Aléjate del centro y tendrás el universo

12:00 – 14:00

Paulo Herkenhoff. Director del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, Brasil.

Gregory Battcock abre el prefacio de *Minimal Art, a Critical Anthology* de 1968 sosteniendo que Mathias Goeritz, de México, no puede considerarse minimalista. El libro de Battcock fue el primer libro importante sobre el minimalismo.

Dos estrategias nacionalistas han dominado la literatura temprana del minimalismo en Estados Unidos, como acercamientos complementarios al juego de la hegemonía cultural. Lo primero es excluir o degradar cualquier precedente posible del minimalismo fuera de Estados Unidos.

Parte de las responsabilidades y cargas que entraña venir de una cultura no hegemónica es defenderla en contra de los procesos de exclusión y jerarquización. Hablo desde el punto de vista de alguien que vive en Brasil, con una experiencia curatorial en Curitiba, la "antropofágica" Bienal de São Paulo y el MoMa. En la llamada "guerra semiótica" descrita por Tzetan Todorov, la antropofagia es la incorporación del Otro, es negociación e intercambio, metabolización de las diferencias. Entonces la Bienal de São Paulo no puede ser una exhibición de un sólo curador como Documenta. Fue un proceso colectivo.

Es irrelevante si Battcock entendió a Goeritz. Lo vomitó. Lévi-Strauss considera que las sociedades —o diría, los curadores— pueden ser antropogénicas, que es, vomitar las diferencias. Éste no es el caso de Estados Unidos pero sí del prefacio de Battcock. Su necesidad evidente era excluir desde el principio un artista de otro país para definir así el origen del minimalismo como estadounidense. Una vez salvaguardado, el absurdo es la inclusión de artistas importantes de otros contextos en la jaula variopinta del minimalismo. Para hacer entrar en la trampa incluso al *arte povera* en su *Minimalism, Art of Circumstance*, de 1998, Kenneth Baker tuvo que ignorar el trabajo de Fontana y Manzoni. El minimalismo ha sido una herramienta del imperialismo cultural de Estados Unidos para manipular diferencias y expandir su zona de influencia borrando contextos culturales, programas específicos y la historia.

La historia del arte etnocentrista toma la cultura de una economía hegemónica dada como regla universal. Una fábrica de opacidad, aplica valores parciales y metodologías inadecuadas. Ignora la especificidad de movimientos, artistas y obras. Niega tanto las diferencias como la posibilidad de otras historias. De ahí pasa a inventar modelos de calidad como la verdad última.

El proceso contemporáneo de intercambio internacional demanda un desarrollo de estrategias para rescribir la historia partiendo de los márgenes y las diferencias culturales creando otras formas de desafiar los sistemas de jerarquías y centralización de la historia contemporánea.

Las leyes de la historia etnocéntrica

Permítanme describir un performance de Pape: "la cortina se divide. Al centro del escenario hay unas columnas rectangulares y cilíndricas de varios pies de altura, pintadas de forma monocromática. No hay nada más en el escenario. Durante un tiempo no pasa nada; nadie entra ni sale. Luego, de repente, las columnas se mueven".

Aparentemente, el artista minimalista Robert Morris no había visto el *Ballet Neoconcreto* de Lygia Pape en Río de Janeiro, en 1958, antes de hacer su performance Columnas en 1961. Sin embargo, la narrativa de la obra de Pape parafrasea la descripción de Rosalind Krauss de la obra de Morris *Mechanical Ballets: Light, Motion and Theater*, 1977.[67] Se requirió de cierta adaptación para describir el ballet de Pape. De igual forma, el minimalista Frank Stella no vio los grabados neoconcretos *Tecelares* de Pape de 1958 antes de pintar en 1959 *The Marriage of Reason and Squalor* que cuenta con un parecido formal y maneja asuntos del espacio orgánico.

