

**DIDÁCTICAS DE LA LIBERACIÓN:
EL ARTISTA LATINOAMERICANO, SU COLONIALIDAD Y PROYECTO
EMANCIPATORIO EN EL PENSAMIENTO DE LUIS CAMNITZER**
**DIDACTS OF LIBERATION: THE LATIN AMERICAN ARTIST'S
COLONIALITY AND EMANCIPATORY PROJECT IN THE LUIS
CAMNITZER THOUGHT**

Carolina Olmedo Carrasco (Chile)

Doctora © en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile

Docente, Universidad Alberto Hurtado

carolinaolmedocarrasco@gmail.com

Resumen

La figura del artista latinoamericano emerge en la década de los sesenta como expresión de una voluntad inédita de politización y articulación colectiva. A partir de la lectura de ésta en los postulados del artista, educador y teórico del arte germano-uruguayo Luis Camnitzer, expuestos en su *Didáctica de la Liberación: Arte conceptualista latinoamericano* (2007), podemos concebir al conceptualismo como integrante de un campo intelectual anticolonial extensivo a la región completa, a partir de su deseo de una historia del arte propia, con categorías autónomas y un horizonte emancipatorio regional.

Palabras clave: artista latinoamericano, arte latinoamericano, crítica de arte, pensamiento anticolonial.

Abstract

The figure of the Latin American artist that emerges in the sixties in an expression of an unprecedented will of collective politicization and articulation. Upon a reading of the postulates of German-Uruguayan artist, educator and art theorist Luis Camnitzer, in his *Didactics of Liberation: Latin American conceptualist art* (2007), we may conceive conceptualism as part of an extensive anticolonial intellectual field in the entire region, based on its desire for an art history of its own, with autonomous categories and a regional emancipatory horizon.

Key words: latin american artist, latin American art, art criticism, anticolonial thought.

A partir de ciertas conversaciones actuales sobre cuál ha sido y es la identidad del arte latinoamericano y sus artistas, la discusión instalada en la academia sobre artes visuales se apareja a la obsesión por desenmarañar el momento en el cual el arte separó aguas con el proyecto utópico impulsado por las últimas vanguardias políticas del siglo XX¹. El advenimiento de las dictaduras hacia fines de los sesenta y el giro neoliberal del Cono Sur en los años siguientes abrieron paso a una pugna por obtener sitios en un circuito internacional del arte, que se legitima en la integración desterritorializada al avance tecnológico y comunicacional (Mosquera, 2010: 150); escenario en el cual resulta imposible plantear *a priori* cualquier reflexión sobre una identidad regional. El abandono de la cuestión latinoamericana, otrora naturalizado, hoy es puesto en cuestión.

La vigencia del debate sobre los vínculos entre vanguardia política y vanguardia artística en los sesenta, dan cuenta de la madurez lograda entonces por dichos procesos intelectuales que –identificados en las artes visuales– adhirieron a un proyecto de emancipación cultural e intelectual que se consolidaba en la región. Pese a la fragmentación y violenta interrupción de dichas elaboraciones de esta época, el artista latinoamericano constituye en ellas un sujeto colectivo necesario de conformar como paso inicial a cualquier proyecto de independencia ideológica o social: una colectividad identitaria conformada por actores cuya situación al interior del continente puede ser diversa y que, sin embargo, poseen en común tanto la experiencia colonial como la práctica artística. En las artes plásticas, la memoria reciente de la dependencia cultural durante el auge de la institucionalidad y educación artística moderna del siglo XIX, se asoció al escaso éxito que tuvieron sus artistas para integrarse al relato general de la historia del arte.

1. Ejemplo de ello es la curatoría propuesta para la 7ª Bienal del Mercosur (2009), que giró en torno a la posición del artista como actor social y portador de nuevas perspectivas críticas. También el manifiesto fundacional de la Red Conceptualismos del Sur (2007), que destacaba la necesidad de rescatar a las artes visuales de los sesenta latinoamericanos en clave política y en tiempo presente.

Del mismo modo, la crítica antiimperialista y el polo intelectual organizado en apoyo a la Revolución cubana, condensado en torno a la acción cultural de Casa de las Américas (1960), se instalaba una mirada de sospecha sobre la intervención norteamericana en el continente iniciada con la Alianza para el Progreso (1961-1970). Esta situación económica y cultural “neocolonial” –como la llamarían Fernando Solanas² y Octavio Getino³ en su mítico documental *La hora de los hornos* (1968)– se convertiría en una suerte de combustible del pensamiento crítico, nutriendo los imaginarios contraculturales que sirvieron entonces de sostén transversal a las identidades colectivas emergentes en el continente. Así, como lo plantea la investigadora Elena Oliva⁴, el “artista latinoamericano” –al igual que otros sujetos colectivos de esta época (2010: 11-12)– se construye como una identidad asociada a esta nueva conciencia respecto de la subalternidad de América Latina dentro de un ‘sistema mundo’ eurocentrado, perspectiva que privilegia la regionalidad en confrontación a las diversas historias nacionales, concebidas como una sucesión de etapas coloniales (Zapata, 2008: 120).

