

**Trazando el mapa de la República de Arte Contemporáneo  
(notas desde la Carretera Panamericana)  
En traçant la carte de la République de l'Art contemporain  
(notes depuis l'autoroute Panaméricaine)**

Pablo Helguera

Number 102, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45466ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Helguera, P. (2009). Trazando el mapa de la República de Arte Contemporáneo (notas desde la Carretera Panamericana) / En traçant la carte de la République de l'Art contemporain (notes depuis l'autoroute Panaméricaine). *Inter*, (102), 46–53.

## Trazando el mapa de la República de Arte Contemporáneo (notas desde la Carretera Panamericana)

Era el 16 de agosto de 2006 y me hallaba en Cúcuta, un pueblo de la frontera colombiana con Venezuela. Había acabado de llegar de Bogotá después de manejar, desde mi salida de Anchorage, más de 13 mil millas a medio camino de mi objetivo: la Tierra del Fuego. Este viaje formaba parte de un proyecto de arte público, *The School of Panamerican Unrest* (SPU), que consistía en manejar a través del continente con una gran instalación —una escuela— y emplazarla en varias plazas públicas, universidades, instituciones de arte y dondequiera fuera posible a lo largo del camino. Variados acontecimientos tenían lugar en cada parada: paneles de discusión, actos cívicos, ceremonias, proyecciones y otras actividades espontáneas. En cada reunión, diferentes símbolos, como banderas y un himno, celebraban el país de ficción de Panamérica. Los colaboradores locales podían escribir, firmar y leer locuciones públicas sobre sus relaciones con esta nación imaginaria. Una serie de debates resultantes se grabaron en video para un documental destinado a servir como reunión de voces transcontinentales, normalmente no opuestas entre sí.

Este proyecto había surgido de una palabra que resulta ambivalente para la mayoría de nosotros: panamericanismo, concepto del siglo XIX nunca convertido en realidad. Sin embargo, el término ha cobrado un giro controversial gracias a la política económica neoliberal, al neosocialismo chapista, y a la época de la política de guerra fría de Estados Unidos. Estas ambigüedades, expresadas en el ficticio y utópico país promovido por este proyecto —así como el tipo de institución que éste pretende ser (una escuela)—, se convirtieron en un tanque pensante itinerante con el objetivo de promover la discusión hacia la definición concreta de lo que hoy relaciona la nacionalidad con la cultura. No obstante, de algún modo el SPU terminó cambiando constantemente entre ser percibido como arte o como escuela convencional, iglesia,

proyecto político o empresa misionera, en dependencia de los lugares donde estuviera o del tipo de público que atrajera. Los debates a menudo se convertían en gigantescas sesiones de terapia de grupo (alguien en Argentina me puso el apodo de “El terapeuta panamericano”) en las que la gente discutía temas de su propia elección, sobre todo acerca de las relaciones con su propio país, la cultura local y los conflictos sociales.

En cuatro meses, el SPU se presentó oficialmente en treinta ciudades e incluyó tres docenas de debates, a los que asistió una gran cantidad de público, que actuó, en muchos casos, en contextos no relacionados con el arte. Grabados en video, la transcripción de estos diálogos acumula varios cientos de páginas. Las respuestas a este proyecto fueron de un rango tan amplio y tan complejo que, junto con innumerables aventuras de cruce de fronteras y otras experiencias, sería imposible describirlas todas en un simple ensayo<sup>1</sup>. Pero sí creo que vale la pena comparar y reflexionar sobre los compromisos que se crearon entre las diferentes comunidades artísticas a lo largo de mi ruta.

Mi presencia en Colombia había sido muy accidentada. Habíamos emplazado la escuela en la Quinta de Bolívar, la casa colombiana de Simón Bolívar, y realizamos un debate tipo panel con curadores locales sobre cuestiones de patrimonio nacional y conservación, y cierto número de talleres. Todo esto estuvo rodeado de innumerables aventuras. Cuando llegué a Bogotá, un hombre, fingiendo que era el administrador de un hotel, me robó mi *lap top*. El día que llegué a la frontera, logré sobrevivir a un choque con un ómnibus de pasajeros y al caos posterior, y terminé en una estación de policía de Cúcuta. Ahora estaba varado, esperando se me concediera un esquivo permiso para entrar en Venezuela.

Esa noche, me conecté en un café de Internet de pobre aspecto y me enteré de un escrito que aparecía en *Eserapública*, un blog de arte colombiano extensamente leído. En Colombia, como en otras partes de América Latina, los blogs son los medios de comunicación más eficaces para aquellos interesados en arte contemporáneo, de un alcance mucho mayor que el de los periódicos o las revistas. El artista colombiano Lucas Ospina había situado un artículo sobre mi paso reciente por Bogotá. El texto era una especie de sátira fabulada de mi proyecto, que mezclaba los hechos con la ficción. Hacía ver que yo era un artista de Nueva York que trabajó en un gran museo neoyorkino y había recibido dinero de una fundación estadounidense para hacer este proyecto. El artículo de Ospina caracterizaba el SPU como un intento imperfecto

de crítica institucional, ya que yo era un artista que vivía en el “centro”, respaldado por el centro y operando con mentalidad semejante.

Aunque Ospina me vio discutir el proyecto en una reunión informal, no había visto la instalación ni había estado presente durante la representación ni las discusiones de panel en Bogotá. Escribí una respuesta muy emotiva. Mi respuesta condujo a una avalancha de correos de otros artistas colombianos, la mayoría de los cuales, igual que Ospina, no había visto el proyecto en vivo. No obstante, empezaron a tomar posiciones, diseccionando el debate ahora público entre Ospina y yo, algunos de ellos diciendo que mi incapacidad para aceptar su crítica corroboraba el fracaso del SPU como una institución intolerante más. Otros apoyaron mis intenciones. Esto condujo de forma inevitable al antiguo problema de las relaciones entre el centro y la periferia y los mecanismos de crítica institucional. Tal como yo había acusado a mis críticos de blog de ser paranoides y actuar con mentalidad autocolonizada, fui a la vez acusado de ser ingenuo respecto al contexto del arte local y de estar irremediamente atrapado en un marco mental institucional.

El debate continuó durante semanas, al igual que mi viaje. En cualquier pueblo remoto que llegaba, me conectaba y leía la última información aparecida en *Eserapública*. En la cultura de blog, las conexiones se alimentan lentamente y de ellas resulta una interminable escalada de interpretaciones incorrectas. Este debate me provocaba particular inquietud, quizás porque le tergiversaba el proyecto a miles de lectores a través de toda América Latina, donde los menores pero quizás más significativos y desembosados diálogos del SPU habían tenido lugar. También parecía irónico que el debate más público e intenso del viaje estaba ocurriendo en el ciberespacio entre gente que, en su mayoría, no habían visto nunca el proyecto. Yo inicié el SPU con el objetivo de tener el tipo de intercambio que nunca se puede tener *online*. La experiencia del blog colombiano me hizo pensar que no importa cuánto intentes comprometerte con otros físicamente; en nuestra era informática, en un final, lo virtual —junto con sus impredecibles complicaciones— lo sustituye todo.

