

JE RI GOLE DES PAUVRES

KATHMANDU, NEPAL. 1982.



Ana Longoni

Artista mendigo/artista turista: migraciones descentradas¹

PARTIRÉ DE una inquietud para avanzar en lo que —espero— actúe como detonante para incitar al debate. ¿Puede realmente pensarse el esquema centro/periferia como “reforma más o menos cumplida en el sistema cultural”²?

En medio de las precipitadas transformaciones del capitalismo cognitivo o cultural, una renovada lógica de acumulación apuesta por “la rentabilidad estética de la austeridad y la carencia”³ asignada a las producciones consideradas “periféricas”. Entender este cambio en términos de la ampliación de las fronteras del centro para incluir las escenas otrora marginales o proclamar la mera pluricentralidad son posiciones que corren el riesgo de caer en un “nuevo cosmopolitismo estético” contra el que nos advierte —entre otros— Joaquín Barriendos⁴. Varias voces, como Nelly Richard⁵ o Nikos Papastergiadis⁶, han subrayado los lazos entre los discursos académicos posmodernistas y poscoloniales asentados en el multiculturalismo y la globalización en tanto funcionales a la nueva fase de expansión del capital.

Creo que más que volver sobre la existencia de dos bloques o proclamar su abolición, se trata de erosionar el orden binario sobre el que se funda y articula esta diferenciación, dejando de asumirla como una dinámica estable. Alterar drásticamente la mirada instalada en la narrativa hegemónica de la historia del arte, socavando la unidireccionalidad de un esquema que rastrea las repercusiones del centro en la periferia bajo

¹ Izquierda: Carlos Ginzburg. Fotografía de su viaje a Nepal en 1982, como parte de la serie de viajes realizados entre 1972-1982. Archivo Ginzburg.

el signo de lo derivativo, en términos de irradiación o difusión hacia los márgenes de las tendencias artísticas internacionales (y a lo sumo da cuenta de su distancia o diferencia en términos de exotismo o distorsión) para pasar a asumir una posición que propongo llamar “descentrada”, que afecta desde dónde pensamos nuestra propia condición desigual a la vez que indaga qué porta el mismo centro de periférico.

Con el término *descentrado* quiero aludir, entonces, no sólo a aquella posición desplazada del centro sino también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, turbado, que está fuera de su eje, que ha perdido sus certezas. Esto es, observar la metrópoli desde un adentro que queda fuera de su relato⁷ (cuyos usos definen justamente qué queda dentro y qué afuera, qué es centro y qué periferia).

Sobre los desposeídos interiores, su mundo pobre persistentemente negado y expulsado de los imaginarios metropolitanos, despreciado pero no por ello menos perturbador, llama la atención Raymond Williams: “Hay que poner en tela de juicio un nivel: la interpretación metropolitana de sus propios procesos como universales” —dice—, ya que se trata de “una respuesta falaz a condiciones particulares de clausura, colapso, fracaso y frustración”.⁸

Cualquier lectura en clave exotista del turbulento presente en el que vivimos habla de la imposibilidad desde-el-centro de dar cuenta de su propia condición (o contradicción) geopolítica y metafórica periférica, que no se inicia en tiempos recientes con la irrupción de los migrantes sureños que *tercermundizan* el norte sino que arrastra una larguísima historia de sometimiento y exterminio, una historia también de rebelión, dentro de la misma Europa (y Estados Unidos).

El esfuerzo en el que nos embarcamos empieza por trastornar nuestra mirada sobre el propio centro, quebrando los parámetros y escalafones que constituyen su legalidad y administran sus relatos. Conmover la condición misma de lo que Nelly Richard denomina “función-centro” en tanto “instancias que producen conocimiento-reconocimiento según parámetros legitimados por un predominio de autoridad”.⁹ Descentrarnos es, antes que nada, una incitación al desorden.

Nomadismos descentrados

El viaje de artistas ha sido historiado una y otra vez como clave del vínculo centro-periferia. El momento de la formación, la iniciación, el descubrimiento. ¿Por qué no repensar la migración a París (o a Nueva York) de los

latinoamericanos ya no por lo que más tarde llevan de regreso a sus lugares de origen, lo que “difunden en la periferia”, sino por lo que trastornan en el propio centro, por las formas de pensarlo y pensarse en él?