Yo insistí en la conferencia de Cisneros en Harvard, en 2001, que en principio, ya que Stella y Morris son estadounidenses, deberían estar por encima de la sospecha de sucumbir ante la influencia de un artista sudamericano. Si la situación fuera al revés, Pape habría sido considerada un derivado de artistas norteamericanos. Esta es la regla prevalente en el historicismo del arte moderno.

Hay una necesidad generalizada de reconsiderar el rol de del minimalismo para encontrar el valor de su estética en sí mismo y no como epítome del modernismo que afecta a los artistas de algunos movimientos de posguerra en casi todo el mundo. En el simposio *Structures and Systems: An Intercontinental Art World* en el Getty, en 2004, Yve-Alain Bois realizó un ataque para demostrar precedentes de los pintores franceses, como Morellet, al trabajo de Stella.

El neoconcretismo era ya un movimiento consistentemente articulado en Brasil, en 1958, mientras que en Estados Unidos el minimalismo era una tendencia más dispersa que floreció en los años 60. Aunque la relación entre ellos no es un caso claro de influencia, los dos movimientos son comparables, en parte por los escritos de sus respectivos defensores y analistas.

El minimalismo se redujo a herramienta del imperialismo cultural estadounidense. El arte pop promovió la libertad de expresión y el consumismo prometidos por el capitalismo en la Guerra Fría. Bajo la globalización el minimalismo es el formalismo tentacular que es al mismo tiempo todo y nada. Es la estrategia más adecuada para la era posoviética, al ofrecer la neutralidad para la *Pax Americana* en un mundo carente de un pensamiento político alternativo. Pero éste es un juego que el minimalismo habrá de perder ya que al abarcar se ve obligado a abandonar su especificidad cultural.

Dependencia cultural y autonomía artística

En su periodo mexicano Trotsky observó que el modernismo latinoamericano se entendía como una estrategia diseñada para superar el pasado colonial. Para muchos artistas este esfuerzo moderno hacia un lenguaje autónomo sólo sirvió para asegurarles un lugar marginal en la historia del arte hegemónica.

[67] Rosalind Krauss, "Mechanical Ballets: Light, Motion and Theatre", en *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1981), p. 201.

Desde los años 50, críticos y artistas brasileños lucharon por escapar de la dependencia cultural. El reto propuesto por Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, el poeta Haroldo de Campos, Glauber Rocha, Helio Oiticica y Arthur Barrio dio como resultado el desarrollo de un lenguaje artístico autónomo dentro de las frágiles condiciones políticas y económicas de lo que entonces se conocía como Tercer Mundo.[68]

Primero Pedrosa y Gullar después introdujeron esta nueva conciencia de la historia del arte no como la evolución de estilos y movimientos o como una serie de imágenes en una sucesión eterna de modelos, sino como una herencia de los problemas visuales a ser retomados. Los paradigmas no debían ser repetidos en formas derivativas; más bien, estos representaban logros y pensamiento visual que generaba nuevos retos. La obra de artistas como Clark y Oiticica aportó una nueva dinámica a los problemas visuales heredados de Mondrian y Malevic. Desde esta perspectiva, era claro que, a pesar del dominio político de ciudades como París o Nueva York en el mundo del arte internacional, y el impacto de ciertos movimientos artísticos como el arte pop, el mundo podría estar menos centrado.

En 1966, Pedrosa observó, "ya no estamos operando dentro de los parámetros del llamado arte moderno. Propongo que usemos la expresión de 'arte posmoderno' para indicar la diferencia".[69] Prematuramente acuñó la noción de "posmodernidad" al entender que la experiencia cultural original y sin precedente de la modernidad "se había consumado". Pedrosa confrontó también las condiciones históricas del trabajo creativo en las economías capitalistas avanzadas con aquellas de los países "precapitalistas" del Tercer Mundo y del sistema económico soviético. Examinó la producción artística dentro del contexto de la producción de masas, llamando la atención sobre la forma en la que el capitalismo monopólico condicionaba el trabajo del artista.

