

Imaginarios de la desestabilización

Andrea Giunta

La paranoia, antes de volverse clínica, es una salida a la crisis de sentido.
Ricardo Piglia¹

"Inside the museums, infinity goes up on trial...". No parece casual que Bob Dylan escribiese su bella y explosiva frase en 1965, cuando empezaban a ser visibles las formas de la indisciplina que se generalizaría en el 68. Y aunque sabemos que nada empieza ni termina en un año ni en una fecha precisa, datar nos lleva a confrontar hechos distantes cuyos paralelismos o resonancias encuentran alcances simbólicos. Dylan inscribe su fulgor en un momento personal de su vida y de su carrera. Se ha interpretado su estrofa como una forma de poner entre paréntesis las fantasías o los peligros de la fama.² Comenzaba en ese año la última gran rebelión, pronto generalizada, contra las instituciones del arte. Una gama extensa de formas de intervención fue diseñándose al calor de la emergencia, todas motorizadas, de distintas formas, por el imperativo ético de revelar las tramas secretas del poder, las estrategias de control y sus genealogías, con el propósito último de colocarlo todo, el arte y el mundo, ante la evidencia de su ineficacia. Fue entonces cuando el museo ingresó en forma generalizada en la poética de los artistas. Frente al paulatino avance del poder de las instituciones de normar y controlarlo todo —en el mundo del arte, establecer prestigios, mercados, consagraciones—, penetraron las tramas de sus estructuras para convertirlas en escenario de sus intervenciones, subvertirlas, colocarlas en estado de emergencia. Uno podría, por qué no, sostener que hay un complot de los justos; el de aquellos que de este modo resisten a quienes conspiran para mantener un orden y someter a otros.

Los años sesenta nos ofrecen un extraordinario repertorio de respuestas frente a la administración institucional, que van desde el juego con la ironía que había inaugurado Duchamp hasta la inversión de su poder para volver las obras —no necesariamente las instituciones— contra el poder del Estado, el poder de los circuitos, la ficción del intercambio celebratorio y sin conflictos. El régimen del arte conceptual, particularmente cuando recurre a objetos transicionales o a estructuras diagramáticas como mecanismos para alterar los órdenes establecidos (tanto en el espacio de las ideas como en el de las estructuras institucionales que las legitiman), se basa, centralmente, en el pensamiento del complot. Escarbar los límites, escenificarlos para ponerlos en evidencia; cuando se admite la posibilidad de la eficacia, se postula el propósito de modificarlas o empujarlas hasta el borde de un abismo.

Los relatos de los años sesenta iluminan el momento en el que se tornó visible un dato que, si bien no era nuevo, alcanzaba un grado de generalización que lo hacía ineludible: las instituciones del arte no eran solo bellas salas en las que se disponían las obras, por supuesto, también bellas; eran espacios en los que se administraban valores. Los artistas no permanecieron mudos ni inertes frente a esta constatación. La radical conciencia acerca del poder de las instituciones de organizarlo todo expandió la imaginación creadora en una filigrana de estrategias que fueron desde el juego con las dinámicas que gobiernan la arquitectura de su poder, para controlarlas, hasta el uso de su autoridad y prestigio público para convertirlas en tribunas desde las cuales hacer evidente un estado del mundo.

Quisiera postular aquí que no es ajena a la inscripción latinoamericana del pensamiento artístico una forma exagerada, incluso paranoica, de pensar el poder de las instituciones. Como si en su lógica todo pudiese revelarse para ser

Una parte de este ensayo fue publicada en Nelly Richard (ed.), *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo*, Santiago de Chile, Coloquios Trienal de Chile, 2009.

Las notas de este texto se encuentran en la pág. 57.