Desde la figura en clave heroica del exiliado o desterrado político hasta la figura amenazante del tramposo,¹⁰ el invasor silencioso, el arrebatador, el trotamundos, nuestra historia cultural abunda en artistas viajeros. Aquí ensayaré un contrapunto entre dos trabajos artísticos construidos a partir de las derivas del mendigo y del turista.

Mendicante

Carlos Ginzburg, joven poeta y artista integrante de la vanguardia de la ciudad de La Plata (Argentina), participa en la *Tercera Bienal Coltejer* (en Medellín, Colombia), en 1972, con un complejo proyecto titulado “Análisis estético” —que hoy sería etiquetado rápidamente como *crítica institucional*—. En él proponía descomponer y exhibir mediante diversos procedimientos las instancias de producción, circulación y legitimación del arte que operaban en la coyuntura misma de la Bienal: el museo donde tenía lugar, los organizadores, el artista, la obra de arte, el público, el jurado, la crítica y la teoría, los mecanismos de legitimación (los premiados), los conflictos e impugnaciones recibidos, e incluso los residuos producidos por las oficinas durante los dos meses que duraba el acontecimiento.¹¹

Si bien expuso la totalidad del proyecto en forma de carteles, Ginzburg llegó a concretar como acciones sólo algunas de las instancias planeadas. Entre ellas, las relativas al artista (“artista mendigo”) y a la obra de arte (“artista viajero”), fuertemente imbricadas entre sí.

“Artista viajero” consistía en la experiencia del largo viaje a dedo, sin dinero, desde La Plata hasta Medellín (atravesando Argentina, Chile, Perú, Ecuador y Colombia).¹² Al arribar, mostró como registro de su “trabajo artístico” la mochila, la bolsa de dormir, utensilios de viaje, ropa y zapatos, junto con unas 150 fichas en las que documentaba día a día, a la manera de un diario de viaje o un archivo, las peripecias de su precario itinerario.¹³

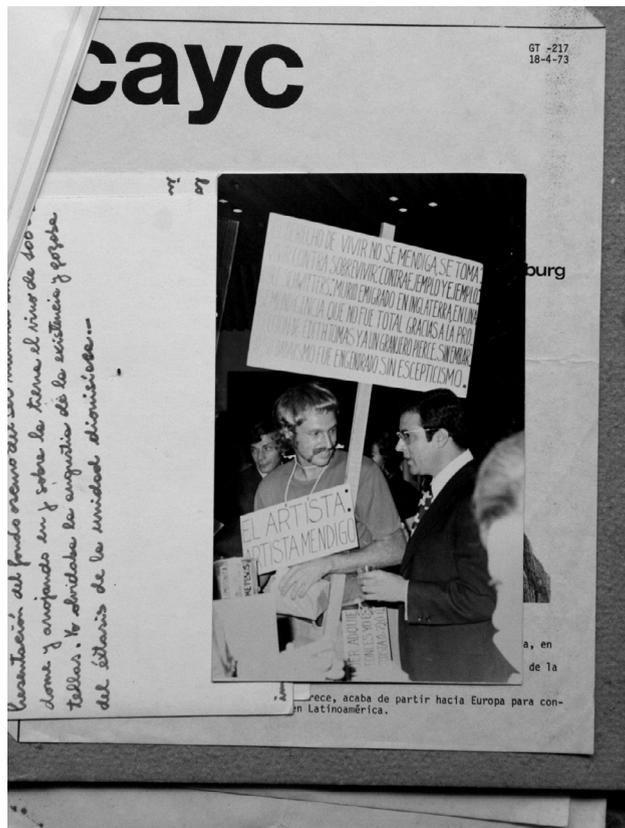
La otra acción fue llevada a cabo durante la ceremonia de inauguración de la Bienal, cuando Ginzburg se paseó con una lata pidiendo ruidosamente limosna al público. Sobre el pecho una identificación “el artista: artista mendigo”. En la espalda un letrero con una frase de Herman Hesse que termina: “Cada vez que tiene hambre y abre la heladera (el artista) encuentra ideas en lugar de alimentos”.¹⁴

Aquel que le entregaba alguna moneda recibía a cambio un volante que decía de un lado: “Agradeciéndote: te ofrezco placer” con la indicación precisa del teléfono y dirección de Ginzburg en Medellín, emulando un aviso de comercio sexual. Y al dorso, como contracara: “Maldiciéndote te ofrezco dolor: Body Works colombianos. Consultar el libro prohibido *Un aspecto de la violencia* de Alonso Moncada Abello, Bogotá, 1963, Promotora Colombiana de Ediciones y Revistas Ltda.”

