

Instituciones museográficas y trabajo en red: el caso de la colaboración entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Red Conceptualismos del Sur

Jaime Vindel Gamonal

Universidad de León (España)

vindel.jaime@gmail.com

Resumen

Como miembro de la Red Conceptualismos del Sur (RCSur) y sin pretender atribuir a mi voz un carácter representativo del colectivo, en esta presentación analizo la alianza entre esa plataforma colectiva de conocimiento y toma de posición sobre las prácticas artístico-políticas de los años sesenta, setenta y ochenta en América Latina y las políticas culturales actuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) como un caso singular de experimentación institucional y trabajo en red que aspira a reconfigurar las relaciones tanto entre el museo y la esfera pública global como entre los centros de arte metropolitanos y las periferias culturales en un diálogo sur-sur. Desde una perspectiva poscolonial, se analizan los alcances y fallas del proyecto, inscribiendo esas reflexiones en las tensiones estéticas y políticas que atraviesan la crisis económica y social presente. Este diagnóstico permite plantear una reflexión de rango más general acerca de los problemas de las políticas estéticas museográficas en torno a las prácticas desmaterializadas latinoamericanas, de la relación entre producción de conocimiento en red e instituciones culturales y de ciertas aporías inherentes al modo en que se intenta "reactivar" en el presente la memoria de las experiencias "críticas" latinoamericanas de décadas pasadas.

Palabras Clave Conceptualismo latinoamericano, nuevas prácticas museográficas, trabajo en red, experimentación institucional, políticas de archivo.

Introducción

La RCSur nació hacia finales del año 2007 como una plataforma internacional de trabajo y pensamiento colectivos compuesta por un grupo de investigadores preocupados por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. La alianza entre la RCSur y el MNCARS, se señala en la página web del propio museo, buscaría "confrontar los circuitos dominantes de producción cultural, del sur al norte, y sustituirlos por itinerarios horizontales, que incluyan trayectorias sur-sur entre archivos, museos, investigadores, artistas e instituciones anómalas por igual". Con ese propósito, una institución como el MNCARS trataría de reconvertir su propia estructura histórica e ideológica con el fin de albergar, sin por ello orientar epistemológica y políticamente, los relatos contrahegemónicos impulsados desde una suerte de Sur geopolítico cuyos diversos enclaves habrían permanecido hasta el momento desconectados o cuyas relaciones no habrían aflorado en el espacio de visibilidad y conocimiento de los museos de arte contemporáneo occidentales.

Desarrollo

La rentabilidad simbólica que el museo obtiene a cambio de la "legitimidad compartida" que establece con la RCSur en la generación y difusión de los archivos de las prácticas desmaterializadas latinoamericanas es puesta al servicio de una alteración de las "políticas museísticas tradicionales" que signan la singularidad institucional de la imagen actual del MNCARS. El vínculo entre el museo y la RCSur perseguiría, desde esta perspectiva, dos objetivos fundamentales, que atienden tanto al legado material como al inmaterial de las prácticas conceptuales que emergieron en el contexto latinoamericano desde la década de los sesenta. En cuanto al legado material, el MNCARS se propone constituir un "archivo de archivos" (en un primer momento denominado "Archivo universal" y posteriormente "archivo de lo común") que trata de hacer compatible su aliento omniabarcativo y totalizante con la posibilidad de aglutinar, articular y disponer al libre acceso en red una serie de acervos documentales que hasta ahora se han caracterizado, en lo referente al contexto latinoamericano, por su precariedad, fragmentación, dispersión y escasa o nula visibilidad. Este objetivo plantea una serie de riesgos a salvar que no debemos pasar por alto. De alguna manera, el deseo de dejar paso a otros relatos de la modernidad lindaría aquí con lo que Cristián Gómez Moya, integrante de la RCSur, ha identificado con una nueva forma de universalismo hispanocentrado que, de manera voluntaria o involuntaria, podría regir geopistémicamente las interpretaciones de esos acervos documentales. Un lugar de enunciación que revalidaría un concepto ecuménico de modernidad al tiempo que reeditaría en su versión poscolonial la típica alianza moderna entre el museo estatal y la construcción de una imagen nacional. Esta radicación metropolitana de los archivos latinoamericanos de arte/ política viene acompañada de la potencia intrínseca de contagio político que puede generar sobre el contexto histórico actual del Estado español el conocimiento de unas experiencias latinoamericanas caracterizadas por su resistencia a regímenes opresivos y por su insistencia en temáticas como la memoria de los desaparecidos por las dictaduras militares. Sin embargo, la verdadera peculiaridad de esta

