en relación con la progresiva adopción, por parte de algunos artistas de la región, de ciertas tendencias artísticas percibidas como “foráneas” (arte conceptual, pop, etc.).

En funcionamiento como una categoría de producción a fines de los años 60, la noción de “arte contextual” fue posteriormente desplegada como eje curatorial y también como categoría crítica: “arte contextual” fue una de las directrices de la empresa revisionista *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*, la exposición que Camnitzer curó junto a Rachel Weiss y Jane Farver en 1999 (Queens Museum of Art, New York, EEUU),⁴ y fue también la categoría a través de la cual analizó, entre otras producciones, la obra de Alfredo Jaar (Camnitzer, 2008: 119-120).

POTENCIAL COMUNICACIONAL

En *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* (2007),⁵ libro fundamental en la instalación de la idea de un “conceptualismo latinoamericano”, la “comunicación de ideas” es el acento común de las producciones latinoamericanas y periféricas: “[e]n la periferia, América Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas” (2008:14). En la perspectiva de Camnitzer, el interés de las estrategias conceptualistas latinoamericanas por subrayar la comunicación, determinó su desinterés por cuestiones estilísticas y marcó la gran diferencia con el “arte conceptual” en tanto estilo formalista creado por el centro (Nueva York), cuya materia prima era el lenguaje y las ideas. Se trata de una voluntad comunicacional que en *Didáctica de la Liberación* se funda en la separación analítica entre forma y contenido (en tanto retroceso de la forma para pleno dominio del contenido), y que también puede rastrearse en las obras de Camnitzer aunque de manera distinta. En piezas como *La Masacre de Puerto Montt* (1969) [Fig. 2] y *Leftovers* (1970) [Fig. 3] es su propia estética, la propia materialidad de la obra, la que paulatinamente se ve modificada a partir de esa voluntad comunicacional revelando la insuficiencia de la dicotomía entre forma y contenido.

La voluntad de Camnitzer de hacer del arte un “vehículo de comunicación de información” (Camnitzer, 2009: 87), determinó la progresiva

⁴ La exposición también se exhibió en Walker Art Center, Minneapolis (19-12-1999 al 5-03-2000) y Miami Art Museum, Miami (15-07 al 26-11-2000) (Becke, 1999).

⁵ Al año siguiente el libro fue traducido al español como *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano* (Camnitzer, 2008).

importancia que la palabra adquirió en sus obras, y cómo ésta fue explorada en su potencial expresivo, comunicativo y aún económico (*Diccionario*, 1969 [Fig. 4]; *Selfportrait*, 1969 y 1970; *Firma para vender por centímetro*, 1971-1973 [Fig. 5]). La palabra fue ganando independencia como vehículo para anclar las ambigüedades propias de la imagen: “el texto, potencialmente, parecía un medio menos ambiguo y, por lo tanto, a falta de poderes telepáticos, más certero y en menor peligro de sufrir la erosión de información” (Camnitzer, 2008: 54)

Fig. 2. Luis Camnitzer, *La Masacre de Puerto Montt*, 1969, instalación en el Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, palabras fotocopiadas

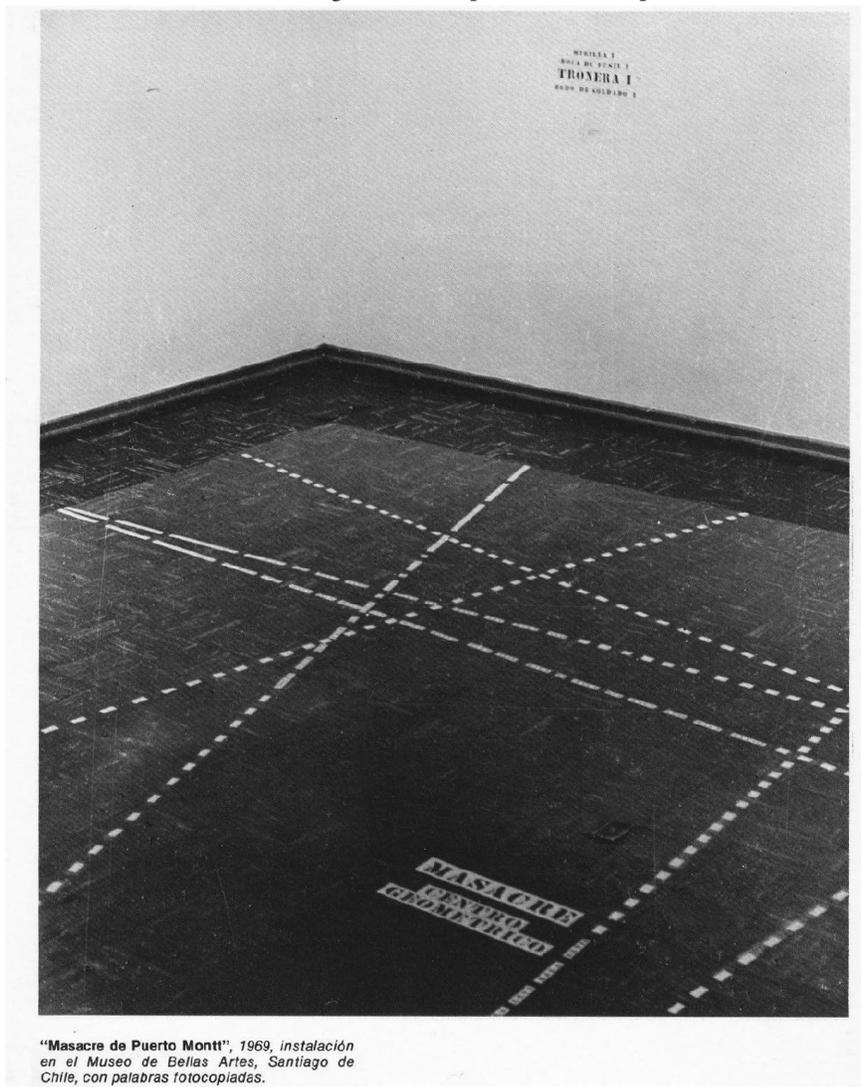
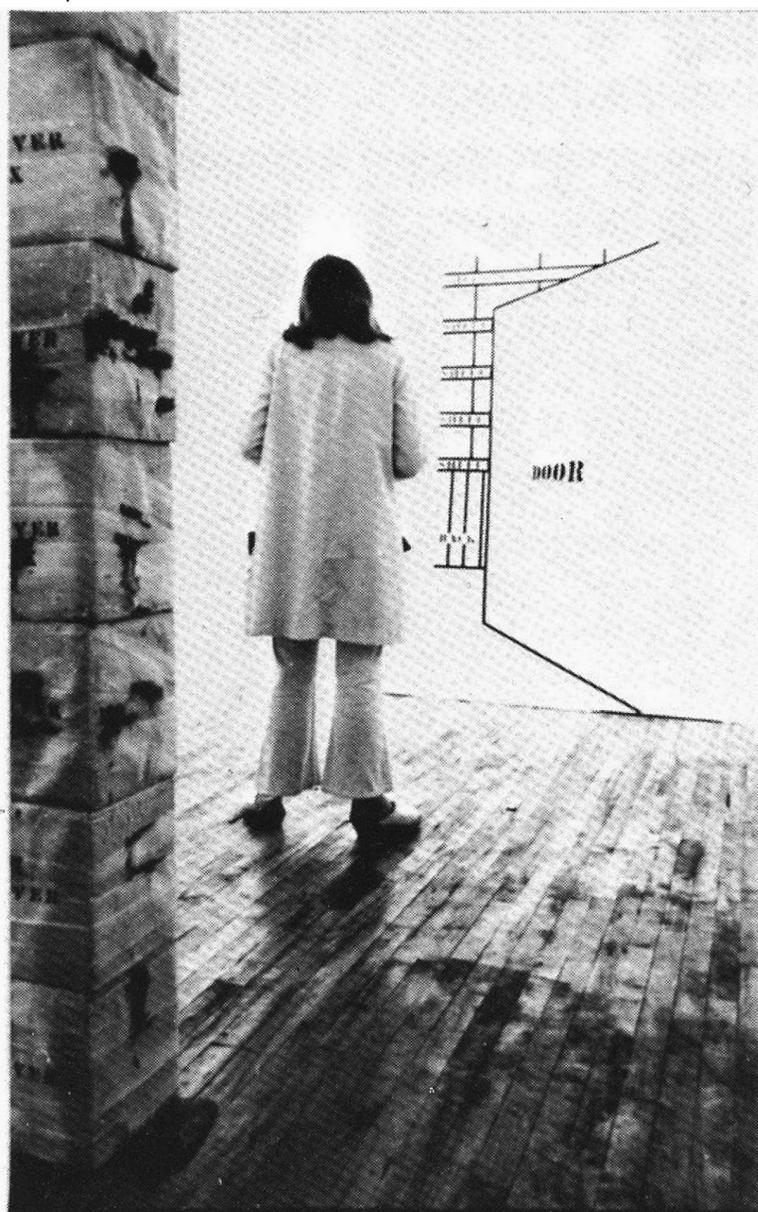
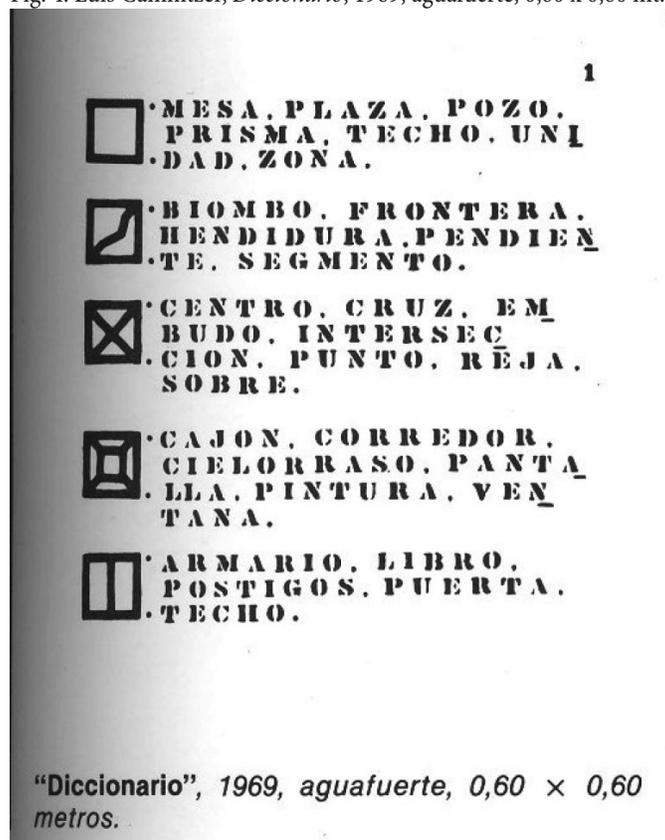


