



# Prácticas artísticas y sus contextos de enunciación

## Filiaciones conceptualistas latinoamericanas

# Artistic practices and their contexts of enunciation

## Latin American conceptualist affiliations

Lic. Graciela De Oliveira  
Universidad Nacional de Córdoba.  
Córdoba, Argentina  
grado.on.on@gmail.com

### Resumen

Este artículo trata sobre prácticas artístico-políticas de filiaciones conceptualistas latinoamericanas que, al ubicarlas dentro de un proceso histórico propio, localizando su lugar de enunciación *desde aquí*, se autonomizan de las perspectivas eurocéntricas y de las nociones de arte importado. Como ensayo propone imaginar un diálogo (de tintes antropofágicos y con licencia artística) entre reflexiones teóricas sociales y filosóficas con autores del campo del arte latinoamericano que son referentes del *dispositivo artístico Demolición/Construcción (ÓN/ÓN)*: proyecto de arte-investigación que incentiva el trabajo en formato residencia artística, *desde* Córdoba, Argentina.

**Palabras claves:** Prácticas artístico-políticas; arte *desde aquí*; ética y arte; disidencia; conceptualismo latinoamericano.

### Abstract

This article deals with artistic-political practices of Latin American conceptualist affiliations, which, by placing them within their own historical process, locating their place of enunciation *from here*, become autonomous from Eurocentric perspectives and from those of notions of imported art. As an essay, it proposes to imagine a dialogue (with anthropophagic overtones and artistic license) between theoretical, social and philosophical reflections with authors from the Latin American art who are referents of the artistic device *Demolición/Construcción (ÓN/ÓN)*: an art-research project that encourages work in an artistic residency format, *from* Córdoba, Argentina.

**Keywords:** Artistic-political practices; art *from here*; ethics and art; dissidence; Latin American conceptualism.

Recibido: 12/07/2024  
Aceptado: 25/07/2024

## Introducción

El presente artículo trata sobre diversas prácticas artísticas que se conjugan entre sí en diferentes temporalidades latinoamericanas. Su estructura se compone de tres entradas. La primera, plantea la actitud de disidencia de estas prácticas en un contexto de enunciación localizado *desde aquí* (Tatián, 2019; Mosquera, 2010; 2020). La segunda, trae las filiaciones del arte político latinoamericano en la obra de Simón Rodríguez (Venezuela 1769 - Perú 1854) y sus derivaciones en militancias y artes (Camnitzer, 2009). La tercera, es una reflexión sobre cuestiones éticas por la que estas prácticas artísticas no trabajan subordinadas a la política (Camnitzer, 2020; Vinciguerra, 2020) y sobre cómo las residencias artísticas contribuyen a esta toma de posición. Y en las tres entradas aparece, como ejemplo actual de estas postulaciones, distintas caracterizaciones del *dispositivo artístico Demolición/Construcción (ÓN/ÓN)*, proyecto producido *desde* Córdoba-AR (2007 a la fecha) que anida un vasto archivo de arte-investigación.

Para Mosquera (2010) hacer un planteo saliéndose de la liturgia colonizadora –cuyo eje histórico está centrado en los movimientos del hemisferio norte y en sus replicados en el sur– es una invitación a *caminar con el diablo*. Los caminares latinoamericanos fuera de la senda del arte del centro se inician “como experimentos para conectar ‘zonas de silencio’ en el subdesarrollado eje Sur-Sur con las bienales de La Habana (desde 1984), consideradas como paradigmas de un cambio radical en el concepto de bienal” (Mosquera, 2010, p.10). Uno de los antecedentes conceptuales de estos experimentos es el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928), documento del movimiento antropofágico brasileño que –con un lenguaje metafórico, poético y de humor– propone repensar la cuestión de la dependencia cultural de Brasil.

Para Camnitzer (2009), el pensamiento conceptualista latinoamericano se inicia con las obras y acciones de Simón Rodríguez (1769-1854), del *vamos* políticas y de las que se desprenden los ideales de las operaciones guerrilleras, entre otras, del *Movimiento de liberación Nacional–Tupamaros*.

Ambas elaboraciones –de Mosquera y Camnitzer– desfragmentan temporalidades para ubicar el conceptualismo y el arte latinoamericano sobre un eje propio e independiente del arte conceptual norteamericano o europeo. Estos estudios me permiten, además, indagar sobre diferentes (des)tiempos que se conjugan en proyectos que, con el fin de vincular acciones creativas de construcciones pasadas (no necesariamente realizadas en el campo del arte) con algunas presentes, buscan subsanar vacíos en sus filiaciones y poner en valor referentes de prácticas artísticas disidentes e insubordinadas. Porque el campo del arte no escapa a la “fragmentación” generada por los movimientos políticos y económicos de las potencias representadas en las elites dominantes locales, a las que refiere Gullo por ejemplo, esas que trabajan para *demoler* la vinculación de los movimientos de “insubordinación”. Las estructuras hegemónicas del arte también tienen sus sucursales locales para regular las prácticas artísticas regionales, lo hacen recortando presupuestos para actividades culturales de “cualidades y postulados propios” que raramente consiguen fondos para trabajar

fuera de los espacios controlados o con contenidos no asignados por estos grupos dominantes (Gullo, 2015).

