TRADICIONES DE ESCRITURA. TEORÍA DEL ARTE Y AMÉRICA LATINA EN LA PRODUCCIÓN DE LUIS CAMNITZER

Gabriela A. Piñero
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Hacia fines de la década de 1980 e inicios de 1990, se reactualizó el debate sobre la posible unidad de las producciones de América Latina y sobre quiénes tenían (más o menos) derecho a narrar su historia. Alentados por la progresiva visibilidad que las producciones de la región tenían en el circuito artístico global, una serie de críticos latinoamericanos ensayaron diferentes fórmulas para pensar "lo latinoamericano" en el arte. De este modo, se dibujó un mapa de posiciones diferenciadas dentro del cual la posición de Luis Camnitzer —artista y crítico/historiador del arte con una continua labor desde los años sesenta— puede definirse como una "reafirmación combativa". A diferencia de otros críticos que argumentaron sobre la necesidad de "perder" América Latina en pos de la construcción de una metacultura global (Gerardo Mosquera), o que han mantenido un uso de "lo latinoamericano" en tanto espacio móvil de perturbación (Nelly Richard), desde los años sesenta Camnitzer ha batallado la actualidad y permanencia de América Latina en tanto categoría artística con su propia unidad y genealogía. La conversión que Camnitzer operó de una categoría principalmente geográfica, cultural y política, como la de América Latina, en una categoría artística lo inscribió en una tradición de reflexión y escritura sobre el arte de la región que se remonta a Marta Traba, fundadora del proyecto de un "arte latinoamericano".

En las siguientes páginas analizaré las particularidades de la construcción teórica e historiográfica articulada por Camnitzer y sus principales inconvenientes para el estudio y significación del arte de la región. Si bien la labor de Camnitzer adquiere un carácter global, me centraré en la revisión y la reescritura que ha emprendido del arte en América Latina, pues allí se concentraron sus esfuerzos. Su producción plástica participa de modo ambivalente en este programa: en ocasiones lo acompaña y se atiene a los dictámenes impuestos por este imperativo "latinoamericanista", y otras lo

subvierte y fricciona con este proyecto que pretende que la representación (la imagen) funciona unitariamente bajo una supuesta traducibilidad de las imágenes.

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[1] entre una América Latina y otra Sajona, junto al carácter espiritual y materialista que corresponde a una y a otra, se repiensan 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

Lógicas explicativas de signo distinto se superponen bajo los objetivos de combatir cierta tradición centralista y eurocéntrica de historia del arte, y de negociar una nueva visibilidad en el escenario global para el llamado "arte latinoamericano".

El potencial comunicacional y la referencialidad de contexto son los núcleos sobre los que gravita la teoría del arte de Camnitzer referida a las producciones latinoamericanas y periféricas. "Contextual art" fue la categoría acuñada Camnitzer para caracterizar un arte de "resistencia". Esta categoría revela, en línea con su afirmación "la calidad artística no es objetiva sino contextual",[2] 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. No es posible defender una única vara de medida para la totalidad de las producciones del globo, porque el potencial y alcance de cada práctica artística es sólo evaluable con relación a su localización, al particular escenario en el

[1] José E. Rodó, *Ariel* (Buenos Aires: El Andariego, 2005).

[2] Luis Camnitzer, "Arts, Politics and the Evil Eye", *Third Text*, vol. 6, núm. 20 (1992): 71.

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. 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) relacionada con la efectividad en el sentido de la operatividad de la obra en ese contexto; una efectividad que se vincula con el segundo de los núcleos señalados, el potencial comunicacional.

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[3] es una operación que regresa sobre la propia elección estética de Camnitzer —"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—[4] y fue también una de las directrices de la empresa revisionista Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s, la exposición que curó junto con Rachel Weiss y Jane Farver en 1999 (Queens Museum of Art, Nueva York).[5]

En *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*,[6] la "comunicación de ideas" es el acento común de las producciones latinoamericanas y periféricas.[7] 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" como 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 *Che* (1968), *La masacre de Puerto Montt*

[3] Camnitzer, "Arts, politics and de Evil Eye", 71.