Haroldo de Campos refutó los argumentos de Marx y Engels contra la "reducción mecanicista y el fatalismo del autocastigo". ¿Acaso todos los países económicamente no desarrollados están destinados a producir sólo cultura subdesarrollada? Afirma que la "diferencia" es fundamental en la creación artística autónoma.[70]

¿Existe en los países subdesarrollados un ángulo específico desde el cual se observa la historia? Esta es la pregunta crucial de Gullar ante las posibilidades de invertir los paradigmas eurocéntricos.

---

[68] Mário Pedrosa, "Vicissitudes do artista soviético, *Correio da Manhã* (Río de Janeiro, 28 de agosto, 1966); Ferreira Gullar, Vanguarda; Haroldo de Campos, "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980) en Metalinguagem & Outras Metas, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992, p. 255; Arthur Barrio, manifiesto sin título fechado en 1969 en materiales artísticos tradicionales como un factor negativo para los artistas del Tercer Mundo. Ver Herkenhoff, *Zero and Difference*, p. 55-63.

[69] "Crise do Condicionamento Artístico." Rio de Janeiro, *Correio da Manh_*, 31 de julio, 1966.

[70] "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980) en *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992, p. 246.

El lugar del curador en la confortable hamaca de la ideología

Tomemos el cliché de la hamaca, el sitio perfecto para el indolente latinoamericano, de acuerdo a una visión prejuiciosa. En su *Tríptico amazónico* José Alejandro Restrepo ofrece una perspectiva crítica de un hecho trivial. Un hombre encuentra dificultades para bajarse de una hamaca. No se trata de un impedimento físico o de un desajuste cultural respecto a las hamacas. El hombre actúa como si estuviera atrapado en una telaraña viscosa. La metáfora es la prisión bajo el velo de la ideología. El desafío es salir de la red sin romperla. Esto requiere el uso del conocimiento.

El término "ideología" es más que un sistema de ideas. Comprende un sistema de poder y los intereses de los grupos dominantes. Para Gramsci la ideología es un sistema de sutilezas, control y manipulación. ¿Acaso esto suena familiar en una discusión sobre arte?

Gramsci aceptaba el análisis marxista del capitalismo. Argumentaba que la sociedad se movía hacia adelante por la lucha entre la clase dominante y la clase trabajadora subordinada.[71] El papel del intelectual es crear una hegemonía contraria, decía Gramsci. Para él la idea de que los intelectuales eran una categoría social distinta, autónoma e independiente dentro de la estructura de clases era un mito. Los "intelectuales tradicionales" podrían parecer autónomos e independientes pero eran en realidad aliados conservadores de la clase dominante.[72] La validez de las propuestas de Gramsci es hacer posible esta pregunta: ¿cuáles son las alianzas de un curador independiente y autónomo? ¿Cuál es su alianza en términos de los grupos dominantes en el sistema del arte? Ser un participante real en la vida práctica, como constructor, organizador y persuasor permanente.

Los coleccionistas pueden tener un papel como organizadores de la historia. Patricia Cisneros llegó a la conclusión de que el arte latinoamericano merecía un reconocimiento firme, y fraguó un plan para conseguir su meta. El paso crucial fue formar una colección con un discernimiento severo y un sentido preciso de la historia. Su colección se convirtió en herramienta para las exhibiciones temporales y se abrió a préstamos extendidos a los museos. La exposición del Fogg Art Museum tuvo como resultado el libro *Abstracción geométrica: arte latinoamericano en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*. La señora Cisneros, miembro del patronato del MoMa, donó piezas latinoamericanas estratégicas, que ahora están en la colección permanente del museo. Su apoyo a la investigación, exposiciones y publicaciones se completa con becas a curadores jóvenes. Creó un fondo para que los curadores del MoMa viajen por Latinoamérica. Tiene la certeza de que estar en la región es suficiente para persuadir a los curadores de su fe.