voluntad institucional -y este es sin duda el aspecto que más poderosamente justifica la concordancia entre los objetivos del MNCARS y la RCSur- es que se propone, desde una declaración de intenciones decolonial opuesta "al modelo convencional de adquisición y desplazamiento de acervos documentales latinoamericanos a instituciones en países centrales", que dichos acervos sean también institucionalizados y su memoria socializada en los países de origen, en muchos casos despreocupados -cuando no reticentes- hasta el día de hoy a incorporar la memoria de estas prácticas a las historias recientes del arte contemporáneo y, mucho menos aún, a las historias políticas de las últimas décadas de esas naciones.

Este último señalamiento se relaciona con la relevancia que la RCSur desea otorgar al legado inmaterial de estas prácticas, cuyo sustrato vital y crítico se pretende proyectar sobre el presente a partir de la acentuación de una de las ideas-fuerza centrales para este proyecto: me refiero al concepto de "reactivación", que pese a los cuestionamientos que sobre él verteré más abajo, refleja una ambición epistemológica y política firme por recuperar la memoria sensible de las experiencias desmaterializadas latinoamericanas desde los años sesenta con la ambición de inscribir este proceso como fuerza antagonista dentro de las luchas políticas que en la actualidad -y con las especificidades propias de cada ámbito nacional- se están desarrollando a nivel del subcontinente latinoamericano en el marco del capitalismo global. De este modo, la dinámica por la cual desde hace unas décadas los museos y el circuito del arte contemporáneo tienden a renovar sus discursos a partir de la integración de la memoria de las prácticas que en décadas pasadas cuestionaron justamente los límites físicos y simbólicos de esas instituciones, incluiría en sentido opuesto una socialización del conocimiento de las experiencias críticas de los años sesenta y setenta que genere efectos políticos sobre el presente. Sería la esperanza de la reterritorialización de la fuerza política de las experiencias de los sesenta-setenta en la cultura opositora de los contextos geopolíticos de origen o en otros que presentan ciertas

analogías estructurales lo que equilibraría la desterritorialización característica del archivo digitalizado universal.

Joaquín Barriendos ha señalado la contradicción inherente al hecho de que los museos de arte contemporáneo que durante los años sesenta negaron la fuerza política que movilizó la acción de las vanguardias de reconectar el arte con la vida sean hoy quienes, “autoconscientes de su obsolescencia pero también de su capacidad de adaptación y participación en la construcción de nuevos relatos”, se hagan cargo de reactivar en el presente esa misma fuerza disruptiva a partir de sus restos documentales (Barriendos 2009, 18). Este proceso podría acaso leerse como el retorno en el ámbito del museo de arte de una acción diferida que reprodujera un efecto similar al que Hal Foster detectara en las neovanguardias centrales en su relación con las vanguardias históricas. Así, el museo de arte contemporáneo se erige a sí mismo en la estancia adecuada para comprender a años vista el alcance crítico y la operatividad actual de la fuga vital mediante la cual las prácticas vanguardistas latinoamericanas habrían debilitado los resortes ideológicos de dicha institución. Esta deriva de apropiación institucional vendría posibilitada, por otra parte, por el hecho de que las experiencias conceptualistas latinoamericanas son integradas a destiempo en los relatos de la historia del arte impulsados por los museos de arte contemporáneo, generando una doble temporalidad un tanto esquizofrénica en la que el retorno anacrónico al pasado y el deseo de actualidad se solapan y se disocian constantemente.