El debate colombiano tipificó algunas de las polaridades que el SPU generó entre las comunidades artísticas, aunque hubo también esquemas de reacción vinculados al clima cultural con el que interactué. En aquellas ciudades donde el mercado artístico está bien (Chicago, Los Ángeles, Ciudad México, Nueva York, San José de Costa Rica, y Vancouver), la respuesta al proyecto fue en gran medida cortés y poco controvertida, y produjo una minúscula reacción



> Elia Alba / REPÚBLICA DOMINICANA

## En traçant la carte de la République de l'Art contemporain (notes depuis l'autoroute Panaméricaine)

Nous étions le 16 août 2006, et je me trouvais à Cucuta, un village à la frontière entre la Colombie et le Venezuela. Je venais d'arriver de Bogota après avoir conduit, depuis mon départ d'Anchorage, plus de 13 000 milles à mi-chemin de mon objectif : la Terre de Feu. Ce voyage faisait partie d'un projet d'art public, *The School of Panamerican Unrest* (SPU), qui consistait à rouler à travers le continent avec une très grande installation – une école – et à l'ériger sur plusieurs places publiques, universités, institutions artistiques, n'importe où il était possible de le faire, tout au long du chemin. Plusieurs événements avaient lieu à chaque halte : tables rondes de discussions, actes civiques, cérémonies, projections et autres activités spontanées. À chaque rencontre, différents symboles, tels des drapeaux et un hymne, célébraient le pays fictif de Panamérica. Les collaborateurs locaux pouvaient écrire, signer et lire des allocutions publiques sur leurs relations avec cette nation imaginaire. La série de débats qui en résulta fut enregistrée sur vidéo pour un documentaire destiné à réunir des voix transcontinentales, normalement non opposées entre elles.

Ce projet avait surgi d'une expression qui se révéla ambivalente pour la majorité d'entre nous : le panaméricanisme, un concept du XIX<sup>e</sup> siècle qui n'est jamais devenu réalité. En effet, le terme a pris un tour controversé grâce à la politique économique néolibérale, au néosocialisme ouvrier et à la politique de la guerre froide des États-Unis. Ces ambiguïtés, exprimées par le pays fictif et utopique promu dans ce projet – ainsi que par la sorte d'institution qu'il prétend être (une école) –, se transformèrent en un *think tank* itinérant ayant pour objectif d'encourager la discussion vers une définition concrète de ce qui, aujourd'hui, relie la nationalité à la culture. Cependant, le SPU finit, d'une certaine manière, par alterner constamment entre être perçu comme de l'art ou comme une école conventionnelle, une église, un projet politique ou une entreprise missionnaire, dépendamment des lieux où il était ou du type de public qu'il attirait. Les débats se transformèrent fréquemment en gigantesques séances de thérapie de groupe (quelqu'un en Argentine m'affubla du surnom de « thérapeute panaméricain ») durant lesquelles les gens discutaient des thèmes de leur choix, mais surtout proches des relations avec leur propre pays, la culture locale et les conflits sociaux.

En quatre mois, le SPU se présenta officiellement dans 30 villes et inclut trois douzaines de débats, auxquels assistèrent de nombreux publics qui agirent, en de multiples occasions, dans des contextes non reliés à l'art. Enregistrée sur vidéo, la transcription de

ces dialogues cumule plusieurs centaines de pages. Les réponses à ce projet furent d'une diversité si vaste et si complexe que, jointes aux innombrables aventures des traversées de frontières et autres expériences itinérantes, il serait impossible de les décrire toutes dans un simple essai. Mais je crois cependant qu'il vaut la peine d'examiner et de comparer les liens qui se créèrent entre les différentes communautés artistiques tout au long de ma route.

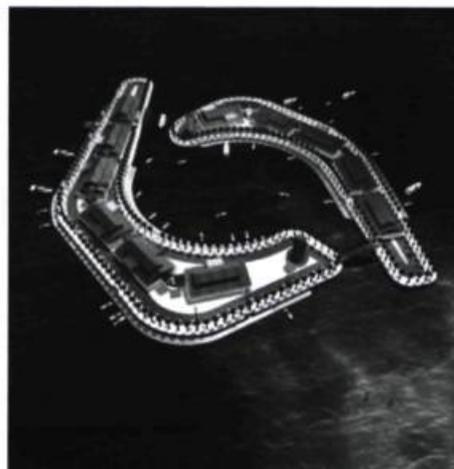
Ma présence en Colombie avait été très mouvementée. Nous avions placé l'école sur la Quinta de Bolivar, la maison colombienne de Simon Bolivar, et nous y réalismes un débat de type table ronde avec des commissaires d'expositions locaux, sur des questions touchant au patrimoine national et à la conservation, ainsi qu'un certain nombre d'ateliers. Tout cela fut accompagné d'innombrables aventures. Quand j'arrivai à Bogota, un homme, prétendant être l'administrateur d'un hôtel, me vola mon *laptop*. Le jour où j'arrivai à la frontière, je survécus de justesse à un accident avec un omnibus de passagers ainsi qu'au chaos qui s'ensuivit, et je finis dans un commissariat de police de Cucuta. J'étais alors en attente, espérant qu'on m'accorde un furtif permis pour entrer au Venezuela.

Cette nuit-là, je pus me connecter depuis un café Internet de pauvre apparence, et je découvris un écrit paru dans *Esferapublica*, un blogue d'art colombien extrêmement lu. En Colombie, comme dans d'autres pays d'Amérique latine, les blogues sont les moyens de communication les plus efficaces, pour ceux qui s'intéressent à l'art contemporain, et d'un accès beaucoup plus vaste que celui des journaux ou des revues. L'artiste colombien Lucas Ospina avait placé un article relatant mon récent passage à Bogota. Le texte était une espèce de satire fabulatrice de mon projet, qui mêlait faits réels et fiction. Il laissait entendre que j'étais un artiste de New York qui travaillait pour un grand musée

new-yorkais et que j'avais reçu de l'argent d'une fondation états-unienne pour réaliser ce projet. L'article d'Ospina décrivait le SPU comme une tentative imparfaite de critique institutionnelle, puisque j'étais désigné comme étant un artiste qui vivait « au centre », cautionné par le centre et opérant avec une mentalité similaire.

Bien qu'Ospina m'ait vu discuter du projet lors d'une réunion informelle, il n'avait pas vu l'installation, n'avait été présent ni durant la représentation ni durant les discussions de la table ronde à Bogota. Je lui écrivis une réponse très émotive. Ma réponse provoqua une avalanche de courriers d'autres artistes colombiens, la majorité desquels, tout comme Ospina, n'avait pas vu le projet en vrai. Cependant, ils commencèrent à prendre position, disséquant le débat devenu public entre Ospina et moi, certains d'entre eux disant que mon incapacité à accepter leur critique corroborait l'échec du SPU qui n'était plus qu'une institution intolérante de plus. D'autres appuyèrent mes intentions. Cela conduisit de façon inévitable au vieux problème des relations entre le centre et la périphérie, et aux mécanismes de la critique institutionnelle. Tout comme j'avais accusé mes critiques du blogue d'être des paranoïaques et d'agir avec une mentalité autocolonisée, je fus à la fois accusé d'être naïf face au contexte de l'art local et d'être irrémédiablement marqué par un cadre mental institutionnel.

Le débat se poursuivit durant des semaines, tout comme mon voyage. Dans chacun des villages éloignés où j'arrivais, je me connectais et lisais la dernière information parue dans *Esferapublica*. Dans la culture des blogues, les connexions s'alimentent lentement et, à partir d'elles, se forme une interminable escalade d'interprétations incorrectes. Ce débat me causait une certaine inquiétude, peut-être parce qu'il altérait le projet pour des milliers de lecteurs à travers toute l'Amérique latine, où les plus



> *Colectivo Shampoo* / REPÚBLICA DOMINICANA © BdlH



> *Tony Albert* / AUSTRALIA © BdlH

emotiva –si es que la produjo– en los atareados escenarios de esos lugares. Muy poca atención crítica se le prestó al marco conceptual del proyecto. En cambio, sí se le prestó mucha al contenido resultante de las discusiones, que incluyó la crisis del liberalismo, los bienes raíces, la inmigración, el turismo, la educación artística, la política cultural y la geografía.

Entretanto, en las ciudades de infraestructura financiera limitada o crítica para la producción artística (Anchorage, Asunción, Mexicali, San Salvador, Tegucigalpa), un visitante como yo constituía tal novedad que la comunidad artística local estaba predisposta positivamente e inmersa por completo en todas las actividades y tópicos de discusión que propusiera el SPU. Es en este contexto donde el SPU parecía desarrollarse mejor y donde yo percibía mayor sentido de realización e incluso un poquito de éxito. Por ejemplo, a través de su discusión, la comunidad artística de Mérida reconocía la carencia de crítica en su área y decidieron organizar un Mes de Crítica anual, que se celebró por primera vez el pasado octubre. En casos como éste, la discusión sobre si el SPU era un buen o un mal proyecto de arte –o si en definitiva era arte– parecía algo ajeno o extraño<sup>2</sup>.