[71] Burke, Barry. (1999) "Antonio Gramsci and Informal Education" en *The Encyclopedia of Informal Education.*

[72] Burke, Barry. (1999) "Antonio Gramsci and Informal Education" en *The Encyclopedia of Informal Education.*

La ideología de los nuevos misioneros

En los últimos 20 años, las dinámicas de museos y exhibiciones se han transformado en un factor positivo para la introducción de artistas no reconocidos por el sistema hegemónico internacional. Sin embargo ha aparecido un nuevo tipo de curador: el misionero contemporáneo. Los artistas, rescatados de su exclusión, son sus *beaux sauvages*. Es ilusorio pensar que el mecanismo de jerarquías del mainstream no se repetirá internamente en los países de la periferia económica. Esto puede perjudicar al buen curador para convertirse en agente real de la historia.

Los misioneros paternalistas parecían ser el curador o crítico orgánico e innovador por sus buenas acciones en contra de la ideología del *mainstream* internacional, sin embargo podían estar actuando al revés en la escena local de los *beaux sauvages*, llevando a cabo su selección dentro del *mainstream* local, reforzando así la hegemonía interna. Podían quedar atrapados ideológicamente dentro de la estructura dominante local. Este ha sido el peligro vivido desde mediados de los 80 por Guy Brett, alguien crucial históricamente para el reconocimiento del modernismo latinoamericano y los artistas ajenos al *mainstream* en Europa. Brett no reconoce su alianza con el poderoso círculo formalista greenberguiano que gravita alrededor de Sergio Camargo en Brasil. Algunas de las alianzas de Brett en los 90 están firmemente comprometidas con la deconstrucción del significado de Clark y Oiticica, descubrimientos de Brett en los 60. Como misionero y visitante ocasional, el o ella pueden convertirse en el intelectual conservador en términos locales.

Los curadores extranjeros pragmáticos podrían no percibir el "colonialismo interno" de Brasil. Desde los años 90 el país ha caído bajo el poder económico de São Paulo y sus intenciones hegemónicas. La exposición *Antropofagia* presentada en el Reina Sofía fue organizada en su totalidad por el interés voraz de São Paulo. Canibalizaron la historia del arte brasileño al distorsionar fechas y hechos para establecer el triunfo internacional del destino manifiesto paulista hacia la modernidad, al punto de desvirtuar el papel de Brasil como mero coadyuvante. Esos curadores se adjudicaron la tarea simbólica de proporcionar una ideología para el triunfo económico de São Paulo, una vez que el capital financiero internacional decidiera concentrar sus compañías en esa ciudad.

La tarea incompleta del modernismo y el fin de la historia

Voy a tomar prestadas las palabras de Néstor García Canclini para decir que el debate posmoderno puede quedar exhausto antes de que ciertas condiciones de la modernidad hayan sido alcanzadas en Latinoamérica, como el conocimiento o la libertad de expresión de los curadores. Retomando las ideas de Habermas, podría decirse que el modernismo tiene todavía tareas inacabadas en América Latina. Lo que se presume que era el fin de la historia en el arte se convirtió en una llamada a la invención de un nuevo historicismo.

En la XXVI Bienal de São Paulo, un objeto de Hélio Oiticica, *Homenaje a cara-de-cavalo*, se instaló entre los simbolistas monocromos. Oiticica vinculaba el crimen, la exclusión social y las revueltas articulando fotografías de un bandido asesinado por la policía y pigmento rojo. Al principio la pieza compartía el espacio con *Grande antropophagie bleue* de Yves Klein. La pieza de Oiticica viajó literalmente por las salas de la bienal buscando diálogos con una pintura de Siqueiros sobre un linchamiento racial, con las relaciones carnales/pictóricas de Bacon o con las dicotomías de las pulsiones de vida y muerte de Bruce Nauman. Tuvo un diálogo potencial con Aleijandinho, Pedro Américo y *La balsa de la medusa* de Géricault o *The Death of the Father* de Louise Bourgeois. *Homenaje a cara-de-cavalo* podría contaminar y ser contaminado por muchos significados a lo largo de este viaje inesperado a través del territorio temporal de la exhibición. La curaduría igualó provisonalmente la visibilidad de los significados intrínsecos del arte. La posesión intelectual del arte por parte de críticos, artistas o curadores no está libre de distorsiones de intereses personales o corporativos. La curaduría es un discurso con los símbolos de los otros, que produce conocimiento *con* la obra de arte. Los curadores pueden ser los agentes que provoquen dudas, que actúan con un sentido de interrogación, de negociación y de un desciframiento específico sobre el arte.