Este auto-reconocimiento como sujeto colonizado, extensible a las propias prácticas artísticas, implicó, entonces, el rechazo de las formas académicas de arte y su rol en la construcción de imaginarios republicanos en el siglo XIX. Ello permitió confrontar y desmontar ampliamente las ideas paradigmáticas acerca de “[...]la historia como progreso y la civilización como jerarquía” (Rocca, 2009: 10). En casos como los del artista Luis Camnitzer, esta crítica fue aparejada a la búsqueda urgente de nuevas funciones e imaginarios para el arte emancipado, de cara a la sociedad movilizadora, propiciando la apertura de la plástica a las mayorías. El abandono de la historia del arte eurocentrada como ‘modelo a seguir’ para América Latina o ‘puesta al día’, no sólo implicó el abandono de las formas de producción decimonónicas e implantadas (De la Maza, 2010; Rocca, 2009: 37), sino que además el deseo de superar cualquier estructura vertical de transmisión del conocimiento artístico en el futuro (Camnitzer, 2007: 27). Asimismo, el llamado al artista a la lucha política y la acción en su realidad social propuso como ideal la fusión del arte y la vida (Berman, 1988: 19). Vistas como un escenario de ‘utopía controlada’, las artes plásticas ofrecieron a la juventud la posibilidad de hacer de cada artista un proyecto político.

En un contexto en que las revoluciones latinoamericanas han llenado de símbolos el imaginario regional y permeado a amplios sectores de la juventud (Hobsbawm, 1998: 439), la definición de los sujetos en la colectividad y la práctica política

2. Fernando Ezequiel 'Pino' Solanas (1936), director de cine, guionista y político argentino.

3. Octavio Getino (1935-2012), director de cine, narrador e investigador de medios de comunicación y cultura argentino.

4. Elena Oliva, investigadora chilena especializada en estudios afrodescendientes en América Latina y en estudios caribeños.

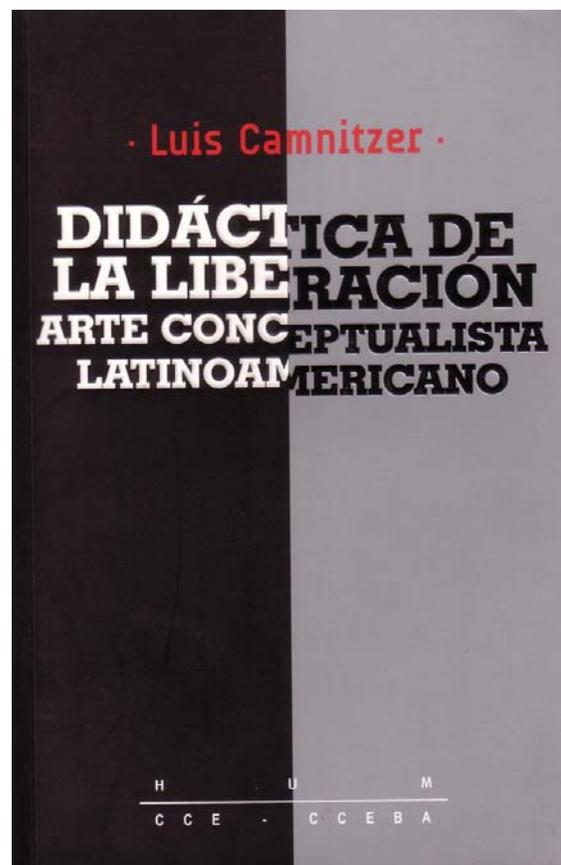


Fig. nº1: Portada del libro *Didáctica de la liberación arte conceptualista latinoamericano*. Luis Camnitzer. (2007). Centro Cultural de España. Editorial Hum.

en torno a lo latinoamericano constituyó un signo ambivalente de su dependencia y resistencia. Del mismo modo, el diálogo intelectual a nivel regional perfiló la posibilidad concreta de constituir un horizonte de reflexión común en la lucha.

El artista latinoamericano como nuevo sujeto

A partir de este contexto ¿podemos abordar al artista latinoamericano como un sujeto? Esta imprescindible pregunta agrega desde nuestra perspectiva otra cuestión: ¿es posible o legítimo analizar a este sujeto desde una perspectiva emancipatoria utilizando categorías de origen colonial y modernizante? (Olea⁵, 2012: 50-59). En este sentido, lo planteado por Luis Camnitzer en *Didáctica de la liberación* (la heterogeneidad cultural de América Latina) es legible como uno de los productos los álgidos debates de los sesenta, que entonces se plantearon el problema de estar juntos en la diferencia como un proyecto político que se ideaba sobre la práctica. En ese sentido, este esquema –interrumpido por la violencia política estatal de los setenta– vislumbró a la colectividad más bien como punto de llegada u horizonte de deseo (utopía) más que un proyecto consumado, y a sus categorías como espacios aglutinantes más que ejes normativos u homogeneizantes. En dicho contexto, el ejercicio de apropiación de la figura del artista latinoamericano respecto de un ideario eurocentrado y moderno –central en la reflexión de Camnitzer– se asemeja al que intelectuales como Aimé Césaire⁶, Guillermo Bonfil Batalla⁷ y Fausto Reinaga⁸ realizaron de las categorías de ‘negro’ o ‘indio’ respectivamente a mediados del siglo XX: la asimilación como emblema de una categoría impuesta colonialmente, a fin de valorar la experiencia de la dominación colonial como un eje aglutinador desde el cual construir un proyecto emancipatorio⁹.