Fig. 3. Luis Camnitzer, *Leftovers*, 1970, instalación en Paula Cooper Gallery, Nueva York

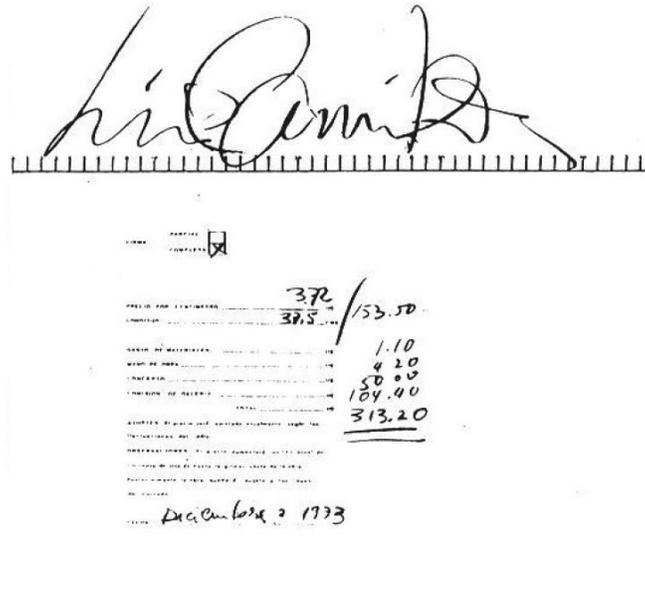


"Leftover", 1970, instalación en Paula Cooper Gallery, N.Y. Colección Yeshiva University, N.Y., Museo de Bellas Artes, La Habana.

Fig. 4. Luis Camnitzer, *Diccionario*, 1969, aguafuerte, 0,60 x 0,60 mt.

La serialidad y materialidad en *Leftovers* (1970) [Fig. 3], adquiere un nuevo cariz desde su título y la hoja impresa que la acompaña. Son las frases incorporadas en *La Masacre de Puerto Montt* [Fig. 2] las que significan lo que de otro modo sería una composición geométrica desplegada en la espacialidad de la sala. Este carácter informacional que se encuentra en sus obras y que luego se constituye en el núcleo de una trama mayor, habilita el interrogante acerca del vínculo entre los escritos de Camnitzer (sea en la forma de narrativas históricas o de crítica de arte) y sus propias obras: ¿Puede pensarse la teoría del arte articulada por Camnitzer como la elaboración de los modelos de percepción y concepción de la obra explorados en sus propias producciones desde las décadas de 1960 y 1970? ¿Es factible argumentar la existencia de un registro perceptivo que permea las distintas labores de historia y crítica de arte, producción plástica y ejercicio curatorial, y narra a través de ellas?

Fig. 5. Luis Camnitzer, *Firma para vender por centímetro*, 1971-1973, serigrafía y lápiz, 0,50 x 0,70 mt.



**“Firma para vender por centímetro”, 1971-73,
serigrafía y lápiz, 0,50 × 0,70 metros.**

LÓGICAS EXPLICATIVAS: DEPENDENCIA/LIBERACIÓN

Las dicotomías epistemológicas (centro/periferia, hegemónico/subalterno, norte/sur, dependencia/liberación, imperio/colonia, arte conceptual norteamericano/conceptualismos latinoamericanos-periféricos, etc.) revelan las tradiciones de su formación, especialmente la teoría de la dependencia y la teología de la liberación. Erigidos como principios explicativos de la totalidad de los sistemas de pensamiento y acción, bajo la lógica de estas dicotomías la producción, significación y circulación del arte no tienen una especificidad distinta a la de los procesos y acontecimientos políticos y económicos. En cuanto la política, la economía y el arte son procesos que tienen lugar en un mismo ámbito (neo)colonial, todos ellos están supeditados a una misma relación de dependencia. La penetración imperialista se ejerce no sólo a través de la imposición (y adopción) de

productos materiales y políticas económicas, sino también a través de gustos estéticos y modas artísticas. La teoría de la dependencia también es una teoría de la dependencia psicológica y cultural.