Queda por evaluar los modos en que esa dimensión esquizofrénica del retorno a los sesenta, en la que las instituciones culturales se convierten, mediante una especie de bucle autorreferencial, en agentes de la crítica institucional, contribuyen a activar o, por el contrario, sofocar el conflicto social y la generación de disensos que sitúen en el presente su esfera de acción más allá de los límites de la institución arte y de sus disputas contrahegemónicas. Si James Meyer analizaba en "El regreso de los sesenta en la crítica y

el arte contemporáneo" el nuevo retorno de los sesentas como imagen-signo apuntando a la despotenciación crítica de esas experiencias derivada de su ingreso a los museos de arte, Joaquín Barriendos ha señalado con habilidad que, en ocasiones, esa despotenciación se debe no tanto al deseo de esos museos de canonizar el sentido disruptivo de esas prácticas, sino, bien al contrario, a la pretensión de capitalizar la reactivación, preservación y perpetuación de su sentido disruptivo "sin preguntarse por los procesos de construcción de dicha radicalidad" (Barriendos 2009, 19). Cabría ir incluso más lejos y afirmar que la "fijación simbólica" del carácter "no canónico o de aún-no-canónico de las prácticas conceptuales de América Latina" se produce a partir de la pretensión autocumplida de reactivación de una radicalidad presupuesta, no problematizada y deshistorizada, algo comprensible si tenemos en cuenta que el horizonte político de esa operación no pasa tanto por revelar el sustrato de insubordinación política que vehicularon esas experiencias en un contexto social determinado como por su adecuación al señalado deseo de impugnar el canon hegemónico de la historia del arte contemporáneo en general y del arte conceptual en particular.

Lo que está en juego, después de todo, es que la aparición del arte político que irrumpió durante esas décadas en América Latina en los espacios del museo de arte contemporáneo no se limite a un dócil reconocimiento de la diferencia fruto de una ideología de la tolerancia en la que ni tan siquiera asoma un deseo de redención del complejo de culpa poscolonial. Aunque esta afirmación no describa la posición política de los actuales responsables del MNCARS, la emergencia de la categoría "arte latinoamericano" (y, en particular, del conceptualismo político latinoamericano) en los museos de arte contemporáneo en términos de cuotas de representación es con demasiada frecuencia puesta al servicio de una posición paternalista y meramente inclusiva en la que lo latinoamericano y lo político aparecen como conceptos compensatorios de la frialdad formal y la presupuesta apoliticidad del conceptual

norteamericano y europeo. Limitando las consecuencias de esta inclusión de la diferencia a la renovación de las narraciones de la otras modernidades del arte y la cultura del siglo XX, el carácter sedicentemente polifónico y coral de las mismas aplaca, más que potencia, la fuerza política de unas experiencias que, con independencia de sus limitaciones históricas, se expresaban en términos de disenso, ruptura y conflicto. Por esa razón, uno de los propósitos de la RCSur ha sido deshacer una imagen unidimensional, homogénea -y, en esa medida, falaz- de la política que ha acabado por identificar a las prácticas críticas de todo un subcontinente (el latinoamericano), proyectándose como una suerte de imperativo categórico de lo que ha de ser el arte político.

En su "Manifiesto Instituyente" (marzo de 2009)¹, la RCSur subraya ser consciente del "generalizado proceso de institucionalización y canonización de los archivos, documentos y demás restos materiales e inmateriales derivados de las 'prácticas conceptuales' latinoamericanas". Sin embargo, declara igualmente que desea intervenir ante el desarrollo de ese proceso en la disputa en torno a "la visibilidad, la pertenencia y la gestión de tales patrimonios artísticos y experiencias políticas" no desde una posición meramente anarquizante que trate de reponer en las mal llamadas sociedades del conocimiento el mismo gesto negativo de las experiencias vanguardistas, sino sosteniendo un cuerpo a cuerpo con las instituciones que toma "como punto de partida la necesidad de incidir en este territorio en pos de revertir estos procesos de neutralización". Con esa intención, el proyecto asume una estructura de trabajo en red que, si bien en un principio trataba de abstraerse de la lógica jerarquizada y rentabilista de la producción de conocimiento en dichas sociedades, se ha topado con la falta de operatividad y la precarización que operan bajo esa flexibilidad estructural. Ese trabajo en red llevado a cabo por la RCSur en colaboración con el MNCARS se verá con seguridad afectado, como otras iniciativas de experimentación entre los museos de arte contemporáneo y proyectos autoinstituyentes, por la ideología fundamentalista que la austeridad presupuestaria