usado en función de un objetivo preciso, contrario al poder que ellas mismas buscan instaurar. La metodología del complot, que daría, incluso, lugar a una teoría —no es casual que Ricardo Piglia escribiese un ensayo sobre el tema— se funda en la hipótesis contrafactual de que las cosas pueden ser distintas si se anticipa su lógica. En tal sentido se vincula a la máxima creatividad, ya que no importa tanto verificar su eficacia como planificar y describir sus estrategias. El nudo de la cuestión no radica tanto en la intención de torcer la historia, tal como esta puede anticiparse, sino en la narración y en la actuación de las operaciones necesarias para transformarla. En esto radica su poética, el conjunto de recursos que activan un imaginario que potencialmente puede cambiar un orden que se prevé, pero que todavía no se ha cumplido. Se vincula, directamente, al universo de lo posible. Sus recursos poéticos se basan en la lógica, en la coherencia, en la trama, en la articulación del tiempo, en la interpretación del pasado y en la predicción del futuro. La relación entre la descripción anticipada y el resultado —en caso de que no se proponga solo como un plan sino que demande su cumplimiento— suele ser desproporcionada. Generalmente es más interesante el relato que la realización. Su eficacia no radica en el logro sino en la organización de sus presupuestos y en las acciones que se instrumentan para materializarlos. Un plan exquisito para el que la verificación es, en definitiva, accesoria. *El complot es el momento imaginario en el que se urde la teoría desestabilizadora*; es, también, el momento más tenaz de la vanguardia, el que recorre la lógica del poder para alterarla, para instaurar un contrapoder que apela a una representatividad distinta, hipotéticamente mayor. El complot, sostiene Piglia, involucra la ilegalidad, el juego con lo clandestino, la confabulación, la complicidad, la intriga. Casi siempre envuelve a un grupo. Por eso toma particular relevancia el complot individual en cuanto adquiere un carácter casi heroico. El complot es el pensamiento de lo paralelo, de una organización equivalente a la del poder que se urde con el propósito de desestructurarlo más que de tomarlo. Busca amenazar al Estado y, por supuesto, a sus instituciones. Aspira a erosionar, incluso, las estrategias defensivas que el Estado administra para desarticular todo intento de revolución en el campo de la cultura mediante la censura o la prohibición. Si el Estado utiliza la censura como acción anticipatoria, el complot diseña el plan desarticulador de la anatema. Como destaca Piglia, leer entre líneas —acto que realizan tanto el censor como el conspirador, los dos grandes modelos del lector moderno—³ es un acto político que quiere prever todo aquello que contradiga el orden que se pretende establecer. El complot es una táctica de resistencia frente a distintas articulaciones efectivas del poder. "Con frecuencia, para entender la lógica destructiva de lo social, el sujeto privado debe inferir la existencia de un complot", destaca Piglia.⁴

Toda revolución tiene un estadio de complot. Es un momento de la guerra y también de la vanguardia. Supone abstraer, analizar e incorporar la lógica que organiza el poder en un momento y en un lugar específicos con el propósito de desarticularlo. El complot es traición. Puede obedecer a ideales con los que se aspira a representar a un colectivo o, también, a valores que se asocian con lo mezquino. En términos más generales, y específicamente en el campo artístico, el complot presupone la existencia de un valor que se busca subvertir; quiere cambiar los patrones de lo legítimo, de lo aceptado, trastornarlo por la erosión antes que por una abierta conflagración. Es un momento de la guerra que elude la confrontación directa. Todo complot implica formas de negociación y de enmascaramiento. El poder y el complot para desarmarlo pueden coexistir durante un cierto tiempo. Cuando los términos de negociación entre ellos ya no son posibles, la confrontación se vuelve pública y directa. Un complot o bien se desarma con el desenmascaramiento de la verdad, con la revelación del secreto, o bien desemboca en el despliegue de la guerra en el campo de batalla. Develada la cons-

piración, sigue la evaluación social —en el ámbito de la cultura, a cargo de otros actores y de la crítica— acerca de sus razones, sus justificaciones, su ética y sus procedimientos. Acción y juicio ético no suelen coincidir sino después de un cierto tiempo. La sensación preliminar que acompaña a un acto conspirativo — cuando este rebasa los límites de lo admisible— suele ser el desconcierto de una estafa.

Ciertos momentos de la vanguardia latinoamericana de los años sesenta exponen la productividad poética del complot cuando este involucra directamente a las instituciones legitimadoras del arte. Situados en la coyuntura latinoamericana de esos años, marcada por la Revolución Cubana y por las estrategias del segundo momento de la Guerra Fría —es decir, aquellas reguladas desde el lema *América para los americanos* y reactualizadas por el discurso de la Alianza para el Progreso—, podríamos pensar el paralelo entre las tácticas del antiinstitucionalismo de la vanguardia como complot y las estrategias de la Guerra Fría.⁶ La misma lógica conspirativa los llevó, en ciertos momentos, a replicar sus formas de operar: las estrategias para fortalecer el poder hegemónico fueron contestadas por las tácticas para desestructurarlo. La globalización parecería haber aplanado ese universo de sentido; la reflexión actual sobre la institucionalidad del arte busca describirla y exponerla, expandir su propia retórica, más que desorganizarla. El plan total del antiinstitucionalismo radical ha sido desplazado por el espacio de lo posible y realizable; por una poética, en ocasiones, demasiado atada a las instituciones.