Me resultaba interesante que las comunidades de arte en lugares tan diferentes como Nueva York y San Salvador, generalmente respondían al proyecto de modo inequívoco. Esto se debía, creo yo, al hecho de que en esos lugares no hay grandes dudas sobre el papel de la producción artística y de su lugar en el contexto internacional; en Nueva York, sabiendo que forman parte del “centro”, y en San Salvador, donde saben con certeza que existen fuera del *mainstream*. De alguna manera esto nos permitía concentrarnos en otros temas. Pero los debates se tornaban más animados y combativos en ciudades con fuerte actividad artística que no son centros de poder en el mercado internacional de arte. En esas ciudades (Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Guatemala y Santiago de Chile), recibí la crítica más fuerte y el peor escepticismo en cuanto a mi proyecto, la acusación típica de que estaba haciendo una reproducción exacta de las estructuras institucionales del mundo del arte, y se me presionaba a menudo para que definiera mis posiciones políticas y estéticas. Los debates en esas ciudades pueden haber estado politizados debido a la situación política del momento o al intenso autocuestionamiento que caracteriza a ciertas comunidades artísticas. En Guatemala, ciertas sospechas sobre el proyecto parecían relacionadas con mi condición de mexicano y algunas similitudes con las ONGs –organizaciones voluntarias establecidas con intenciones altruistas, pero a veces con agendas ocultas–. En Venezuela, alguien vio al SPU como una empresa chavista, puesto que panamericanismo suena muchísimo a bolivarianismo. Quizás debido al clima político, mis interlocutores de Caracas eran en extremo apasionados –alineados a favor o en contra mía– y a veces hostiles. Esto resultaba impactante en contraste con las moderadas y

desafortunadamente predecibles discusiones en Los Ángeles, Portland y San Francisco, las que también giraban alrededor de la política con un alto nivel de información, pero caracterizadas por una objetividad políticamente correcta, emotiva y benigna, que criticaba al neoliberalismo y a la globalización mientras se disfrutaba de sorbitos de Starbucks.

A cualquiera que le sea familiar la apatía política general que existe en Estados Unidos, el SPU no ha descubierto nada nuevo sobre la extensión en que aquellos que raramente experimentan desasosiego en sus propias vidas tienen dificultad en entender el desasosiego de otros. Con esto en mente, hay algo que decir sobre la intensidad de las discusiones en *Esferapública*, que parece mantener la tradición de los interminables debates de café, algo que ha desaparecido hace ya tiempo en lugares como Nueva York.

En América Latina, no todos los debates fueron beligerantes por naturaleza, ni las interrogantes sobre las intenciones del proyecto aparecían a cada vuelta del camino. Al final, las discusiones en cualquier lugar revelaban intereses comunes, conflictos y acuerdos en todo tipo de temas. Había discusiones parecidas sobre el paisaje y la soledad creativa en Anchorage, Mexicali y Tierra del Fuego; Buenos Aires, Chicago y México parecían reflejarse unas a otras en su intenso autoexamen. La inmigración es un denominador común en lugares como Guatemala y Phoenix: la Mara Salvatrucha (la pandilla MS-13) golpea las vidas de la gente desde Los Ángeles hasta Tegucigalpa. Los bienes raíces son un factor determinante en el paisaje cultural de Panamá y de Vancouver. Ningún debate auténtico puede tener lugar en ciudades como Managua o San Salvador si uno pasa por alto la historia de sus guerras civiles, o en Chile y Paraguay si se ignora el impacto histórico de la dictadura militar. En San José de Costa Rica –al igual que en Mérida– el impacto del turismo en la producción artística local constituye un lazo común. Dondequiera que fui, encontré incertidumbre intelectual en cuanto a cómo tomar posiciones entre Chávez y Estados Unidos. La lista continúa.

El tópico que menos me interesó durante estas interacciones fue el propio SPU. No obstante, esto se hizo inevitable cuando ciertos interlocutores, condicionados por su necesidad de interactuar conmigo, centraron sus discusiones sobre si el SPU era conceptualmente sólido o no. En América Latina estamos interesados con más frecuencia en escuchar la defensa teórica de un proyecto de arte, que en experimentar el propio proyecto, y a menudo se juzgan obras por sus objetivos establecidos.

En medio del pegajoso debate de *Esferapública*, el artista colombiano François Bucher, quien vive en Londres –y que, como Ospina, no había visto el proyecto personalmente– comparó mi situación con la de Jean-Luc Godard cuando viajó a Mozambique, comisionado para crear un canal de televisión que encarnara la perspectiva autónoma de la gente del pueblo. El experimento de Godard

terminó en un fracaso autorreconocido, debido a que no pudo evitar que su propia visión artística se filtrara a través del proceso de ayudar a los mozambicanos a implementar un canal de medios que reflejara su propia imagen. Bucher escribió: “Pablo es como Godard, que no pudo saltar sobre su propia sombra al llegar a África”.

Aunque concuerdo con la idea de que el artista no puede ser nunca invisible, no he creído que esta imposibilidad sea necesariamente una receta para el fracaso. Meses antes había escrito que el artista no puede nunca desaparecer en ninguna interacción pública de arte, sino más bien que el éxito de un proyecto público de arte depende del lugar y de las condiciones en que la participación pública y el dispositivo de entrada se establezcan. De cualquier manera yo no era un famoso director de cine francés tratando de enseñarle a los africanos la tecnología del video, sino un artista latinoamericano tratando de relacionarme con otros artistas latinoamericanos. Me parecía que si estábamos citando a Rosalind Krauss –como muchos lo estaban haciendo– e invocando a Godard, ¿acaso no estábamos todos llegando del mismo lugar? Escribí en *Esferapública*: “Somos todos los otros y somos todos el mismo, pero en lo que toca al mundo del arte, todos somos neoyorkinos”. François ripostó: “Para mí, decir que todos somos neoyorkinos es lo mismo que decir que vivimos en una sociedad sin clases. Es como un diseño arquitectónico: mientras más cristal usas en edificios gubernamentales o corporativos para dar la impresión de transparencia, más complejo resulta el control del laberinto de códigos de seguridad personal, de modo que aquellos que no conozcan la contraseña no puedan pasar”.

Nunca respondí a tal afirmación porque para entonces estaba complicado con todas las dificultades que suponía el cruce de la frontera paraguaya. Una vez que hube terminado con aquella agonía, ya la discusión había tomado otro curso y sentí que era muy tarde para responder, pero las palabras de François me acompañaron durante el resto de mi viaje.

A pesar de sus irregulares fronteras políticas y naturales, América Latina no se define ya tanto en términos de territorios nacionales como de zonas de comercio. Aunque los cafés de Internet proliferan dondequiera (gracias en buena medida a los juegos de computación), algunos pueblos me recuerdan al México de mi niñez –los años antes del ALCA– aunque algunos apenas parecen haber llegado a la década del 50. Algunas localidades de ciudad Panamá, partes de San Salvador, Santiago de Chile y Tijuana se hallan a la vanguardia económica del siglo XXI, mientras que algunas comunidades aledañas se encuentran todavía en el XIX. Pero en cualquier lugar está claro que las fuerzas de la globalización están en juego innegablemente y que las cosas cambian muy rápido. En las dos pasadas décadas, quizás más que nunca las tensiones entre las alas izquierda y derecha están dividiendo la región entre un clima neoliberal y pro estadounidense –en la mayor parte de América Central, Colombia, Chile y México–, y en un bloque prochavista,

infimes mais sans doute les plus significatifs et les plus révélateurs dialogues du SPU avaient eu lieu. Il me semblait ironique aussi de voir que le débat le plus public et le plus intense du voyage se produisait dans le cyberspace entre des gens qui, dans leur grande majorité, n'avaient jamais vu le projet. J'avais démarré le SPU avec pour objectif de vivre un type d'échange qui ne pourrait jamais avoir lieu *on line*. L'expérience du blogue colombien me fit comprendre qu'il importait peu qu'on voulût s'impliquer physiquement avec les autres : dans notre ère informatique, au final, le virtuel – ainsi que ses imprévisibles complications – se substitue à tout.