La referencia a este libro sobre la violencia política en Colombia es inquietante. Se trata de una publicación profusamente documentada con fotos, estadísticas, expedientes judiciales y otras fuentes primarias, que busca demostrar y denunciar desde una perspectiva católica conservadora, que el origen de la violencia radica en los vínculos concupiscentes entre el Partido Comunista y las guerrillas liberales. Ginzburg recuerda: “era un libro que la gente se mostraba a escondidas. (...) Tenía fotografías terribles con las imágenes de la violencia en Colombia, donde no sólo mataban (a los opositores) sino que les cortaban las bolas y se las metían en la boca. Ese tipo de fotografías. Al libro me lo mostraron, pero yo nunca lo tuve. No se vendía públicamente, era demasiado atroz”.¹⁵

Al traer a colación una categoría en boga en el arte contemporáneo como “body art” para describir el horror de una guerra civil cuyo arrasamiento de la sociedad era (y sigue siendo) silenciado, puede pensarse en una estetización de la violencia insurgente (la reivindicación de la gesta revolucionaria de la guerrilla como la máxima obra de arte es un tópico en artistas e intelectuales del continente en esos años, que abandonan el arte en aras de la acción política directa)¹⁶. Pero más bien, encuentro en el gesto de Ginzburg la apropiación táctica¹⁷, brutalmente irónica e incluso incómoda o inadmisiblemente ética para hacer estallar dicha nominación. A eso aludo con la idea de “descentrar”: al desplazamiento y descolocamiento de la pertinencia misma de emplear esa categoría central, que queda francamente desautorizada (entre signos de pregunta) en su pertinencia para el caso colombiano.

Ya insinuada en el ofrecimiento a que el público le solicite placer, la superposición entre prostitución y fetichización del artista se refuerza en el letrero que Ginzburg lleva colgado de su cinturón en el que reza: “Si la Bienal Coltejer adquiere las obras entonces yo estoy en venta. Se vende un artista”. En 1974, realiza en Amberes (Bélgica) una nueva acción, titulada “Latin American Prostitute”, que refuerza y radicaliza este sentido. Logra que la institución en la que tenía lugar la exposición “*Arte de Sistemas en*



América Latina”, el Internationaal Cultureel Centrum (ICC) contrate a una prostituta (que él mismo ubicó en el puerto de Amberes) para que pose durante toda la muestra y el ciclo de conferencias que la acompañó con un gran cartel con la frase de Baudelaire: “Qu’est ce l’art? Prostitution”.

La muchacha estaba autorizada, en el curso de la exposición, a ofrecer sus servicios. Ginzburg recuerda que, de hecho, hacía señas a los señores que recorrían la muestra y se les proponía por lo bajo. Su oferta se ubica en una frontera ambigua (no está claro, para el espectador masculino europeo que se ve interpelado si la joven está prostituyéndose realmente, o si es parte del simulacro de la obra).¹⁸ El arte es prostitución (el artista mendigo que se pone en venta y ofrece placer en Medellín) y la prostitución es arte (una prostituta que ofrece sus servicios sexuales en el museo, en representación del artista). Volver incómodamente visibles a los desposeídos de quienes habla Williams, los sujetos que quedaron por fuera de los órdenes metropolitanos. O, a la manera de Benjamín, mirar la ciudad europea desde los ojos y las derivas de esos oficios sin lugar alguno: el del recogedor de basura, el de la prostituta.

No es un dato menor que la joven en cuestión era argentina: una prostituta migrante convocada por un artista también migrante para portar a la vez que actuar de modo *literal* la analogía del poeta francés en una institución belga. La imagen de estos dos argentinos en Europa (el artista mendigo y la prostituta provenientes de la “periferia” por su oficio y su procedencia geopolítica) perturba e impide la condición metafórica de la frase de Baudelaire, indudable hito del nacimiento de la subjetividad moderna occidental, en un acto que *descentra* y desencaja, desorganiza los pactos de sentido hegemónicos según los cuales debe ser leída su proclama.