## Disidencias y sus contextos de enunciación

Gerardo Mosquera<sup>1</sup> es un historiador de arte y curador independiente cubano cuyo trabajo lo lleva a múltiples lugares del mundo. Interesa aquí destacar su posición disidente con respecto a la autocracia castrista “porque esta abolió los espacios de discusión libre en arte y política”, declaraciones por él realizadas en una mesa redonda con artistas, representantes de organismos de derechos humanos y ex-presos políticos en el Archivo Provincial de la Memoria de la ciudad de Córdoba (2010) que inquietó a varios militantes (De Oliveira, 2020, p.78). La disidencia de Mosquera tiene que ver con que actualmente, ante la terrible situación cubana, el despertar de la sociedad civil, las protestas masivas y la represión, él se mantiene muy activo, exigiendo la libertad de artistas y otros prisioneros políticos. Notifica que cada vez la intelectualidad está más enfrentada al régimen y él lo está desde hace ya muchos años.

Caracterizar prácticas artístico-políticas adhiriendo a un concepto de disidencia, fuerte en arte y filosofía, es central para entender ciertas prácticas artístico-políticas latinoamericanas. Una perspectiva que piensa a la construcción de un saber en tanto pensamiento disidente, la sustenta Diego Tatián (2019) explicando que la disidencia es un desvío de lo preasignado, de lo que debía pensarse o creerse, del curso biográfico, filosófico o político que debía seguirse. Disidir es romper con lo impuesto, como lo hizo la filosofía de Spinoza, y difiere de lo que es una “deserción”, que sería apartarse o abjurar del propio lugar. Disidencia es una actitud artísticamente aceptada y necesaria para adoptar una perspectiva crítica con respecto de algo impuesto, una actitud que pone el cuerpo “entre” eso preasignado y un lugar otro, se construye en una *obra en progreso* y en un diálogo contemporáneo de cierta filiación artística. La filiación es lo que permite hacer distinciones sobre la posición artística-política adoptada y esta investigación refiere a una desarrollada mayormente *desde* residencias de arte. Las residencias proponen un tiempo específico de trabajo donde se comparte en grupo el proceso creativo de un trabajo transversal cuyas posibilidades, flujos y formas permanentemente se actualizan. En cada residencia la posición se sostiene en un quehacer con grupos momentáneos de artistas que trabajan en diferentes tiempos y lugares específicos, operan sobre los efectos del pasado en presente, plantean disidencias a lo preestablecido, generan encuentros para la experimentación y transformación de su arte-vida. En definitiva, la disidencia, es una actitud que se posiciona en un lugar elegido para disentir sobre lo que significa “vivir-juntos” e implica reflexionar sobre el propio lugar (Tatián, 2019).

Al mantener su residencia oficial en Cuba, Mosquera cruza distintas temporalidades en su vida y en su trabajo, como sucede a tantos latinoamericanos de origen extranjero. Cuba es el lugar de partida de sus reflexiones y de sus recorridos por el mundo, es el lugar *desde* donde asume un *aquí* como punto de mira, *desde* donde hace y *desde* donde lidia con el problema de la heterogeneidad y la desigualdad

1. Gerardo Mosquera (La Habana, 1946) descendiente de inmigrantes españoles que se radicaron en Cuba entre guerras, actualmente vive entre esa ciudad, Panamá y Madrid.

(Grondona, 2020). Fisher afirma que este curador trabaja hace décadas en la valoración de las expresiones artísticas realizadas *desde* América Latina, para que las mismas alcancen todo su potencial y hagan de catalizadores de una renovación social y política (Mosquera, 2010, prólogo). Las propuestas *desde aquí* que Mosquera promueve no están centradas en develar causas, sino que trabajan directamente sobre los efectos, tratan de pensar maneras, “camino”, para alcanzar cierta libertad, como propuso la filosofía de la liberación de Spinoza, en la que libertad es el objetivo, el efecto y el resultado (Tatián, 2019).

Mosquera es de las primeras “autoridades” del “Arte internacional” que apoya e incentiva el desarrollo de *ÓN/ÓN*, iniciado en Córdoba-AR en 2007 en la *casa-demolición*, una vivienda ubicada en un barrio en renovación urbana que, sin tener valor patrimonial, tiene varios atributos tristes que aluden, si no a lo que era un país en plena crisis, con seguridad a la situación de precariedad para realizar prácticas artísticas fuera de las dictadas por el arte institucionalizado local: ir a colgar algo “estético” al museo (y aprobado por sus autoridades).

El proyecto de la *casa-demolición* dura dos años. Les artistas invitadas a participar disponen de la decisión total sobre sus acciones y son pocas las propuestas para aportarle construcción o arreglos a la vieja casa. Este accionar en tiempo presente con propuestas intuitivas para significar diversas demoliciones personales, sociales, políticas –con las que convivimos– aparecen por la libertad de acción ante la propuesta de trabajar sobre el efecto de esta demolición en el propio cuerpo de obra y sin indagar en sus causas. Pero, dado cómo continúa el proyecto, la *casa-demolición* resulta un ejercicio introductorio para soltarse, para dejar que entre eso que está reprimido: la necesidad de romper cosas por extravío de una práctica artística pautada, cuyo diseño imperativo nos lleva a estar deseosos de experimentaciones insubordinadas. Estos actos catárticos pronto y sin que fuera algo programado por el dispositivo, hacen de la palabra *demolición* una llave para entrar a explorar los efectos del pasado reciente en nuestro país, con una práctica de arte *desde* los *ex centros clandestinos de detención* (exCCD) que son hoy sitios de memoria de Córdoba para afirmar el “Nunca más”.