En América Latina, según Camnitzer, el lento desarrollo de identidades culturales fue interrumpido por la adopción de importaciones, y la elaboración artística destinada a la propia comunidad fue reemplazada por una producción orientada al mercado internacional (Camnitzer, 1991: 44). En cuanto para Camnitzer el arte y la política están unificados dentro de “un proceso cognitivo total, un instrumento de construcción cultural” (Camnitzer, 1992: 74) el proceso antes descrito sólo contribuyó a reforzar una hegemonía externa. Su concepción del arte en tanto partícipe de la construcción de una trama cultural politizada, da cuenta de su defensa de un arte surgido del diálogo y la singularidad de su propia localidad: “un arte de resistencia por lo tanto, no es más que un texto ubicado en nuestro propio contexto, nutriéndolo y fortaleciéndolo” (1992: 71). Adversario de toda autonomía artística, la historia y problemas de los productos estéticos son sometidos al devenir y disputas sociales. “*Gatekeeper*” cultural, el *mainstream* (lenguaje artístico internacional) está encarnado en un reducido grupo de naciones interesadas en reproducir una estructura de dependencia a través de la erección de una autocentrada cultura universal (Weiss, 2009: 37).

La linealidad explicativa implícita en la lógica centro/periferia, y en la concepción de un “centro” portador no sólo de poder artístico, sino también político, económico y militar, presente en sus textos desde los años 60, se tensa con aquellos escritos de fines de los años 90 en los cuales Camnitzer apuesta a la elaboración de un mapa de historias móviles. Se trata de una estrategia —desplegada a través de sus producciones plásticas y de sus textos de historia y crítica del arte— para lograr a la vez el reconocimiento en el centro artístico y su progresiva corrosión. Su convicción de las potencialidades de un “arte contextual” se traduce en el abandono de una “matriz narrativa unificada” para la historia del arte, y en el establecimiento de nuevas genealogías de haceres que lograron sino escapar, al menos cuestionar las narrativas hegemónicas (Camnitzer, 2009: 15-16). Evidente en sus continuas reescrituras del arte conceptual bajo la nueva forma del “conceptualismo”, Camnitzer apuesta a la recuperación de las historias locales en el intento de arremeter contra la validez de un único eje de experimentación (Paris-Nueva York). En cuanto alter ego de un lo-

gos canónico y un juicio universal, la narrativa autocentrada de la Historia del Arte es disuelta en un “mapa multicéntrico” en el cual las nuevas historias del arte poseen ahora “varios puntos de origen” (Becke, 1999: 7-11). En tanto el énfasis está en una *relación*, un emplazamiento, y también en la comunicación de ideas, la nueva narrativa de Camnitzer abandona consideraciones relativas a un “estilo”, a cuestiones formales y a maneras de hacer. La habilidad técnica o la propiedad de los materiales retrocederá a favor del desarrollo de estrategias que participen en la constitución de una nueva realidad.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTUALISMO GLOBAL

Tradicionalmente abordada desde el horizonte del arte conceptual, la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (1999) permite asimismo un análisis en tanto dispositivo historiográfico tendiente a desarmar las lógicas explicativas presentes en una concepción tradicional y centralista de la historia del arte. Organizada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, esta exhibición no sólo reformuló la narrativa del arte conceptual tal como estaba construida hacia los años noventa, sino que también logró dislocar las relaciones explicativas hasta entonces dominantes entre las producciones de distintas partes del globo.

A diferencia de la serie de relecturas sobre el arte conceptual realizadas en ese período y desplegadas en diversos formatos —estudios críticos que ofrecían nuevos enfoques y abordajes (Morgan 1994 y 1996), compilación de textos, entrevistas y documentos significativos (Alberro y Stimson 1999, Alberro y Norvell 2001), montaje de exposiciones (*Art Conceptuel I*, Bordeaux, 1988; *L'art conceptuel. Une perspective*, París, 1989; *Art Conceptuel Formes Conceptuelles-Conceptual Art Conceptual Forms*, París, 1990; *Reconsidering the Object of Art*, Los Ángeles, 1994-1995)— *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* se constituyó como la única instancia capaz de diversificar los lugares enunciativos de estas historias y de alterar los alcances de este movimiento en términos de su ampliación geográfica y temporal.

A través de la exploración de diversas regiones geográficas, esta exposición puso en escena una serie de experiencias capaces no sólo de romper con la hegemonía otorgada a Estados Unidos e Inglaterra como orígenes de la experimentación conceptual a partir de los años 60, sino también de

trazar las condiciones de posibilidad para una circulación y visibilidad de las producciones hasta entonces marginadas a un “mismo nivel”, y con igual significancia, complejidad y poder de reflexión/intervención que producciones consideradas “centrales”.

El señalamiento de las múltiples tradiciones culturales y artísticas con las cuales las diversas prácticas filiaban, junto a una serie de operaciones teóricas, habilitó la puesta en crisis de una categoría restringida de arte y la ruptura con las jerarquías impuestas por la centralidad del objeto modernista. Mientras el reemplazo de la categoría de “arte conceptual” por la de “conceptualismo” desplazó los criterios de valoración centrados en aspectos formales y estilísticos, y dispersó la discusión hacia diversos aspectos de lo estético y modos de hacer transdisciplinares, la postulación de un “mapa multicéntrico con varios puntos de origen” (1999:3)⁶ rompió la que hasta entonces había sido la lógica explicativa dominante: la dinámica de centro/periferia (o de original/derivativo), y demostró que no se trataba (tanto) de romper un *canon*, sino de lograr su participación en él.

En el año 2007, Luis Camnitzer publicó *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Desde las primeras páginas de su libro, Camnitzer vinculó su empresa a la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* a través del señalamiento de un origen común:

Los comienzos de este libro datan de 1991, cuando Catherine de Zegher estaba organizando una muestra de arte latinoamericano intitulada “La novia del sol” para el Museo Real de Amberes. Yo era uno de los artistas invitados y dada mi naturaleza de entrometido, inmediatamente la abrumé con consejos sobre cómo se debía organizar y *politizar* la exposición. Esto no afectó para nada los planes de Catherine, pero con sutileza me sugirió que anotara mis ideas ya que podrían servir para otro tipo de muestra. La sugerencia generó una lista de dos páginas. Re-escrituras posteriores hicieron que para 1994 llegara a las 120 páginas. Mis amigas Rachel Weiss y Jane Farver fueron las lectoras de esta versión. Lo que comenzó como un gesto amistoso, luego pasó a la idea de hacer una muestra basada en el texto. Más discusiones sobre los problemas prácticos de encontrar fondos y lugares físicos de exposición nos convencieron de que sería mejor no limitar el tema a América Latina y en cambio hacer algo más internacional. Fue así que, inesperadamente, el texto sirvió de simiente modesta para la muestra *Global Conceptualism: Points of Origin* que tuvo lugar cinco años más tarde en el Queens Museum of Art de Nueva York (Camnitzer, 2008: 9).⁷

⁶ “[M]ulticenter map with various points of origin”.

⁷ El subrayado es mío.