Nadie compró a Carlos Ginzburg como obra aunque sí fue premiado en la Bienal colombiana.¹⁹ “Con los dólares que ganó en Coltejer mediante un premio, se fue a Europa”,²⁰ ironizó la prensa platense. El artista viajero que llegó a dedo a develar los mecanismos de legitimidad de la institución, obtuvo allí mismo el aval que le permitió trasladarse a la ciudad luz. Desde entonces y durante más de diez años, no paró de moverse por todo el mundo, documentando sus viajes. Dejaba estampada aquí y allá la siguiente inscripción hecha con un sello: “GAUGUIN: ARTISTE PEINTRE ET ARTISTE VOYAGEUR. GINZBURG: ARTISTE VOYAGEUR EXCLUSIVEMENT”. Una nueva referencia descentrada a otro hito de la modernidad europea, esta vez al pintor viajero cuya mirada exotizada y fascinada de “lo primitivo” o más precisamente de “las primitivas” fundó en alguna medida un modo de ver desde el centro hacia su exterior a fines del siglo XIX. Ginzburg renuncia graciosamente a la pintura: su trabajo artístico es exclusivamente la deriva errante.

En los muchos álbumes que documentan sus viajes que van desde México hasta Katmandú, se ven imágenes típicas de cualquier viaje turístico: ruinas, monumentos, rarezas, exotismo. Grupos de personas retratadas junto al viajero, rematadas con la leyenda: “Je rigole des pauvres”. Adopta no sólo la posición del cínico y además en francés, si se quiere el idioma de la “colonialidad artística” por excelencia. En la serie “El tour mundial del presidente Carter” fotografía enmascaradas con una mascarilla sonriente y ajena a mujeres de Penang. El artista turista colocado en el límite del “sadismo social explicitado”, como definiría en 1966 Oscar Masotta su posición en el *happening* “Para incitar al espíritu de la imagen”.

Taurrtiissttaa

Con la fusión en un único vocablo de “turista” y “artista”, que se superponen acumulando sus fonemas coincidentes, el cordobés Lucas Di Pascuale

da nombre al último de los trabajos incluidos en “Artista Turista”, proyecto llevado a cabo entre 2006 y 2008 en Córdoba y Resistencia (Argentina), Belo Horizonte (Brasil), Shatana (Jordania) y Ámsterdam (Holanda). Los tres últimos sitios mencionados corresponden a sucesivas residencias de artistas en las que participó.

El nombre del proyecto explicita la extrañeza (auto)crítica ante la regulación institucionalizada del nomadismo de artista en el circuito de residencias, que ha devenido en los últimos años en una opción y una forma de subjetivación para “artistas emergentes”. Entrar en ese circuito garantiza temporalmente “vivir del arte” al margen de la dispersión y las penurias de la supervivencia diaria.²¹ Aquel que ingresa al circuito de residencias suele dejar de habitar en un lugar fijo. No importa en qué lugar sea la residencia, el entorno resulta obliterado, en suspenso. Las residencias son ámbitos preservados y concentrados de “vida en comunidad”, de producción, reconocimiento, legitimación y convivencia entre pares (a veces sometidos a una soterrada relación de competencia). “Una experiencia con una particular jerarquización del tiempo de producción”, sostiene Lucas, en la que la práctica y el concepto no terminan escindidos -como sí le ocurre en su contexto (el nuestro), agobiado por las urgencias de la vida diaria.

Pareciera que los circunstanciales habitantes de las residencias viven la experiencia del viaje como inocua y fútil. Turística. Un traslado no tanto a otro sitio (y su contexto) sino a otra circunstancia de producción y visibilidad.