Le débat colombien caractérisa certaines des polarités que le SPU avait générées entre les communautés artistiques, bien qu'il y ait eu aussi des esquisses de réactions inaliénables au climat culturel dans lequel j'intervenais. Dans les villes où le marché artistique se porte bien (Chicago, Los Angeles, Mexico, New York, San José de Costa Rica et Vancouver), la réponse donnée au projet fut, dans une grande mesure, courtoise et peu controversée, et il produisit une réaction émotive minuscule – si tant est qu'il en produisit – au sein des scènes surpeuplées de ces endroits. Très peu d'attention critique fut accordée au cadre conceptuel du projet. En revanche, une grande attention fut accordée au contenu résultant des discussions, qui incluait la crise du libéralisme, les biens-fonds, l'immigration, le tourisme, l'éducation artistique, la politique culturelle et la géographie.

Pendant ce temps, dans les villes aux infrastructures financières limitées ou critiques vis-à-vis de la production artistique (Anchorage, Asuncion, Mexicali, San Salvador, Tegucigalpa), un visiteur comme moi constituait une telle nouveauté que la communauté artistique locale était favorablement prédisposée à toutes les activités, à tous les sujets de discussions que proposait le SPU, et était totalement impliquée dans le processus. C'est dans un tel contexte que le SPU semblait se développer le mieux, c'est là que j'ai perçu le plus grand sentiment d'accomplissement et, même, un minimum de succès. Par exemple, à travers sa discussion, la communauté artistique de Mérida reconnaissait le manque de critique dans son domaine et elle décida d'organiser un *Mois de la critique annuel*, qui fut célébré pour la première fois en octobre dernier. Dans des cas comme celui-là, la discussion portant sur le fait de savoir si le SPU était un bon ou un mauvais projet d'art – ou si, en définitive, c'était de l'art – apparaissait comme quelque chose de lointain ou d'étranger<sup>1</sup>.

Il me semblait intéressant que les communautés artistiques de lieux aussi différents que New York et San Salvador aient généralement répondu au projet de façon non équivoque. C'était dû, me semble-t-il, au fait que, dans ces endroits, il n'y a pas de grands doutes permis sur le rôle de la production artistique et sa place dans le contexte international : à New York, les communautés savent qu'elles font partie du « centre » ; à San Salvador, elles savent avec certitude qu'elles existent en dehors du *mainstream*.

D'une certaine manière, cela nous permit de nous concentrer sur d'autres thèmes. Or, les débats se révélaient plus animés et combatifs dans des villes à forte activité artistique mais qui ne figuraient pas comme centres du pouvoir au sein du marché international de l'art. Dans de telles villes (Bogota, Buenos Aires, Caracas, Guatemala et Santiago du Chili), je reçus la critique la plus forte et le pire scepticisme quant à mon projet, l'accusation typique disant que j'étais en train de faire une reproduction exacte des structures institutionnelles du monde de l'art, et l'on me pressait fréquemment de préciser positions politiques et esthétiques. Les débats dans ces villes ont pu avoir été politisés, causés par la situation politique du moment ou l'intense autoquestionnement qui caractérise certaines communautés artistiques. Au Guatemala, certaines suspicions concernant le projet paraissaient liées au fait de ma condition de Mexicain et à certaines ressemblances avec les ONG – organisations volontaires établies avec des intentions altruistes, mais dissimulant parfois des buts occultes. Au Venezuela, quelqu'un vit le SPU comme étant une entreprise chaviste, supposant que le panaméricanisme ressemblait beaucoup au bolivarianisme. Peut-être en raison du climat politique, mes interlocuteurs de Caracas étaient extrêmement passionnés – pour ou contre moi – et, parfois, hostiles. Le résultat en fut marquant, par contraste avec les discussions modérées et malheureusement prévisibles à Los Angeles, à Portland et à San Francisco, qui tournaient pourtant aussi autour de thèmes politiques avec un haut degré d'information, mais qui étaient caractérisées par une objectivité politiquement correcte, émotive et bénigne, qui critiquait le néolibéralisme et la globalisation pendant qu'on dégustait en sirotant des gorgées de Starbucks.

Pour quiconque est familier avec l'apathie politique générale qui existe aux États-Unis, le SPU ne nous a rien fait découvrir de nouveau sur l'étendue du fait que ceux qui, rarement, expérimentent l'agitation de leur propre vie sont les mêmes qui ont du mal à comprendre l'inquiétude des autres. Cela étant présent à l'esprit, il reste quelque chose à dire des discussions parues dans *Esferapublica* qui semblent maintenir la tradition des interminables débats dans les cafés, phénomène qui a disparu depuis longtemps dans des endroits comme New York.

En Amérique latine, tous les débats ne furent pas belliqueux de nature, et les interrogations sur les intentions du projet n'apparaissaient pas à chaque tournant du chemin. Au final, quel que soit l'endroit, les discussions révélaient des intérêts communs, des confits et des accords sur toutes sortes de thèmes : il y avait des discussions similaires sur le paysage et la solitude créative à Anchorage, à Mexicali et en Terre de Feu ; Buenos Aires, Chicago et Mexico paraissaient se refléter les unes les autres dans leur manière de faire un intense autoexamen ; l'immigration était un dénominateur commun dans des endroits comme au Guatemala et à Phoenix ; la Mara Salvatrucha (la faction MS-13) frappait la vie des

gens depuis Los Angeles jusqu'à Tegucigalpa ; aucun débat authentique ne pouvait avoir lieu dans des villes comme Managua ou San Salvador si l'on passait outre l'histoire de leurs guerres civiles, ou au Chili et au Paraguay si l'on ignorait l'impact de la dictature militaire ; à San José de Costa Rica – de même qu'à Mérida – l'impact du tourisme sur les productions locales constituait un guet-apens commun ; et quel que soit l'endroit où j'étais, j'ai rencontré une incertitude intellectuelle quant à savoir comment prendre position entre Chavez et les États-Unis. La liste continue.

Le sujet qui m'intéressa le moins durant ces interactions fut le SPU lui-même. Cependant, cela devint évident quand certains interlocuteurs, conditionnés par leur nécessité d'interagir avec moi, centrèrent leurs discussions sur le fait de savoir si le SPU était conceptuellement solide ou pas. En Amérique latine, nous sommes plus souvent intéressés à écouter la défense théorique d'un projet d'art que d'expérimenter le projet lui-même, et l'on juge souvent une œuvre d'art d'après ses objectifs établis.