Esta afirmación de Camnitzer acerca de un mismo detonante —el año de 1991, durante la fase preparatoria de *América, Bride of the Sun*— de *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* y de *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, permite trasladar el deseo de revisión *global* encarnado por la exposición de 1999, a una primera voluntad de discusión sobre las construcciones entonces (inicios de los años noventa) imperantes sobre lo “latinoamericano” en el arte y la cultura. El vínculo entre ambos proyectos (la exposición de 1999 y el libro de 2007) habilita, asimismo, analizar los ajustes teóricos y los nuevos entendimientos que sobre el arte de América Latina postularon ambas empresas.

El reclamo que las experiencias exhibidas en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* realizaron por un universo conceptual propio, y por una exégesis profunda de los condicionantes políticos, económicos y sociales de su emergencia, se presentó como una estrategia adecuada para enfatizar el pasado (no tan pasado) colonial de estas regiones, y demostrar cómo éste seguía actuando en el espacio del arte a través de un discurso monolítico basado en nociones de calidad y valor.

En tanto se trataba de impugnar los lineamientos eurocéntricos y enfatizar la originalidad y especificidad de las nuevas producciones consideradas, la estrategia de apelación a los contextos se evidenció en el caso latinoamericano altamente operativa. Si por un lado, el fuerte énfasis en los múltiples vínculos entre las diversas producciones y las condiciones sociales, políticas y económicas de sus respectivas localidades de producción, generó la acusación de una “politización compulsiva” del arte conceptual (Morgan, 1999: 109-111), por otro lado, fue éste el modo a través del cual *Global Conceptualism* logró generar un espacio de visibilidad para las producciones abordadas con cierta autonomía de los parámetros de artitividad propios de Occidente. Fue este acento en las relaciones de las obras con sus sociedades productoras, la estrategia con la cual se negoció la inserción de estas producciones en un nuevo escenario que se abría a lo global.

Global Conceptualism exploró once “nuevas” regiones geográficas que se presentaron como múltiples “puntos de origen” del conceptualismo, la mayoría de ellos olvidados por las narrativas centrales.⁸ Estos once

⁸ Las once regiones geográficas exploradas por *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* fueron: Japón; Europa Occidental; Europa de Este; América Latina; Norte América; Australia y Nueva Zelanda; la Unión Soviética; África; Corea del Sur; China, Taiwán y Hong Kong; Sur y Sudeste Asiático.

núcleos expositivos fueron reproducidos en el catálogo de exposición a través de textos que analizaban la producción conceptualista en cada una de estas regiones. El texto dedicado a América Latina estuvo a cargo de Mari Carmen Ramírez. En su ensayo para el catálogo, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” (cuyo título era una clara referencia a la obra del artista brasileño Helio Oiticica), Ramírez, articuló una comprensión amplia del conceptualismo como una “estrategia de antidiscursos” y como una “manera de pensar”, que le permitió elaborar —retrospectivamente— una narrativa de las producciones latinoamericanas que fue reiterada en enunciados posteriores.⁹

En la perspectiva de Ramírez, los factores socio-económicos y políticos son los condicionantes de la emergencia del conceptualismo en América Latina y de su desarrollo posterior, así como los rasgos determinantes de las producciones latinoamericanas: “La característica *determinante* del conceptualismo en América Latina es el análisis de su relación con el contexto sociopolítico” (Becke, 1999: 57 y 62).¹⁰

En un momento de revisión general de las genealogías de la historia del arte, desmarcar las producciones latinoamericanas de los lineamientos de los centros a través de una estrategia que desestimaba los criterios de valoración metropolitanos y postulaba nuevos principios fundados en el vínculo de las obras con sus propias localidades, le sirvió a Ramírez para remarcar la autonomía, originalidad e incluso anticipación de las obras del “sur” en relación con las formas políticas desarrolladas durante los años 70 y 80 en los “centros”: “el trabajo inicial de estos artistas claramente anticipó formas del conceptualismo político desarrollado en 1970 y 1980 por el feminismo, el multiculturalismo y otros movimientos políticamente

⁹ La comprensión del arte conceptual (aún no empleada la noción de “conceptualismo”) en un sentido amplio como a “way of thinking”, puede rastrearse en la contribución de Jacqueline Barnitz al catálogo de la exhibición *Encounters/Displacements*, Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles (1992). Jacqueline Barnitz, “Conceptual Art and Latin America: a Natural Alliance”, en *Encounters/Displacements* (Ramírez y Adams, 1992: 35).

¹⁰ “[T]he determining feature of conceptualism in Latin America is the analysis of its relationship to the sociopolitical context”. Si bien Ramírez sostiene que esta emergencia respondió a una compleja serie de circunstancias socio-artísticas, ella enfatiza tres factores: 1) “the failure of the expectations created by the hegemonic project of *desarrollismo*”, 2) “the simultaneous emergence of authoritarian military regimes”, y 3) “a major shift in the understanding of the role of the avant-garde in the Latin American context”. El subrayado es mío.

comprometidos en los países del centro” (1999: 56).¹¹ Ni derivadas ni dependientes, las producciones latinoamericanas son ahora antecedentes y fuertes referentes de las experiencias “centrales”. La reinscripción del conjunto de experiencias analizadas por Ramírez en una historia global del conceptualismo implicó, sin embargo, reforzar una concepción del arte latinoamericano (y de las llamadas periferias en general) como creaciones surgidas de una relación inmediata con lo real. Si bien la estrategia discursiva de Ramírez abrió un espacio mayor de visibilidad para las obras latinoamericanas, esta aproximación redujo las distintas obras y experiencias a una lectura en la cual el contexto aparece mostrado (más que *actuado*) y “lo político” no sólo reducido a ilustración de distintos conflictos, sino convertido en sustancia y razón de la obra: “La ideología por sí misma se convirtió en la ‘*identidad* fundamental’ de la proposición conceptual” (1999: 55).¹²

En su estudio posterior sobre el conceptualismo en América Latina, Camnitzer adoptó varias de las ideas desarrolladas por Ramírez en su texto “Tactics for Thriving on Adversity”. Sin embargo, estas ideas experimentaron una serie de transformaciones. Mientras este estadio de la argumentación de Ramírez en torno a la emergencia del conceptualismo en América Latina permite entrever una relación causal en su conceptualización del vínculo entre lo artístico y lo social (Ramírez presenta los condicionantes políticos de la región como las razones del despliegue de estrategias artísticas conceptualistas), en Camnitzer lo artístico y lo social forman un todo indisoluble. En cuanto el contexto es para Camnitzer intrínseco de la obra en una concepción de lo artístico como inextricable de lo político, la obra ya no aparece como resultado o ilustración, sino que participa activamente de su formación.

En los escritos y obras plásticas de Camnitzer no existe, sin embargo, una única manera de entender el vínculo de lo artístico y lo social sino que ellos evidencian la convivencia de modos distintos de conceptualizar este vínculo (el contexto de una obra). En los escritos de Camnitzer

¹¹ “[T]he initial work of these artists clearly anticipated forms of political Conceptualism developed in the 1970s and ‘80s by feminist, multicultural, and other politically engaged movements in central countries”. Unas páginas antes Ramírez afirma: “the emergence of conceptualism in Latina America not only closely paralleled but, in many key instances, even anticipated important developments of center-based conceptual arts” (1999: 53).