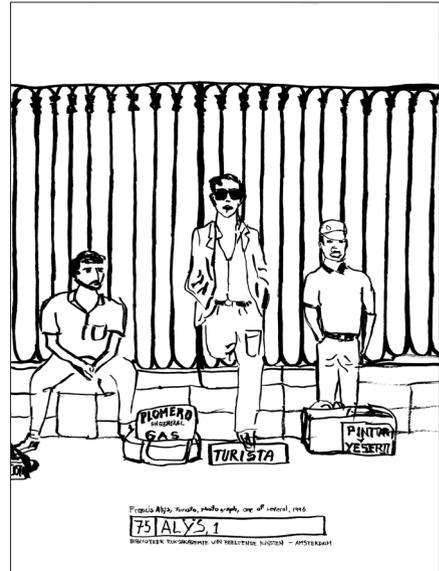
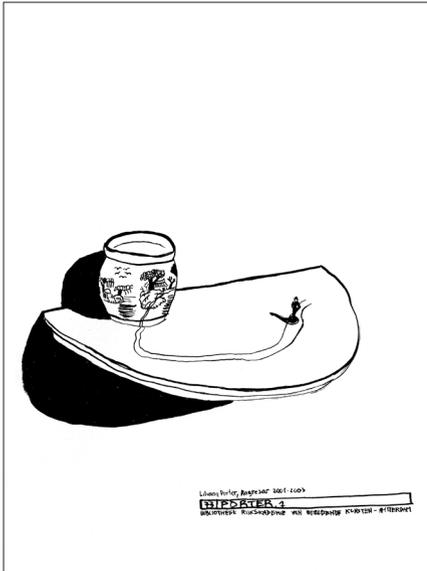
Di Pascuale elige una posición incómoda para evidenciar ese circuito: no se coloca afuera —gesto que reitera en todos sus trabajos anteriores, nunca es un comentarista externo sino que se propone atravesar e incluso padecer la experiencia—,²² sino que experimenta sobre sí mismo y sobre su trabajo, los modos de afección de este devenir “artista turista”. Viene trabajando desde hace años en Córdoba en proyectos en los que la clave está dada por impulsar situaciones en colaboración con otros. En los últimos dos años, convocó a distintos grupos a construir con madera un gran letrero con una única palabra: “López”, e instalarlo en el techo de espacios culturales alternativos. Jorge Julio López, un albañil de 78 años, desaparecido durante la última dictadura y uno de los escasos sobrevivientes de los cerca de quinientos centros clandestinos de detención que existieron en Argentina, fue desaparecido nuevamente en septiembre de 2006, horas después de brindar su testimonio clave en el juicio que envió a la cárcel a uno de los mayores jerarcas del terrorismo de Estado. Los carteles son una

de las señales que varios artistas y activistas vienen realizando para que no quede en el olvido esta segunda desaparición de López, siniestra señal de la persistencia del aparato represivo que busca amedrentar a los testigos en los juicios en marcha.

Cuando llegó —hace pocos meses— a la Rijksakademie (Ámsterdam), Di Pascuale pensaba encarar la construcción de un nuevo cartel “López” en colaboración con otros residentes. No encontró eco. Realizó en solitario su labor en el bien provisto taller de la academia.

Durante los primeros días de su estadía intentó crearse la rutina del turista, saliendo de excursión con una bicicleta prestada, una camarita y un plano de la ciudad, en busca de lugares recomendados por otros residentes. “Nunca llegaba adonde quería ir”, dice. “Qué hacer con la sensación de desprotección y aislamiento. No hay nada mío acá, ni familia, ni amigos, ni referentes”. La idea previa de explorar su condición de “artista turista” cedió lugar a la necesidad de encontrar algo que hacer, que le diera sentido a estar ahí. Una práctica. La halló sin salir del edificio de la Rijksakademie: comenzó a visitar asiduamente la bien provista Biblioteca, fundada en el siglo XVIII, y retiró en dos o tres tandas diarias por orden alfabético, la totalidad de los volúmenes de la sección de catálogos y libros monográficos sobre artistas.

Lo que podría leerse como un repliegue al “mundo interior” del arte o un aprendizaje²³ compulsivo de lo que estaba acumulado en ese universo —si se quiere— normativo de la noción de artista gestada en la modernidad central, generó algo distinto. Di Pascuale hojeaba los libros



prestados y seleccionaba con total arbitrariedad algo que quisiera dibujar. A veces porque le resultaba familiar o conocido (extrañaba lo suyo), a veces porque la imagen le gustaba o inquietaba, a veces por todo lo contrario. Luego, devolvía los libros y retiraba otros.

