



Calibán

Revista Latinoamericana
de Psicoanálisis

Calibán

Revista Latinoamericana
de Psicoanálisis

Volumen 10, Nº 1, Año 2012

ISSN 2304-5531

Publicación oficial de FEPAL
(Federación Psicoanalítica de América Latina)

Luis B. Cavia 2640 apto. 603 esq. Av. Brasil,
Montevideo, 11300, Uruguay.

revista@fepal.org

Tel: 54 2707 7342. Telefax: 54 2707 5026.

Staff

Editores

Mariano Horenstein (Argentina) Editor
Laura Verissimo de Posadas (Uruguay) Editora suplente

Ana Maria Andrade de Azevedo (Brasil) Editora asociada
Zelig Libermann (Brasil) Editor asociado suplente

Comisión Ejecutiva

Jorge Bruce (Perú), Alberto Cabral (Argentina-Editor de sección *Vértice*), Gloria Gitaroff (Argentina-Editora de sección *Argumentos*), Admar Horn (Brasil), Marta Labraga de Mirza (Uruguay-Editora de sección *Ciudades Invisibles*), Fernando Orduz (Colombia), Jean Marc Tauszik (Venezuela-Editor de sección *Clásica & Moderna*), Raya Angel Zonana (Brasil)

Consejo de editores regionales: César Luis de Souza Brito (SPPA), Helena Surreaux (SBPPA), Candida Holovko (SBPSP), Viviane Frankenthal (SBPRJ), Maria Arleide da Silva (SPR), Miriam Catia Bonini Codorniz (SPMS), Claudia Borensztejn (APA), Cristina Bisson (APdeBA), Eduardo Kopelman (APC), Rosa Amaro (SPM), Mabel Sapino (APR), Julia Braun (SAP), Marta Labraga de Mirza (APU), Marta Guzmán (APCH), Jorge Bruce (SPP), Carlos Gómez-Restrepo (Socolpsi), Rómulo Lander (SpdeC), Paolo Polito (AsoVeP), Julia Casamadrid (APM), Adriana Lira (APG).

Colaboradores: Natalia Mirza (APU), Noemí Chena (APC), Andrea Escobar Altare (Socolpsi), Iliana Horta Warchavchik (SBPSP), Raquel Plut Ajzenberg (SBPSP), Regina Weinfeld Reiss (SBPSP), Sandra Lorenzon Schaffa (SBPSP), Osvaldo Canosa (APA), Verónica Ester Díaz (APdeBA), Agustina Fernández (APA), Adriana Yankelevich (APdeBA).

Traducción y revisión: Denise Mota, Mauricio Erramuspe, Noemí Chena, Inês Zulema Suca, Abigail Betbede, Noemí Ink de Vila, Haroldo Pedreira

Corrección: Denise Mota, Mauricio Erramuspe

Diseño: Di Pascuale Estudio [www.dipascuale.com]



Federación
Psicoanalítica
de América Latina

Comisión Directiva

Presidente

Leopold Nosek
(Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo)

Suplente: Claudio Rossi
(Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo)

Secretaría General

Maria Elisa Franchini Pirozzi
(Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo)

Suplente: Marina Kon Bilenky
(Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo)

Tesorero

Pedro Aguilar
(Asociación Psicoanalítica Argentina)
Suplente: Judith Golschmidt de Schevach
(Asociación Psicoanalítica Argentina)

Coordinador Científico

Carlos Ernesto Barredo
(Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires)
Suplente: Elizabeth Chapuy
(Asociación Psicoanalítica de Córdoba)

Coordinador de Niños y Adolescentes

Roberto Miguel Scerpella
(Sociedad Peruana de Psicoanálisis)
Suplente: Sara Flores
(Sociedad Peruana de Psicoanálisis)

Directora de Publicaciones

Silvia Wajnbusch
(Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires)
Suplente: Gloria Gitaroff
(Asociación Psicoanalítica Argentina)

Directora de Sede

Fedora Espinal de Carbajal
(Asociación Psicoanalítica del Uruguay)
Suplente: Cristina Fulco
(Asociación Psicoanalítica del Uruguay)

Directora del Consejo Profesional

Ruth Axelrod
(Asociación Psicoanalítica Mexicana)
Suplente: Marco Antonio Dupont Villanueva
(Asociación Psicoanalítica Mexicana)