En el contexto de este vivo escenario político-intelectual, la figura del artista latinoamericano tuvo una connotación simbólica en la resistencia a la dominación cultural. Tomando las palabras de Fredric Jameson¹⁰, esta concientización crítica implicó a la vez el abandono del ‘sujeto centrado’ de Occidente como ideal, instalando a la jerarquización eurocéntrica de los saberes como un ejercicio desnaturalizante, fragmentador y segregador de la realidad (2011: 166). Décadas más tarde, en un ejercicio de historiografía y memoria autobiográfica, Camnitzer (2007) retomará las reflexiones que otras y otros¹¹ buscaron instalar por medio de la crítica cultural durante los sesenta: un proyecto de autorreconocimiento político del artista latinoamericano, capaz a su vez de reabrir la pregunta sobre el rol social del arte en un contexto regional de carácter revolucionario y anticolonial. Dentro de la lectura ofrecida por Camnitzer *a posteriori*, el punto de inflexión para pensar esta experiencia de conformación de un sujeto colectivo sería el conceptualismo latinoamericano, que no habría sido un ‘movimiento’ al estilo norteamericano u organización formal, sino el ‘vínculo’ político

5. Héctor Olea (1945), arquitecto, escritor, traductor, curador y crítico de arte contemporáneo mexicano, que ha desarrollado su carrera entre México, Brasil y Estados Unidos.

6. Aimé Fernand David Césaire (1913-2008), poeta, político y teórico poscolonial martiniqués afiliado comunismo, ideólogo del concepto de la negritud e identificado intelectualmente con la defensa de la aportación africana en la trayectoria de la izquierda occidental.

7. Guillermo Bonfil Batalla (1935-1991), etnólogo y antropólogo mexicano. Fue director del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, así como fundador del Museo Nacional de Culturas Populares.

8. Fausto Reinaga (1906-1994), escritor e intelectual indígena boliviano, identificado con el concepto de indigenismo y su propuesta, la ‘revolución india’.

9. Ver: Cesaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo* [1950]. Madrid, España: Akal; Bonfil Batalla, Guillermo ed. (1981). *Utopía y revolución: el pensamiento político contemporáneo de los indios en América Latina* [1979]. México D.F., México: Nueva Imagen; Reinaga, Fausto (2000). *La revolución india* [1970]. La Paz, Bolivia: Fundación Amántica Fausto Reinaga.

10. Fredric Jameson (1934), crítico y teórico literario marxista estadounidense.

11. Marta Traba, Juan Acha, Damián Bayón, una joven Silvia Rivera Cusicanqui, por nombrar algunas/os (cf. Bayón, 1994).

–material y discursivo– del arte a la izquierda y la resistencia cultural del continente a lo largo de las décadas del sesenta al ochenta (2007: 19). En estas ideas que rondan la definición del conceptualismo, podemos encontrar entremezcladas hebras de dos tradiciones relevantes dentro de los debates intelectuales de los sesenta a nivel mundial: el internacionalismo cultural de la izquierda, marcado por las experiencias soviética y cubana, así como por la resistencia del exilio español y las luchas antifascista y descolonizadora; y las vanguardias intelectuales del siglo XX, cuya acción cultural era identificada con los procesos de revuelta popular y revolución, y cuya crítica construía un ‘relato largo’ de las sublevaciones contra la dominación capitalista que entonces nacían en toda América Latina. Citando los dichos de Amédée Ozenfant¹² sobre el purismo como “[...] una superestética de la misma forma que la Liga de las Naciones es un Superestado” (1931), Camnitzer caracteriza al conceptualismo como un lenguaje teórico-plástico transnacional¹³, cuyo fin es trasladar a la arena del arte las problemáticas del escenario latinoamericano, pero también integrar al arte en dicho contexto social a modo de su propia política de clase en una disputa contrahegemónica del sentido (Gramsci, 1998: 31)¹⁴: vale decir, en cuanto práctica útil a los fines de un sector de la nueva sociedad en relación con los demás (Camnitzer, 2007: 19).

Matar al padre

Abordando la propuesta historiográfica de Camnitzer en torno al conceptualismo latinoamericano como ‘otra narración’ o perspectiva alternativa sobre los hechos del pasado, en confrontación al relato institucionalizado, cabe destacar el particular sesgo en la selección de obras ofrecidas por el autor uruguayo: 1.- la pertenencia a una colectividad o deseo de ella, 2.- la identificación con una crítica a la historia universal como producto de la expansión colonial de la Europa capitalista (descrita en términos globales por Jameson, 2011: 187) y 3.- el entusiasmo ante la disponibilidad de las condiciones materiales necesarias para producir los cambios. Dichas cualidades se aproximarían a las formas paradigmáticas de la vanguardia latinoamericana –política y cultural–, sintetizada en la fórmula ‘revolución y utopía’. De este modo, el propio crítico uruguayo y los artistas enlazados en su relato son presentados como integrantes de una generación de intelectuales latinoamericanos inscritos en el ‘68 global’, pero también (hacia el final del libro) espectadores del declive del socialismo y su cultura internacionalista.