A lo largo del año 2009 el proyecto *ÓN/ÓN* transita tiempos superpuestos entre la *casa-demolición* y los exCCD, lugares al que nos lleva una idea extrema de *demolición*, porque en esos predios las fuerzas armadas, durante la última dictadura militar argentina, *demolieron*<sup>2</sup> o “chuparon” (en jerga de ex-presos políticos: torturaron y desaparecieron) miles de personas a lo largo de todo el país. Pocos “proyectos” estuvieron tan vinculados en sus propósitos de llevar a cabo las políticas represivas, entre provincias y entre países, como Latinoamérica de la décadas de los 70-80. Con estas apreciaciones implementamos cuatro ediciones del proyecto *ÓN/ÓN* en distintos museos de memoria. Estas exploraciones plantean un (des)tiempo con respecto a hechos ya ilustrados por el arte militante –ampliamente analizados en las ciencias sociales– y tratados integralmente en el ejemplar el trabajo de los organismos de DDHH sobre lo que significa hoy vivir sobre escombros humanos, con hijos que no enterraron a sus familiares y sobrevivientes (directos o tangentes) de una

2. La acepción *demolición* referida a la tortura la tomo del texto *Pedro o la demolición* (1978), conferencia de Marcelo Viñar durante su exilio en París.

generación demolida que convive con demoliciones actuales (personales, y sociales) derivadas del terrorismo de estado (De Oliveira, 2020).

El (des)tiempo se produce en las nociones *demolición* y *construcción*, porque del vamos el proyecto *ÓN/ÓN* adhiere a las evaluaciones de que las políticas (neoliberales) para llevar a cabo diversas *demoliciones* (sociales, económicas, culturales, otras) estaban y siguen vinculadas, suman sus fuerzas, más de lo que lo hacen las tentativas de *construcciones*, generalmente aisladas y divididas. Es fácil comprobar estas apreciaciones: la TV, las redes sociales, los medios de comunicación en general, los presupuestos asignados a la publicidad vinculan los trabajos para la *demolición* sociocultural y “enrolan” a mucha gente, generando “vulnerabilidad ideológica” a través de medios desnacionalizados utilizados como “maniobras de distracción” que son efectivos por la vinculación transnacional de grupos de poder, todes interesades en desviar la atención social de los problemas que requieren su escucha, opinión y participación como sucede en nuestro país y a nivel global (Gullo, 2015). En cambio, tantas intenciones de construir están separadas en partidos políticos que no dialogan entre sí, en organizaciones no gubernamentales con pocos recursos que buscan “asistir” a comunidades marginadas y no construyen colaboraciones entre trabajos comunitarios, no llegan a vincular sus proyectos para fortalecerse o formar una red de estrategia colaborativa.

Con esa idea de vincular construcciones (insubordinadas) es que junto a Soledad Sánchez Goldar<sup>3</sup> implementamos el proyecto *Phronesis criolla* (*exCCD* de Córdoba) en 2010, armamos un equipo de trabajo con el que recibimos otros valiosos apoyos en materia de arte político latinoamericano (internacionalizado), como el del artista Luis Camnitzer quien –con su gran vocación para las consumación de una pedagogía del arte que respete sus procesos y aprendizajes de prácticas empíricas– participa en las instancias iniciales y nos impulsa a definir la implantación del proyecto en los *exCCD*. Pero, este trabajo no se centrará en estos proyectos de *ÓN/ÓN* –ya publicados con el título *¿Un arte de demoler?* (De Oliveira, 2020)– más que como introducción a una manera de abordar lo artístico ya implementada y sólo para ilustrar cómo Mosquera y Camnitzer llegan a ser parte activa del proyecto. Lo que aquí interesa es la “insubordinación fundante” (Gullo, 2015) del campo del arte latinoamericano, cuyas motivaciones de trabajo están vinculadas a problemáticas sociales y políticas que trabajan con el contexto inmediato, generando una comunicación real, disidente, arriesgada –sujeta a yerros– entre partes y revisando problemas nuestros, cercanos, palpables. En esa misma dirección están propuestas estas reflexiones, con la motivación de compartir inquietudes “entre” campos que buscan vincular sus construcciones.