[4] The New York Graphic Workshop fue el grupo fundado en 1965 por Luis Camnitzer, Liliana Porter y Guillermo Castillo. Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Dávila-Villa, Gina McDaniel Tarver, eds., *The New York Graphic Workshop, 1964-1970* (Austin: The Blanton Museum of Art/The University of Texas at Austin, 2009).

[5] Becke Laszlo, ed., *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s* (Nueva York: Queens Museum of Modern Art, 1999). La exposición también se exhibió en Walker Art Center, Minneapolis (de 19 diciembre 1999 a 5 marzo 2000) y Miami Art Museum, Miami (de 15 julio a 26 noviembre 2000).

[6] Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007).

[7] Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Montevideo: Casa Editorial HUM, 2009), 14.

(1969) y *Leftovers* (1970) su propia estética, la propia materialidad de la obra, paulatinamente se ve modificada a partir de esa voluntad comunicacional que revela la insuficiencia de la dicotomía entre forma y contenido. El problema de una discusión planteada en estos términos, entre forma hecha y contenidos que expresar, reside en la superposición de que hay contenidos que pueden ser conformados eventualmente y que éstos tienen que ver con la realidad.

Su voluntad de hacer del arte un "vehículo de comunicación de información"[8] determina la progresiva importancia de la palabra en sus obras y cómo ésta es explorada en su potencial expresivo, comunicativo y aun económico (*Diccionario*, 1969; *Selfportrait*, 1969 y 1971; *Firma para vender por centímetro*, 1971-1973). La palabra va 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".[9] La serialidad y materialidad en *Leftovers* (1970) adquiere un nuevo cariz desde su título y la hoja impresa que la acompaña. Las frases incorporadas en *Masacre en Puerto Mont* 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 después se constituye en el núcleo de una trama mayor, habilita la interrogante sobre el 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 "extensión" 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 esquema conceptual perceptivo, un registro perceptivo que permea las distintas labores de historia y crítica de arte, producción plástica y ejercicio curatorial, y narrar a través de ellas?

Las dicotomías epistemológicas (centro/periferia, hegemónico/subalterno, dependencia/liberación, norte/sur, imperio/colonia, arte conceptual estadounidense/conceptualismos latinoamericanos-periféricos, etcétera) revelan las tradiciones de su formación, especialmente la teoría de la dependencia y la teología de la liberación. Erigidos como principios explicativos de los sistemas de pensamiento y acción, bajo la lógica de estas dicotomías la producción, significación y circulación del arte no tienen una especificidad diferente a la de los procesos y acontecimientos políticos y económicos. Contrarios a toda autonomía artística, la historia y los

[8] Camnitzer, "La visión del extranjero", en *De la Coca Cola al Arte Boludo* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009), 87-113.

[9] Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 54.

problemas de los productos estéticos son sometidos al devenir y disputas sociales. "Gatekeeper"[10] 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.

La linealidad explicativa implícita en la lógica centro/periferia —y en su concepción de un "centro" portador no sólo de poder artístico, sino también político, económico y militar— se tensa con aquellos escritos en los cuales Camnitzer apuesta por la elaboración de un mapa de historias móviles. Se trata de una estrategia —desplegada con sus producciones plásticas y 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 en las potencialidades de un "arte contextual" se traduce en el abandono de una "matriz narrativa unificada"[11] para la historia del arte, y en el establecimiento de nuevas genealogías de actividades que lograron si no escapar al menos cuestionar las narrativas hegemónicas. Evidente en sus continuas reescrituras del arte conceptual con la nueva forma del "conceptualismo", Camnitzer apuesta por la recuperación de las historias locales en el intento de arremeter contra la validez de un único eje de experimentación (París-Nueva York). En cuanto alter ego de un logos canónico y un juicio universal, la narrativa autocentrada de la Historia del Arte es disuelta en un "mapa multicéntrico"[12] en el cual las nuevas historias del arte poseen ahora "varios puntos de origen".[13] Como el énfasis está en una *relación*, una ubicación situada 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 cultura, una nueva realidad.