En el contexto caracterizado por *Didáctica de la liberación*, la definición del carácter del artista latinoamericano de los sesenta recayó fundamentalmente en la capacidad de los neovanguardistas¹⁵ de disolver el vínculo que los ataba a la vieja cultura decimonónica, imponiendo la experimentalidad en antagonismo al arte académico, y estableciendo el rechazo a las Bellas Artes como parte de una crítica generalizada a la institucionalidad moderna como ‘camisa de fuerza’ (Camnitzer, 2007: 17). De este modo, la identificación elaborada por Camnitzer en torno al rol del artista latinoamericano en su

12. Amédée Ozenfant (1886-1966), pintor cubista francés.

13. Vale decir, que circula en los propios espacios establecidos por la producción capitalista.

14. Antonio Gramsci (1891-1937), político, periodista, filósofo y teórico italiano del marxismo, cuyo pensamiento es identificado con una perspectiva política autónoma y obrera desarrollada en dicho país a lo largo del siglo XX.

15. Acuñado por los teóricos del arte Peter Bürger y Hal Foster, la neovanguardia refiere al proceso en que el arte contemporáneo re-codifica las visiones y objetivos iniciales del arte moderno: este último expresado en la sucesión de las distintas vanguardias históricas del siglo XX. Siguiendo a Foster, la neovanguardia revisa las intenciones iniciales de las vanguardias, cuestionando las concepciones y contextos artísticos en que estas estuvieron basadas. De esta forma, el proceso neovanguardista consistiría entonces en otorgar “nuevas genealogías sobre la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro”, en autonomía respecto del deteriorado marco del arte burgués (Foster).

especificidad productiva (la elaboración de experiencias en el ámbito de las artes visuales) de ninguna manera reivindica una defensa disciplinar del arte. Por el contrario, plantea el problema de la autonomía política del arte latinoamericano en términos de su desborde institucional, destacando los vínculos, tareas y reconocimientos que le permiten subsistir como práctica imbricada en la sociedad. Sugiriendo la adopción de este prisma, Camnitzer integró a su relato de las experiencias conceptualistas las acciones del Movimiento de Liberación Nacional MLN-Tupamaros¹⁶ y los diagramas conceptuales del educador y ensayista caraqueño Simón Rodríguez¹⁷, maestro político e intelectual de Simón Bolívar (2007: 57-83).

Cabe destacar que, tras una década del triunfalismo norteamericano de postguerra, durante los sesenta se instalaba también en la región un contexto cultural derrotista: en palabras de Fredric Jameson respecto de la dependencia cultural del Tercer Mundo, el agotamiento de los intelectuales frente al incesante ejercicio de probar que las obras locales eran tan ‘grandes’ y de la misma ‘calidad’ que aquellas producidas en el circuito euronorteamericano (2011: 164). De este modo, leer al sistema del arte como continuidad de los mecanismos bajo los cuales el colonizado es obligado a autopercebirse como ‘inferior’ respecto del colonizador, una interpretación sobre la intervención cultural ampliamente divulgada por el pensamiento crítico de los sesenta¹⁸, pareció una consecuencia lógica ante la confrontación entre los sectores populares y las instituciones desbordadas.

A lo largo de los ensayos que conforman *Didáctica de la liberación*, Camnitzer define a la figura canónica del artista como la del ‘creador’ de imaginarios nacionales del siglo XIX y el promotor de las instituciones artísticas maduradas al alero del Estado durante el siglo XX (2007: 21). En dicha estructura, el artista latinoamericano nunca obtiene el rol de emisor, sino que está condenado a ser un receptor dentro de una cadena vertical y jerarquizada de sentidos que le son dados (De la Maza¹⁹, 2010: 284-285). La asimilación descarnada de este rol subalterno dentro de la estructura metrópolis-periferia como condición de emergencia de una ‘cultura de la resistencia’ planteó entonces las dificultades de su clasificación desde cualquier parámetro otorgados por el arte burgués (Camnitzer, 2008: 18): ¿cómo dar cuenta de la existencia de una historia en común entre obras que

16. El Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros o MLN-Tupamaros fue un movimiento político de guerrilla uruguayo que tuvo una destacada actuación como guerrilla urbana de izquierda radical durante los años sesenta e inicios de la década del setenta.

17. Simón Rodríguez (1769-1854), educador, escritor, ensayista y filósofo venezolano, reconocido por ser el mentor del libertador Simón Bolívar.

18. Fanon, Franz (2009). *Piel negra, máscaras blancas* [1952]. Madrid, España: Akal; Memmi, Albert (1996). *Retrato del colonizado: precedido por el Retrato del colonizador* [1957]. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.

19. Josefina De la Maza, historiadora del arte chilena.



Fig. 2: Proyecto *Plusvalía*. 1979. Luis Camnitzer. Recuperado: http://liberatorio.org/wp-content/uploads/2016/04/art_1_camnitzerplus_valia_.jpg

formal, territorial y estilísticamente no son aparejables? La impronta extemporánea del conceptualismo como escena plantea la pregunta por la existencia en paralelo de un discurso construido a contrapelo de la globalización capitalista del arte latinoamericano actual. ¿Cuáles son las expresiones reconocibles en el arte contemporáneo de esta ‘crítica subterránea’?