Volvemos sobre los sesenta sin que nunca disminuya nuestra sorpresa. Una década o una época que parece haber inaugurado todas las opciones sobre las que trabajará el arte en los años subsiguientes, hasta el final del siglo y aun después. Nos preguntamos cómo tantas personas pudieron estar hasta tal extremo convencidas de que era posible cambiarlo todo. Produce sorpresa y admiración, con un resabio de envidia. El experimentalismo de los años sesenta expandió hasta el extremo el repertorio del pensamiento poético respecto de la institución. Ante ese legado, podemos sentirnos herederos, continuadores, o simples imitadores. Aun cuando ya no se pretenda repetir aquella densidad épica, en algunas ocasiones ciertas obras logran poner a las instituciones en estado de emergencia. No es el pensamiento del relevo, del reemplazo; es el diálogo — más amable, más cínico, más crispado— con el sentido formal y simbólico de la institución (el cubo blanco, su poder de legitimación). La partida (como juego) de un encadenamiento poético en el que las imágenes son tan importantes como el espacio que las contiene o como los circuitos administrativos que regulan el funcionamiento institucional. En la organización posfordista del trabajo, editada por las lógicas de la posproducción, los artistas han expandido el poder de cada articulación institucional. No podemos referirnos a los complots fuertes de los años sesenta y setenta, sino a leves conspiraciones en las que las instituciones, más que ser asaltadas por la sorpresa, prefieren plegarse y poner todos sus recursos para contribuir a un diálogo blando en el que aceptan, gustosas, la puesta a prueba de su autoridad, así como el desafío de reflexionar sobre su poder y sus límites junto con los artistas. El campo de acción ha dejado lugar a la seducción y a la cooperación. En otras palabras: las instituciones dialogan positivamente con el desacomodo que pretenden algunas obras. La confrontación violenta, cuando sucede, se desclasifica del campo del arte y se corre, se descalifica, situándose en el del escándalo. La reflexión crítica sobre las instituciones es admisible si es civilizada y artísticamente refinada. La insubordinación que aspiraba a conquistar el poder ha sido desplazada por un sofisticado juego de intercambios entre el artista, el curador y, en nombre de este, la institución.

Podríamos ir un poco más allá y decir que la historización y la magnificación del repertorio conceptual desmovilizaron su fuerza antiinstitucional hasta convertirla en un signo de distinción, en un valor de mercado, en materia prima

del lucimiento institucional, de la complejidad de la lectura, de la capacidad del poder de absorber la crítica como poética. La crítica institucional del presente contribuye a crear la agenda de las instituciones, a poner de relieve su sofisticación y, en todo caso, en algunas oportunidades, a poner a prueba su apertura y su compromiso con la libertad de expresión. La crítica antiinstitucional de los años sesenta tuvo la capacidad de poner en jaque a las instituciones, la del presente contribuye a glorificarlas.

Extranjeros latinoamericanos en Nueva York

El arte latinoamericano ha inscrito momentos significativos en la poética más radical del antiinstitucionalismo. El fuerte legado de la institucionalidad europea poscolonial, articulada con la de los Estados nacionales que cumplen dos siglos, actuó como el terreno de una interiorización que se identifica no solo en los latinoamericanos que viven en sus países de origen sino en los que deciden radicarse en el exterior. Es —o lo era antes más— frecuente constatar que desde la distancia seguían operando en función de un referente local, buscando intervenir en instituciones cuya lógica conocían. Si algún rasgo recurrente pudiera postularse en el arte latinoamericano, probablemente este no radique en los colores estridentes ni en el dramatismo de sus temas, sino en las formas de organización de la cultura que presuponen, en ocasiones, una crítica al occidentalismo desde Occidente o desde el extremo Occidente.⁶

En 1964 tres latinoamericanos formaban en Nueva York un grupo cuya agenda estaba marcada por la crítica del grabado tradicional y por el fuerte deseo de obtener legitimidad en la escena del arte neoyorkino a la que acababan de ingresar. Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo y Liliana Porter iniciaron el New York Graphic Workshop (NYGW) para diferenciarse de la tradición del grabado y para montar una estructura institucional que parodiara la de las instituciones establecidas (como la New York Graphic Society). Ironizaba sobre su prestigio desde una propuesta radical sobre el grabado: tan radical que desplazaba del centro el oficio de larga tradición para priorizar aquello que toda la historia del grabado compartía: el acto de imprimir. El hecho revolucionario, podríamos agregar, de imprimir. Es decir, de multiplicar, de hacer estallar las ideas en miles de fragmentos, de dinamitar y diseminar el sentido para refundarlo en cada una de sus esquirlas, como aclamaba Strindberg.⁷ Copiar, más importante que producir la imagen; copiar "con la mano", apretando el papel, arrugándolo, sin necesidad de interponer ni el pensamiento ni el oficio. Dejar la marca de la acción del estrujado como el residuo del acto más mecánico que puede hacerse, con la mente envuelta, incluso, en otros pensamientos. Ellos iban más allá de la escuela a la que habían ido a estudiar y en la que se habían encontrado (el Pratt Graphics Center). Renovaban la energía original de la vanguardia separándose de las instituciones legitimadoras, en este caso del grabado, y recuperando la base cosmopolita y metropolitana que las primeras vanguardias establecieron al elegir como ámbito de acción y de proyección la ciudad en la que se instalaban. Pero ellos no veían la ciudad desde el murmullo de lo urbano; ni el neón ni los sonidos ni sus formas los lanzaban a las calles. La metáfora más contundente de su espacio creativo es, probablemente, la ventana de Castillo. Geométrica y opaca, nos devuelve al espacio interno, en el que analizaban sus tácticas, sometían las ideas y las imágenes a crítica, conversaban. Emigrados, no exiliados, no padecían el dolor de partida forzada. No carecían, sin embargo, de melancolía. Desde Nueva York concentraron sus esfuerzos en recorridos institucionales que los llevaron a los museos de sus propios países y a referirse en sus obras, incluso, a episodios de historias locales. Sobre todo Luis Camnitzer, cuando escribía "fosa común" donde antes decía "tile"; cuando circunscribía la ambigüedad de las palabras anclán-