¹² “[T]he ideology itself became the ‘fundamental *identity*’ for the conceptual proposition”. El subrayado es mío.

prevalece un entendimiento del contexto en tanto condiciones materiales de existencia que la obra interroga o cuestiona, y eventualmente traduce. Su afirmación de que el acento del arte en América Latina estaba puesto en la comunicación de ideas principalmente políticas, articula una concepción de la obra supeditada a una noción de “mensaje” como subordinación a un criterio externo (Camnitzer, 2008: 14).¹³ En sus propias obras plásticas, en cambio, como retomaré en el último apartado, la construcción del mensaje se produce a partir del “registro y la circulación de la señales plásticas” (Oyarzún Robles, 2000: 9). El contexto deja así de ser inmediato y transparente, para devenir una nueva configuración artística revelando la participación activa de la obra en la construcción de la trama cultural.

AMÉRICA LATINA: ENTRE LA DESTERRITORIALIZACIÓN Y LA LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

Camnitzer argumenta la unidad de las artes “latinoamericanas” desde la concepción ampliada del conceptualismo que postula el texto referido de Ramírez. A diferencia de la etiqueta de “arte hispano” (Hispanic art), promovida por la administración de Richard Nixon como una idea étnica y geográfica reductora (Camnitzer, 1991: 46), la idea de “América Latina” (y de “arte latinoamericano”) defendida por Camnitzer designa una comunidad política marcada por una experiencia colonial compartida. La unidad artística latinoamericana que propone Camnitzer no está anclada en una unidad geográfica, sino que responde a un clima político que la solidariza con un bloque periférico más amplio a partir de experiencias compartidas: “conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente la revolución cubana” (Camnitzer, 2008: 17). En *Didáctica de la Liberación* Camnitzer enfatiza que el trabajo asociado “con el conceptualismo latinoamericano no estaba homogéneamente distribuido en la geografía y no ocurrió simultáneamente” (2008: 16).-

Camnitzer retomó la distinción entre “arte conceptual” y “conceptualismo” trabajada por Ramírez en su texto de *Global Conceptualism*.¹⁴

¹³ “En la periferia, América Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas y, dado lo agitado del mundo, la explotación económica y la Guerra fría, un porcentaje bastante alto de ideas estaba dedicado a la política”.

¹⁴ El texto que Ramírez elaboró para *Global Conceptualism* (cuyas ideas principales habían sido ya esbozadas en un escrito de 1993) delineó los rasgos principales bajo los cuales

Esta diferenciación le permitió, primero a Ramírez y luego a Camnitzer, ampliar el principio autorreferencial del arte conceptual norteamericano y su dependencia de consideraciones estilísticas y formales, para resaltar un entendimiento del “conceptualismo” en términos de “estrategia de anti-discursos” y una “manera de pensar” (Becke, 1999: 53). La mayor amplitud de experiencias comprendidas por el término “conceptualismo” en comparación con el término de “arte conceptual”, le permitió a Camnitzer diversificar las modalidades de las producciones consideradas.

Punto de encuentro de prácticas diversas, las experiencias conceptualistas latinoamericanas son en la narrativa de Camnitzer un hacer heterogéneo en el cual convergen el arte, la literatura, la política y la pedagogía. Una genealogía básicamente formalista (abstracción - minimalismo - arte conceptual) es reemplazada para el caso latinoamericano por una genealogía ampliada que descarta la autorreferencia artística y su desarrollo evolutivo (Dada — Situacionismo/Tupamaros — Conceptualismo) (Alberro y Stimson, 1999: 492).

Cuestionada la genealogía lingüístico-tautológica de los Estados Unidos, el conceptualismo se transformó así en un movimiento (ya no un estilo) con múltiples y variados orígenes. La hipótesis del surgimiento simultáneo del conceptualismo en diversas partes del globo hacia los años 1960 ensayada en la exposición *Global Conceptualism* (1999), fricciona con las afirmaciones de Camnitzer —concentradas en su libro *Conceptualism in Latin American Art* de 2007— que hacen del “conceptualismo latinoamericano” una fuerza cuya trayectoria es inextricable del devenir de la misma América Latina en tanto se remonta hasta el siglo XIX y continúa en nuestros días. La concepción de la historia y de la historia del arte elaborada por Camnitzer, es inseparable de su voluntad por insertar ciertas producciones tradicionalmente excluidas, dentro de la trama de una historia del arte global. América Latina, define así un doble emprendimiento según el cual el arte de la región a la vez forma parte y se independiza (en tanto unidad artística con su propia genealogía) de la historia del arte global. Si en ocasiones lo “propio” latinoamericano se ajusta a

se construyó la idea de un conceptualismo latinoamericano. Además del reemplazo de la idea de arte conceptual por la de conceptualismo, Camnitzer tomó de Ramírez su comprensión ampliada del conceptualismo —que sería potenciada por Camnitzer al incluir la acción guerrillera de los Tupamaros como uno de sus antecedentes— además de la fuerte determinación que los condicionantes políticos, sociales y económicos de las respectivas localidades tuvieron en la configuración de estas obras (Becke, 1999: 53-79; Alberro y Stimson, 1999: 550-562).

cierto territorio, otras veces “América Latina” se disemina en maneras de actuar, definiciones y problemas artístico-culturales que la alinean en un frente “periférico” mayor. Se trata de una América Latina que adquiere forma a partir de su condición periférica.

La presencia de la investigación artística y del compromiso político como motores del desarrollo del (nuevo) conceptualismo no sólo latinoamericano, hacen que éste se presente en la narrativa de Camnitzer como una potencia libertaria, una preocupación que atraviesa la totalidad del hacer artístico y cultural con una relativa independencia de las elecciones estéticas adoptadas (Camnitzer, 2008: 124-125). El señalamiento de Camnitzer de la abstracción (en cuanto máximo exponente de la pura investigación formal) y de “un arte que se orienta hacia el mensaje” (representado por un realismo socialista depurado de sus elementos pedagógicos y demagógicos) como doble antecedente del conceptualismo en América Latina, refiere a la tradición de un arte crítico en la región cuya singularidad se define a partir de las preocupaciones éticas y políticas que moviliza.

Fue durante el período de posguerra, según Camnitzer, que se generó la falsa oposición entre figuración y abstracción, acentuada por las posiciones políticas con que se identificaron ambas tendencias: si desde Occidente el realismo fue identificado con el totalitarismo y la abstracción con la democracia, el bloque comunista asoció el realismo social con el anhelo utopista y la abstracción con la burguesía decadente. América Latina, en opinión de Camnitzer, ofrece sin embargo un repertorio de prácticas que trascienden esta dicotomía y permiten ser vinculadas desde los proyectos utópicos que actualizan. Es desde esta lectura, que la práctica artística de los muralistas mexicanos, por ejemplo, no funciona como la antítesis del proyecto de un artista como Joaquín Torres García, sino que dialoga con él. Se trata de un doble antecedente que, bajo un esquema perceptivo tensado entre la evocación y la comunicación, recorre también la práctica artística de Camnitzer.