Todos somos negros

A mediados de 1964, Luis Camnitzer se traslada a la ciudad de Nueva York gracias a una Beca Guggenheim para artistas latinoamericanos emergentes. Aunque entonces no lo sabe, el Atlántico norte se convertirá en su hogar permanente, situación que se hace definitiva en 1973 cuando la dictadura militar le impide retornar a Montevideo (Herzog, 2010: 39). Tras una primera etapa en ‘la gran manzana’, la sensación que le invade es la de inadecuación: la completa ajenidad respecto de los medios de producción del arte norteamericano, a los que caracteriza como alineados con el orden social burgués y en contradicción con los intereses propios del arte latinoamericano en su naturaleza popular (Camnitzer, 2010: 17). Paradójicamente, en diálogo con lo planteado por autores como Franz Fanon²⁰ en

20. Frantz Fanon (1925–1961), marxista, psiquiatra, filósofo, escritor y político revolucionario caribeño de origen martiniqués, cuya obra fue de gran influencia en los movimientos insurgentes y revolucionarios desplegados en las décadas de 1960 y 1970 a nivel

términos de la colonialidad del ser, fue su experiencia en Estados Unidos, y no otra cosa, la que desató la crítica antiimperialista que éste desarrollará sistemáticamente en su obra plástica durante las siguientes cuatro décadas.

En el contexto de las naciones latinoamericanas de los sesenta, pese a los esfuerzos estadounidenses por frenar el avance del ‘comunismo internacional’ y promover una visión formalista de las artes a través de la difusión de la neovanguardia, el decaimiento de los fondos destinados a la promoción del panamericanismo –en favor del financiamiento al belicismo norteamericano en el frente vietnamita– develó con claridad los motivos de la acción cultural estadounidense como intervención política y social (Giunta²¹, 2008: 259). Así, el ocaso del principal marco de legitimación de la cultura latinoamericana a nivel mundial (su vínculo con Estados Unidos dentro del sistema-mundo capitalista poscolonial) implicó también el reconocimiento de que los parámetros del *American Way of Life* eran igualmente antagónicos a los intereses emancipatorios de las mayorías del continente que los de la cultura decimonónica. De este modo, su forma institucional –por más progresista y moderna que ella pareciera– estaba emparejada a la reproducción y conservación del régimen de sentido burgués, a pesar de sus formas experimentales (King²², 1985: 310).

Bajo esta premisa, atendida por Camnitzer al inicio de su recuento histórico, el paso de la hegemonía del arte desde París a Nueva York a fines de la II Guerra Mundial, lejos de erosionar una dinámica de dominación la actualizó y dotó de nuevos significados, proponiendo nuevas justificaciones a las derivas formalistas propuestas por el arte norteamericano: el abandono de las viejas y tradicionales formas de producción de obra (pintura, escultura, grabado) por unas nuevas, que en el marco de la desmaterialización del objeto artístico reactualizaron la fetichización en la producción de registros documentales (2007: 14). Este vuelco formalista promovido por los grandes centros de arte norteamericanos y europeos durante 1950-1960 impulsó entonces, la separación de la práctica artística del resto de los quehaceres sociales, en beneficio de la especificidad y profesionalización de la primera. Sin embargo, en contextos artísticos carenciados como los latinoamericanos –donde gran parte de los temas que ocupaban al arte eran precisamente aquellos ‘expulsados’ por la academia primermundista–, el diagrama de la neovanguardia no pasaba de ser un ideal (14). En esta estructura, la desmaterialización de las obras latinoamericanas respondió más bien a un contexto de precariedad y lucha social de las mayorías mundiales, que luego fue institucionalizado “[...] y convertido en estilo contemporáneo por el arte norteamericano” (Traba²³, 1965: XVIII).

Así, para Camnitzer, el escribir una nueva historia del arte para América Latina implica abandonar la división ‘dentro - fuera’ del terreno del arte, reconociendo en la persistencia de este cerco la voluntad por mantener separados teóricamente lo político y lo social (2007: 16-20). En dicha estructura se naturaliza la visión burguesa del arte moderno: la producción artística se asume monolíticamente separada de lo político (en este sentido, desintelectualizada), y a su vez la política es concebida como un elemento que expulsar del arte, ente último en cuanto práctica social. Por el contrario, esta ‘nueva historia’ reconocería una relación

global.

21. Andrea Giunta (1960), historiadora del arte y curadora argentina, Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, y académica en a Universidad de Texas en Austin.

22. John King, investigador y escritor inglés, doctor en filosofía por la Universidad de Oxford y profesor emérito de literatura latinoamericana en la Universidad de Warwick.

23. Marta Traba (1930-1983), crítica de arte y escritora argentina y arraigada en Colombia, donde desarrolló la mayor parte de su trayectoria vinculada al estudio del arte y la cultura latinoamericanas.

en la sublevación de experiencias tan dispares como las de Simón Rodríguez y los Tupamaros, en la medida que éstas se abocaron por igual –cada una en su tiempo y lugar– a implicar estrechamente un fin pedagógico al trazado de sus producciones visuales comprometidas con las luchas sociales (Camnitzer 2007: 30; Glasmeier²⁴, 2010: 169). *Didáctica de la liberación* inicia entonces con los aforismos ideológicos de Simón Rodríguez (1769-1854), y culmina con el mito de ‘Superbarrio Gómez’²⁵, con el fin de relevar una escala de valores que –sumados a la búsqueda intuitiva de una dimensión estética– son capaces de producir formas autónomas de arte latinoamericano en su propia política(o más bien, ‘un arte con la política incluida’).