acidad del
l presente
sostitución
eratura y su
e los años
l presente

ética más
dad euro-
nplen dos
olo en los
den radi-
desde la
ntervenir
a postu-
s colores
nización
no desde

upo cuya
te deseo
aban de
n el New
abado y
uciones
prestigio
aba del
oría del
os agre-
niles de
una de
roducir
cesidad
lestru-
nte en-
a la que
center).
ciones
colita y
ámbito
veían
ormas
reativo
vuelve
s y las
l dolor
a York
ra los
ios de
donde
clán-

dolas en la violencia que a fines de los sesenta envolvía a la sociedad argentina o chilena. ¿Cuál era la base social del grupo, su comunidad de origen o aquella en la que habían decidido quedarse? ¿Cuáles eran sus fronteras, las de sus respectivas naciones o las del orden de legitimidades que querían intervenir, integrado por múltiples grupos con los que convivían, con los que competían y que constituían el parámetro para medir su propio reconocimiento?

"Legitimidad" era para ellos un término clave; cuestionado y al mismo tiempo central en la articulación de sus tácticas. La poética del complot antiinstitucional. Un motor iconoclasta que alimentó todos los postulados del grupo. Recién llegados de otras ciudades (Montevideo, Caracas, Buenos Aires), ingresaban en la nueva metrópoli buscando establecer sus propias prácticas de producción, distribución y publicidad. Delineaban, siguiendo un proceso que Raymond Williams explicó con claridad, "una formación oposicional que se situó, inicialmente, contra sus enemigos en la arena cultural, y luego, contra el orden social que hacía posible la reproducción de los sistemas de poder en general. Ellos autogestionaron formas de organización planificadas desde el secreto. Los vinculaba (y esto lo sabemos recién ahora, cuando el secreto ha sido develado, pero no por los otros sino por ellos mismos, de lo que se anticipa que no han sido derrotados) el propósito de irrumpir en un medio en el que eran extranjeros y latinoamericanos, extraños y carentes de poder. Organizados, sin embargo, por el deseo de conquistar visibilidad y prestigio. Castillo es descrito por Camnitzer como el estratega del grupo, el arquitecto de una política de circulación que consistía en articular las etapas del reconocimiento neoyorquino. El plan era exponer primero en los grandes museos latinoamericanos para alcanzar luego el centro del poder. Y sorprendentemente lo hicieron: en 1966 exhiben en México, en Buenos Aires y en Montevideo;⁹ llegan, en 1969, a la antológica exposición del Museo de Bellas Artes de Caracas, para encontrarse, en 1970, ante la situación que finalmente disolvía los anhelos que cohesionaban al grupo: el MoMA los invitaba a exponer en *Information*.

Cuando recorremos el relato de los cinco años en los que el NYGW estuvo activo encontramos episodios significativos. La tensión entre el deseo de conquistar el mercado en términos de reconocimiento y el postulado irrevocable de la investigación (sostenido permanentemente por la crítica interna del grupo) los lleva a idear el personaje grotesco de Trepadori: un artista inexistente, creado entre todos (tanto en la ficción como en la realización concreta de sus obras), que hacía todas las concesiones que ellos no estaban dispuestos a hacer: usaba colores, plumas y clichés, redoblando el imaginario de lo latinoamericano. Frente a la monocromía y al rigor despojado de las imágenes del NYGW, los colorinches de Trepadori resultan insoportables. Lo producían y lo vendían, pero este era el límite del juego con las instituciones. El deseo de conquistarlas era tan fuerte como el de denunciarlas. Es elocuente que la exposición que realizaron en 1969 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas haya ocupado el lugar de una consagración que provocó el debate interno en términos de replanteamiento ético. Y es significativo —y hoy resulta sorprendente— que esta revisión los haya llevado a considerar si tenían que aceptar la invitación para participar en *Information*.¹⁰ ¿Cuál era el límite entre éxito y defección? La operación interna de la obra se armó para usar la institución y llevarla a hacer cosas que esta no había previsto: convertirse en oficina de correo desde la que la obra se realizaría cuando se cumplieren las instrucciones que el grupo establecía en el proyecto. El museo obediente y el complot ocupando el espacio ético que la historia, sentían, les reclamaba. El grupo quedó atrapado en una dinámica institucional que solo pudieron resolver con su disolución. La historia se entreteje con los grandes complots culturales de los años sesenta, con el boom de la literatura, con la red de impugnaciones que