¹ <http://www.museoreinasofia.es/redes/presentacion/conceptualismos-del-sur/manifiesto-instituyente.html>

impone sobre el sacrificio en las cuentas públicas. Sin embargo, no por ello deberíamos dejar de exponerse a la crítica realizada a este tipo de alianzas por Raúl Sánchez Cedillo, quien recuperando la cita spinoziana, señala con agudeza que con demasiada frecuencia el individuo creativo en red "lucha por su esclavitud como si se tratara de su salvación". El énfasis antiinstitucional que acompaña a algunos de estos proyectos es en ocasiones funcional a una (auto)precarización del trabajo en red que, fruto de un deseo de expansión de sus efectos hacia el territorio del activismo inhabilita un análisis más pormenorizado y una acción más efectiva en el marco de las instituciones culturales del capitalismo cognitivo. La persistencia melancólica de la afirmación de ese afuera de la institución como el espacio que albergaría lo real instala un voluntarismo (a menudo sacrificial) que, en base, al menos parcialmente, a un deseo impetuoso de fidelidad a la radicalidad de las experiencias poético-políticas sobre las que trabaja, pretende saltar por sobre los condicionamientos objetivos intrínsecos a esas instituciones. Involuntariamente, este modo de operar tiende a favorecer que las "excedencias creativas" del trabajo en red se acaben por determinar ante todo como un "proceso de renovación del sistema del arte y de la cultura" (Sánchez Cedillo 2011, 6-7). La capacidad autoinstituyente del trabajo en Red se ve por otra parte condicionada por la deslocalización de sus agentes, cuya actividad en ocasiones acaba siendo nucleada por el impulso económico y los requerimientos productivos de aquellas instituciones amigas en relación a las cuales desea plantear un modelo alternativo de producción y circulación del conocimiento.

Lo cierto es que si bien el MNCARS explicita a través de su web que la alianza con la RCSur, a diferencia de lo que sucedería con otros proyectos de investigación y producción de archivo en torno a América Latina impulsados desde países centrales, marca una transformación en las "políticas de patrimonialización cultural" del museo moderno, en tanto no existe por parte de la institución pretensión alguna de "seleccionar temas de investigación según el interés de la institución" ni de "ubicar nuevas adquisiciones por parte de los investigadores", ello no de hacer que permanezcamos desatentos a la

inflación del valor de mercado que pueda ejercer la propia actividad investigadora sobre documentos u obras artísticas que, en muchos casos, han permanecido hasta la actualidad al margen del mismo. La declaración de intenciones compartida por el MNCARS y la RCSur en lo relativo a la necesidad de cuestionar un modelo de coleccionismo colonial que usurpa mediante la lógica del mercado el patrimonio cultural y, sobre todo, político, de los países de la periferia, no siempre se ajusta al capitalismo real impuesto por los intereses estructurales y económicos de instituciones nacionales e individuos singulares. Por un lado, el museo, pese a impulsar políticas de investigación, producción y digitalización de archivos que compartan la memoria de las experiencias conceptualistas latinoamericanas, así como su institucionalización y conocimiento público en los países de origen, no deja de obtener unos réditos simbólicos de la "custodia" de los archivos y tiende de manera casi inevitable a regir, mediante su aparato discursivo, la interpretación de los mismos haciendo suya la terminología generada por proyectos como la RCSur. Por otro, ese proceso de socialización de los archivos se encuentra con frecuencia con la disconformidad de algunos de sus arcontes, ya sea porque su situación económica les lleve a que su voluntad claudique, de modo comprensible, a las tentaciones del coleccionismo privado, ya porque se trate de agentes individuales interesados en gestionar la visibilidad e interpretación institucionales de archivos de arte/política que, con frecuencia, dan cuenta de experiencias colectivas.