Historiadores del arte y curadores saben ahora que sus textos y exposiciones son verdades provisionales, conclusiones transitorias o connotaciones efímeras. Necesitamos historias transversales de contaminación y contacto. Sin embargo, la "construcción definitiva" (Spence) ha perdido cualquier sentido si pensamos que no hay una sola historia. "Existen imágenes del pasado propuestas desde muchos puntos de vista", escribe Vattimo. Un artista dijo "tantas son las verdades..."; el artista era Leonilson.

El proceso de exhibición actual rechaza los canales curatoriales monolíticos. Algunas personas ven en la globalización la oportunidad de un nuevo mundo, otros ven el riesgo de una opresión sin precedentes. ¿El mundo global será uniforme? O, ¿será inventivo y diverso, construyendo nuevas identidades e imaginando nuevos mestizajes? ¿Qué tan "diferentes" serán las diferencias? ¿Qué diferencias serán borradas u olvidadas?

Memoria colectiva

Olvidar es imposible. ¿Qué es imposible olvidar? ¿Es el regreso de lo reprimido en la teoría freudiana?

Según Freud, las experiencias traumáticas de la infancia constituyen la escena primal. Los eventos actuales se transforman a través de la fantasía y el miedo dentro de las experiencias que definen la vida. El niño interpreta la observación o la imaginación del coito de los padres como una escena violenta perpetrada por el padre, que puede generar una profunda angustia obsesionante. Pero la escena primal definitoria pude ser generada también por otro tipo de eventos.

En la obra de Adriana Varejão y Kara Walker, los parámetros de la escena primal se toman de la historia e involucran una subjetividad y una identidad más el origen étnico. Esta es la guerra antropológica de la que habla Jacques Derrida. Varejão y Walker son agentes de la memoria colectiva. En algunas piezas,

Varejão reconstruye una escena imaginaria de los orígenes de Brasil. Utiliza retratos masculinos del artista del siglo XIX Jean Baptiste Debret para crear escenas del rapto de dos mujeres, una nativa y una esclava.

La obra de Varejão articula una estructura de historias parciales: la historia del arte, del conocimiento, de los intercambios culturales, del organismo colonial. Hechos como la violación en el proceso étnico de la formación de Brasil, que han sido sumergidos en la opacidad de la historia, son ahora visibles. Sus pinturas se convierten en un proceso de "presentificación" de la historia pasada al nivel de densidad del presente.

Walker crea la escena primal a través de una multitud de personajes que exponen la terrible historia de la violencia contra las mujeres y los afroamericanos. Walker los llama "un número indeterminado de voces esquizofrénicas". La lógica cambiante entre los personajes hace un recuento de las fricciones de la historia y la violencia, los fracasos del "progresivismo" y la brutalidad de la norma.

Walker y Varejão rescatan "índices misteriosos" de la historia que mueve el pasado hacia una redención irreversible. Este proceso de iluminación es paralelo al retorno de lo reprimido en la teoría de Freud. Ellas asumen la tarea de ser agentes de la memoria colectiva.

¿Cuándo es la historia? La historia es ahora

No se trata de los artistas muertos, la distancia en el tiempo, la larga condensación de las cualidades e importancia. Serge Guilbault apuntó la sumisión del mundo del arte ante la presión de los medios, los intereses privados y el escenario turístico público. Yo añadiría los intereses geopolíticos de las ciudades, el nuevo sustituto al nacionalismo en el proceso de la globalización.