conducen al episodio del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI) y *Mundo Nuevo*, la revista de literatura latinoamericana dirigida por Emir Rodríguez Monegal en París, financiada por el Congreso para la Libertad de la Cultura;¹¹ o la carta contra Neruda firmada por los escritores e intelectuales latinoamericanos en la que denunciaban su participación en el XXXIV Congreso del PEN Club realizado en Nueva York en 1966;¹² o la oposición de los artistas latinoamericanos en Nueva York, a la política del Center for Inter American Relations (CIAR) y sus exhibiciones de arte latinoamericano por los sospechosos intereses económicos que los miembros de su consejo consultivo tenían en América Latina. Oposición y boicot que Camnitzer sostiene hasta el presente hacia Americas Society, el nuevo nombre que recibió el CIAR en su reciclaje para superar la crisis. Denunciaban la diplomacia cultural que articulaba una institución en la que José Guillermo Castillo trabajaba; el complot chocaba con el límite que le marcaba la ética. Las cosas parecían entonces más claras.

Ninguna institución puede sabotearse si no se domina su lógica. Castillo ocupa en el grupo el lugar de quien conoce los escenarios de las instituciones norteamericanas para Latinoamérica desde adentro. Él lleva adelante la política de traducciones del CIAR denunciado por los artistas latinoamericanos en Nueva York como un enclave de la política y de la propaganda norteamericanas hacia América Latina. Pero no se puede estar dentro de la institución e imputarla públicamente. El compromiso activo de Camnitzer y Porter con la denuncia del CIAR lleva al desmontaje de la estrategia del grupo. El programa que los había unido —conquistar el mercado y las instituciones— se desarticulaba por el límite que les señalaba el imperativo ético de los sesenta. La disolución los liberaba del requerimiento del consenso interno. La crítica se sostenía también desde los postulados de las imágenes: la inversión del valor de la copia (la definición del grabado por la impresión y no por la realización de la plancha),¹³ la centralidad de los actos cotidianos (comer una galletita, arrugar un papel), o la crítica del sentido llevada a los espacios o las formas más banales o más cotidianos (la ventana de Castillo, las formas polisémicas de Camnitzer, la especialidad del interior de un living con los objetos traducidos por palabras también de Camnitzer, la sombra mural de Liliana Porter). La conspiración antiinstitucional fue el fundamento épico del grupo, pero este sería tan solo un episodio simpático si no hubiesen realizado la obra que realizaron. Estas son algunas de las paradojas que tensan el momento heroico de una gesta y su postrero reconocimiento.

La denuncia de Occidente

Otro caso singular es el del episodio de antiinstitucionalismo radical que protagonizó León Ferrari cuando, en lugar de enviar sus celebradas esculturas de alambre al Premio Instituto Torcuato Di Tella de 1965, presentó un avión de guerra norteamericano, de los que se utilizaban en la Guerra de Vietnam, con un cristo de santería suspendido de sus alas. Era el mismo año en el que Dylan encontraba su frase iluminadora. Ferrari enviaba una pieza cuya imagen y cuyo título cuestionaban los valores de Occidente en términos de guerra y violencia. Denunciaba la misión "civilizadora" de la guerra. La institución, el Di Tella, era parte de la agenda de la obra. Ferrari contaba con su prestigio como la mejor vidriera desde la cual lanzar su condena. Pero la tensión institucional que provocó fue tan grande que le pidieron que la retirara. Se vio ante dos opciones. Llevarse todo su envío (que comprendía el avión y tres cajas, también sobre violencia y religión) y luego denunciar al Di Tella, adalid de la libertad, como una institución que censuraba, minando así el poder de la institución misma, o aceptar la negociación que le ofrecía Jorge Romero Brest retirando el avión (aparentemente insoportable) y dejando solo las cajas. La segunda opción representaba introducir un conflicto en una institución

ernacio-
gida por
rtad de
ctuales
ngreso
as lati-
lations
ereses
a Lati-
ericas
i crisis.
e José
aba la