Con todo, la RCSur ha conseguido, ejerciendo una posición política fuerte de mediación, materializar la voluntad expresada por el MNCARS de "crear colecciones-archivos compartidos" con instituciones latinoamericanas, de manera que a la ambición universalista del "archivo de archivos" en red se sume la relocalización de esos acervos documentales en los diversos contextos nacionales del subcontinente en que emergieron esas experiencias mediante la creación de dispositivos informáticos cuya estructuración de contenidos es definida por la propia RCSur. Así ha sucedido ya con los archivos en uso de Roberto Jacoby, de las "Estrategias creativas del Movimiento de Derechos Humanos en

Argentina" y del Archivo CADA. Por otra parte, además de estos dispositivos informáticos, la RCSur viene generando una serie de investigaciones que han encontrado visibilidad pública en publicaciones y exposiciones como el proyecto "Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina", muestra inaugurada en el MNCARS a finales de octubre del pasado año, donde se pudieron consultar "in situ" los dos últimos archivos en uso mencionados.

Como señalé anteriormente, la voluntad última de estos y otros proyectos impulsados por la RCSur pasa por imaginar el modo en que el conocimiento, estudio, interpretación y debate de los archivos de las experiencias conceptualistas latinoamericanas de los años sesenta y setenta puede articularse con una actualización crítica de su memoria sensible e inteligible. Sin embargo, en la invocación a la idea de "reactivación" cabe preguntarse en qué medida ese "re-" emerge como una forzada actualización de una potencia latente supuestamente inscrita en el cuerpo social sojuzgado por las dictaduras, como una demanda de puesta en acto que podría lastrar y condicionar, desde su fidelidad al pasado, el espectro de los posibles en la articulación entre el arte/política en el presente. Ese imperativo ético del concepto de reactivación forzaría veladamente la conexión entre dos épocas como si entre ellas hubiera una deuda no confesada, que ya no exigiría de manera explícita una reproducción mimética de las formas de lucha del pasado o retomar proyectos políticos que habrían quedado inconclusos, pero que sin embargo seguiría operando inconscientemente en la trastienda vigilante del presente. Ante este diagnóstico, no se trataría de negar la existencia de fuerzas del pasado que, a modo de ríos subterráneos, pueden emerger en la actualidad, ni de evaluarlas políticamente, sino tratar de liberar ese fluir de las exigencias éticas del concepto de reactivación, de admitir afirmativamente y no con melancólica resignación la potencia intrínseca a la distancia insalvable entre la recuperación del pasado desde las huellas de su acontecer y las formas, a menudo impredecibles y a destiempo, en que este trabajo pueda afectar o ser usado (incluso con un carácter intencional explícito) en el presente. Por otra parte, habría que

subrayar dos problemas que a menudo pasan inadvertidos en la retórica reactivadora: 1) que la memoria inmaterial de aquella época no puede asociarse a una imagen unidimensional del cuerpo social, pues se trata de una memoria de cuerpos (en plural), una memoria en disputa incluso dentro de aquellos sectores que hoy se reconocen en el legado poético/político de las prácticas de los sesenta/setenta; 2) que este énfasis en el concepto de reactivación es funcional, por otra parte, a la pretensión de los museos de arte contemporáneo que, como decíamos anteriormente, se erigen en la actualidad en propulsores de la reactivación política de las experiencias sesentistas y setentistas que se revolviéron contra la suspensión de las formas estéticas procurada por la ociosa autonomía de esa institución.

La RCSur ha emprendido también diversos experimentos curatoriales en su deseo de escapar a la osificación museográfica del concepto de reactivación, entendida como la conversión biopolítica del evento en representación documental, tratando dar lugar a un nuevo acontecimiento de los archivos de arte/política latinoamericanos. Una de esas tentativas fue la muestra impulsada por la RCSur *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, celebrada en octubre de 2008 en el Centro Cultural Parque de España de la ciudad de Rosario. Como es sabido, el Archivo Graciela Carnevale conserva el mayor acervo documental relativo a la experiencia que se ha tornado en símbolo mitográfico del conceptualismo latinoamericano: me refiero a la experiencia colectiva "Tucumán Arde", hito culminante de los desarrollos de la vanguardia argentina de los años sesenta. Resumiéndola a grandes rasgos, esta experiencia aglutinó a un conjunto de artistas mayoritariamente procedentes de las escenas artísticas de Buenos Aires y Rosario con el objetivo de crear una red de contrainformación que revelara la crisis de subsistencia que por entonces sufría la homónima provincia argentina, agravada por el cierre de sus ingenios azucareros y silenciada por los medios de comunicación controlados por la dictadura de Juan Carlos Onganía. Los artistas de vanguardia, que habían abandonado previamente las instituciones culturales de la burguesía nacional, contaron para ello con el