¿Qué tan rápido se convierte el arte en historia? En el modelo curatorial de la exposición *Tempo*, inaugurada en junio de 2002 en el MoMa Queens, se tenía que incluir una producción post-once-de-septiembre de 2001. La caída de las Torres Gemelas era el acontecimiento más visible de la historia de la humanidad. El único que nos acompañaba simultáneamente alrededor del mundo. *Tempo* estaba obligada a responder a la inevitable historia. El reto era evadir piezas oportunistas o imágenes ordinarias. En una etapa de gran velocidad histórica, para 2002 podía haber ya una sobrexposición de la caída del World Trade Center. La estrategia fue hacer un desplazamiento del tema en el tiempo (priorizar la historia sobre el evento histórico) y el espacio (Afganistán).

La instalación *Nocturne (tulipa obscura)* de Iñigo Maglano-Ovalle, comisionada para *Tempo*, estaba relacionada con la entonces reciente guerra de Afganistán. El artista utilizó artefactos ópticos complejos, como lentes militares de visión nocturna para traer a la luz la discusión de la "visibilidad oscura", una referencia al *Paraíso perdido* de Milton: de las llamas del infierno "no sale luz sino una visibilidad oscura". El tulipán es una de las flores que se convierten en heroína, la actividad económica más importante de Afganistán. El artista hace visible lo que está escondido en los juegos de poder, dominando el conocimiento de los hechos en la opaca y verdosa combinación de las noticias y la historia.

Nadine Robinson presentó una instalación sonora que utiliza la música de los negros prisioneros en Texas, que cantan para soportar su insoportable sufrimiento bajo el yugo de los trabajos forzados. En *Tower Hollers* saca a la luz el destino colectivo de generaciones de afroamericanos eternamente limitados por la discriminación clasista y étnica pasada y presente. La instalación relaciona la música y el trabajo; fue concebida durante un programa de estudios realizado en el World Trade Center en 1999. Originalmente la idea era trabajar con las condiciones inaceptables de trabajo de afroamericanos y e inmigrantes latinos en las 455 firmas que ocupaban el edificio en ese entonces. Robinson recuerda que el Wall Street del siglo XVII fue construido por esclavos afroamericanos. En *Tower—Hollers* Robinson mezcló dos canciones incompatibles *Go Down, Ol' Hannah*, un lamento de trabajadores, y Diane, del álbum *Music for Dining*, un musak (o música de elevador o supermercado) que pretende estimular la productividad en el ambiente laboral. Para Robinson, el arte, como la música, no está libre de apropiaciones ideológicas simbólicas. Los tornamesas de *Tower Holler* simbolizan las torres que representan la inmovilidad social y la eterna lucha de la clase trabajadora de la economía anterior al 11 de septiembre. *Tower Hollers* tiene una bocina por cada empleador que ocupaba el World Trade Center antes del 11 de septiembre.

Robinson y Manglano-Ovalle no trataron principalmente con las víctimas inocentes del terrorismo. En su lugar, trabajaron con las víctimas anteriores y posteriores al 11 de septiembre. Su postura dialéctica no olvidó que el World Trade Center era también símbolo de las contradicciones del capitalismo y la democracia. Por lo tanto, la elección de los dos trabajos significó que *Tempo* era un plan curatorial necesariamente fallido en la estela de la era de Bush.

Agente de la historia

"Detuve la guerra durante un día." Fernando Alvim sintió que al obtener en préstamo por un día un avión militar para filmar su pieza *Blending Emotions* (1977-1999) detendría la guerra en Angola momentáneamente. El poder de estas imágenes impregna la historia del arte, de Goya a Géricault. La diáspora africana, el proceso de la descolonización, el proceso poscolonial y la resistencia al racismo están entretejidas en el paradigma Fanon. La lucha vincula a los hijos de la diáspora africana —donde se inserta Alvim, de Angola—; Inka Shonibar, de la Gran Bretaña; Rosana Paulino, de Brasil; Ibrahim Miranda Ramos, de Cuba; Fátima Tuggar, de Ghana; Marc Latamie, de Martinica o Melvin Edwards, de Estados Unidos.