La materialidad propuesta en las obras de Camnitzer, discute la posibilidad de transmisión simple de “saberes” y rompe con una concepción de la obra cuya relevancia se define en tanto medio o vehículo de una saber externo a sí misma. La reflexión en torno a la materialidad de la obra, a la estructura subyacente y a la manera de organizar los contenidos, en Camnitzer se vincula con su búsqueda del modo de “reincorporar el elemento político” en la obra, sin caer en el “el panfleto y la descripción” (Camnitzer, 1991b: 52-54). En palabras de Camnitzer, esta búsqueda en-

contró su respuesta en una modalidad de práctica artística en la cual “yo solamente diera las condiciones del argumento sin definir el argumento mismo” (1991b: 52-54). Lo que esto significa es la posibilidad de abrir un espacio de creación en la obra en el cual las significaciones sean *cada vez* de nuevo elaboradas por el espectador a partir de sus propias experiencias. Se trata de abandonar la imposición de proclamas y saberes a favor de una estructura capaz de estimular ese momento en el cual los elementos presentados por Camnitzer se vuelvan significativos en la propia experiencia del observador y en su estructura de significación.

EL ARTE, EL ARTISTA Y LA OBRA (LATINOAMERICANAS)

Esta reconfiguración de la trama teórica e histórica le exigió a Camnitzer la redefinición de ciertas categorías que hacen de la “periferia” (y en particular América Latina) el nuevo centro. En tanto el objeto de arte es ahora un objeto múltiple y transdisciplinar, un objeto no tanto de contemplación como de acción, los criterios tradicionales de valoración se revelan caducos. Alejado de las búsquedas estilísticas “centrales”,¹⁵ el nuevo objeto de arte no se define por las maneras de hacer involucradas (estilo), sino en relación a una función: “a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación” (Camnitzer, 2008: 14).

La política se constituye en problema fundante del hacer artístico latinoamericano. Entendida primeramente como compromiso con lo social, la política es la razón por la cual el arte no sólo trasciende las fronteras disciplinares, sino también se define con relación a una cierta materialidad. La acción del grupo guerrillero Tupamaros marca el ápice de esta imbricación y constituye para Camnitzer uno de los hitos de su nueva genealogía. La poesía constituye el antecedente de la desmaterialización del soporte que caracteriza una línea de la producción plástica desde la década de 1960, y participa de la tradición literaria rescatada por Camnitzer que, especialmente a través de las obras del chileno Vicente Huidobro y la poesía concreta brasilera, explora las múltiples formas en que texto e imagen se conjugan en una visualidad cargada de utopías sociales (Weiss, 2009: 81). Lo poético es también la constante experimentación plástica que acompaña las búsquedas emancipatorias y el factor de resistencia ante

¹⁵ Su rechazo a una historia del arte fundada en parámetros “estilísticos” se puede rastrear en su texto “Adrian Piper, Yoko Ono: Conceptualism and Biographies” (Camnitzer 2001: 82-85).

la completa asimilación de la obra en los terrenos de la comunicación y el didactismo político.

La obra del venezolano Simón Rodríguez conjuga en su hacer política, literatura y también el último de los ámbitos considerados por Camnitzer: la pedagogía. Su figura y la de Paulo Freire son invocadas en una tradición en la cual la educación funda una práctica de liberación, aspira al desarrollo de la creatividad y se diferencia del simple entrenamiento (Camnitzer, 2010: s/p).

En tanto “metodología del saber” (Weiss, 2009: 230), “método de adquisición de conocimiento” (Camnitzer, 2010: s/p), el arte por el cual aboga Camnitzer es inseparable de la educación y constituye una “metadisciplina” dirigida a la crítica de un orden dado, no a su pasiva reproducción (Camnitzer, 2009b). “Arte” para Camnitzer no es producción de objetos, sino estímulo para el cambio cultural. La “desmaterialización” exaltada por el arte conceptual es reelaborada por Camnitzer como “*desmediatización*” en cuanto desaparición del soporte físico a fin de eliminar la erosión de la información (Camnitzer, 2009: 96). La obra es sólo punto de encuentro, transmisora de un algo que reside dentro de sí y que al espectador le toca develar. El acto de observar, asimilado al modelo del consumidor, es censurado ya que lo que Camnitzer espera del espectador es una reacción, que “entre” a la obra y vea “qué pasa dentro” (Camnitzer, 2010: s/p).

MATERIALIDADES CRÍTICAS

Me interesa analizar ahora algunos de los rasgos de la construcción de Camnitzer que presenté anteriormente. En su aparato teórico, “América Latina”, entendida principalmente como espacio de militancia y resistencia política, funciona como referente último de un conjunto de obras. Es una comprensión en la cual contexto-artista-obra forman una unidad sin solución de continuidad. El arte, para el artista uruguayo, es una herramienta al servicio de la liberación: “[m]i generación, la que se formó intelectualmente durante la intervención de EEUU en Guatemala, durante los años cincuenta, fue educada con la idea de que el arte es un instrumento de combate” (Camnitzer, 2008: 35). El arte funciona como medio de una voluntad comunicativa en la cual, toda investigación referida a las formas y materiales es cuestionada por provocar una “erosión de la información”: como señala el concepto de “*desmediatización*” antes referido, Camnitzer aboga por la desaparición del soporte físico (Camnitzer, 2009: 96).

La recuperación que hace Camnitzer del grupo guerrillero Tupamaros como antecedente del conceptualismo en América Latina, revela una experiencia del arte común entre sus contemporáneos. La posterior elaboración de toda una tradición politizada de arte de la región en términos “conceptualistas” que Camnitzer emprendió hacia el fin del milenio, entró en tensión con la posición antagónica que en los años 60 el artista uruguayo mantuvo contra el arte conceptual percibido como una nueva forma de penetración imperialista —como expresión de ese antagonismo es que funcionó su reformulación de la idea de “conceptual art” en “contextual art”, así como su intervención junto a The New York Graphic Workshop en la exposición 557,087 [Fig. 1]—. Es en este sentido, que el pasaje de la noción de “arte contextual” que Camnitzer defendió en la década de 1960, a la idea de múltiples “conceptualismos” propia de la década de 1990, puede interpretarse como el pasaje de una estrategia de confrontación antagónica en el campo de las artes, a otra de reformulación interna. Mientras la noción de “arte contextual” emergió como categoría crítica destinada a cuestionar y posicionarse *contra* el “arte conceptual” tal como fue definido en Estados Unidos e Inglaterra principalmente, la idea de múltiples “conceptualismos” que emergieron de manera simultánea en diversas latitudes apeló a la revisión y apertura de ciertas narrativas euro-norteamericanas *desde su interior*, a través del cuestionamiento de las lógicas centro/periferia y original/derivativo.

Si la reelaboración de esa tradición politizada bajo la nominación de “conceptualismo” puede explicarse por el esfuerzo de Camnitzer de lograr un reconocimiento tardío de estas obras en los circuitos internacionales de arte, afirmar la acción guerrillera de los Tupamaros como uno de sus antecedentes le permitía no renunciar totalmente a su convicción, muy difundida en los años 60, acerca de las limitaciones del “arte” en la tarea revolucionaria. La presencia de los Tupamaros en la genealogía ampliada de Camnitzer, es así testimonio de su rechazo temprano hacia la etiqueta de “arte conceptual” percibida como vía de asimilación a las narrativas centrales, del progresivo desencanto de la práctica tradicional del arte, y también del viraje hacia formas que ingresaban directamente en el campo de la política y la acción directa. Se trató del mismo proceso que experimentó cierto sector de la vanguardia argentina, y del cual dan cuenta las siguientes palabras del artista rosarino Juan Pablo Renzi (1971):¹⁶

¹⁶ Sobre la vanguardia argentina de los años 60 consultar Giunta, 2001 y Longoni y Mestman, 2000.