apoyo de especialistas procedentes de otras disciplinas, como los sociólogos del CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales). En una primera etapa, realizaron un trabajo de campo con el objetivo de recabar información de primera mano sobre la situación de la provincia tucumana. La enorme y variada cantidad de material recopilado fue presentada, tras una campaña de difusión pública, en sendas muestras, que tuvieron lugar en los locales de Rosario y Buenos Aires del sindicato no oficialista de la CGT (Confederación General de los Trabajadores) y cuyo propósito declarado era hallar un nuevo público que potencialmente pudiera devenir el sujeto del cambio revolucionario que, siguiendo la inspiración del foquismo guevarista, se gestaba por aquellos años en Argentina.

Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale se ideó como un experimento curatorial que expresaba desde su título un doble deseo: por un lado, *inventariar* el archivo para su publicación en un catálogo que diera cuenta del conjunto de sus documentos; por otro, *inventar* modos de activar *críticamente* en el presente el sustrato utópico de las prácticas que conforman su acervo documental. El experimento curatorial proponía un desmontaje de las narrativas que suelen inscribir el acontecer de estas prácticas en la ficción de continuidad del relato. El primer túnel se encontraba prácticamente vacío. Solo unas luces develaban el espacio de exhibición, señalando su mediación simbólica en tanto contenedor cultural. Al fondo de la sala una sucesión aleatoria de imágenes procedentes del archivo, que daban cuenta del proceso de producción de «Tucumán Arde», se superponían visualmente con el sonido de los testimonios recopilados más recientemente por Ana Longoni y Mariano Mestman para su investigación sobre la experiencia. En los dos corredores restantes el público tenía acceso a un amplio material de visualización y consulta, que incluía desde los documentos “históricos” de los sesenta y setenta a aquellos que constataban las resonancias diacrónicas de la experiencia en los más diversos medios. Se acentuaba también la visibilización de zonas del archivo sumamente desconocidas hasta el momento presente, como los materiales relativos a los encuentros

de artistas plásticos acaecidos en Santiago de Chile y La Habana durante el primer lustro de la década de los setenta. La *exposición* del archivo se conciliaba, por otra parte, con su puesta en valor de uso: una copia parcial del archivo se encontraba dispuesta para su consulta en el centro del segundo túnel, donde el público también encontraba fotocopias de una selección de documentos que podía llevarse consigo, de manera que el conocimiento y los efectos del dispositivo se extendieran más del espacio expositivo.

Mediante estas tácticas de aproximación y contacto con su legado documental, se trataba de liberar a experiencias como "Tucumán Arde" de su consagración institucional en tanto emblema del "conceptualismo latinoamericano", *difiriendo* el sentido del evento original como posibilidad generadora de un nuevo acontecimiento. El énfasis en la materialidad y en la procesualidad en la constitución del orden discursivo del archivo se posicionaba contra la homogeneidad esteticista del documento artificeado predominante en eventos como la *Documenta 12*. Este enfoque epistemocrítico revelaba las fisuras de todo relato que pretenda proveer al espectador de una explicación unívoca del sentido histórico de aquellas prácticas, apostando por la singularidad y la multiplicidad de lecturas a la hora de definir dialógica -pero también agonísticamente- su memoria sensible. La reconstrucción del proceso de consagración institucional de la experiencia revelaba la existencia de proyectos epistémicos y políticos de signo muy diverso e inscritos en coordenadas espacio-temporales heterogéneas. En contraposición a la masividad sobreinformacional de la muestra del 68 y pese a haber recurrido incoherentemente a las ampliaciones fotográficas que se exhibieron a principios de siglo en el proyecto *Ex-Argentina*, la selección y disposición del material privilegiaba una mirada más distanciada y analítica que permitiera discriminar las fallas y discontinuidades en las narraciones consagradas de las experiencias poético-políticas de que da cuenta el archivo. Si en "Tucumán Arde" el contenido revolucionario de la experiencia había desbordado el marco formal del arte y de sus dispositivos de visibilidad superando la autocrítica de la representación característica del modernismo en beneficio del devenir política del arte, *Inventario* parecía

desvelar, de manera probablemente inconsciente, que el impulso autorreflexivo denostado en los sesenta y en la actualidad por los artistas y la crítica latinoamericana en su valoración del conceptual anglosajón puede ser una buena estrategia a la hora de combatir en el presente tanto la ya mencionada tendencia de los museos de arte contemporáneo a mostrar esta experiencia en términos estrictamente representativos (o, por seguir con el esquema que acabo de trazar, premodernistas), como la exigencia ética de reactivar su memoria sensible en el sentido mimético que detectaba más arriba en el corazón del concepto de reactivación.