astillo
ciones
a polí-
nos en
canas
utarla
sia del
había
límite
eraba
de los
in del
ad de
ntido
na de
de un
mbra
ento
esen
rsan

pro-
s de
erra
isto
aba
itio-
la la
nda
ual
que
que
un-
ndo
rge
las
ión

que hasta el momento no había expuesto obras que abordaran estos temas. La crítica lo percibió y lo condenó, tanto a él como a la institución: por alejarse de los estándares del arte serio y por introducir en el templo del arte un libelo. Ferrari contestó que si para la crítica eso no era arte, tachaba la palabra "arte" y dejaba solo "política". Toda la intervención de Ferrari partía de la noción de complot entendida como "el modo que tiene el sujeto aislado de pensar lo político".¹⁴ Desde cierta perspectiva, su decisión tuvo una dimensión sacrificial. Era una rebelión frente a la consagración como destino —una rebelión frente al sentido trágico que éste puede tener en la trama de una ficción—: "una rebelión equiparable a la de Dylan, en la interpretación con la que iniciamos este texto. En lugar de aceptar un lugar en el entramado de las fuerzas institucionales, asume el del artífice de nuevas reglas del juego. Todo el poder enegecedor del éxito y la consagración en el máximo escenario de la legitimación artística fueron arrojados a un abismo. Como Arlt en *Los siete locos*, Ferrari se coloca en el lugar de quien construye un complot individual contra el complot social. Dice Piglia sobre la percepción que transmite Arlt: "El sujeto siente que socialmente está manipulado por unas fuerzas a las que atribuye las características de una conspiración destinada a controlarlo y debe complotar para resistir el complot".¹⁵

Al enviar esta obra, Ferrari liquidó todo el capital de prestigio que había acumulado en su incipiente carrera de cuatro años y dejó de hacer arte. Por diez años sus intervenciones tuvieron lugar fuera de las instituciones artísticas, en cercanía con las organizaciones políticas. La institución, por su parte, estuvo en riesgo, pero la negociación del curador la salvó de la emergencia. El propósito de Ferrari no fue, finalmente, denunciar los límites de la institución, sino utilizarla para hacer visible e ineludible su manifiesto. Todos lograron, en parte, lo que se habían propuesto. El complot de Ferrari consistió en traicionar las expectativas que existían respecto de su obra. Pero también hubo un complot por parte de la institución al ofrecer un intercambio que permitiera mantener incólume la "libertad" que sostenía como estandarte.

También fue un complot precursor el *happening* de Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, o *antihappening*, que nunca sucedió aunque los medios masivos lo difundieron. La propuesta implicaba "el uso artístico de un medio tan político como la comunicación masiva", según suscribían en su manifiesto, "El arte de los medios", de 1966. El complot radicaba en la organización de una operación de prensa que diseñaba una realidad inexistente. La crítica a los medios era performatizada a partir del absurdo. El poder del complot era mayor que el de los medios, era capaz de darlos vuelta, de parodiarlos.

Los artistas argentinos que actuaron en el 68 fueron especialistas en complots. La destrucción de la vidriera con la foto de Kennedy al grito de "¡Fuera yankis de Vietnam!" que el artista Eduardo Ruano había realizado en la inauguración del Premio Ver y Estimar en el Museo de Arte Moderno; la carta que Pablo Suárez envió a las *Experiencias* del 68, en reemplazo de su obra, en la que proclamaba que la vanguardia ya no podía hacerse en las instituciones y que había que ocupar las calles; la destrucción de las obras de los artistas que habían participado en estas mismas *Experiencias* en la puerta del Instituto Di Tella como repudio ante la censura policial del baño de Plate. El clima creciente de confrontación volvió imposible toda forma de negociación. Y aunque Romero Brest sonreía mientras repartía la carta de Pablo Suárez en la puerta del Instituto, la acción de los artistas, sumada a la crisis económica de la empresa Di Tella, debilitó a la institución. Hubo un grado de complot por parte de los artistas (fundamentalmente por parte de Suárez), pero más que modificar la institución su intención fue ponerla en crisis y, a partir de esto, formar parte de la trama cultural y política que aspiraba a transformar la sociedad.