Entre los múltiples ejemplos ofrecidos en su libro, el abordaje que el autor uruguayo realiza de las acciones del MLN-Tupamaros desde el arte centra su mirada en el ejercicio político de vanguardia enfrentado a la necesidad de audibilidad en tiempos de censura y represión. Aquí la ‘acción de arte’ se convierte en un campo interesante que explotar por la política: para el caso particular del MLN-T, en la búsqueda de un despliegue urbano de sus acciones de guerrilla, sus integrantes adoptaron papeles (en un sentido absolutamente teatral) de cara a lo público, roles en los cuales el diálogo y la referencia en la ciudadanía tenían un importante protagonismo. En un sentido muy próximo al de la vanguardia artística, el MLN-Tupamaros integró en sus planificaciones la complicidad del espectador como uno de los elementos por conquistar, tanto para la legitimación de su resistencia armada como para la propia protección de los guerrilleros en operativos y en la clandestinidad, generando una imagen propia imposible de asimilar dentro del discurso oficial imperante (Camnitzer, 2007: 68-69). De la perspectiva del autor, los Tupamaros abrieron espacios públicos de difusión ideológica por medio del despliegue performativo, poético y visual, logrando importantes grados de adhesión en la ciudadanía vigilada por la dictadura, al punto de invitarlos a participar espontáneamente en sus acciones como ensayos y anuncios de una resistencia por venir (74-77). La inclusión de elementos de la neovanguardia artística en las acciones emprendidas por los Tupamaros dentro de su guerrilla urbana representaron, entonces, un proceso de pedagogía social que buscó transmitir a las mayorías una “ideología de la acción” y transformación (69), pero que también ofreció un paliativo para las pesadas limitaciones estructurales con las que se encontraba la acción política radical durante los largos sesenta (Camnitzer, 2008: 71), encontrando su inspiración en el momento utópico de las vanguardias revolucionarias encarnadas en el Situacionismo (Camnitzer, 2007: 81-82).

En la línea de esta experiencia, *Didáctica de la liberación* rescata un sinnúmero de hitos latinoamericanos en que vanguardia artística y vanguardia política se tocan en ámbitos como la educación, la revolución, el movimiento sindical, la resistencia cultural, el activismo, etc. La persistencia del contacto entre ambas esferas –lo político y lo social, y dentro de éstas el arte– representa desde el pensamiento de Camnitzer la posibilidad de existencia de una lectura histórica del artista latinoamericano y su trabajo con independencia / en contradicción respecto de la periodización impuesta. Este ejercicio de “resistencia que ayuda a conseguir una libertad colectiva” (2007: 33) se alinearía con el impulso con que diversos intelectuales (entre ellos la propia Marta Traba) construyeron una acción artística, no solo a partir de la aceptación radical de la condición de dependencia cultural del continente (su vínculo indisoluble con el proyecto moderno) sino también desde la necesidad de “trabajar la dependencia” y “utilizarla como contra-arma” para rehacer el lenguaje de la modernidad latinoamericana (Traba cit. en King, 1985: 310). Ello nos da cuenta de la urgencia con que la ‘construcción total’ del mundo era concebida en los sesenta,

24. Michael Glasmeier (1951), ensayista alemán, especializado en temas de arte contemporáneo y producciones artísticas de la postguerra europea.

25. Superbarrio se trata de un hombre vestido de luchador que durante la década de 1980 evitó los desalojos por deudas de sus vecinos en México bajo la máxima “transformar la protesta en una fiesta” (cit en Camnitzer, 2007: 325).



Fig. 3: *La Civilización occidental y cristiana*, 1965. León Ferrari. Recuperado: <http://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2017/11/la-civilizacion-occidental-y-cristiana-1965-plastico-oleo-y-yeso-200-x-120-x-60cm1.jpg>

Fig. 4: *One and three chairs*, 1965. Joseph Kosuth. Recuperado: https://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Joseph-Kosuth.-One-and-Three-Chairs-469x353.jpg

cuando el auge norteamericano como un nuevo ciclo de dominación colonial en la región era concebido como tal por diferentes espacios y disciplinas críticas (Camnitzer, 2009: 11).

Fin de la historia del arte y proyecto emancipatorio

La clausura de las categorías impuestas por el discurso cultural occidental y la exploración de categorías propias capaces de dar cuenta de los fenómenos locales, tienen como objetivo –como plantean las líneas anteriores de este ensayo– vislumbrar colectivamente un horizonte común de autonomía para el artista latinoamericano a lo largo de toda la región. De ahí la urgente construcción de un espacio teórico capaz de denunciar el neocolonialismo norteamericano, así como también de imaginar una posible descolonización de la cultura propia.

En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui²⁶, la búsqueda por un proyecto de modernidad que aflore desde el presente “[...] en un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, un ‘principio esperanza’ o ‘conciencia

26. Silvia Rivera Cusicanqui (1949), socióloga, activista, teórica anticolonial e historiadora boliviana, identificada con una posición intelectual vinculada al indigenismo y la izquierda popular-campesina.

anticipante' que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tiempo" (2010: 55).