## Filiaciones desde América Latina

En el sentido de buscar una filiación de práctica y temporalidades, que vinculen modos e inquietudes nuestras, Camnitzer<sup>4</sup> (2009) empieza preguntándose ¿qué diferencia hay entre “pensar arte” y “hacer arte”? si en la sociedad en la que vivimos, obsesionada por lo cuantitativo, la percepción y organización cualitativa

3. Soledad Sánchez Goldar (Buenos Aires, 1977), es un artista de la performer. Creció en Córdoba y actualmente vive en Salta. Dedicó su obra a las memorias de sus dos tíos desaparecidos y a la reconstrucción de vínculos familiares y sociales. Ver obra en: <https://soledadsanchezgoldar.wordpress.com/>

4. Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937). Artista, docente, ensayista y crítico. Emigró al Uruguay con un año de edad, donde se formó en Bellas Artes y Arquitectura. Exiliado en Nueva York, reside allí desde entonces.

típica de las humanidades queda relegada a un segundo plano, en beneficio de una práctica funcional y consumista. Enfrentar estos problemas lo lleva a una revisión curricular de la formación artística, en particular, y a pensar sobre la pedagogía artística, en general. A finales de los 60s empieza su investigación sobre las diferencias ideológicas y formales entre lo que hacía su generación de artistas latinoamericanos y lo que producían los centros hegemónicos. En aquella época, dice, hablar de un arte conceptualista latinoamericano, en comparación con esos centros, era hablar del que no cumplía las reglas, de un arte pagano, heterodoxo e impuro. Lo que propone para caracterizar este arte es construirle un marco de referencia histórico apropiado y para entenderlo fuera de las comparaciones con las obras del *mainstream*. Y hace una contextualización con respecto a referencias ideológicas que enfrentan problemas sociales, explicando que en esta dirección el arte conceptualista es más una actitud que una técnica o forma de arte, es un *agente interpretativo*, como lo definió Amadée Osenfant en 1931 y Camnitzer (2009 pp.57-83) lo retoma para llegar a la obra de Simón Rodríguez (primeras décadas del 1800). Y llega luego a las operaciones guerrilleras de Tupamaros en Uruguay (durante la segunda mitad de los 60s y primeros años de los 70s) afirmando que lo que las vincula es una *didáctica de la liberación*. Rodríguez recurre a aforismos y diagramas textuales y visuales, precediendo en esta práctica unos 60 años a Mallarmé y con la diferencia de hacerlo con una clara intención ideológica. Y Tupamaros utiliza operaciones militantes *estetizadas*. Rodríguez y Tupamaros buscaban lograr una comunicación directa que, sin descuidar la estética, responde a una visión utópica y socialista, generada *desde aquí*. Ambos, afirma Camnitzer, rompen las fronteras entre arte y vida cotidiana, activan procesos creativos en zonas no-artísticas y le entristece el hecho de que Rodríguez es más celebrado en Venezuela por su tutoría a Bolívar (de tres años) que, por su propio y extenso trabajo que ya en 1828 advertía cosas que aún hoy no vemos:

Donde iremos a buscar modelos? . . .  
— La América Española es *original* = ORIJNALES han de ser  
sus Instituciones i su Gobierno = i ORIJNALES los medios de  
fundar uno i otro .  
o *Inventamos* o *Erramos* .

Fig. 1.1 Simón Rodríguez, *O Inventamos o Erramos*, en *Obras completas*, 1:343.

Imagen 1. Camnitzer (2009) p.28

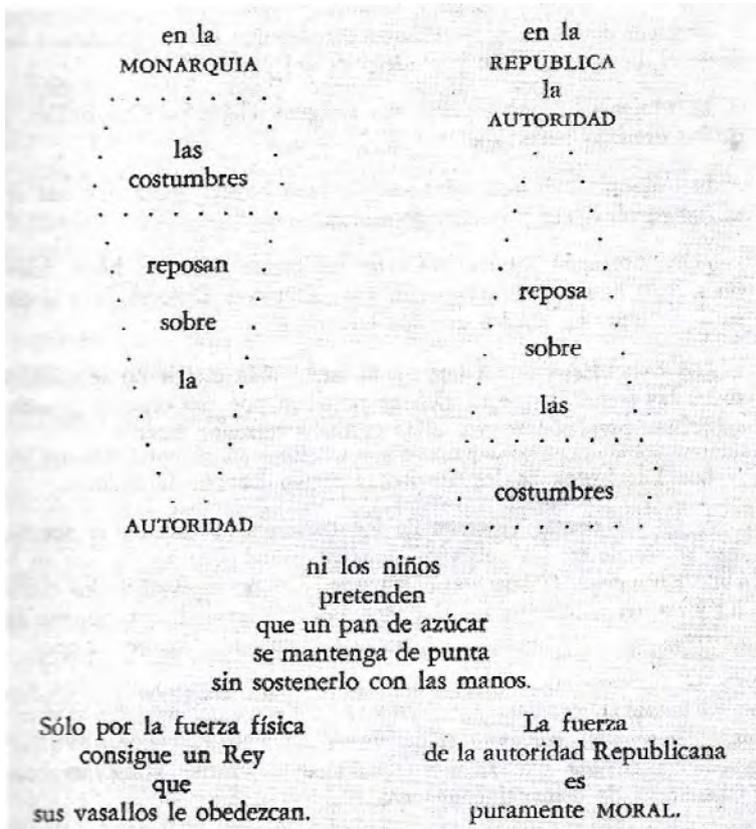


Fig. 1.2 Simón Rodríguez, *En la monarquía*, en *Obras completas*, 1:231.