Au sein du houleux débat dans *Esferapublica*, l'artiste colombien François Bucher – qui réside à Londres et qui, comme Ospina, n'avait pas vu le projet personnellement – compara ma situation à celle de Jean-Luc Godard quand celui-ci voyagea au Mozambique, commissionné pour créer un canal de télévision qui incarnerait la perspective propre des gens du peuple. L'expérience de Godard se termina en fiasco autoreconnu, étant donné le fait qu'il ne put éviter que sa propre vision artistique soit filtrée à travers le processus d'aide visant à développer, pour les Mozambiquiens, un canal médiatique qui refléterait leur propre image. Bucher écrit : « Pablo est comme Godard qui n'a pas pu sauter sur sa propre ombre en arrivant en Afrique. »

Bien que je sois d'accord avec l'idée qu'un artiste ne puisse jamais être invisible, je ne crois pas que cette impossibilité soit nécessairement une recette qui mène à l'échec. Des mois auparavant, j'avais écrit que l'artiste ne peut jamais disparaître dans une interaction publique d'art, mais plutôt que le succès d'un projet d'art public dépend du lieu et des conditions dans lesquels la participation publique et le dispositif d'entrée sont établis. De toute façon, je n'étais pas un célèbre cinéaste français essayant d'enseigner aux Africains la technique de la vidéo, mais un artiste latino-américain essayant de se mettre en relation avec d'autres artistes latino-américains. Il me semblait que, si nous étions en train de citer Rosalind Krauss – comme beaucoup le faisaient – et d'évoquer Godard,



> Simone Michelin / BRASIL © BdlH

orientado hacia la izquierda, en Bolivia, Nicaragua, Venezuela y el Mercosur. Yo tenía dudas en cuanto a si la producción local de arte podría mantenerse a la par de estos cambios tan rápidos. Lograr tal cosa equivaldría a hacer arte que en verdad partiera del anticuado arte político de la década de los 70s –así como uno que se aviniera correctamente a una estética que complaciera al mercado–, pero también revisar la mitología que quedaba de los viejos debates centro/periferia. En tanto la práctica del arte contemporáneo de América Latina ha girado grandemente sobre esos debates tan comunes en la década del 90, la idea de un alineamiento Norte/Sur todavía estaba implícita en las discusiones locales. Aun cuando esto no se expresa refiriéndose directamente a Nueva York como símbolo del centro dominante de poder, la dinámica del diálogo gira alrededor de temas como “el mundo artístico del *mainstream* vs la comunidad artística local”, y “el artista individual vs la gran y malvada institución”, como se consideraba al SPU en *Esferapública*.

Aunque los artistas ven la producción de arte como una forma de impugnar cualquier tipo de poder dominante en sus vidas –sea el mundo artístico de Nueva York, la burocracia local, sus propios gobiernos o una escena local cultural conservadora– sus herramientas intelectuales, estrategias y lenguajes visuales están básicamente tomados del “centro” y expresados como estrategias contemporáneas sólo inteligibles para alguien con acceso a y con un entendimiento de los referentes generales del arte contemporáneo. Esto a su vez crea esferas de arte semidesoladas que son igualmente ambivalentes en cuanto a su lugar de operación –su ciudad, su país– con un público reducido inmediato, que entiende sus puntos de vista, y un interlocutor distante o virtual (el *mainstream*), que es difícil de localizar y acceder a él. Esto clama por la interrogante: ¿cuál es el verdadero público de la obra de arte?

“Un sistema de representaciones es un sistema de exclusiones”. Esta frase, escrita en el colectivo Dirección Panamericana de Ciudad México (Panamerican Address of Mexico City) constituyó parte de la enfática resolución central de los artistas y curadores locales para renunciar al concepto de que los artistas son los representantes de los sentimientos y preocupaciones de sus países. Dada la historia del artista mexicano de la gráfica Gabriel Orozco –y de la forma en que el mercado de arte del México urbano se ha nutrido–, la necesidad de superar un esquema de representatividad nacional se hizo urgente para esta comunidad. Como el arte mexicano de la década del 90 se convirtió en una especie de mezcla de *arte povera*, conceptualismo y comentario social sobre el entorno urbano a través de la especificidad étnica o cultural, impregnado en el tema, materiales o lugar, la producción de arte se las agenció para situarse a sí misma en un lugar perfecto desde el cual dialogar con el mundo artístico internacional, mientras que podía referenciar sólidamente una realidad indígena y tangible.

Uno de los conceptos comunes más equivocados que esgrimimos al discutir el nacionalismo, la hegemonía y la resistencia desde el punto de vista de las artes visuales, es el de que los artistas, curadores e historiadores de arte que trabajan en los márgenes, a menudo pretenden ser los voceros adecuados para los sentimientos y los pensamientos de sus conciudadanos o grupo étnico. Aparte del hecho de que muchos miembros del mundo artístico sí tratan de asumir este rol –ya sea debido a un interés legítimo o a un sentido oportunista– la semejanza estriba en que esa relación con sus propias localidades es mucho más compleja y con frecuencia más conflictiva que la del promedio nacional. Esto se da, creo yo, porque la tradición occidental del intelectual del cual emerge el mundo del arte contemporáneo se mueve desde la afirmación de identidades nacionales en la era de la postguerra hasta la condenación del regionalismo estético, convirtiéndonos en muy suspicaces frente a aquellos que anteponen el orgullo nacional frente al arte. Pero, al mismo tiempo, siempre ha existido la expectativa no manifestada del mundo artístico internacional de que artistas de la periferia defienden aspectos locales convirtiéndose en voz representativa.

Los artistas contemporáneos existen así en abierta contradicción con los conceptos de hegemonía y nacionalismo, acogiéndolos de manera alternativa y rechazándolos en dependencia de las circunstancias. Parece que nos encontramos al final del puente de una brecha multigeneracional, desde la época en que los escritores y artistas latinoamericanos de mediados del siglo XX se apropiaban del rol de actores políticos y de voceros filosóficos de sus países, hasta hoy, en la que formamos parte de una lucrativa escena internacional artística que está interesada en saber de nosotros, pero sólo a través de los enraizados códigos del objeto de arte. Más de una década después de la proliferación de Internet y cerca de treinta años después de la publicación de *Orientalism* (Orientalismo), de Edward Said (1978), el mundo artístico ha negociado una fórmula en la que aparentemente opuestos irreconciliables –color local y mundanalidad estética– pueden ir de la mano con lo que una vez se calificó de “conceptualismo global”. En regiones donde no existe la influencia hegemónica, los artistas con la ambición de exhibir en la esfera internacional, deben encarar la interrogante de cómo será considerada su obra en relación con su contexto nacional y conscientemente decidir si deben evitar o incorporar referentes locales de esta realidad.

Aunque la adhesión nacional de la población se expresa de formas muy directas –agitando una bandera, celebrando días festivos, asistiendo a juegos de fútbol–, el nacionalismo en el arte, junto con todo lo que lo acompaña, le genera al artista grandes conflictos estéticos y existenciales. Quizás como resultado de esto, los artistas contemporáneos, desde la década del 70, se han convertido lentamente en postnacionales. Y mientras muchos de sus trabajos pueden operar

todavía contra un trasfondo de referencias que incluye el origen nacional, es claro que la mayor parte de su obra es menos comprensible a través de referentes locales que en el lenguaje del conceptualismo. Además, añadiéndole el mito de ser “la voz del pueblo”, el caso de los artistas latinoamericanos víctimas del sistema artístico, debilita cuando uno sabe que en el mundo del arte las jerarquías no obedecen necesariamente las fronteras nacionales. Por ejemplo, una verdad no expresada sobre el arte latinoamericano es que un número significativo de aquellos que hacen y escriben de forma profesional sobre arte en ciudades como Asunción, Caracas, México o Panamá casi siempre pertenecen a la clase media/alta o a la clase alta. Y esos artistas de Latinoamérica reconocidos por el *mainstream* internacional, con frecuencia no difieren de sus contrapartes norteamericanas o europeas: muchos de ellos han sido educados o viven en el exterior y cuentan con un sustancial cúmulo de experiencias internacionales.

En verdad, hay mucha gente que hace arte en América Latina que están privados por completo de los derechos del arte contemporáneo del *mainstream*. Pero no difieren mucho de incontables artistas de países desarrollados, incluyendo Estados Unidos, que también hacen arte en oscuridad crítica. Un artista que lucha viviendo en Brooklyn tiene una mayor cercanía a los centros de poder del arte mundial, pero las jerarquías locales –así como el costo de la vida, el trabajo auxiliar y los materiales– no le hacen la tarea más fácil que para otro artista que produce arte en cualquier parte. François Bucher protestó cuando llamó a todos los artistas neoyorkinos, pero quizás ya él ha olvidado que el sur del Bronx y el este de Brooklyn son lugares mucho más intimidantes que Chapinero Alto, en Bogotá.