Quizás el máximo ejemplo de complot fue el que se materializó en *Tucumán arde*. Hubo acciones previas que fueron operativos, como el asalto a la conferencia de Romero Brest o el encierro del público realizado por Graciela Carnevale, ambos en la ciudad de Rosario. En varias ocasiones recurrieron a secretos y a información distorsionada. Por ejemplo, cuando dijeron a las autoridades culturales de Tucumán que estaban haciendo un documental sobre la cultura de la provincia. O cuando pegaron la palabra "Tucumán" en las calles de Rosario, sin revelar nada acerca del sentido de la acción. O cuando anunciaron con carteles públicos la organización de la primera bienal de arte de vanguardia, cuya dirección era la sede de un sindicato y no la bella sala de un museo. El secreto era la distancia entre lo que se declaraba y lo que se hacía. La lógica escondida que estructuraba los materiales expuestos, destinados a penetrar la conciencia del público, distribuyendo, sin advertencias, café amargo, con el propósito de dirigir sus sentidos hacia el tema, es decir, hacia la desarticulación del sistema productivo del azúcar. Hay cierto grado de complot en el deseo de sorprender los sentidos para ampliar el registro del conocimiento. Pero este pensamiento se instauro como respuesta a otro complot, el del Estado, que también organizaba secretos con el fin de usurpar las fuentes de trabajo de los ciudadanos. *Tucumán arde* es, en verdad, un contracomplot, alimentado por la idea de justicia, de verdad y de una épica heroica de carácter colectivo.

El complot se basa en un acto de lectura. En leer entre líneas, confrontando materiales para descubrir la verdad escondida en los hechos. El montaje tiene entre sus propósitos la desestructuración de un orden perverso, creado para confundir y condenar a una ceguera del conocimiento. En el *collage* de noticias que Ferrari preparó para *Tucumán arde*, en el que colocaba en la misma superficie de papel noticias que aparecían en distintas secciones del diario, buscaba develar, sin más intervención que el acto de acercar y confrontar información, el complot de un Estado que promocionaba el proyecto de reestructuración de la economía de Tucumán como un programa de desarrollo.

Los años sesenta fueron los de las grandes conspiraciones. Se leían por todas partes. La CIA manejaba la cultura latinoamericana, los norteamericanos estudiaban los complots culturales de los rusos y de los franceses para recuperar a los intelectuales que cooptaba el socialismo o la misión civilizadora francesa. Se organizaban simposios para aprender las reglas de la propaganda como dispositivo del complot, se sospechaba de todos los apoyos económicos, de todas las fundaciones, y las conspiraciones se revelaban y se denunciaban públicamente. Los artistas latinoamericanos, inmersos en las denuncias, también complotaban. El secreto era parte del instrumental del conceptualismo. El antiinstitucionalismo se movía entre la delación y el socavamiento. La imaginación artística se encendía al explorar las formas de desestructurar el poder.

Los límites de la institución

El uso que de las instituciones hacen los artistas contemporáneos forma parte de sus estrategias poéticas (con la palabra estrategia me refiero aquí a un juego con el poder que lo confirma, no que lo socava). Pero ni ellos pretenden colocarlas en estado de excepción ni las instituciones, a esta altura bastante conscientes y advertidas, parecen muy dispuestas a que esto suceda. El juego con la institución forma parte de la buena conciencia del artista (que no quiere dejar de mostrar cierta resistencia frente al mercado) y de la institución (que no quiere dejar de demostrar que es flexible ante las propuestas de los artistas). Las instituciones y sus operadores —los curadores— aceptan gustosos proyectos que pongan en el centro del discurso a la institución. Estamos en una época en la que aparentemente podemos hacer bastante con las instituciones, pero no, por supuesto,

desestabilizarlas al extremo de poner en peligro su existencia. En definitiva, todos vivimos de ellas, nadie se siente portador de un mensaje tan radical como para postular su disolución. Desde una posición cínica podríamos decir que la crítica blanda nos deja a todos conformes, reproduce el sistema y puede ser un dispositivo sencillo para hacer una obra entretenida.

Pero a veces, las cosas sobrepasan estos límites. Cuando las obras llegan a poner en crisis el sistema, la institución tiene que tomar una decisión, y ese es el momento en el que realmente se redefinen.

La fuerza de las instituciones genera representaciones. La evaluación de su poder y de los mecanismos que el museo instrumenta para conservarlo alimenta el imaginario de la conspiración y del complot. El secreto y la acción encadenada son dispositivos eficaces para perforar y subvertir su lógica, ampliar sus límites, trastornar sus estándares. No se trata de quemar los museos, sino de poseerlos. ¿Cuál es el lugar de los centros de arte contemporáneo y de los curadores en la constitución de agendas meta antiinstitucionales? Desde mi perspectiva, dejar que el imprevisto los ponga a prueba.