Camnitzer destaca, en este sentido, que su relato acerca de la integración del arte a la lucha política no solo busca darle "[...] una identidad y un propósito al papel del arte en la sociedad, sino que también muestra una estrategia para lograr cambios" (2007: 53). Ello signaría, entonces, tanto el ingreso de la didáctica al conceptualismo latinoamericano, como también (y más relevantemente) la vitalidad misma del arte latinoamericano en un contexto global de decadencia de la cultura burguesa. Es el involucramiento en una praxis política y una pedagogía social lo que caracterizaría la supervivencia del arte latinoamericano como una 'didáctica de la liberación': una práctica de vinculación social útil para una lucha intelectual transversal por la autonomía de la región, en un esquema en que la dimensión formativa del arte forma parte de una estrategia educativa amplia, motor fundamental de todo proceso de descolonización popular (2007: 52). A través de las páginas de *Didáctica de la Liberación*, Camnitzer establece un itinerario de descolonización cultural para el artista latinoamericano sostenido en tres momentos sucesivos, adoptando para sí la estructura clásica a través de la cual el pensamiento anticolonial latinoamericano desplegó su crítica y propuesta transformadora aglutinante de las mayorías durante la década del sesenta:

1. Como punto de partida, la comprensión y desenmascaramiento del proceso de colonización de la educación artística a través de la importación de modelos euronorteamericanos a partir del siglo XIX. Así es posible comprender que el papel 'derivativo' del artista latinoamericano es una construcción cultural de las naciones dominantes, y que su inclusión en el 'gran relato' del arte se hace siempre en clave de su acceso a los espacios periféricos de la institución moderna²⁷. Es así como el arte -etiqueta 'entendida como un campo de creatividad activista'- es y debe ser en palabras del propio Camnitzer un espacio estratégico sujeto a la posibilidad de la disolución: una trincheras de resistencia y no una condición naturalizada / atemporal que descansa sobre la tradición y las técnicas provenientes de un circuito norte-sur (2007: 327).

2. Luego de ello, se propone el abandono de una idea eurocentrada de arte latinoamericano, que se completa en su integración a la historia del arte occidental, a modo de corte respecto de las formas tradicionales de reproducción de la hegemonía cultural capitalista. Aquí Camnitzer vuelve su crítica particularmente hacia las instituciones conformadas al alero del Estado durante el siglo XIX y

27. Algunos ejemplos serían la primera etapa del muralismo mexicano, la apropiación del cubismo por parte de Wifredo Lam (cubano de origen afro-asiático, quien recuperaría para sí la apropiación que Picasso hace del arte africano a través del cubismo), la persistencia prehispánica de la pintura de Joaquín Torres García, y el propio itinerario del conceptualismo latinoamericano durante las décadas de 1960 y 1970.



Fig. 5: *El Diario*, portada periódico del 8 de enero 1971. Recuperado: <http://www.pasadoreciente.com/hechos/1971/2%20SECUESTRAN%20A%20JACKSON/2B%201-2-3-4%2008%20Ene%2071%20port.jpg>



Fig. 6: *El Diario*, página 22 de periódico del 22 de diciembre 1971. Recuperado: <http://www.pasadoreciente.com/hechos/1971/34%20BOMBA%20EN%20CLUB%20DE%20GOLF/34B%201%202022%20Dic%2071%20p%2022%20b.jpg>

utilizadas a lo largo del XX por la expansiva imperialista de Estados Unidos, definiéndolas como espacios de resistencia de la cultura burguesa que nada tienen que ver con los intereses y necesidades del público latinoamericano: la integración de las masas a la política formal y la vida urbana / ciudadana, así como –más tarde– la reconstrucción de la sociedad tras el advenimiento de las dictaduras militares (Camnitzer, 2007: 334-335). Aquellos conceptos impuestos por las reflexiones de la cultura dominante deben ser puestos en cuestión, aun a pesar de su utilidad aparente que luego conduciría a ‘conclusiones falsas’ y deslocalizadas del Tercer Mundo (2007: 23). Así, el pensamiento conceptualista es definido por Camnitzer como una ‘proliferación de hongos’ y no como un rizoma (noción de Gilles Deleuze y Félix Guattari)²⁸, pues aunque ambas ideas refieren a realidades semejantes²⁹ la enunciación bajo el mismo signo aplanaría las definitorias distancias entre el tercer y el primer mundo como punto de origen de ambas ideas respectivamente (Camnitzer, 2007: 23-25).

3. Dentro del ámbito de reproducción de los saberes y conocimientos artísticos, un tercer aspecto propuesto por Camnitzer es el exceder las posibilidades que el discurso académico ha impuesto en la solución a la condición periférica del arte latinoamericano, condenando las compensaciones verbalistas y simbólicas en que caen muchas de las curatorías latinoamericanas contemporáneas del primer mundo. Dichos gestos, así como el silencio público respecto de esta condición de marginalidad, ocultarían su calidad de problema fundamentalmente político. De este modo, es necesario superar el cinismo en el cual la justicia social es vista “como un producto del idealismo trasnochado” (2007: 333), utilizando los espacios de reflexión artística como plataformas capaces de impulsar el radicalismo político o reformas pedagógicas que reconstituyan proyectos colectivos, y no como meros repositorios de modas ideológicas surgidas del ‘sesentismo revolucionario’ (334-335). De este modo, dentro de una búsqueda propiamente latinoamericana, se debe asumir la responsabilidad de establecer diálogos sur-sur que defiendan y alimenten las perspectivas políticas e intelectuales, tanto de los artistas como de la ciudadanía, en independencia de la legitimación institucional establecida (que como ya destacamos, es identificada como una fuerza conservadora) (44).