Los dibujos funcionan como deliberadas copias o traducciones a un código único que estandariza cualquier imagen elegida (se trate de pintura, foto, registro de video, escultura, instalación, arquitectura, tipografía, diseño, gráfica, etc.) y equipara sin ningún reparo a Goya con Pettibon. Al pasar esas imágenes a tinta sobre papel, en un copiar incesante que no se permite prueba y error, todo queda igualado. La idea de copiar obras ajenas encierra el gesto contrario al de homenajear: es un intento de captura, de apropiación “turística” de ese legado, en una operación simétrica pero a la vez muy distinta a la que ensaya Ginzburg con Baudelaire y Gauguin. Una versión tosca y literal, por momentos irrespetuosa, por otros, deliberadamente infantil, caricaturesca, tomada de reproducciones de obras que —aunque resuenen familiares— se tornan raras. Lo opuesto a la falsificación: entre estos dibujos y sus referentes no existe ninguna posibilidad de confusión entre original y copia.

Di Pascuale somete a la colección de dibujos que emerge de este sistemático ejercicio de apropiación a distintos órdenes de montaje según la ocasión: desde un bibliotecológico orden alfabético hasta criterios personales y esotéricos de selección y de organización. En la exposición de la serie que llevó a cabo como cierre de su residencia en la Rijksakademie, agrupó los dibujos a partir de inesperadas categorías que emulan aquellas clasificaciones de animales, piedras y otros órdenes que propone Jorge Luis Borges: “mujeres”, “aguas”, “con texto”, “vidrio”, “cielo”, etc.²⁴

Igual que cualquier turista que vuelve de su viaje inocuo con previsibles fotos de la torre Eiffel o las pirámides de Teotihuacán o cualquier obelisco, Lucas Di Pascuale volvió a Córdoba tres meses después con su propia colección de 192 dibujos: “tengo un Araki y un Clark, un Calle y un Demand, un Goldín y un Hatoum, un Haacke y un Kabakov, un Kawamata y un Malevich, un Mc Collum y un Monge, un Oiticica y un Orozco, un Porter y un Sarmiento”. También tiene, entre muchos otros, un Alÿs: por supuesto “Turista”. El dibujo copia una de las fotos que documenta la conocida acción realizada en 1994 en las rejas de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México. Si Alÿs, como escribe Cuauhtémoc Medina, “al pretender hacer pasar su tarea de ‘observador profesional’ de una cotidianeidad ajena como una actividad profesional, ofrecía una meditación

sobre su condición de forastero a la vez que sobre la ambigüedad que encierra la idea del ‘oficio del artista’”, 25 en la torsión de Di Pascuale, el turismo del artista deviene en un sistemático acto vandálico y (anti)fetichista que opera al interior de una prestigiosa institución “formadora” de artistas. Un turista que abandona la deriva fútil por la ciudad desconocida que lo llevó a su vez a abandonar la intervención colectiva en y sobre su contexto local, y las reemplaza por una inmersión maratónica en la historia del arte contemporáneo (al estilo de los tours “Conozca Europa en cinco días y cuatro noches”).

Ocio

La contraposición entre la figuras del mendigo y la del turista permiten además hacer foco en los cambios de la relación entre arte, capital y ocio: el contraste rotundo entre el ocio rebelde e improductivo del mendigo cuyo acto de voluntad es escapar a la lógica productiva del trabajo y, en el otro extremo, el ocio reglado del turista como motor del consumo y del descanso planificado y dosificado de las fuerzas productivas.

Si la figura del artista mendigo se remonta —claro está— al imaginario contracultural de los sesenta/setenta, también refiere a la tradición de *croto*s y linyeras exaltados desde el anarquismo a principios de siglo xx como opción de vida al margen de la propiedad privada. La itinerancia mendicante como práctica de libertad: llegar sin poseer nada a cualquier lugar. La iconografía anarquista está poblada de imágenes de mendigos felices y saludables que contrastan con los macilentos y apesadumbrados esclavos del capital.

En contrapunto, la figura del artista turista permite vislumbrar hasta qué punto ciertos circuitos institucionales del arte replican mecanismos aceptados de los flujos del turismo como forma de la utopía nómada del consumo y la facilitada accesibilidad a un mundo domesticadamente exótico, sin imprevistos y al margen de la guerra.