Directora ad-hoc de Comunidad y Cultura

Fedora Espinal de Carbajal
(Asociación Psicoanalítica del Uruguay)

Índice

6	Editoriales
7	Nuestro antropófago, Calibán! <i>por Leopold Nosek</i>
10	Calibán: un nuevo desafío <i>por Ana Maria Andrade de Azevedo</i>
12	Manifiesto Calibán <i>por Mariano Horenstein</i>
19	Argumentos
20	Trayectos posibles entre la invención y la tradición <i>por Cláudio Laks Eizirik</i>
27	El jarrón y las semillas de girasol. Apuntes para una tradición por venir <i>por Mariano Horenstein</i>
39	Revisando la transición del Freud neurólogo al Freud psicoanalista <i>por Raúl Miranda Arce</i>
49	La invención de la tradición <i>por Alejandro Rojas-Urrego</i>
55	Tradición, madre de la invención <i>por Claudio Rossi</i>
66	Tradición/Invención <i>por Marcelo Viñar</i>
78	El extranjero
80	La diferencia <i>por Diana Sperling</i>
88	Textual
90	Balbuceo teórico y discurso fragmentario <i>Entrevista a Hugo Achugar</i>

106	Vórtice: La transmisión del psicoanálisis
108	Transmisión y enseñanza: una antigua tensión en busca de nuevas respuestas <i>por Alberto C. Cabral</i>
114	Mejores condiciones para la experiencia del inconsciente <i>por Abel Fainstein</i>
118	Cambio cultural y formación psicoanalítica (Jornadas de institutos de Fepal)
121	“Informe de un perturbado” (Antes de Berlín)
122	El Instituto de Berlín o la formación “a la prusiana”
123	Berlín y la ambivalencia freudiana
124	Después de Berlín
127	Solidificar la identidad institucional <i>por Catalina Bronstein</i>
128	Hacer tope a la repetición <i>por Magdalena Filgueira</i>
130	La orientación del desamparo <i>por Admar Horn</i>
132	La palabra, no el grado: proceso y <i>cursus</i> en la formación psicoanalítica <i>por Leopoldo Bleger</i>
134	Dossier: Arte contemporáneo
137	El fin de los pasaportes <i>por Demián Orosz</i>
145	Contra el arte latinoamericano <i>por Gerardo Mosquera</i>
154	Viajes culturales, modernidades y anacronismos <i>por Andrea Giunta</i>
160	Pintarás el mundo <i>por Lucrecia Palacios Hidalgo</i>

175	Entrevista a Philip Larratt-Smith
180	Entrevista a Paulo Nazareth
185	Entrevista a Runo Lagomarsino
189	Manifiesto Antropófago <i>por Oswald de Andrade</i>
193	Clásica & moderna
194	José Bleger y su encuadre dialéctico: vigencia actual <i>por Haydée Faimberg</i>
204	Ciudades Invisibles
206	Ciudades de papel. Pa(i)sajes imaginarios <i>por Marta Labraga de Mirza</i>
208	El psicoanálisis en una megalópolis <i>por Marcio Giovannetti</i>
212	De memoria
214	"Un país como el suyo". André Green: un testimonio comprometido <i>por Jorge Bruce</i>
220	Bitácora

Viajes culturales, modernidades y anacronismos

Uno de los aspectos más cautivantes del presente es el imaginario que genera sobre sus posibles desarrollos. La tecnología impacta en el campo de la cultura permitiendo pensar en nuevos formatos el pasado y el presente. Pero, sobre todo, permite anticipar las potencialidades y los límites del futuro. Las artes visuales, en términos muy generales, condensan en imágenes particulares las tramas complejas del tiempo, de los contextos precisos o de las concepciones temporales. Imágenes únicas (una pintura, una escultura) o, como sobre todo en las dos últimas décadas propuso el arte más contemporáneo, compuestas de fragmentos, en el cruce de las disciplinas, editadas desde una actividad de posproducción. La unión del montaje, de la actuación, del arte con la vida, ha permitido, por ejemplo, que un artista conciba su exposición en una galería como una cena que él mismo realiza, durante la inauguración, para sus invitados (Rirkrit Tiravanija). Nos referimos a los ejemplos más contemporáneos sobre lo que se ha denominado “desmaterialización del objeto artístico”. Es decir, la disolución de ese objeto único en múltiples materiales y acciones que se exponen en tiempo presente. Una obra de arte ya no puede definirse por su material (el óleo, la acuarela, el mármol o el bronce) sino por las zonas de tránsito, intermedias, entre la acumulación de materiales e incluso de lenguajes artísticos diferentes (el video, la poesía, la escultura, la pintura). A esta idea general se suman los desarrollos de la tecnología. Una obra puede suceder en un lugar en particular, pero puede ser transmitida en