Como cualquier otro sistema social, el mundo del arte es definitivamente una jerarquía, pero más que estar compuesto por intereses nacionalistas, es resultado de un conglomerado complejo y transnacional de crítica, moda, fondos privados y becas, en el cual el consenso hace que algunos jugadores se alcen por encima de otros. En este complicado sistema, un artista cubano que viva en La Habana puede hacer más dinero que un artista americano promedio, y un artista contemporáneo trabajando en ciudad México tiene mejores posibilidades de ser notado en el mundo artístico que uno que viva en Calgary o Phoenix.

El elitismo al que Bucher se refirió y su metáfora sobre el edificio corporativo de cristal es justificable cuando uno piensa, digamos, en MOMA. Pero mientras adelantaba en mi viaje, sentí que, pensando de esa manera, no sólo continuábamos propagando el concepto impreciso de periferia, sino que también fracasábamos al entender la medida en que las estructuras de poder en nuestro mundo habían cambiado, ya notada hace más de una década por sociólogos como Néstor García Canclini y Arjun Appadurai. Es como si los artistas de todo el mundo quisieran verse a sí mismos separados de un sistema que, evidentemente, involucra

c'était que nous arrivions tous au même point ! J'écrivis dans *Esferapublica* : « Nous sommes tous les autres, et nous sommes tous le même, mais en ce qui touche au monde de l'art, nous sommes tous new-yorkais. » François riposta : « Pour moi, dire que nous sommes tous new-yorkais équivaut à dire que nous vivons dans une société sans classes. C'est comme un dessin d'architecture : plus on utilise de verre dans les édifices gouvernementaux ou commerciaux pour donner une impression de transparence, plus complexe est le contrôle du labyrinthe des codes de sécurité personnelle, de manière à ce que ceux qui ne connaissent pas le signe de reconnaissance ne puissent pas passer. »

Je ne répondis jamais à une telle affirmation parce que, à ce moment-là, j'étais confronté à toutes les complications qu'implique la traversée de la frontière paraguayenne. Une fois que j'en eus terminé avec cette agonie, la discussion avait déjà pris un autre cours, et je sentis qu'il était déjà très tard, mais les paroles de François m'accompagnèrent durant le reste de mon voyage.

Mis à part ses irrégulières frontières politiques et naturelles, l'Amérique latine ne se définit déjà plus tant en termes de territoires nationaux que de zones commerciales. Bien que les cafés Internet prolifèrent de toutes parts (grâce, dans une bonne mesure, aux jeux vidéo), certains villages m'ont fait penser au Mexique de mon enfance – les années d'avant l'ALCA – bien que certains autres paraissent sortis des années cinquante. Certaines localités de la ville de Panama, certaines parties de San Salvador, de Santiago du Chili et de Tijuana se situent dans la vie économique du XXI<sup>e</sup> siècle, tandis que certaines communautés limitrophes semblent encore appartenir au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais dans n'importe lequel de ces endroits, il apparaît clairement que les forces de la globalisation sont irrévocablement en marche et que les choses évoluent rapidement. Au cours des deux dernières décennies, et peut-être plus que jamais, les tensions entre les ailes gauche et droite divisent la région entre un climat néolibéral et pro-états-unien – dans les majeures parties de l'Amérique centrale, de la Colombie, du Chili et de Mexico – et un bloc pro-chaviste, orienté à gauche – en Bolivie, au Nicaragua, au Venezuela et dans le Mercosur. J'avais des doutes quant à savoir si la production artistique locale pourrait se maintenir à la hauteur de ces changements si rapides. Arriver à un tel résultat équivaldrait à faire de l'art qui, en réalité, se détacherait de l'archaïque art politique des années soixante-dix – tout comme celui qui s'approcherait correctement d'une esthétique complaisante avec le marché –, mais aussi à réviser la mythologie qui restait des vœux débats portant sur l'opposition centre/périphérie. Autant la pratique de l'art contemporain en Amérique latine a connu un grand tournant relativement à ces débats si communs dans les années quatre-vingt-dix, autant l'idée d'un alignement nord-sud était toujours implicite dans les discussions locales. Même quand on ne

se référait pas directement à New York comme symbole du centre du pouvoir dominant, la dynamique du dialogue tournait autour de thèmes comme « le monde artistique du *mainstream* vs la communauté artistique locale » et « l'artiste individuel vs la grande et mauvaise institution », tout comme l'était étiqueté le SPU dans *Esferapublica*.

Bien que les artistes voient la production de l'art comme étant une façon de réfuter n'importe quel type de pouvoir dominant dans leur vie – que ce soit le monde artistique de New York, la bureaucratie locale, leur propre gouvernement ou une scène culturelle locale conservatrice –, leurs outils intellectuels, stratégies et langages visuels sont, fondamentalement, pris à partir du « centre » et exprimés comme étant des stratégies contemporaines intelligibles seulement pour quelqu'un ayant une compréhension des références générales de l'art contemporain, ce qui à son tour crée des sphères d'art semi-désolées qui sont tout aussi ambivalentes quant à leur lieu d'opération – leur ville, leur pays – avec un public immédiatement réduit, qui a ses propres points de vue, et un interlocuteur distant ou virtuel (le *mainstream*), qui est difficile à localiser et à rejoindre. Tout cela est clamé par la question : quel est le véritable public de l'œuvre d'art ?

« Un système de représentations est un système d'exclusions. » Cette phrase, écrite par le collectif Direction panaméricaine de la Ville de Mexico (Panamerican Address of Mexico City), constitua une partie de l'émphatique résolution centrale des artistes et des commissaires locaux de renoncer au concept voulant que les artistes soient les représentants des sentiments et des préoccupations de leur pays. En raison de l'histoire de l'artiste graphique mexicain Gabriel Orozco – et de la forme dont s'est nourri le marché de l'art urbain mexicain –, la nécessité de dépasser un schéma de représentativité nationale devint urgent pour cette communauté. Comme l'art mexicain des années quatre-vingt-dix s'était transformé en une espèce de mélange d'*arte povera*, de conceptualisme et de commentaire social sur l'engourdissement urbain à travers la spécificité ethnique ou culturelle, engourdissement imprégné dans le thème, les matériaux ou le lieu, la production de l'art les réorganisait pour se situer elle-même dans un lieu parfait à partir duquel elle pouvait dialoguer avec le monde artistique international, tandis qu'elle pouvait se référer solidement à une réalité indigène et tangible.

L'un des concepts communs les plus équivoques que nous ayons eu à manier en discutant du nationalisme, de l'hégémonie et de la résistance du point de vue des arts visuels affirme que les artistes, les conservateurs et les historiens de l'art qui travaillent dans la périphérie prétendent cependant être les porte-paroles adéquats des sentiments et réflexions de leurs concitoyens ou de leur groupe ethnique. Mis à part le fait que de nombreux intervenants du monde artistique essayent effectivement d'assumer ce rôle – que ce soit en raison d'un intérêt légitime ou d'une attitude opportuniste –,

la ressemblance repose sur cette relation avec leur propre localité, qui est beaucoup plus complexe et fréquemment plus conflictuelle que celle du milieu national. Cela survient, je crois, parce que la tradition occidentale de l'intellectuel, de laquelle émerge le monde de l'art contemporain, se déplace depuis l'affirmation des identités nationales de l'ère de la postguerre jusqu'à la condamnation du régionalisme esthétique, amenant la méfiance sur ceux qui placent l'orgueil national avant l'art. Mais, en même temps, l'expectative non manifeste du monde de l'art international selon laquelle les artistes de la périphérie défendent des particularités locales en les transformant en voix de représentation a toujours existé.