Notas

- 1 Ricardo Piglia, *Teoría del complot*, Buenos Aires, Mate, 2007, pp.10-11. La edición transcribe la conferencia que Piglia dictó el 15 de julio de 2001 en el ciclo *Plácidos domingos* de la Fundación Start (desgrabación Guadalupe Salomón). Gran parte de las reflexiones que introduzco sobre el complot se vinculan al ensayo de Piglia.
- 2 En su ensayo "Visions of Johanna", Rafael De Pablo Contreras sostiene que la primera versión se grabó el 30 de noviembre de 1965 pero que Dylan no quedó satisfecho: "El recuerdo de la Visión (de Johanna) está demasiado cerca de la fecha de la grabación, y Dylan carece de la perspectiva necesaria para expresar la canción con propiedad (demasiada fuerza y velocidad en la voz, lejos de la tensa calma que expresa la oficial)". El 21 de enero de 1966 "retoma las Visiones de Johanna y, bajando la intensidad y velocidad de la voz, realza la guitarra, el piano y el órgano". Todavía no satisfecho realiza una tercera toma en Nashville, donde graba las canciones de *Blonde on Blonde*. El 14 de febrero queda plasmada la versión en la que se consolida el definitivo "sonido mercurial". Contreras interpreta la canción en la particular coyuntura de la vida de Dylan, en el momento de su matrimonio, con un hijo en estado de gestación y su desaparición desde mediados de 1966 hasta 1974. La canción refiere, según Contreras, a la decisión entre la vida segura y feliz, alejada del compromiso con su propia conciencia creadora, o la dolorosa senda del arte que puede llevar a perder la vida confortable. Cf. "Visions of Johanna", Rafael De Pablo Contreras, en *Kow-Ligo's Shelter from the Storm*, Bob Dylan y España. <http://www.geocities.com/BourbonStreet/Bayou/2911/visions.htm>
- 3 Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 11.
- 4 *Ibid.*, pp. 10-11.
- 5 Uso los términos táctica y estrategia en el sentido que les asigna Michel de Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp. 53-70. De Certeau plantea la noción de táctica como complementaria de la de estrategia, desarrollada por Foucault en relación con la reconstrucción de las estructuras de poder que presentan los órdenes establecidos como si éstos fuesen naturales.
- 6 *Extremoccidente* es, precisamente, el título de la revista semestral de cultura (comentarios y ensayos) que publica la Universidad Arcis de Chile, y sirve también de título a un libro de Alain Rouquié, como designación problematizadora de las complejas relaciones entre Europa y América Latina (*Extremo Occidente. Introducción a América Latina*, Buenos Aires, Emecé, 1994). Occidente, sí, pero también el lugar en el que Occidente termina, tanto en relación con América Latina como con los Estados Unidos. Pienso, por ejemplo, en el libro de Juan Carlos Castillón que describe a los Estados Unidos a partir de la pregunta por el momento en que éstos dejaron de ser una continuación de Europa (*Extremo Occidente. Una historia personal de los Estados Unidos*, Madrid, Debate, 2008).
- 7 "¡Nobel! Tú publicaste una enorme edición popular constantemente renovada en cien mil ejemplares", cit. por Raymond Williams. "La política de la vanguardia", en *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 71.
- 8 Raymond Williams, *op. cit.*, p. 51.
- 9 Galería Aristos, Universidad de México; Galería Plástica, Buenos Aires; Centro de Promoción Cultural, Montevideo.

- 10 Cuenta Camnitzer: "Nuestra reacción frente a la invitación para esta muestra, hoy considerada de importancia histórica, no despertó nuestro entusiasmo. Por lo menos no el que uno puede esperar en un grupo de artistas interesado en hacerse famoso en Nueva York. Teníamos problemas políticos con el museo y además no estábamos muy seguros si el aparecer como parte de un movimiento colectivo era beneficioso. Previamente ya habíamos tenido discusiones sobre si dejarnos incluir en el rótulo de 'arte conceptual'. Nos veíamos como parte de una tradición totalmente distinta a la que informaba el estilo relativamente formalista norteamericano, y si nos obligaban a usar una categoría hubiéramos preferido 'arte contextual', no arte conceptual. Pero al mismo tiempo también teníamos conciencia que negarnos a exponer en el MoMA era profesionalmente suicida". Luis Camnitzer, "El New York Graphic Workshop", Trienal Poli/Gráfica de San Juan, 2004.
- 11 Cf. María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, pp. 28-33, y Peter Coleman, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, Nueva York, Free Press; Londres, Collier Macmillan, 1989, pp. 219-222.
- 12 Publicada en forma de "Carta abierta a Pablo Neruda" por Casa de las Américas (fecha en La Habana el 25 de julio), esta impugnación fue firmada por más de 120 intelectuales (entre los que figuraban Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marianello, José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar) y republicada, casi inmediatamente, por *Marcha*, semanario uruguayo con el que Camnitzer colaboraba.
- 13 No puedo dejar de pensar, hipotéticamente, en el efecto que Gramsci puede haber tenido en la formación de este imaginario, ya sea como influencia directa, como pensamiento paralelo o como paradigma de época.
- 14 Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 17.
- 15 *Idem.*
- 16 *Ibid.*, p. 18.