tiempo real en todo el universo conectado a la red. El aceleramiento con el que se han introducido estas novedades en los últimos veinte años impacta en la forma de pensar las producciones artísticas. Si todo este cambio se ha compactado en tan poco tiempo, qué no puede suceder en el futuro inmediato. La tecnología disponible permite afirmar que la información a la que hoy accedemos se multiplicará geométricamente en los próximos años.

Esta introducción quiere proponer algunas líneas para pensar la complejidad del tiempo desde las producciones del arte; detenerse sobre la estructura caleidoscópica que sus imágenes proponen. En esta se acumula una historia que puede pensarse desde los términos no lineales del arte. La lectura busca reflexionar sobre la forma en que las imágenes permiten pensar el tiempo histórico. Vamos a detenernos, simultáneamente, sobre un conjunto de producciones situadas en determinadas geografías. Nos interesa pensar la condición de las obras de arte en la tensión política y cultural de Latinoamérica. Considerar, por ejemplo, cómo en estas imágenes se negociaron agendas que remitían tanto al legado de la modernidad europea como a los desafíos que planteaba el nuevo mundo; la realidad cultural y política latinoamericana en la que esas imágenes adquirían significado y se involucraban en un nuevo funcionamiento de la cultura. Me referiré a la complejidad temporal de las imágenes y a la tensión geopolítica que se genera al concebirlas desde determinado lugar, para funcionar en un contexto específico. Plantear, incluso, una inversión radical respecto

del flujo que siempre ha marcado la relación entre las metrópolis europeas y latinoamericanas. ¿Por qué no rearmar las tradicionales genealogías del arte leyendo la influencia latinoamericana —u otras influencias ‘periféricas’— en los espacios clasificados como centros?

Voy a detenerme, también, sobre la dinámica del viaje. No sólo de las personas, de los cuerpos, sino, sobre todo, de las ideas, de los conceptos, de los materiales culturales que, provenientes de una circunstancia particular, se convierten en cantera de nuevos conocimientos en una geografía o un tiempo distintos. Así, observaremos, el viaje modernista y el viaje global, que procesan la cultura de formas conectadas pero, al mismo tiempo, distintas. Este texto recorre distintos tiempos, distintas formas de elaborar desde la imagen la relación entre Europa y América, un proceso de compactación de sentidos inherente a las producciones artísticas capaces, en un solo acto o en una única imagen, de condensar distintas filigranas del pasado que se vuelven presente en cada exposición pública. Un cierto anacronismo que hace de ese tiempo pasado atrapado en la obra un dispositivo capaz de activar el presente. El recorrido se ordena en temas que proponen distintas formas de entrar y salir de estas ideas generales.

Antropofagia

Pocas imágenes resultan tan potentes como la de la deglución desde la cual la cultura brasileña elaboró su propia modernidad. El acto antropofágico desplegaba los mecanismos de una articulada comida que consistía no solo en atrapar y matar a la presa (ese otro, en este caso representado por la cultura dominante); es decir, metafóricamente, no sólo en el acto de violencia que puede iniciar el diálogo entre dos culturas, sino también el proceso de masticarlo, tragarlo, digerirlo y expulsarlo. La metáfora se volvía plenamente escatológica cuando Helio Oiticica la retomaba en su deslumbrante texto “Brasil diarrea”. Un acto nutritivo que procesaba la dinámica del contacto cultural con Europa, aquella cultura que la

brasileña devoraba y asimilaba, reteniendo sus nutrientes y desechando todo aquello que no sirviese a su propio crecimiento, a su propio desarrollo. Para la vanguardia brasileña un acto de canibalismo había servido como punto de partida de una nueva cronología. Así fechaba su extraordinario “Manifiesto antropofágico”, firmado por Oswald de Andrade en 1928, en el año 374 de la deglución del obispo Sardinha. Para la cultura brasileña este acto que Occidente catalogaba como barbarie era una fecha de iniciación y comienzo.