América Latina: entre la desterritorialización y la localización geográfica

Desde una concepción ampliada del "conceptualismo" Camnitzer argumenta por la unidad de las artes latinoamericanas. La distinción entre arte conceptual y conceptualismo —trabajada por Mari Carmen Ramírez en su

[10] Luis Camnitzer, "Access to the Mainstream", en *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, ed. de Rachel Weiss (Austin: University of Texas Press, 2009 [1987]), 37.

[11] Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 15-16.

[12] Luis Camnitzer, Jane Farver, Rachel Weiss, "Foreword", en Laszlo, *Global Conceptualism*; Stephen Bann, "Introduction", en Lazlo, *Global Conceptualism*, 3, la traducción es mía.

[13] Laszlo, *Global Conceptualism*, 3.

texto del catálogo de *Global Conceptualism* y retomada por Camnitzer—busca ampliar el principio autorreferencial del arte conceptual estadounidense y su dependencia de consideraciones estilísticas y formales para resaltar un entendimiento del conceptualismo en términos de "estrategia de antidiscursos" y una "manera de pensar".[14]

Punto de encuentro de actividades diversas, las prácticas artísticas latinoamericanas son en la narrativa de Camnitzer un quehacer 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 ampliada que descarta la autorreferencia artística y su desarrollo evolutivo. Cuestionada la genealogía americana lingüístico-tautológica, el conceptualismo es transformado 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 sesenta 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 hasta nuestros días. La concepción de la historia y de la historia del arte elaborada por Camnitzer es inseparable de su voluntad de 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 sus propias genealogías) de la historia del arte global.

Si en ocasiones lo "propio" latinoamericano se ajusta a 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[15] 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

[14] Mari Carmen Ramírez, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en Laszlo, *Global Conceptualism*, 53-79.

[15] Camnitzer señala la abstracción (en cuanto máximo exponente de pura investigación formal) y "un arte que se orienta hacia el mensaje" (representado por un realismo socialista depurado de sus elementos pedagógicos y demagógicos) como antecedentes del conceptualismo en América Latina. Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 124-125. Son ambos componentes los que habilitan la oscilación antes mencionada entre evocación y comunicación.

que atraviesa la totalidad del hacer artístico y cultural con independencia de las elecciones estéticas (formales) adoptadas.

El arte, el artista y la obra (latinoamericanas)

Esta reconfiguración de la trama histórica le exigió a Camnitzer la redefinición de ciertas categorías que en ocasiones 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,[16] el nuevo objeto de arte no se define por las maneras de hacer involucradas (estilo), sino en relación con una función: "a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación."[17]

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 en relación con 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[18] que caracteriza una línea de la producción plástica desde la década de 1960, y participa de la tradición literaria rescatada por Camnitzer que, especialmente en las obras del chileno Vicente Huidobro y la poesía concreta brasileña, explora las múltiples formas en que texto e imagen se conjugan en una visualidad cargada de utopías sociales. Lo poético es también la constante experimentación plástica que acompaña las búsquedas emancipatorias y el factor de resistencia ante 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 quehacer 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

[16] Su rechazo a una historia del arte fundada en parámetros estilísticos se puede rastrear en Luis Camnitzer, "Adrian Piper, Yoko Ono: Conceptualism and Biographies", *Art Nexus*, núm. 41 (2001).

[17] Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 14.