Queda esbozada, también, la cuestión de las precipitadas transformaciones del lugar asignado al artista en el capitalismo cognitivo desde los años sesenta-setenta hasta hoy (de la marginalidad al *glamour*, de la perturbación inquietante a la funcionalidad reglada de la diferencia, de prácticas artísticas que implicaban una crítica aguda a la fetichización del arte a su devenir en botín codiciado). Un ejercicio de continuo descentramiento puede ayudarnos a percibir abismalmente hasta qué punto esos cambios afectan nuestra capacidad de creación.

¹ Agradezco infinitamente a Fernando Davis, quien me facilitó numerosos materiales de archivo así como tramos de la extensa entrevista en proceso que está realizando a Carlos Ginzburg, y con quien pusimos en común interpretaciones e hipótesis. También a David Gutiérrez, quien ubicó el libro de Moncada “Un aspecto de la Violencia” al que aludo más adelante, e indagó sobre su origen y repercusiones en Colombia. Y a Miguel López y Marcelo Expósito, por sus lecturas incisivas y sus numerosos aportes al texto. Valgan estas menciones para dar cuenta de lo productivo e incitador que resulta para mí el trabajo compartido con otros integrantes de la Red Conceptualismos del Sur.

² Cuahtémoc Medina, “Sur, sur, sur, sur”, texto de convocatoria al coloquio de SITAC, México, 2008.

³ Joaquín Barriendos, “Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos)” en revista *des-bordes 0*, www.des-bordes.net, enero 2009.

⁴ “Un conjunto de lecturas posmodernizadoras de la cultura, marcadamente descendientes con el discurso académico del poscolonialismo y peligrosamente deferentes con las turbulencias culturales contemporáneas, han querido ver en la actualidad una disolución de estas estructuras civilizatorias modernas y una supuesta superación del impulso colonialista de la modernidad. En el campo del arte contemporáneo esa idea se ha materializado bajo la panacea de un nuevo cosmopolitismo estético, un crisol cultural: el nuevo internacionalismo”, dice Joaquín Barriendos, *op. cit.*

⁵ “Sabemos que no basta con que las teorías poscoloniales incorporen la figura de la Otrredad a su nuevo discurso anti-hegemónico para que el otro real —el sujeto concreto formado por tramas históricas y sociales de censura y exclusión— llegue a participar con voz propia en el debate metropolitano”, señala Nelly Richard. “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural”, en: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998).

⁶ “Como estrategia para articular un discurso de las minorías, el multiculturalismo se encuentra en declive, pero paradójicamente marcha triunfante como parte del programa para ampliar el campo de la cultura corporativa para la globalización. Araeen argumenta que el multiculturalismo es la máscara cultural que cubre el daño económico generado por el capitalismo global”, escribe Nikos Papastergiadis, “Sur-Sur-Sur: Una Introducción”, en: *Complex Entanglements*, London, Rivers Oram Press, 2003.

⁷ A la negación de la condición descentrada del centro alude Marcelo Expósito cuando define a España como “un país (...) escasamente capaz de pensar la —y desde la— complejidad de su propia condición simultáneamente central y periférica, colonizadora y subalterna”. Marcelo Expósito, “Correspondencia”, en: revista *des-bordes 0*, www.des-bordes.net, enero 2009.

⁸ Raymond Williams, *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997. Lo que Williams llama “funciones metropolitano-inmigratorias” tiene su correlato en los efectos del imperialismo cultural dentro de Europa que acompañan su gesta de dominación sobre el resto del mundo.

⁹“La jerarquía del Centro no sólo depende de que concentra las riquezas económicas y regula su distribución. Depende también de ciertas investiduras de autoridad que lo convierten en un polo de *acumulación* de la información y de *transmutación* del sentido, según pautas fijadas unilateralmente [...] El ‘centro’ se recrea como función-centro en cualquiera de las instancias que producen conocimiento-reconocimiento según parámetros legitimados por un predominio de autoridad”, señala Nelly Richard. “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en: AA. VV. *Arte, historia e identidad en América Latina. Visiones comparativas*, tomo III, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, 1994, pp. 1015-1016).