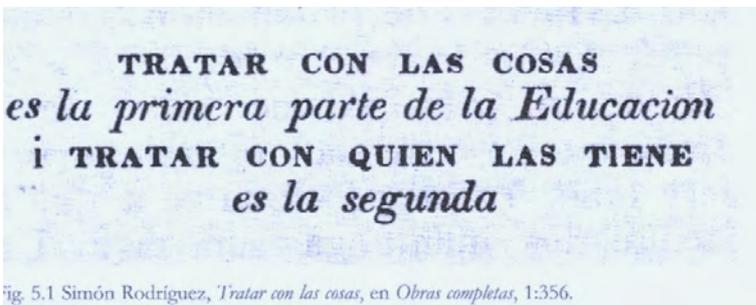


Fig. 5.1 Simón Rodríguez, *Tratar con las cosas*, en *Obras completas*, 1:356.

Imagen 2. Camnitzer (2009) p. 29

Imagen 3. Camnitzer (2009) p. 59

Camnitzer (2009) configura la obra de Rodríguez como un accionar artístico de agencia interpretativa social y política que enraíza en Sudamérica el conceptualismo latinoamericano, también considerado pariente pobre del arte conceptual norteamericano y el Arte Povera europeo. Y aclara que, aunque Rodríguez y los Tupamaros no son parte de la historia del arte, son esenciales para entender nuestro conceptualismo como un esfuerzo serio y radical para cambiar la sociedad y esto cambia al arte mismo, tanto en lo formal como en lo institucional. Bryan, quien escribe el prólogo de *Didáctica de la liberación* (Camnitzer, 2009) valora esta investigación por cómo su autor nos muestra que el conceptualismo latinoamericano es un instrumento que siempre cuestiona la naturaleza del arte en sí y cómo este responde a inquietudes sociales, tanto como a las crisis con respecto a lo político, lo poético y lo pedagógico. *Didáctica de la liberación* es una investigación para diferenciar el *arte Conceptual del centro* del conceptualismo desde América Latina que, conceptualizada

con Rodríguez, ubica sus orígenes en el pensamiento amerindio y en los efectos de la mestización que él retoma. Posturas estas que continúan en Tupamaros, Tucumán Arde y otros tantos movimientos latinoamericanos más allá del arte y en las que tampoco me detendré para este artículo, por un lado, por su extensión, y por otro, porque mi interés es plantear una síntesis de esas filiaciones oriundas de Latinoamérica que, volviendo a Spinoza responden a “modos de pensar”, sobrepasan sus expresiones materiales, y llevan a lo que yace en diversas temporalidades a recargarse en cada presente porque: “La fuerza de existir que anima las criaturas es arcaica y por ello eficaz, cargada de cosas nuevas (...) Es lo que yace, más bien, en el trasfondo del tiempo, lo que el tiempo trae y carga a su pesar” (Tatián, 2015 pp.16-17)

## Ética y política en prácticas artísticas contemporáneas

Así como lo ético no puede ser cuantificado, tampoco lo artístico, porque son términos que contienen en sí una polisemia y que vienen de la más profunda memoria de la humanidad. Spinoza explica algo que puede aplicarse en la relación con lo ético y lo artístico: Así como Spinoza separó teología y filosofía, con mutuo provecho para ambas (...) el spinozismo hoy, releído en la época de la crisis estética, del fin del arte y de su historia (que por cierto no es sino el fin de una cierta *idea* del arte), parece que puede ofrecer los instrumentos para separar nuevamente lo que hemos aprendido a llamar estética de la filosofía, y, sin embargo, no hacer de ello ni vencidos ni vencedores, sin subordinación de una a la otra

Lorenzo Vinciguerra (2020)

A mediados del 2020, en plena pandemia, Camnitzer dicta el seminario internacional *Ética en el arte contemporáneo*, con sede en el *Centro de la imagen* de Lima, su propuesta abre un debate con los participantes a quienes, para certificar el seminario, nos solicita devoluciones de cada encuentro (publica este debate grupal bajo el mismo nombre al año siguiente). En sus clases amplía la genealogía latinoamericana conceptualista y criolla que nos trae miradas nuevas ante lo que malos tiempos políticos cargan a su pesar. Trae, por ejemplo, a Carlos Mariátegui, a quien, continuando la licencia artística de estas reflexiones, podría imaginarlo como una reencarnación intelectual de Simón Rodríguez. Como él, un siglo después, viaja a Europa a raíz de que su presencia “insubordinada” es incómoda para la élite que regentaba la sucursal del poder hegemónico en Lima. Allí entra en contacto con los movimientos socialistas y comunistas. A su regreso en 1923, trabaja arduamente para erigir un marxismo no colonialista, haciendo lo que en *ÓN/ÓN* llamaríamos una *demolición/construcción* de sus postulados (trabajo de proceso) para que respondan a problemas y rasgos locales, que sin duda, ayudan a comprender América Latina como esa “zona del no ser” (Hardt y Zibechi, 2013).

Camnitzer (2021, pp. 225-260) nos pregunta en el seminario: ¿Qué diría hoy Mariátegui ante adhesiones y liberaciones de las políticas totalitarias? En la devolución respondo optimista que, por un lado, estas disparidades deberían hacernos pensar que las demoliciones no logran esta vez, o todavía no, estar tan vinculadas entre países como en los 60s y 70s. Pero, encuentro otras pistas sobre

cómo siguió elaborándose la obra de Mariátegui, en una pregunta que Hardt le hace a Zibechi (Hardt y Zibechi, 2013, pp. 37-43):

¿Cuál es la relevancia que tiene o podría tener el pensamiento europeo o norteamericano para los movimientos políticos de América Latina?