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía —que, entre otras cosas, es siempre la misma— es uno de los sistemas que caracterizan a la cultura burguesa), y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68.)

Esta afirmación es errónea. Como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética. (...) A continuación enumero las razones que nos diferencian:

DE NUESTROS MENSAJES:

1. No nos interesa que se los considere estéticos.
2. Los estructuramos en función de su contenido.
3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como éste.
4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación (Longoni, 2008).

En la genealogía ampliada “conceptualista” y “latinoamericana” (términos que en *Didáctica de la Liberación* parecen intercambiables) que Camnitzer construye, el arte se disuelve en una variedad de experiencias (literarias, políticas, pedagógicas y culturales) prescindiendo de un régimen propio de funcionamiento, de una especificidad en cuanto producciones artísticas.

Los presupuestos de la teoría latinoamericana del arte que construye Camnitzer, sitúan al arte *minimal* como el “antimodelo” de las producciones del sur (Camnitzer, 2008: 186). El modo de funcionar, percibir y significar las obras instaurado por la poética *minimal* a mitad de los años sesenta, se revela altamente incompatible con la construcción de Camnitzer que identifica la potencia de las imágenes, su carácter disruptivo y anticipador, con un transparente poder referencial. El funcionamiento de la obra *minimal*, que expulsa de sí toda representación y mensaje y se afirma desde una fuerte presencia visual y la imposibilidad de trascender su superficie, debe ser rechazado por una teoría que afirma la comunicación como imperativo artístico para todo un continente (Morris, 1966; Morris, 1966b; Kellein, 2002). La preferencia del arte *minimal* por los materiales industriales, también lo hacen ajeno e inapropiado para las sociedades latinoamericanas (periféricas) en cuanto la teoría e historia del arte argumentada por Camnitzer —en línea con las ideas de Marta

Traba desarrolladas principalmente en la década de 1970—¹⁷ aboga por la necesaria correspondencia entre los productos artísticos-culturales y sus respectivas sociedades productoras y receptoras.¹⁸ En cuanto encarnación del empresario que resuelve todo desde la seguridad de su estudio, y que nada de él (sus pasiones, deseos y odios) se traslucen en sus obras, el modelo del artista *minimal* también se presenta inadecuado para esta concepción artística convencida de la continuidad entre el compromiso, la politicidad de la obra y del artista. Expulsado de este modo el *minimal* y descartado el *pop* como generador de soluciones interesantes en América Latina, el conceptualismo fue expandido y convertido en referente de un gran número de producciones. La fuerza adquirida por este movimiento tras su ampliación geográfica, temporal y disciplinar, generó un desplazamiento de estas otras narrativas (*pop*, *minimal*), o su absorción dentro del paradigma conceptual (un ejemplo de esta asimilación al conceptualismo de obras factibles de ser pensadas desde otras poéticas son ciertas piezas de Antonio Caro y de Cildo Meireles en las cuales sus referencias a la bebida *Coca Cola* las habilita para ser pensadas en diálogo con el *pop*). De este modo, una variedad de propuestas factibles de pensarse desde una multiplicidad de sistemas artísticos, circularon y fueron significadas desde un único régimen de producción, visibilidad y significación. Una única definición del “arte”, una singular concepción de la obra y una única mirada imperó así bajo esta nueva teoría.

La construcción de este conceptualismo expandido, matriz de mirada y de significación, posee un “ejercicio de politización” como momento fundante. Los escritos de Camnitzer revelan que se trata de una politización entendida como recurso a la obra en tanto soporte de contra-información

¹⁷ Las afirmaciones de Camnitzer en este punto poseen vínculos con la teoría de las “señales de ruta” elaborada por Marta Traba en la década de 1970. La concepción de Traba de un “arte de la resistencia” desarrollado en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, así como su argumento sobre la progresiva adopción en algunos sectores de la sociedad latinoamericana de las estéticas norteamericanas, se funda también en una visión dicotómica del continente americano bajo la cual los Estados Unidos se enfrenta y no tiene nada en común a América Latina. (Traba, 2005: 71; Camnitzer, 1991: 44).

¹⁸ Según Camnitzer, los inconvenientes de este desajuste no se derivan sólo de la imposibilidad económica de adquirir determinados materiales (y así verse excluidos de los certámenes internacionales), sino de la convicción de Camnitzer de que carentes de valor intrínseco, las diversas soluciones artísticas pierden sentido en cuanto son extraídas de sus particulares coyunturas.

y testimonio de historias locales. Entendida primeramente como compromiso (con lo) social, la política en la obra sólo es pensada bajo las ideas de “contextualización” y “comunicación”.

Bajo la convicción de que las historias centrales estaban siendo disueltas, la teoría de Camnitzer reactualizó una forma específica de discurso. El espacio mayor de vigencia que el llamado “arte latinoamericano” alcanzó bajo estos presupuestos, no alteró la configuración discursiva anterior, ni operó un cambio en la conceptualización del “arte latinoamericano”. Muy seductora en un momento que se trataba de luchar contra los estereotipos arrastrados desde la década anterior (1980), y de arrebatarse la palabra a los críticos e historiadores de Europa y los Estados Unidos, esta teoría también fue muy operativa como estrategia de inserción global que acompañó la alta demanda de las producciones del continente en aquellos años. Si América Latina ya no podía ser pensada como la tierra de lo fantástico en la cual los niños nacían con cola de cerdo, sí toleraba pensarse como el espacio de las utopías y las continuas revueltas sociales.

El análisis de algunas obras de Camnitzer, nos permite aproximarnos a esta problemática sobre los vínculos diversos entre el arte y lo social que postulan sus obras visuales y su producción escrita. El potencial crítico, disruptivo e incluso emancipador de *From the Uruguayan Torture*, una serie de 35 fotograbados que Luis Camnitzer elaboró desde el exilio en Nueva York (1983), no se reduce a lo que tiene que “decir” sobre la dictadura en Uruguay y otros países de América Latina (Piñero, 2012). Es el juego que se establece entre la imagen y el texto en cada uno de los fotograbados, el modo en que brinda las condiciones del argumento sin dar el argumento en sí, lo que extrae a esta obra de la simple comunicación y de la lógica de la identificación entre la obra y un supuesto “real” a representar. Limitar esta obra a sólo comunicar (buscar en ella lo que *efectivamente* ocurrió), es negarle su capacidad de generar experiencia en tanto reconfiguración crítica de un hecho.