Dicho esto, es necesario destacar algunas conclusiones sobre el discurso de los intelectuales en las artes visuales de los sesenta expresadas en el trabajo a destiempo de Luis Camnitzer. Sin duda, la conformación del artista latinoamericano como sujeto colectivo fue un ideal vigente en cuanto fue asumido como un proyecto crítico capaz de diagnosticar, desmontar y finalizar una relación colonial entre la región y los grandes centros metropolitanos de arte, basando su transversalidad precisamente en su reconocimiento abierto y múltiple como sujeto colonizado. Del mismo modo, la particularidad del artista latinoamericano fue pensada –más que como distinción disciplinar– como ejercicio discursivo que aúna dos operaciones simultáneas: el desmontaje del relato tradicional de las artes y la construcción de una nueva historia / categorías históricas a partir de la vivencia particular de lo latinoamericano como experiencia atravesada por la disputa política y la condición de colonialidad de la región. En relación con esto último, es necesario destacar que los materiales y experiencias rescatados por Camnitzer en esta ‘nueva perspectiva’ responden a la necesidad de desmontar la división entre arte y vida (una

28. Gilles Deleuze (1925-1995), cientista político y filósofo francés de orientación intelectual anticapitalista, y Félix Guattari (1930-1992) psicoanalista y filósofo francés. Ambos escribieron *Capitalismo y esquizofrenia*, considerada una de las más importantes obras de renovación del pensamiento marxista en un contexto de intensa crítica al estructuralismo.

29 Organización sistémica del conocimiento donde no existen relaciones jerárquicas entre sus elementos, que participan de una dinámica de asociación donde cualquiera puede relacionarse con otro pese a no tener conexión alguna (Deleuze y Guattari, 2004: 23).

versión de la separación moderna y eurocentrada entre lo privado y lo político), con la finalidad de abordar la dimensión revolucionaria del artista latinoamericano de acuerdo con las relaciones sociales que estableció en su época, renunciando al constreñimiento ejercido por el eje 'dentro-fuera' del arte. Solo a través de este sofisticado aparato crítico, y no por una 'politización espontánea' de los actores, es que las artes visuales de los sesenta pudieron integrarse a ciertas líneas intelectuales de descolonización cultural, dotando al artista latinoamericano de un valor simbólico ante la posibilidad de su emancipación.

Esta propuesta crítica, cuyo proyecto se vio interrumpido en el advenimiento de las dictaduras militares a lo largo del continente, representa una suerte de eterno retorno para la América Latina actual, entrampada en el devenir de dichos problemas. En un momento de particular amplitud y penetración del mercado como paradigma para las artes visuales, diagnósticos como el de Camnitzer en torno al cierre del son reeditados, releídos y valorados en su vigencia ante las tensiones contemporáneas del artista latinoamericano (así como el asiático y el africano: el artista del tercer mundo en general) sometido a tomar el camino de la globalización –como 'proveedor' de obras, receptor de discursos y portador de valores deslocalizados– o proseguir en su tentativa de vincular al arte con las luchas políticas regionales en su persistente rearticulación.



Fig. 7: Exposición *Tucuman Arde*, Salón principal de la CGT de los Argentinos, Rosario, Argentina, 1968. Recuperado: http://archivosenuso.org/sites/default/files/carnevale/tucuman_arde_049/tucuman_arde_049_0.jpg

Referencias bibliográficas

- Bayón, Damián (1994). *América Latina en sus artes*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno / UNESCO.
- Berman, Marshall (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* [1988]. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Camnitzer, Luis (2007). *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo, Uruguay: Centro Cultural de España.
- _____ (2008). “La masacre de Puerto Montt”. En *Luis Camnitzer: Santiago de Chile*. Santiago, Chile: Incubo.
- _____ (2009). *De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- _____ (2010). *Cronología*. Hans-Michael Herzog (Ed.). Zürich, Suiza: Daros Museum.
- De la Maza, Josefina (2010). “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”. En Rafael Sagredo (Ed.). *Ciencia-Mundo: orden republicano, arte y nación en América*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2004). *Capitalism and Schizophrenia: EPZ Thousand Plateaus* [1980]. Nueva York, EE.UU.: Continuum.
- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Glasmeier, Michael (2010). *Bajo el impulso de Gracián y Cervantes*. Hans-Michael Herzog (Ed.). Zürich, Suiza: Daros Museum.
- Gramsci, Antonio (1998). *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el Estado moderno*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Crítica.
- Jameson, Fredric (2011). “La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional” [1986]. En *Revista de Humanidades*, N°23.
- King, John (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* [1985]. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso.
- Mosquera, Gerardo (2010). *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalización y cultura*. Madrid, España: Exit.
- Olea, Héctor (2012). “The Continental Utopia: Introduction”. En Héctor Olea et al. *Resisting Categories: Latin American and/or Latino*. Ed. Houston: Museum of Fine Arts.
- Oliva, Elena (2010). “La figura de Aimé Césaire: trayectoria y pensamiento anticolonial en el poeta de la negritud”. En Elena Oliva et al *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud*. Eds. Santiago, Chile: CECLA, Universidad de Chile.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rocca, María Cristina (2009). *Arte, modernización y Guerra Fría*. Córdoba, Argentina: UNC.
- Traba, Marta (1965). “Replanteo desde cero”. En *La nueva prensa*, N° 131, 6 de abril. Bogotá.
- Zapata, Claudia (2008). “Los intelectuales indígenas y el pensamiento anticolonialista”. En *Discursos/prácticas: Revista de literaturas latinoamericanas*, N° 2. Valparaíso: Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje PUCV.