Inventario reintroducía así a nivel museográfico la temporalidad propia del extrañamiento vanguardista, de manera que el énfasis sobre la comunicación inmediata y transparente de los mensajes característico de la retórica sesentista dejaba paso a la apertura de grietas hermenéuticas que habilitaban la producción-construcción singular de la memoria de aquellas prácticas por parte de los asistentes. A este último aspecto también contribuyeron una serie de actividades complementarias, que involucraron desde la intervención de grupos de arte activista más recientes, que al contrario de lo que cierta historiografía suele presuponer, no se pueden considerar como meros herederos de "Tucumán Arde", a las sesiones públicas correspondientes a la Segunda Reunión Plenaria de la RCSur. A diferencia de la "panelización" padecida por el Archivo Graciela Carnevale en otros eventos, en este caso las imágenes aparecían intertextualizadas por documentos y testimonios de diferente datación cronológica que diagramaban un montaje de tiempos heterogéneos. Los documentos y las imágenes no eran depositarios de un saber histórico con un sentido prefijado ni quedaban reducidas a puras imágenes-superficie. Graciela Carnevale, integrante junto a Fernando Davis, Ana Longoni y Ana Wandzik del "equipo de trabajo", afirmaba en el catálogo editado para la ocasión que ante este tipo de montajes se plantea la alternativa entre "posibilitar preguntas o presentarse como un modelo ahistórico y universal que genere nuevos estereotipos (...)". La primera de esas opciones permitiría concebir "el archivo como un espacio de reflexión, de diálogo y de debate

abierto” no propiciado desde “el lugar del saber sino del de la duda y los interrogantes”, no subordinado a los efectos proyectados a priori sobre la puesta en escena de esas prácticas, sino consciente de la fuerza irreductible a una imagen predeterminada de los procesos interpretativos y de subjetivación política que pueda generar en el presente.

Conclusiones

Los procesos de institucionalización de los archivos de arte/política latinoamericanos no pueden ser valorados desde una perspectiva unilateral que presuma de antemano bien su neutralización museográfica (en la interpretación pesimista), bien su proyección inmediata en lo social como reactivación de su fuerza histórica (en la interpretación voluntarista). Este señalamiento no es óbice para subrayar la necesidad de plantear una toma de posición crítica radical ante el despliegue de esos procesos que actúe de manera efectiva tanto en el frente institucional como en los desbordamientos que desde él se puedan generar hacia la constitución de una esfera pública de oposición. Ésta, por lo demás, posee su vida propia, y sería peligroso proyectar sobre ella un deseo de reactivación de escenarios estético-políticos del pasado desde una perspectiva impositiva e ingenua. En el escenario de creciente complejidad que afecta al cruce entre el trabajo en red, las instituciones culturales y la nueva esfera pública en el seno de las sociedades del capitalismo avanzado, la RCSur viene sosteniendo una labor investigadora y propositiva que, no exenta de problemas, ha sabido mantenerse en el filo dialéctico de sus propias contradicciones, constituyendo un ejemplo práctico de un modo de acción cuya pervivencia en el contexto de la crisis global y ante la creciente precarización del trabajo cultural pasa por una reevaluación crítica, permanente y radical de sus planteamientos epistemológicos y políticos.

Bibliografía

Barriendos, J. (2009), "(Bio)políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte". *Artecontexto*, 4, 2009.

Meyer, J. (2008), "The Return of the Sixties in Contemporary Art and Criticism". Smith, T., Enwezor, O. y Condee, N. (eds.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, Duke University Press, 2008.

Sánchez Cedillo, R. (2011), "Los límites de la institución crítica y el desafío del común". *Revista Carta*, 2, primavera-verano 2011.