Les artistes contemporains existent donc en contradiction ouverte avec les concepts d'hégémonie et de nationalisme, les accueillant de manière *alternative* et les rejetant selon les circonstances. Il semble que nous nous trouvions de l'autre côté du pont surplombant une brèche multigénérationnelle, depuis l'époque où les écrivains et les artistes latino-américains du milieu du XX<sup>e</sup> siècle s'étaient appropriés les rôles d'acteurs politiques et de porte-paroles philosophiques de leur pays jusqu'à aujourd'hui, puisque nous formons une partie de la lucrative scène artistique internationale qui s'intéresse à nous, mais seulement à travers les rares codes de l'objet de l'art. Plus d'une décennie après la prolifération d'Internet et près de 30 ans après la publication d'*Orientalisme*, d'Edward Said (1978), le monde artistique s'est négocié une formule où les termes apparemment irréconciliables de *couleur locale* et de *mondanité esthétique* apparaissent main dans la main avec ce que l'on a qualifié une fois de *conceptualisme global*. Dans les régions où n'existe pas l'influence hégémonique, les artistes dont l'ambition est d'exposer dans la sphère internationale doivent tenir tête au questionnement qui cherche à savoir comment leur œuvre sera considérée en relation avec le contexte national. À ceux-ci de décider ensuite consciemment s'ils doivent éviter ou incorporer des référents locaux à cette réalité.

Bien que l'adhésion nationale de la population s'exprime à travers des formes très directes – en agitant une banderole, en célébrant des jours fériés, en assistant à des matchs de football –, le nationalisme dans l'art, joint à tout ce qui l'accompagne, provoque chez l'artiste de grands conflits esthétiques et existentiels.

Peut-être en est-ce le résultat, mais on observe que les artistes contemporains, depuis les années soixante-dix, se sont transformés en artistes postnationaux. Et tandis que nombre de leurs travaux peuvent toujours opérer contre un transfert de références qui incluent l'origine nationale, il est clair que la plus grande partie de leurs œuvres est moins compréhensible à travers les référents locaux qu'à travers celui du conceptualisme. De plus, si on leur ajoute le mythe selon lequel l'artiste est « la voix du peuple », le cas des artistes latino-américains victimes du système artistique s'affaiblit quand on sait que, dans le monde de l'art, les hiérarchies

casi todos los aspectos de sus vidas. El intento de cada uno –con antecedentes artísticos– de desafiar cuáles aspectos del *establishment* caen en un *cul-de-sac* conocido –lo que incluye artistas aceptados por el *mainstream*– es una paradoja. Tratando de jugar a las víctimas, encaramos el desagradable prospecto de la indiferencia crítica (lo que equivale a la invisibilidad) o la aceptación (lo que neutraliza la crítica). Nuestra mayor contradicción es que mientras más intentamos renunciar al mundo del arte, más nos enredamos en sus matrices. Existe un famoso dicho: no hay nada más latinoamericano que pretender no serlo. De igual manera, nada puede hacerte más parte del sistema que retratarte a ti mismo como su víctima. El edificio corporativo de cristal no es solamente Nueva York: la mentalidad del mundo del arte contemporáneo es en sí misma una gigantesca y provincial vidriera de cristal virtual que vive perennemente alucinada, ignorante de la diferencia y el cambio, mientras aparenta homogeneizar ideas, estéticas e identidades dondequiera que va. La escuela itinerante se convirtió en un símbolo de esto porque ciertos artistas la vieron reproducir las estructuras del institucionalismo, pero también, en mi opinión, porque les recordó las formas en que ellos participan activamente de sus oropeles.

Mi viaje terminó cuando llegué a Ushuaia, en Tierra del Fuego, un pueblecito que sólo recientemente se ha convertido en atracción turística. Ushuaia ha comenzado a atraer visitantes a través de iniciativas culturales. Para entonces, la ciudad estaba organizando eventos a fin de preparar su primera bienal internacional, *La bienal del fin del mundo*, y parece que hasta ahora todos los artistas y curadores conocidos llueven de todas partes. Visité una galería en la que Alicia Herrero, artista conceptual de Buenos Aires, estaba impartiendo, a la pequeña comunidad artística de Ushuaia, un curso introductorio sobre arte contemporáneo,

y muchos del público estaban rendidos a los placeres del conceptualismo. Infero que no es sorpresa alguna que incluso desde la punta del hemisferio, se exporten conceptos globales, o que los artistas locales se estén indoctrinando y versándose en el lenguaje del conceptualismo para integrarse mejor a la mentalidad de festival internacional que pronto descenderá sobre su tranquilo pueblecito.

Mientras le hablaba al grupo, un debate familiar comenzó siguiendo los lineamientos de “por qué tengo que admirar algo en lo cual no se ha invertido trabajo alguno”. Muy rápido me encontré de nuevo en el inevitable y paradójico rol de misionero del arte conceptual. ¿Debió decir lo que pensaba o callarme y permitir que prevalecieran las percepciones locales del arte? En mis muchas interacciones me descorazonaba por la forma en que yo había visto la práctica del arte contemporáneo recetada a las comunidades con todas las fórmulas equivocadas, desviando menos hacia una práctica liberadora que hacia una fuerza enajenante tangencialmente entendida, algo que tenemos que hacer para estar “en contacto” con lo que nosotros pensamos que el resto del mundo piensa.

El problema del arte contemporáneo es que habitualmente ha sido enseñado para hablar sólo de sí mismo. Como la Bienal de Ushuaia parece confirmar, la producción de arte opera hoy mediante la creación de islas dondequiera que va, construyendo embajadas de interpretación local de realidades que bien pueden aportar a los lugares a los que llega, pero que son –suelen ser– inaccesibles al público que se ocupa de su vida despreocupado con justeza sobre lo que el arte dice o sobre lo que el arte puede ser.

En realidad no importó cuántas fronteras crucé. La verdadera prueba a mano fueron los laberintos intelectuales de América Latina y las muchas extensiones del pensamiento artístico, incluyendo el mío propio. Durante el viaje, las

pocas veces compensadoras, en las cuales se abrieron pequeñas ventanas de claridad, tuvieron lugar cuando dejamos de hablar de arte. El arte tiene un enorme potencial para ser oportuno fuera del mundo artístico, pero para que eso pase, necesitamos herramientas para crear comprensión en vez de promover simplemente la comprensión del arte. Para lograrlo, necesitamos aprender a zafarnos de las viejas y discursivas estructuras que definen la producción de arte y las dinámicas culturales. Hay algo de mucho pedir que expresa que no hay nada más artístico que pensar que nos estamos separando del pensamiento artístico. Pero eso sólo puede ser cuando dejemos de preocuparnos por hacer algo que parezca arte, cuando seamos capaces de trascender las fronteras de esta extraña, hermética y virtual nación nuestra: la República del Arte Contemporáneo ☺

Traducción del inglés: Myrna Quiñones.

#### Notes

- 1 Una amplia documentación y descripción de lo que aconteció en mi viaje y los intercambios generales que tuvieron lugar se están compilando en un texto mayor para su futura publicación. Las narraciones sobre algunos de estos eventos pueden leerse en [www.panamericanismo.org](http://www.panamericanismo.org).
- 2 De hecho, la cuestión de si el proyecto era arte o no, irónicamente se convirtió en un tema sólo cuando se hallaba presente un público bien informado sobre arte y nunca de otra manera.



> Walterio Iraheta / EL SALVADOR © BdlH

n'obéissent pas nécessairement aux frontières nationales. Par exemple, une vérité non exprimée sur l'art latino-américain montre qu'un nombre significatif de ceux qui font de l'art et qui écrivent de façon professionnelle sur ce sujet, dans des villes comme Assomption, Caracas, Mexico ou Panama, ont presque toujours appartenu à la classe moyenne ou à la grande bourgeoisie. Et ces artistes latino-américains reconnus par le *mainstream* international ne diffèrent pas beaucoup de leurs contreparties nord-américaines ou européennes : beaucoup d'entre eux ont été éduqués ou vivent à l'extérieur et comptent à leur actif un cumul substantiel d'expériences internationales.