El momento fundante del modernismo brasileño no era ajeno a los dispositivos de la vanguardia europea, particularmente del futurismo. Había en él una metáfora iconoclasta que Marinetti volvía productiva y fundacional cuando proponía quemar los museos. Hacer temblar a las instituciones, comerse la cultura europea, las acciones compartían la idea de tabla rasa, de un nuevo comienzo. Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral (él autor del manifiesto textual, ella del manifiesto visual, ambos publicados conjuntamente, en un ejemplo único de alianza entre imagen y texto), habían viajado a Europa donde sostuvieron contactos estrechos con las nuevas vanguardias. Al mismo tiempo querían gestar una cultura brasileña, anclada en el dinámico escenario urbano de la gran ciudad de São Paulo. Un ámbito en el que la modernidad (los autos Ford, los viaductos) se mezclaba con el olor del café. Una urbe tropicalizada, en la que los postes de electricidad echaban raíces. *Abopurú antropofagia*, de Tarsila do Amaral (1928), compacta en una imagen una inscripción posible de la metáfora antropofágica. En esta obra la figura, desnuda, se ordena en una representación anamórfica. Sus anchos pies y los extensos dedos de la mano están sobredimensionados en tanto la figura se adelgaza hacia el rostro. Todo su poder proviene de la tierra, la desnudez es cultura. El texto de Oswald de Andrade refuerza esta idea de contacto, reacción y nuevo comienzo. “Tupí or not tupí, that is the question. / Contra la catequesis. Y contra la madre / de los Gracos. / Solo me interesa lo que no es mío. Ley del /

hombre. Ley del antropófago. (...) Antropofagia. La transformación permanente del / tabú en tótem.”

La formación del modernismo brasileño tiene aún otra complejidad. En 1924 Oswald de Andrade publica su manifiesto *Pau Brasil*. Aquí afirma al arte brasileño como un arte de exportación. El *Pau Brasil*, producto sobre el que se basó, en parte, el sistema colonial brasileño, un término de la explotación, subvertido en lema de una nueva exportación. Una dinámica que equipara la idea de negociación económica (de productos, de precios) a la de dinámica cultural. Una sentencia afirmativa respecto del valor de la cultura brasileña que remueve las ideas de periféricas, dependientes o epigonales que acompañan al relato de las vanguardias latinoamericanas, siempre contadas como desde un “después de” las vanguardias europeas, desde la idea de préstamo, adopción o importación.

El modernismo brasileño suscribe una narrativa distinta a aquella que señala la idea de modernidad europea. Un modelo en el que los movimientos artísticos se presentan como naturales, como si a cada transformación del lenguaje sucediese, lógicamente, aquella que introduce el movimiento siguiente. Una genealogía de las formas que podrían, en principio, continuarse en cualquier parte, pero que se generaron principalmente en París y desde allí se distribuyeron al mundo como producciones que provocarían obras secundarias. Mercados de copias más pequeñas, menos brillantes, disminuidamente originales. El modernismo antropofágico subvirtió estas representaciones. Ante la cultura europea, más que aprender, se impone devorar. Comer para elegir algunas cosas que alimenten un cuerpo distinto, capaz de seguir su propia vida. Urbano, moderno, concebido desde dispositivos inherentes a las vanguardias europeas (las ideas de corte, de nuevo comienzo), el modernismo brasileño agregó una operación nueva que la cultura europea no podía pensar en términos de civilización: más que aprender o continuar el legado de Occidente, devorarlo.