Félix Guattari afirma que la función de la práctica artística no es contar historias sino crear instrumentos mediante los cuales la historia pueda ser contada. Estos son los artistas que actúan como agentes de la historia, bajo una conciencia firme. Encaran la necesidad de pronunciar lo impronunciable, hacer visible y transparente lo que está sumergido en la opacidad, ir más allá de la dificultad de representar, de nombrar.

A partir de su condición de afroamericano, Glenn Ligon estableció una rebelión en el lenguaje, desde un arco de referencias que dialogaran lo mismo con *Notes of a Native Son* de James Baldwin o *Comentarios sobre el color* de Ludwig Wittgenstein. Como parte de la misma lucha, el profesor Cornel West hizo un llamado a los filósofos afroamericanos a realizar un servicio crucial para la igualdad, que es "mantener viva la idea de un futuro revolucionario, un futuro mejor distinto del presente deplorable, un estado de cosas donde la opresión multifacética de los afroamericanos (y otros) sea, sino eliminada, mitigada".[73]

La dictadura brasileña de 1964 fue un trauma que llevó a los artistas brasileños a incorporar estrategias políticas a su trabajo. Los dibujos de Maiolino son espacios topográficamente indefinidos —*Buracos negros* (Hoyos negros)—, espacios de dolor y encarcelamiento resultantes del "colapso gravitacional" del lenguaje bajo censura. *Buracos negros* tiene áreas oscuras donde la mirada se enfoca en el vacío y lo impronunciable. Los curadores deben traer lo políticamente indecible a la luz.

Cildo Meireles confronta lo esencial y lo excesivo. En *Missão/Missões (como construir catedrais)* articuló la preparación capital e ideológica de los misioneros en el proceso colonial. Sus billetes *Zero-Cruzeiro* están ilustrados con la imagen de un indio y un paciente de un hospital psiquiátrico —dos segmentos considerados sin valor en la sociedad brasileña. La cédula de su *Árbol del dinero* establece que la pila contiene 100 billetes de un cruzeiro, y define el precio de la pieza en 200 cruzeiros. Esto revela el valor agregado por el trabajo del artista e irrita al público al exponer la constitución imaginaria del objeto como un valor de intercambio. El artista es el agente de la historia que se encarga de la tarea de involucrar al espectador. El arte, dice Pedrosa, es el ejercicio experimental de la libertad.

Arthur Omar trabaja con la noción de la "mirada extasiada" como el encuentro de los ojos del objeto con su propio ojo a través del lente. *Retírate del centro y tendrás el universo* es el título del retrato de un joven negro ciego de Arthur Omar. El niño está recompensado con esta atención.

Rosana Palazyan trata con adolescentes transgresores. Opera dentro de lo que Foucault llamaría la microfísica del poder. Las instituciones judiciales son el primer nivel de poder en el largo proceso de dominación social. Estos niños no tienen lugar para la esperanza. En una pieza, Palazyan instala el derecho a no olvidar. Los internos de una escuela correccional fueron invitados a trabajar con la idea de "la historia que nunca olvidarás". La historia, en este caso, es antiheroica. Desde el fracaso del orden social, ella valora la subjetividad. Palazyan parte de "la historia del derrotado" de Walter Benjamin para construir varias hipótesis sobre la sobrevivencia de la rígida estructura social, la inmovilidad

[73] *Philosophy, Politics and Power: An Afro-American Perspective in African Philosophy. An Anthology.* Emmanuel Chukwudi Eze (Editor). Oxford, Blackwell Publishers, 1998, p. 116.

social y el crimen en Brasil, país que tiene uno de los peores niveles de diferencias económicas en el mundo. Palazyan aborda el canibalismo social del sistema educativo y las instituciones de orden público. A partir de los relatos creó una historia de los individuos comunes abandonados. Ella es el agente para el rescate de su derecho a tener un futuro y un pasado.

Para terminar citaré a un artista de Estados Unidos. "El esfuerzo de un artista por cumplir su labor como agente de la historia encuentra una síntesis en David Hammons: 'Tomo la responsabilidad'."[74]

[74] Louise Neri, "No Wonder". *Parkett*, n. 31, 1992, p. 50.