En vérité, il y a beaucoup de gens qui font de l'art en Amérique latine et qui sont totalement privés des droits de l'art contemporain du *mainstream*. Mais ils ne diffèrent pas beaucoup des innombrables artistes de pays développés, incluant les États-Unis, qui eux aussi font de l'art à l'ombre de la critique. Un artiste qui lutte en vivant à Brooklyn est plus proche des centres de pouvoir de l'art mondial, mais les hiérarchies locales – ainsi que le coût de la vie, le travail auxiliaire et les matériaux – ne lui rendent pas la tâche plus facile que pour un autre artiste qui produit de l'art en quelque autre endroit. François Bucher a protesté quand j'ai désigné les artistes comme étant tous new-yorkais, mais sans doute a-t-il oublié que le sud du Bronx et l'est de Brooklyn sont des lieux beaucoup plus intimidants que Chapinero Alto à Bogota.

Comme n'importe quel autre système social, le monde de l'art est définitivement une hiérarchie, mais plutôt que d'être composé d'intérêts nationalistes, il est le résultat d'un conglomérat complexe et transnational de critiques, de modes, de fonds privés et de bourses, dans lequel le consensus fait que certains juges s'élèvent au-dessus des autres. Dans ce système compliqué, un artiste cubain qui vit à La Havane peut faire plus d'argent qu'un artiste américain moyen, et un artiste contemporain travaillant dans la ville de Mexico a de meilleures chances d'être remarqué dans le monde artistique qu'un autre vivant à Calgary ou à Phoenix.

C'est l'élitisme auquel se réfère Bucher, et sa métaphore sur l'édifice contemporain tout en verre est justifiable quand on pense, disons, à la MOMA. Mais tandis que je poursuivais mon voyage, j'ai senti qu'en pensant de cette manière, non seulement continuions-nous de propager le concept imprécis de périphérie, mais courions-nous à l'échec en comprenant la mesure par laquelle les structures de pouvoir de notre propre monde ont changé, fait observé depuis plus d'une décennie par des sociologues comme Néstor García Canclini et Arjun Appadurai. C'est comme si les artistes du monde entier voulaient se voir séparés d'un système qui, à l'évidence, implique presque tous les aspects de leur vie. La tentative de chacun d'eux – ayant des antécédents artistiques – de défier ces aspects de l'*establishment* tombe dans un cul-de-sac célèbre – celui qui inclut les artistes acceptés

par le *mainstream* –, ce qui est un paradoxe. En essayant de jouer aux victimes, nous faisons face à la perspective désagréable de l'indifférence critique (ce qui équivaut à l'invisibilité) ou de l'acceptation (ce qui neutralise la critique). Notre plus importante contradiction est que plus nous tentons de renoncer au monde de l'art, plus nous nous enchevêtrons dans ses matrices. Il existe un dicton célèbre : « Il n'y a rien de plus latino-américain que ce qui prétend ne pas l'être. » De la même manière, il n'y a rien qui puisse davantage nous faire appartenir au système que de nous en retirer nous-mêmes comme victimes. L'édifice commercial en verre n'appartient pas seulement à New York : la mentalité du monde de l'art contemporain est en elle-même une gigantesque et provinciale vitrine de verre virtuelle qui vit, hallucinée de façon pérenne, ignorante de la différence et du changement, pendant qu'elle donne les apparences d'homogénéiser les idées, les esthétiques et les identités, et ce, où qu'elle soit. L'école itinérante se transforma en un symbole de ce phénomène parce que certains artistes virent en elle une reproduction des structures de l'institutionnalisme, mais aussi, à mon sens, parce qu'elle leur rappelait les formes auxquelles eux-mêmes participaient activement en agitant leurs oripeaux.

Mon voyage s'acheva lorsque j'arrivai à Ushuaia, en Terre de Feu, un petit village qui ne s'est converti que récemment en attraction touristique. Ushuaia a commencé à attirer des visiteurs grâce à des initiatives culturelles. Pour cette raison, la Ville a organisé des événements en vue de préparer sa première biennale internationale, la *Biennale de la fin du monde*, et il semblerait que, jusqu'à maintenant, les artistes et conservateurs y affluent de toutes parts. J'ai visité une galerie dans laquelle Alicia Herrero, une artiste conceptuelle de Buenos Aires, donnait à la petite communauté artistique d'Ushuaia un cours d'introduction à l'art contemporain, et nombreux étaient ceux qui, parmi le public, découvraient les plaisirs du conceptualisme. J'en tire la conclusion que ce n'est d'aucune façon une surprise de voir que, depuis la pointe de l'hémisphère, on exporte des concepts globaux ou que les artistes locaux sont en train de s'endoctriner et de verser dans le langage du conceptualisme pour mieux s'intégrer à la mentalité d'un festival international qui, rapidement, planera sur ce petit village tranquille.

Pendant que je parlais au groupe, un débat familier commença en suivant les allusions d'un « pourquoi devrais-je admirer quelque chose qui n'a nécessité aucun travail ? ». Rapidement, je me retrouvai à nouveau face à l'inévitable et paradoxal rôle de missionnaire de l'art conceptuel. Devais-je dire ce que j'en pensais ou me taire et permettre que prévalent les perceptions locales de l'art ? Lors de mes nombreuses interactions, j'avais été découragé de voir la forme que la pratique de l'art contemporain avait prise, celle prescrite aux communautés avec toutes les formules équivoques, déviant moins vers une pratique libératrice que vers une force aliénante tangentiellement comprise, quelque chose qu'il

nous faut faire pour être « en contact » avec ce que nous pensons que le reste du monde pense.

Le problème de l'art contemporain est qu'habituellement, il a été enseigné pour ne parler que de lui-même. Comme la biennale d'Ushuaia paraît le confirmer, la production d'art s'opère aujourd'hui moyennant la création d'îlots où que ce soit, construisant des ambassades d'interprétation locale de réalités qui peuvent bien entraîner quelque part ceux qui arrivent, mais qui sont – qui ont l'habitude d'être – inaccessibles au public qui s'occupe de sa vie sans s'occuper à juste titre de ce que l'art dit ou de ce que l'art peut être.

En réalité, peu importe le nombre de frontières que j'ai traversées, le véritable témoignage fut les labyrinthes intellectuels d'Amérique latine et les nombreuses extensions de la pensée artistique, y compris la mienne. Durant le voyage, les rares occasions compensatrices durant lesquelles s'ouvrirent de petites fenêtres de clarté eurent lieu quand nous cessâmes de parler d'art. L'art a l'énorme potentiel d'être opportun en dehors du monde artistique mais, pour que cela ait lieu, nous avons besoin d'outils pour créer de la compréhension au lieu de promouvoir simplement la compréhension de l'art. Pour y parvenir, nous avons besoin d'apprendre à nous affranchir des vieilles structures discursives qui définissent la production de l'art et les dynamiques culturelles. Il y aurait encore beaucoup à dire pour exprimer qu'il n'y a rien de plus artistique que de penser que nous nous séparons de la pensée artistique. Mais cela ne peut arriver que lorsque nous cessons de nous préoccuper de faire quelque chose qui ressemble à de l'art, que lorsque nous sommes capables de transcender les frontières de cette étrange, hermétique et virtuelle nation qui est la nôtre : la République de l'Art contemporain ©

Traduction française : Antoinette de Robien.  
(Tous droits réservés)

#### Notes

- 1 Une abondante documentation descriptive de ce que je raconte dans mon voyage et des échanges en général qui eurent lieu est compilée dans un texte important à paraître. Les récits portant sur certains de ces événements peuvent être lus à l'adresse [www.panamericanismo.org](http://www.panamericanismo.org).
- 2 De fait, la question *le projet est-il de l'art ?* s'est transformée ironiquement en un thème seulement lorsqu'un public bien informé sur l'art se trouvait présent, et jamais autrement.