Abstracciones

La gran guerra europea y la posguerra marcaron la forma en la que se establecieron los diálogos culturales, las modalidades en las que se contactaron las formas de la cultura artística de Europa y de América. La travesía europea se pensaba en función de dos escenarios. Por un lado, aquél que configuraban las lecturas sobre Europa y su cultura antes de emprender el viaje. Se gestaba así una representación anticipada que guiaba los contactos europeos y la asimilación de lo que allí se veía. Pero en Europa, los latinoamericanos pensaban en sus propios contextos. La idea general era que desde esos nuevos materiales con los entraban en contacto, cuando volviesen a sus ciudades, incidirían en su cultura. La transformarían en términos de modernidad. Pero el traspaso no era, no podía ser horizontal. Eran determinadas personas, algunas redes, las que entraban en contacto. Por otra parte, cuando regresaban, las ciudades con las que se reencontraban no eran las mismas que recordaban desde Europa. No todo lo que habían conocido podía aplicarse a los nuevos contextos. Sin embargo, el viaje representaba una articulación central y poderosa en las modernidades previas a la guerra.

La guerra y el momento inmediatamente posterior establecieron un corte que impuso una dinámica cultural distinta. Para los jóvenes artistas que, como sucede en toda vanguardia, querían transformarlo todo, el viaje no era posible. En 1944 una revista unió a escritores y artistas de Buenos Aires, Brasil, Uruguay y Chile. *Arturo* era un frente que investigaba un programa abstracto. Ambiguo, todavía, pero que pronto adquiriría una radicalidad virulenta en Buenos Aires: desarrolló posturas enfrentadas, estalló en distintas formaciones, en distintos grupos que organizaron, incluso, revistas. Me interesa detenerme en la dinámica cultural que marcó este momento de la vanguardia latinoamericana.

Los abstractos argentinos (Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Lidy Prati, Alfredo Hlito, entre muchos otros) se autorrepresentaban inmersos en el relato de la abstracción europea

previa a la guerra. Clarifiquemos brevemente sus dispositivos. La tradición del arte moderno se apoya sobre un argumento evolutivo de las formas. Los distintos movimientos del arte moderno, desde Courbet, en 1848, hasta la gran exposición *Abstracción-Creación*, de 1930, podrían entenderse como capítulos de una gran historia que llevó a las formas del arte hacia la autonomía respecto de la realidad, a la elaboración de un lenguaje que se justifica en el mundo interno de la obra y no a partir de su relación mimética con el mundo real. El punto de llegada hacia el que todo el arte parecía, desde esta perspectiva, determinado, era la abstracción. Nuestra hipótesis sostiene que los artistas concretos que a partir de 1945 tomaron visibilidad en Buenos Aires, organizaron sus acciones a partir de aquello que permitía pensar la modernidad europea y su particular circunstancia señalada por el orden de la guerra y la posguerra. La invasión de París por los alemanes, en 1940, representó también la idea de una cultura en peligro. La civilización estaba bajo la amenaza del nazismo y la barbarie. Los exilios forzados de intelectuales y artistas (principalmente a los Estados Unidos, pero también a México y Argentina) reforzaron la idea de que era en América donde podía continuarse la cultura europea. Si por un lado el sistema de la modernidad visual europea se basaba en un modelo evolutivo, y si el contexto en el que se desarrollaba estaba sitiado, imposibilitado, ambas líneas permiten pensar que para los artistas abstractos esa modernidad pudiese seguir, con todos sus componentes de innovación y radicalidad, en Buenos Aires. Desde esta ciudad, como desde muchas otras ciudades latinoamericanas, la modernidad europea se refundó en cada nuevo movimiento de vanguardia. No estaban, entonces, al margen de Europa, pero tampoco reproducían o copiaban sus repertorios con posterioridad. Ocupaban el lugar de continuadores de esas vanguardias que, por su esquema conceptual fundado en la idea de evolución del lenguaje, podía ser continuado en cualquier parte, no necesariamente en Europa.

A estas representaciones se agregan algunos elementos que provienen de ese contexto de emergencia marcado por la guerra y la posguerra. El viaje era imposible, las publicaciones no llegaban con la misma fluidez, los materiales que circulaban eran escasos. Estas circunstancias provocaron un efecto de lectura intensa de un conjunto de imágenes que circulaban entre el grupo de artistas vanguardistas y que se discutían con insistencia. Algunas obras de Mondrian o de Malevich fueron analizadas para extraer de ellas sus límites y las posibilidades de una inscripción nueva. Eran imágenes de las que estos artistas nunca habían visto los originales, porque no podían viajar y que conocían a partir de reproducciones que aplanaban sus texturas y diluían las pinceladas. Por eso no podían ver que lo que en una reproducción de Mondrian parece homogeneidad y planicie del color y la textura, es en verdad una acumulación de materia en la que se percibe con claridad el rastro del pincel. No puede verse que entre cada plano de color en el original existe un mundo, partículas mínimas de pigmentos superpuestos que dejan adivinar capas sucesivas de materia. Estas traducciones, del original a la copia, generaron formas de lectura y consecuencias que se elaboraron como poéticas de innovación. Desde el esquema de renovación que planteaba el orden sustitutivo de las vanguardias europeas estos artistas se vieron a sí mismos como la nueva vanguardia. Ellos no interpelaban solo al público de Buenos Aires, sino a los públicos del arte moderno del universo.