Continuando con la ficción de las reencarnaciones, propongo ahora a Mariátegui en Zibechi, para traer al análisis sus preguntas:

¿Por qué las revueltas, que bien pusieron y ponen en la mesa el hartazgo social a diversas opresiones, pierden su fuerza cuando se diluyen?

Y por otra parte, ¿cómo sería una teoría de la revolución que confiera a los pueblos originarios el estatuto de teoría revolucionaria, que vaya más allá de ser un concepto síntesis, inexistente en las cosmovisiones indígenas y que partiera del pachakutik,<sup>5</sup> por ejemplo?

Sería un concepto múltiple y una teoría en movimiento, elaborada dentro de las mismas revueltas, propone Zibechi, concepto muy adecuado para identificar al conceptualismo latinoamericano. Y sugiere que para combatir la colonización formando opinión es importante estudiar la crítica americanista al pensamiento colonizador leyendo a Luis Macas; a Felipe Quispe, el Mallku, político y activista indígena boliviano, actualmente catedrático de la carrera de Historia de la Universidad Pública de El Alto. Agregaría a Silvia Rivera Cusicanqui, Tania Stolze Lima, Viveiros de Castro; por supuesto, releer a Simón Rodríguez, a Carlos Mariátegui y a tantos otros precursores de los actuales pensadores y activistas americanistas que explican cómo después de tantos siglos de colonialismos diversos, los pueblos amerindios y los movimientos campesinos emergen hoy con tanta potencia. Hay mucho por aprender de los pueblos amerindios, de su persistencia, de su sentido ecológico, de su lógica comunitaria de la reciprocidad y la redistribución, así como participar con ellos en una elaboración crítica, para tratar de extraer de esas experiencias algunas lecciones que nos asistan en la autonomía de pensamiento y acción, para “salir de la periferia” (Gullo, 2015), o sea, para vincular construcciones.

Proponer lecturas y relecturas de prácticas y entre prácticas, es entendernos conformando un *Chenکو cultural*, como resultado de transitar superposiciones de tiempos, estructuras y relaciones sociales, de hablar de poder público y privado, “de lo que sucede en las prácticas sociales, culturales y comunitarias en las calles y las plazas, y sobre todo en las fiestas o festivales”, donde se combina la vida actual con prácticas comunitarias ancestrales, e invitan a poner empeño en observar y reconocer el nuevo territorio histórico, porque “sólo conociendo dónde estamos podremos saber cómo estar donde queremos” (Calderón, 2023, p.25-27).

El *Chenکو cultural* como idea es sin duda de mucho aporte al pensamiento y acción del campo del arte actual, el problema son las expoliaciones que este campo realiza de sus objetos culturales, exportándolos sin aportarles casi nada. Porque

5. En Ecuador, en los 90s se forma el Movimiento por la Unidad Plurinacional Pachakutik en la perspectiva de convertirse en una plataforma política que reúna a los distintos movimientos sociales, actores y sujetos del país. Participa desde 1996 en las elecciones para alcaldes, prefectos, concejales, diputados provinciales y nacionales. Sus ejes centrales son la oposición al neoliberalismo y la construcción de una alternativa nacional que posibilite una forma diferente de desarrollo económico, político, social y cultural centrado en el ser humano y la defensa de la vida (Jijón 1999, p. 10). Fuente: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20200129044527/santi.pdf>

conocer dónde estamos, como propone Calderón, implica posicionarse, tomar partido, y quien no pueda tomar partido, debe callar indicó Benjamin en 1920.

Camnitzer hace una toma de partido con su relectura de prácticas pasadas y, en este sentido, otro ejemplo, ahora del campo sociológico que aporta al artístico, es la revisión desarrollada por Ana Grondona (2020, pp.54-56) de las teorías sobre el problema de “desarrollo” latinoamericano como tópico de “progreso”, llevada a cabo para estudiar los (des)tiempos y desfases con la introducción de la noción de “ciclos” (en relación con la de superposición). En estos estudios también la autora examina las filiaciones que fueron acalladas o invisibilizadas en función de una mirada de “crecimiento y evolución” sesgada por una concepción progresiva, acumulativa y lineal del tiempo histórico, que no analiza otros puntos de vista que combinan múltiples procesos.

Los (des)tiempos en las conceptualizaciones sobre prácticas locales y los problemas que visibiliza Grondona afectan también al campo artístico conceptualista latinoamericano y llevan al debate sobre la ética de sus prácticas políticas, de ahí la pertinencia de lo planteado en el seminario por Camnitzer (2021, p.244): en su época el pensador peruano Mariátegui trató de equilibrar el indigenismo con el modernismo ¿cómo actuaría Mariátegui en estos tiempos? Lo que equivale a preguntar ¿cómo actuaría una práctica artística que retome las ideas de Mariátegui para aplicarlas al ámbito social y político presente?

Cuando Vinciguerra (2020) plantea que arte y política no deberían estar mutuamente subordinadas, debido a que diversas propuestas artísticas han tratado de integrar ambas, es porque en muchos casos la práctica artística sufre una subordinación interna, perdiendo la posibilidad de la crítica a su misma práctica<sup>6</sup>. Y pierde así mismo la autovaloración de procesos transitados y propios, se subordina a una crítica superficial, como, por ejemplo cuando se escucha decir que ámbitos educativos, tecnológicos y/o económicos están desplazando a las humanidades, desde una lectura de subordinación esto suena apocalíptico, porque si estos ámbitos no realizan integraciones con las humanidades quedarían vacíos de contenidos.