[18] Camnitzer, "The Artist's Role and Image in Latin America", en *Luis Camnitzer. On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (Austin: University of Texas Press, 2009), 76-92.

tradición en la cual la educación funda una práctica de liberación, aspira al desarrollo de la creatividad y se diferencia del simple entrenamiento.[19]

En tanto "metodología del saber"[20] 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.[21] "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"[22] en cuanto desaparición del soporte físico para eliminar la erosión de la información. La obra es sólo punto de encuentro, trasmisora de un algo que reside dentro de sí y que al espectador le toca develar. Esta forma de entender el arte, como "método de adquisición de conocimiento"[23] (y por lo tanto de saber, de información), tiene ecos en el modo que años más tarde, un poco bromeando, Camnitzer elegiría para caracterizar la división de labores en The New York Graphic Workshop, colectivo que entre 1964 y 1970 formara junto con Liliana Porter y José Guillermo Castillo: "Liliana made art, I gave speeches, and Jose devised the group's strategy".[24] La función del artista latinoamericano como "predicador"[25] que Camnitzer defendió posteriormente puede pensarse en esta línea de simple emisor de información, y como elaboración del apodo "Monseñor" con el cual Castillo lo bautizó durante aquellos años.[26]

El acto de observar, asimilado al modelo del consumidor,[27] es censurado pues Camnitzer espera del espectador una reacción, que "entre" a la obra y vea "qué pasa dentro".[28]

[19] Luis Camnitzer, sin título (ponencia presentada en el Simposio Internacional sobre Estética y Emancipación: Fantasma, Fetiche y Fantasmagoría, UNAM, México, 28-30 de octubre de 2010). [Publicado en Luis Camnitzer, "Infografía *vs.* geografía", en *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, coord. de Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Siglo XXI Editores, 2014), 37-46. N.E.]

[20] Luis Camnitzer, "Introduction to the symposium Art as Education/Education as Art", en *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, 230.

[21] Camnitzer, "Alphabetization, Part One: Protocol and Proficiency", *E-Flux*, núm. 9 (2009).

[22] Camnitzer, "La visión del extranjero", 96.

[23] Camnitzer, "La visión del extranjero", 96.

[24] Andrea Giunta, "A Conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer", en *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, 49.

[25] Camnitzer, *Didáctica de la liberación,* 63-64.

[26] Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 63-64.

[27] Camnitzer, sin título.

[28] Camnitzer, sin título.

Discusiones. Tradiciones de escritura

Me interesa introducir ahora algunos de los problemas que implica la construcción de Camnitzer y ponerlos en diálogo con lo que considero es una tradición de escritura mayor (de crítica e historia del arte) que ha punteado el estudio de las artes en la región.

Rápidamente esbozados estos problemas se refieren, primero, a la conversión —y lo que esta conversión implica en términos historiográficos— de una categoría principalmente geográfica, cultural y política como es América Latina en una categoría artística y, segundo, a la posibilidad de que esta conversión, sostener América Latina como unidad artística, cristalice en nuevos estereotipos. Caracterizaré la tradición de escritura en la cual estos problemas convergen como "contextualista", una tradición cuyos rasgos principales son funcionar con la lógica de la identificación y ubicar el tiempo de la obra fuera de ella.

Cuando hablo del primer problema, la conversión de la categoría de América Latina en categoría artística, me refiero a las lógicas explicativas que imponen hacer de las condiciones materiales y sociales del espacio emergente de las distintas producciones, las claves de su interpretación. En este sentido, las preguntas que me interesa formular son: ¿qué lógicas explicativas gobiernan la teoría del arte articulada por la concepción de Camnitzer?, ¿qué modelo historiográfico informa esta aproximación?

Cuando Camnitzer decide hacer de América Latina, entendida principalmente como espacio de militancia y resistencia política, la referencia última de un conjunto de obras, impone una construcción en la cual contexto-artista-obra forman una unidad sin solución de continuidad. En *Didáctica de la liberación* sostiene: "Mi 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".[29] Entendido como herramienta al servicio de la liberación, el arte es reducido a un medio de una voluntad comunicativa en el cual toda investigación referida a las formas y los materiales es cuestionada por provocar una "erosión de la información"[30] (Camnitzer aboga por la desaparición del soporte físico).

En esta genealogía ampliada conceptualista y latinoamericana (términos que en *Didáctica* a veces 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 estéticas.

[29] Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 35.

[30] Camnitzer, "La visión del extranjero", 96.