Lo que proponemos considera las condiciones materiales de una lectura históricamente situada. A esto podemos agregar los ámbitos de socialización o de interacción cultural en los que estos saberes se discutían. Fundamentalmente los bares y cafés, espacios privilegiados para la interacción de la cultura artística de Buenos Aires. Una cultura de reproducciones e ideas y de contactos específicos entre personas, de interacción de los cuerpos.

Como vanguardistas, ellos imaginaban sus obras proyectadas hacia el futuro. Ese tiempo se anticipaba como el del cumplimiento de la

integración de las artes visuales a la arquitectura y al desarrollo industrial, un arte volcado al diseño, involucrado con los aspectos funcionales de la cultura contemporánea. No una abstracción aislada en una torre de marfil, sino usada por el ciudadano moderno en los objetos cotidianos y en la nueva arquitectura. Un arte capaz de incidir, desde las formas, en la constitución de un individuo liberado de la carga de la ilusión y el simulacro al que llevaban las formas del realismo. Ciudadanos rodeados de formas verdaderas, nuevas, realidades en sí mismas y no reflejos de otras cosas. Esto es lo que estos artistas denominaron "arte concreto".

Globalización

Desde los años noventa las formas de representar el futuro y de entender las relaciones culturales se han modificado intensamente. No podemos anticipar la magnitud de ese cambio, sus consecuencias futuras, o cómo evaluaremos su actual radicalidad en los tiempos venideros. Podemos, por el momento, describirlo. En el campo específico de las artes visuales se constata una circulación intensa de la información y una transformación de la dinámica del viaje y de la relación con los centros de la cultura, hasta los años ochenta del siglo XX ubicados en Europa y en los Estados Unidos. Si en los años sesenta los artistas argentinos retomaron el viaje a París y luego a Nueva York, para conocer allí el arte nuevo y también contribuir a fundarlo desde esos espacios centrales, hoy lo que caracteriza la circulación internacional del arte es su condición itinerante. Workshops de investigación artística y bienales constituyen las estaciones centrales de renovadas interacciones. Workshops o seminarios de trabajo que se realizan en distintas partes del mundo, reúnen a un grupo de artistas por un período acotado de tiempo y promueven la investigación y el diálogo. Estos ámbitos son visitados por curadores que inciden en las redes de visualización del arte. Es frecuente encontrar que la currícula de los artistas que participan en las más de doscientas bienales que se realizan en el mundo y en el gran evento de la Documenta

de Kassel, han participado en varios workshops. Los artistas ya no viajan necesariamente a una ciudad que funciona como centro de la renovación artística, visitan workshops y bienales que se realizan en los lugares más remotos del planeta. En este contexto, más que los países, se destacan las ciudades. Son artistas que viajan por distintas metrópolis, que tienen, incluso, talleres en distintos lugares, y que al mismo tiempo desarrollan proyectos específicos, generados desde instituciones que los invitan y financian sus propuestas de investigación y de realización. Así, un artista puede crear una obra para un contexto que no es el que corresponde a su origen. Francis Alÿs, un belga que vive en México, desarrolló un proyecto sobre la Patagonia a partir de una propuesta del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Alÿs captó una imagen muy específica, muy local, sin tener más que un contacto episódico y libresco con las tradiciones y el paisaje argentino. Estos esquemas de producción quiebran los tradicionales discursos nacionales o las relaciones identitarias tradicionales.