Grondona (2020, p. 78) habla de una “narrativa de la decadencia” como el discurso que “acecha los diagnósticos sobre el futuro de una región condenada al rol de una Penélope que teje y desteje su progreso”. En la búsqueda de integraciones “insubordinadas”, dentro de cualquier ámbito social o político, el papel del arte es invariable en el sentido que trabaja con *modos de hacer*. En un rol servil a cualquier ideología una obra se vuelve ilustración de sus postulados y como arte deja de trabajar por el bien la práctica común, se aleja de una ética que busca generar comunidad. Camnitzer trata de que al menos pensemos sobre ese rol servil. Evaluar en el campo artístico político en qué se procedió subordinados a modos de hacer es pensar en las que responden a bajadas del centro, en cualquier línea política o filosófica.

En las prácticas funcionales a intereses externos se generan confusiones con respecto a una toma de posición, que obligan a empezar lo que parece ser, cada vez, un movimiento artístico “nuevo” y esto, generalmente, responde a las estrategias del

6. Un ejemplo de esto es el muralismo mexicano que operaba exportando comunismo en la misma época en que Mariátegui se esforzaba por no hacerlo directamente, sino para tomar de sus ideales los que pudieran resonar con nuestra realidad y mestizaje.

*mainstream* y sus instrumentos de separación de los movimientos que son generados *desde aquí* (Mosquera, 2010). Para sacar de lo abstracto la reflexión del rol servil del artista, Mosquera (2020) vuelve sobre su reflexiones del arte *desde aquí*:

América Latina sufre una inflación de las representaciones nacionales que contrasta con el desastre de sus estados nación. Es como un refugio en el plano simbólico, que se sacraliza a modo de espacio grandioso e incontaminado. En contraste con nuestra crítica realidad, sorprende la falta de sano cinismo en el Continente hacia la nación y sus mitos fundacionales. (Mosquera, 2020, p.23)

Cuando Mosquera (2020, p. 26) distingue el arte “desde aquí” de aquella construcción del “arte latinoamericano” –inventada por la crítica Marta Traba (a la contribuyó también el curador Gómez Sicre desde otra posición) para instaurar así “el ‘latinoamericanismo’ que prevalecerá en los años 60 y 70, en buena medida, bajo la influencia de la revolución cubana– él inicialmente la valora porque afirma la identidad del arte latinoamericano. Pero muy pronto advierte que “al hacerlo enfatizó en forma demasiado estrecha la expresión del contexto y la cultura tradicional (...) y no vio cómo el contexto podía actuar en el arte de un modo no explícito, interiorizado”. Este “desde aquí” propone que “más que representar los contextos, estos devienen un lugar de enunciación desde el que se construyen las obras”, y es esta manera de trabajar la que toma el proyecto *ÓN/ÓN*, donde “las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más operados que mostrados” (Mosquera, 2020 p. 6).

En ese sentido de dispositivo “operativo” experimental, *ÓN/ÓN* centra sus prácticas proponiendo residencias de arte, formato que, sin pertenecer a una organización social, genera grupos sociales momentáneos y heterogéneos, plataformas de intercambios y espacios de descompresión para un tiempo específico y para retomar temas sociales y políticos actuales, así como para intercambiar los saberes que los actores traen que, en general, tratan sobre los efectos del pasado en sus propias vidas. Este hacer arte no invalida prácticas tradicionales, de las que propone una relectura en presente, como tampoco pretende crear un modo correcto de hacer arte, sino que “sus intervenciones introducen diferencias anti-homogenizantes que construyen lo global desde posiciones de diferencia, subrayando la emergencia de nuevos sujetos culturales” (Mosquera, 2020 p. 28).

Como un ejemplo de estas reflexiones menciono el trabajo realizado en una residencia de arte en las sierras de Córdoba-AR (2014) en la que un artista maya kaqchikel proyecta una apropiación de la casa que hereda de su abuela en un pueblo del altiplano guatemalteco-GT. Realiza este trabajo en un proceso abierto y compartido con otros residentes, entre los cuales hay una brasilera y dos argentinas, una de estas últimas venía de vivir los últimos 20 años en Italia. Este artista decide transformar la casa de su abuela en un espacio para encuentros y discusión de prácticas artísticas contemporáneas que ponga en valor la cosmovisión maya atemporal (2015)<sup>7</sup>. Son estas apreciaciones las que creo valiosas para caracterizar el trabajo en residencias artísticas como lugares de formación por intercambios de saberes. Trabajar “residiendo” un tiempo en otro lugar puede proporcionar un

7. Refiere a este proceso una ponencia audiovisual que presenté en el último ISA Congress of Sociology (2023) que puede verse sin referencias personales ni datos de la mesa en: <https://vimeo.com/922200155> clave: Comalapa24.