Con los imperativos de esta teoría latinoamericana del arte, no es de extrañar que el minimalismo funcione en la argumentación de Camnitzer como la Némesis de las producciones latinoamericanas. En tanto la potencia de las imágenes, su carácter disruptivo y anticipador, radica en un casi transparente poder referencial, es predecible que el modo de funcionar, percibir y significar las obras instaurado por la poética *minimal*, a mitad de los sesenta, le resulte altamente perturbador y sólo pueda erigirse como "antimodelo"[31] para las producciones del continente. 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—[32] debe ser rechazado por una teoría que afirma la comunicación como imperativo artístico para todo un continente. La preferencia del minimalismo 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 los dictámenes de Marta Traba—[33] aboga por la necesaria correspondencia entre los productos artísticos-culturales y sus respectivas sociedades productoras y receptoras.[34] 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 convencida de la continuidad (y subordinación) entre el compromiso, la politicidad de la obra y del artista. Expulsado de este modo el minimalismo, 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

[31] Camnitzer, *Didáctica de la liberación,* 186.

[32] Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 1", *Artforum*, vol. 4, núm. 6 (febrero, 1966) y "Notes on Sculpture, Part 2", *Artforum*, vol. 5, núm. 2 (octubre, 1966). Donald Judd, "Specific Objects", Thomas Kellein, *Donald Judd: Early Work, 1955-1968* (Nueva York: D.A.P., 2002 [1965]).

[33] Las afirmaciones de Camnitzer en este punto poseen fuertes resonancias de la teoría de las "señales de ruta" elaborada por Marta Traba en la década del 1960. El argumento de Marta Traba, desplegado con relación a la progresiva adopción en algunos sectores de la sociedad latinoamericana de las estéticas estadounidenses, se funda también en una visión dicotómica del continente americano según la cual los Estados Unidos se enfrenta y no tiene nada en común a América Latina. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 71; Camnitzer, "Spanglish Art", 44.

[34] Los inconvenientes de este desajuste no son sólo derivados de la imposibilidad económica de adquirir determinados materiales (y así verse excluidos de los certámenes internacionales), sino la convicción de que, carentes de valor intrínseco, las diversas soluciones pierden sentido en cuanto son extraídas de sus particulares coyunturas.

un desplazamiento de estas otras narrativas (*pop, minimal*) o su subordinación dentro del paradigma conceptual. De este modo, una variedad de propuestas factibles de pensarse desde una multiplicidad de sistemas artísticos fueron condenadas a circular y significar desde la uniformidad de un único régimen de producción, visibilidad y significación. Una única definición del "arte", una singular concepción de la obra y una única mirada se impuso así bajo esta nueva teoría.

En relación con este punto, me interesa introducir la segunda problemática a la que me referí, el estereotipo que tiende a considerar las producciones de la región como surgidas de una relación "inmediata" con lo real. Este estereotipo concibe la producción plástica de la región como espacio de militancia política, sólo un vehículo para la transformación social. Interpretadas en términos de "funcionalidad" y "eficacia", la materialidad de estas obras es relegada y así se extrae toda su potencialidad con el lenguaje y el conocimiento. Si con este nuevo paradigma cada una de las obras conceptualistas define su efectividad, responde y adquiere sentido por una realidad específica de opresión (por ejemplo, las dictaduras latinoamericanas de los años 1960-1980), ¿dónde quedaría la operatividad de este arte una vez que la opresión ha desaparecido (o, al menos, cambiado de forma) y la "lucha" se ha reconfigurado, es decir, vuelto mucho más etérea? Este paradigma parece indicar una caducidad de la obra, su inoperatividad extraída de unas particulares coordenadas tempo-espaciales.

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 de la obra en tanto soporte de contrainformación y testimonio de historia locales. Entendida primeramente como compromiso (con lo) social, la política en la obra sólo es pensada con las ideas de "contextualización" y "comunicación".