From the Uruguayan Torture exige una mirada que trasciende sus particulares coordenadas de localización. En estas obras [Fig. 6, 7, 8], el “contexto” deja de ser inmediato y transparente y se torna una nueva creación a partir de su propia condición de exiliado. Realizada en Nueva York en plena vigencia de la dictadura militar en la República del Uruguay (1973-1985), *From the Uruguayan Torture* se aproxima desde diversas perspectivas al tema de la tortura. Construidos a partir de testimonios de quienes fueron

sometidos a actos de tortura principalmente en Uruguay, pero también en diversos países de América Latina, ninguno de los fotograbados busca ilustrar tales relatos. En ningún caso se trata de ficcionalizar sobre un haber pasado por esas experiencias, ni hay un intento por documentarlas. Las operaciones a las cuales se someten los relatos testimoniales en el conjunto de los 35 fotograbados —las (s)elecciones que implica su puesta en obra a través del recurso de la fotografía y la palabra— enfatiza la mediación, la presencia crítica de Camnitzer. El testimonio brindado por el conjunto de las 35 piezas ya no es el de quien puede aseverar “yo estaba allí” (Ricoeur, 2002: 211), sino el de quien *no* lo estuvo. La experiencia aquí evocada no es la de quienes experimentaron (o ejecutaron) diversos actos de violencia, sino la de quien “siguió” estos acontecimientos desde la distancia del exilio. La distancia y la ausencia se tornan de este modo componentes fundamentales del proceso constructivo de Camnitzer y encuentran su eco en una serie de recursos que superpone a la voluntad de denuncia acerca de la dictadura militar en Uruguay y de la práctica de la tortura, la reflexión sobre la propia condición del exilio. El desafío aquí planteado a la imagen, no es sólo el de la no-presencia (testimoniar desde la ausencia), sino también el de la irrepresentabilidad de la tortura en tanto experiencia y dolor en el propio cuerpo ajeno. En cada una de las 35 piezas que integran esta serie, la violencia no sólo se ejerce a través de la presión de la placa de metal en

Fig.6. Luis Camnitzer, *He practiced everyday*, No. 2, *From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.



Fig.7. Luis Camnitzer, *He worked with forbidden symbols*, No. 21, *From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.



Fig. 8. Luis Camnitzer, *He couldn't feel what he saw, nor could he see what he felt*, No. 27, *From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.



el papel, sino que el carácter construido de las fotografías (es el propio cuerpo de Camnitzer el que evidentemente no está siendo violentado, es su sótano el espacio que sirve de ambientación) pone en juego su condición de exiliado y la culpa de no haber estado allí y de que otro haya “tomado mi lugar” (taking my place). (Goerlitz, 2003: 14).

CONCLUSIONES

Desde la década de 1960 Luis Camnitzer argumentó por la unidad de las artes de América Latina a través de sus obras plásticas y sus trabajos de crítica e historia del arte. La fuerte visibilidad que sus construcciones historiográficas adquirieron en la década de 2000, se inscribe en el creciente interés por revisar y reformular las narrativas de las historias del arte centrales. Las argumentaciones teóricas de Camnitzer están fuertemente arraigadas en la teoría de la dependencia y la teología de la liberación, y en una comprensión del arte como indisoluble de una actividad política de emancipación continental. Sin embargo, sus textos y obras plásticas postulan modos diferenciados de concebir el vínculo entre el arte y lo social. Mientras sus narrativas en ocasiones construyen un entendimiento de la obras como respuesta frente a singulares condiciones materiales de existencia, sus producciones plásticas participan activamente en la construcción de esa trama cultural. Se trata de formas diversas de comprender el “contexto” de una obra: mientras los escritos de Camnitzer privilegian una comprensión del contexto como condicionante de la obra de arte, sus propias producciones visuales problematizan este entendimiento ya que en ellas el contexto es siempre una nueva creación en un juego de determinaciones recíprocas.

Si el énfasis en la obras como espacio político de resistencia fue una estrategia de gran efectividad en un momento en que se trataba de impugnar las narrativas centrales bajo las cuales las obras de arte latinoamericanas (y periféricas) eran extraídas del devenir de la historia, esta construcción reactivó un viejo estereotipo —aquél cuestionado por Gerardo Mosquera bajo la idea de una “tradición militante” del arte en América Latina (Mosquera, 1997: 23)— que concebía las obras sólo como un espacio más al servicio de la revolución continental. Si bien este riesgo es negado tras un análisis de las propias producciones plásticas de Camnitzer, sus argumentaciones devinieron una forma de discurso fácilmente estandarizado y reproducido en posteriores construcciones de sentido sobre el arte desde América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, A. y STIMSON, B., eds. (1999); *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge/ Massachusetts/ London: The MIT Press.
- BECKE, L., ed. (1999); *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Modern Art.
- CAMNITZER, L. (1989); "Ana Mendieta", en *Third Text*, 3:7, 47-52.
- , (1991); "Spanglish Art", en *Third Text*, 5:13, 43-48.
- , (1991b); *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990*. New York: The City University of New York, Lehman College Art Gallery.
- , (1992); "Arts, Politics and The Evil Eye", en *Third Text*, 6:20, 69-76.
- , (1998); "Mona Hatoum in the New Museum of New York", en *ArtNexus*, 29, 100-102.
- , (2001); "Adrian Piper, Yoko Ono: Conceptualism and Biographies", en *ArtNexus*, 41, 82-85.
- , (2007); *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press.
- , (2008); *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo/Buenos Aires: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España.
- , (2009); *De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- , (2009b); "Alphabetization, Part One: Protocol and Proficiency", en *E-Flux Journal* #9.
- , (2010); Ponencia presentada en el Simposio Internacional sobre Estética y Emancipación: Fantasma, Fetiche y Fantasmagoría. Ciudad de México. Audio disponible en: http://www.muac.unam.mx/proyectos/cam-pusexpandido/especiales/simposio_fff.html
- GIUNTA, A. (2001); *Arte, Vanguardia e Internacionalismo. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- GOERLITZ, A. (2003) "Handling Torture: Luis Camnitzer's manipulation of Information and Medium in the Uruguayan Torture Series". M.A. Thesis, The University of Texas at Austin.
- KELLEIN, T. (2002); *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. New York: D.A.P.
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (2000); *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo Por Asalto.
- LONGONI, A. (2008); "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)", en <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>.
- MORGAN, R.C. (1999); "Global Conceptualism: Reevaluation o Revisionism?", en *Art Journal*, 58-3, 109-111.

- MORRIS, R. (1966); "Notes on Sculpture, Part 1", en *Artforum*, IV, 6.
- , (1966b); "Notes on Sculpture, Part 2", en *Artforum*, V, 2.
- MOSQUERA, G., (1997); "Arte que va hacia afuera", en K. (ed.), *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, pp. 23-27.
- OYARZÚN ROBLES, P. (2000); "Arte en Chile de veinte, treinta años", en *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ediciones de la Blanca Montaña.
- PEREZ-BARRERIRO, G., DÁVILA-VILLA, U., MCDANIEL-TARVER, G. eds. (2009); *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*. Austin: The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin.
- PIÑERO, G. A. (2012); "Testimoniar desde la ausencia. From the Uruguayan Torture de Luis Camnitzer", en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 12.
- , (2013); "Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.
- , (2014a); "Políticas de representación/ Políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)", en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 104.
- , (2014b); "El tránsito entre el proyecto de un 'Arte Americano' (1920-1930) y la fórmula de un 'Arte Latinoamericano' (1950-1970)", en *Revista A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, 11, <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/809#.UuunObwXLk0>
- RAMÍREZ, M. C. y ADAMS, B. (1992); *Encounters/Displacements*, Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles. Austin: Archer M Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, The University of Texas at Austin.
- RICCEUR, P. (2002); *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica.
- RODÓ, J. E. (2005); *Ariel*. Buenos Aires: El Andariego.
- TRABA, M. (2005); *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VANDENBROECK, P. y DE ZEGHER, C. (1992); *America, Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries*. Catálogo de Exposición. Antwerp: Royal Museum of Fine Arts/Ludion.
- WEISS, R., ed. (2009); *Luis Camnitzer. On art, artists, Latin America and other utopias*. Austin: University of Texas Press.