silencio para pensar sobre lo recargado de lo propio, de lo que puede ser improductivo en nuestro lugar, como en este caso donde el artista maya necesita tomar distancia y perspectiva para posicionarse sobre una cosmovisión, cuyos objetos culturales son exotizados tanto en estudios sociales como en propuestas artísticas, y aún, turísticas, para prácticas extractivistas. El pensar sobre su lugar *desde* otra situación le invita a revertir cuestiones que Mosquera (2020) plantea al preguntar ¿qué es eso del *arte latinoamericano*?:

Desde la Conquista, la cultura de América Latina ha apropiado tendencias hegemónicas para usarlas desde la inventiva individual de los artistas y la complejidad de sus contextos. En las décadas de 1980 y 1990 la crítica puso el énfasis en estas estrategias “antropofágicas” de resignificación, transformación y sincretismo. Pero era necesario un giro copernicano: discutir cómo el arte en América Latina ha enriquecido las tendencias “internacionales” dentro de ellas mismas, como parte de un proceso de modernismos plurales e interactuantes (p.27).

Con el sentido de enriquecer miradas y tendencias interdisciplinarias es que el formato residencia de arte propone una descontextualización de los artistas, tanto para conocer sus prácticas como para que puedan comprender otras maneras de hacer, y en esa dinámica van generando un diálogo de propuestas y acciones reales entre contextos diferentes. En los variados ámbitos sociales hay prácticas artísticas y las ideas sobre qué es arte en cada contexto es múltiple y surge de esos encuentros. Y, si los ámbitos políticos o económicos impiden la circulación de saberes humanísticos, las prácticas artísticas tratarán de visibilizarlas, como cuerpo de acciones, con obras u otras diversas formas de subversión.

## Comentarios finales

Antes comenté que proponía desarrollar este artículo con cierta licencia artística, esto quiere decir con cierta liberación de hacer un texto teórico-analítico. Hacer arte-investigación es estar atentos a conjunciones experimentales, a veces complejas, otras muy simples, que no se guían por hipótesis previas o teorías que haya que comprobar en el campo. En ese sentido construí estas reflexiones, en coherencia a estos postulados de experimentación propias del campo artístico. Dejar una obra o un texto abierto es una actitud artística contemporánea, que puede ser riesgosa porque apela a la responsabilidad del espectador (o lector) quien deberá completar la condición inacabada de la obra. Lo que una exposición deja suspendido, es lo que puede ser retomado por otros. Y en este caso, tras unas asociaciones libres sobre experiencias vividas y estudios realizados, mi propósito último es invitar a pensar sobre las filiaciones conceptualistas latinoamericanas de prácticas de arte que se resisten a ser globalizadas (simplificadas) como “arte latinoamericano” o “arte político”, o “arte relacional”, o “arte social” y tantas otras acepciones de “la falsa globalización de la corriente hegemónica, que ‘universaliza’ el arte occidental” (Mosquera, 2020, p.6).

La puesta en valor de prácticas artísticas localizadas que estructura el alma de este ensayo es la implantada por Mosquera en 1996 con la conferencia “Contra el arte latinoamericano” pronunciada en ARCO, Madrid (Mosquera, 1996). Texto provocador que vuelve a presentar en Córdoba (AR) en 2009, en la misma semana en que anfitriona nuestra presentación “oficial” del proyecto *ÓN/ÓN* en esa ciudad. De manera que *ÓN/ÓN*, haciendo un rápido paralelismo, en aquel momento planteaba un claro “contra el arte cordobés”, principalmente en su fundamentalismo modernista de arte de salón. En 2010, también en Córdoba, presentamos el libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* de Camnitzer (2009).

Las disidencias con respecto a lo que debíamos hacer o pensar (Tatián, 2019), en este caso sobre el rol del artista en los espacios del arte nacional, explica cómo Camnitzer y Mosquera se vuelven referentes de prácticas del proyecto *ÓN/ÓN*, tanto como son referentes teóricos del campo artístico de mi tesis para el Doctorado de Ciencias Humanas, (UNSAM) cuya escritura está en pleno proceso.

## Bibliografía

- Calderón, F. Faletto, E., Ruiz Tarrés, A., Sosa Varrotti, A. y León Romero, F. (coord). (2023). *La herencia. Imaginarios latinoamericanos: jóvenes, arte y política*. Ediciones Plural.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Uruguay, HUM-CCE-CCEBA y CENDEAC.
- . (2021). *Ética en el arte contemporáneo*. Editorial Meier Ramirez.
- De Oliveira, G. (2020). *¿El arte de demoler?* Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Grondona, A. (2020). “(Des)tiempos y desarrollo”. En Grondona, A. & Tzeiman, A. (comp.) (2020). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Centro Cultural de la Cooperación, p. 47-81
- Gullo, M. (2015). *La insubordinación fundante. Breve historia de la construcción del poder de las naciones*. Fundación Editorial el perro y la rana. Centro Simón Bolívar.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Exit.
- . (2020). *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)*. Ediciones Cátedra.
- . (1996). “El arte latinoamericano deja de serlo”, en *ARCO Latino*, Madrid, pp. 7-10.
- Tatián, D. (2015). *Baruch*. Ediciones La cebra.
- . (2019). *Spinoza disidente*. Tinta limón.
- Vinciguerra, L. (2020). *La semiótica de Spinoza*. Ed. Cactus.
- Zibechi, R. y Hardt, M. (2013). *Preservar y compartir: bienes comunes y movimientos sociales*. Mardulce.