A estas nuevas relaciones se suma aquella que introduce la información en red. El viaje de los cuerpos, el traslado, se ha vuelto, en un sentido, innecesario. Internet permite navegar exposiciones, entrevistas, catálogos, e incluso acceder a simposios, seminarios y conferencias en tiempo real. Durante el 2011 gran parte de las conferencias que se realizaron en el mundo del arte se transmitieron, grabaron y acumularon en los sitios de las instituciones museográficas y académicas, permitiendo volver a escucharlas. El universo de imágenes *on line* se incrementa día a día. Sin duda el contacto con la obra sigue siendo irremplazable, pero no sabemos, con certeza, por cuánto tiempo.

Las formas que estructuran el arte también han modificado sus articulaciones. Decíamos al comienzo de este ensayo que el arte más contemporáneo se organiza desde la edición. Una instalación yuxtapone objetos, sonido, video, comida, movimiento, dibujo, pintura, textos. Los materiales del arte son los tradicionales y todo aquello que proviene del mundo real. Ya

no podemos referirnos a un lenguaje de formas autónomas que se justifican a partir de su articulación interna. El mundo real, los objetos más refinados o aquellos más bajos, incluso escatológicos, pueden encontrarse en una sala de exhibición. El artista concibe el proyecto pero lo arma en el lugar, con materiales reunidos para la realización en el sitio en el que se montan las obras. Éstas ya no se transportan de un lugar a otro (se evitan los gastos del transporte y también los del seguro), se arman y se deshacen en el lugar en el que se presentaron por primera vez. Pienso, en tal sentido, en los múltiples proyectos que el chileno Alfredo Jaar realiza en distintos lugares del mundo, concebidos a partir de invitaciones específicas.

Las posibilidades de la edición y la posproducción también habilitan soportes productivos para la desarticulación crítica de relatos instituidos, de las imágenes que se integran a las narrativas del poder, de las representaciones de la nación. Esto es visible en la aproximación crítica e irónica que muchos artistas proponen para analizar la configuración de esos discursos cotidianamente celebrados por los manuales de escuela, los medios de comunicación y los poderes políticos. *Visión de la pintura occidental* (2002) de Fernando Bryce (artista nacido en Perú que vive entre Lima y Berlín) es un excelente ejemplo. Bryce reconstruye a partir de dibujos y reproducciones el Museo de Reproducciones Pictóricas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos una sofisticada crítica al programa de instituciones que transmitían el relato del arte moderno a partir de copias de las obras de los grandes museos. Bryce reproduce el patrimonio de este museo de copias de las obras consagradas por la tradición occidental y el archivo de documentos que explica cómo se conformó. Las copias enmarcadas de las obras y de los documentos, organizados sobre el muro con el formato de un registro enmar-

cado y de una exposición de pinturas en un Salón o en un museo de historia, reproducen el canon del arte de Occidente y sus estrategias de reproducción. Hacia mediados del siglo XX la Universidad de San Marcos no destinaba sus recursos a coleccionar arte peruano o arte del mundo, sino copias de las obras consagradas por los museos más celebrados. Mediante la tensión entre originales de documentos (las copias a mano de los documentos del archivo que realiza Bryce) y de copias de originales (la colección del museo de la Universidad de San Marcos), Bryce investiga una de las tantas formas y momentos que organizaron las tramas del poder de la cultura de Occidente. Mucho de lo que se produce en el arte contemporáneo se caracteriza por la construcción de archivos. En el caso de Bryce, la reproducción crítica permite traer al presente esas imágenes y esa historia para analizarlas desde el presente.

Las formas en las que se constituyen las tradiciones y las maneras en que se desarrollan como supervivencias son particularmente productivas en el caso de las imágenes artísticas. Los diálogos entre el pasado y el presente, las transformaciones que establecen las nuevas condiciones tecnológicas, la posibilidad de entender el arte contemporáneo como un gran escenario en el que se elaboran agendas críticas, son condiciones que las producciones artísticas realizan desde el poder específico de las imágenes: solas, comprensibles con un solo golpe de vista, ellas pueden ser expandidas en múltiples sentidos por la investigación y por los nuevos contextos en los que se sitúan. Desde esta perspectiva, las imágenes del arte permiten aproximarse a representaciones históricas y, al mismo tiempo, anacrónicas. En otras palabras, aquello a lo que Walter Benjamin aludía cuando escribía como epígrafe en su *Libro de los pasajes*: "Crear la historia con los propios detritus de la historia".