Bajo la apariencia de que las historias centrales estaban siendo verdaderamente disueltas, la teoría de Camnitzer reactualizó una forma específica de discurso. El espacio mayor de vigencia que el llamado "arte latinoamericano" alcanzó con estos presupuestos, no necesariamente alteró la configuración discursiva anterior, ni operó un desplazamiento productivo y crítico de los conceptos sobre el arte latinoamericano hasta entonces vigentes.[35] Muy seductora en un momento que se trataba de luchar contra los estereotipos arrastrados desde la década anterior (1980) y de arrebatar

[35] Ivo Mesquita señala la inscripción de la categoría de arte latinoamericano en la ideología del multiculturalismo que, por su interés en la diferencia y la otredad, logró instalar nuevas categorías de pensamiento y espacios de representación pero sin alterar la configuración anterior. Ivo Mesquita, ed., catálogo de exposición *Cartographies* (Winnipeg: WAG Press, 1993).

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 producciones del continente en aquellos años (1990). 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 de las continuas revueltas sociales. No estoy tratando de negar que las obras son inextricables de las condiciones de su aparición, pero sí de afirmar que tampoco se reducen a ellas.

Para terminar, me interesa situar estos problemas en relación con lo que podemos pensar como una tradición de escritura mayor relacionada con el arte de América Latina, una tradición de la cual la construcción de Camnitzer participa pero a la vez lo excede. Esta tradición mayor, que denomino "contextualista", tiene como rasgos principales el funcionar con una lógica de la identificación y ubicar el tiempo de la obra fuera de ella.

La lógica de identificación a la que me refiero impone como exigencia la continuidad entre el espacio de emergencia de la obra y sus horizontes de significación/potencialidades de acción. Se trata de una operación que quiere proveer de referencialidad a la obra, fundarla en la autoridad del hecho. Michel de Certeau advierte sobre el trabajo en acción en una historia literaria que

> recose meticulosamente el texto literario a las estructuras 'realistas' (económicas, sociales, psicológicas, ideológicas, etc.) de las que sería el efecto, [una historia literaria que] se da por función la de restaurar incansablemente la referencialidad; la produce, hace que el texto la confiese. Hace creer así que el texto expresa algo de real. De este modo, lo transforma en una institución, si la institución tiene fundamentalmente por función hacer creer en una adecuación del discurso y de lo real, presentando su discurso sobre la ley de lo real.[36]

Esta lógica de la identificación obtura, retomando una reflexión de Ivo Mesquita, la disponibilidad de ciertos trabajos "para atravesar lo social, sin desear reflejarse en él, resistiéndose a la obligatoriedad a todo costo con lo real".[37] Se trata de cuestionar el estatuto del arte (latinoamericano o no) como saber objetivo que puede agotarse en diversas cuestiones de hecho, y a la vez interrogar la relación siempre conflictual entre las obras y sus escrituras, las obras y los discursos sobre ellas.

[36] Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis, entre ciencia y ficción* (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 58.

[37] Mesquita, *Cartographies*, 52.

1. Luis Camnitzer, "He Practiced Everyday", núm. 2, *From the Uruguayan Torture*, 1983, fotograbado a cuatro colores, 75 × 55 cm. Collection Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Museum Fund, 1992. Foto: Gabriela A. Piñero, 2008.

2. Luis Camnitzer, "Her Fragrance Lingered on", núm. 8, *From the Uruguayan Torture*, 1983, fotograbado a cuatro colores 75 × 55 cm. Collection Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Museum Fund, 1992. Foto: Gabriela A. Piñero, 2008.

3. Luis Camnitzer, "He was Known because of His Precision", núm. 11, *From the Uruguayan Torture*, 1983, fotograbado a cuatro colores, 75 × 55 cm. Collection Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Museum Fund, 1992. Foto: Gabriela A. Piñero, 2008.

4. Luis Camnitzer, "The Damage Appeased Him", núm. 25, *From the Uruguayan Torture*, 1983, fotograbado a cuatro colores, 75 × 55 cm. Collection Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Archer M. Huntington Museum Fund, 1992. Foto: Gabriela A. Piñero, 2008.