¹⁰ Jean Fisher emplea esta figura al referirse al artista chileno Juan Dávila, residente en Australia. “Fisher sugiere que, en general, es posible explotar las contradicciones emergentes en los circuitos de la cultura global, y mediante ejemplos que propone para la evolución dinámica de la figura arquetípica del tramposo, traza las estrategias complejas y críticas que emplean los artistas indígenas contemporáneos alrededor del mundo”, refiere Papastergiadis, *op. cit.*

¹¹ El artista explicita, recurriendo a categorías sociológicas de cuño marxista, que su proyecto tiene la “función de develar la crisis fetichista del arte contemporáneo a través de la alienación de mi obra”.

¹² “El trabajo artístico que voy a realizar en la Bienal Coltejer de Colombia requiere mi presencia. Por consiguiente, el necesario viaje Buenos Aires-Medellín será incluido (siguiendo la táctica de toda esta obra) como experiencia estética”, explicita el proyecto presentado por Ginzburg.

¹³ Así lo refiere el crítico italiano Gillo Dorfles, jurado de la Bienal en el periódico *Corriere Della Sera*, Milán, 7 de mayo de 1972. Como señala Davis, “Ginzburg convierte la inevitable deriva del viaje ‘a dedo’ y las mismas condiciones de precariedad como artista (mendigo) latinoamericano en la obra que exhibe”. Fernando Davis, “Las poéticas ‘revulsivas’ de Edgardo Antonio Vigo”, inédito, 2008. En la prensa platense el suceso quedó también registrado: “Viajó desde Argentina con el práctico método del autostop (más comúnmente ‘a dedo’) para convertir el recorrido según sus propias palabras en ‘parte documental de la obra’ (s/n., ‘Ginzburg en la Bienal de Coltejer’, Diario *El Día*, La Plata, 7/5/72). En el proyecto, bajo el acápite “La obra de arte: yo y el contexto” Ginzburg explicitaba su intención de exponerse a sí mismo en tanto cuerpo que viaja, evidenciar las marcas físicas y burocráticas de ese tránsito, acompañado por el rótulo “Este texto, mi persona y mis pocas pertenencias nos embalamos como una ‘importación temporal’ y viajamos en la bodega de un barco” (desde Lima a Medellín). Su intención resultó fallida por el costo y la prohibición de que una persona sea embalada como equipaje dentro de una bodega, de modo que Ginzburg debió reemplazar su idea inicial por la versión finalmente realizada.

¹⁴ Planeó también un cartel en el que aludía a *los lazos entre vanguardia, migración y guerra*: “Contraejemplo y ejemplo: Kurt Schwitters murió emigrado en Inglaterra en una semiindigencia que no fue total gracias a la protección de Edith Thomas y a un granjero de apellido Pierce. Sin embargo el dadaísmo fue engendrado por una locura alegre carente de escepticismos”. Es sabido que en 1940, Schwitters, huyendo del avance de las tropas nazis, parte hacia Inglaterra en donde pasará año y medio con la salud deteriorada y recluido en varios campos de concentración. Murió en Londres en 1948, enfermo y pobre.

¹⁵ Ginzburg recuerda que tuvo acceso a la publicación a través de un grupo de intelectuales colombianos a los que se vinculó al llegar a Medellín, entre ellos a un escritor de apellido Collazos y a un crítico de arte llamado Darío Ruiz. Entrevista con Fernando Davis, enero de 2009.

¹⁶ Desarrollo más extensamente esta idea en "Vanguardia y revolución", *Brumaria* 7, Madrid, 2007.

¹⁷ Retomo en este punto la propuesta de Fernando Davis de una apropiación táctica del conceptualismo en América latina. "El conceptualismo como categoría táctica", *ramona*, n° 82, Buenos Aires, julio de 2008. Una apropiación táctica semejante ocurre con la categoría de "arte pobre", retomada en ese momento por Ginzburg, Vigo y otros platenses a partir de la propuesta del italiano Germano Celant. "En el uso táctico que Vigo hace de la categoría importada, al confiscarla y reinscribirla en la trama conflictual de la escena latinoamericana, las prácticas 'pobres' se revisten de un espesor de sentido que reactiva su operatividad disidente y desorganiza los seguros contornos de su registro canónico", sostiene Davis, en "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", en: Cristina Freire y Ana Longoni (eds.), *Conceitualismos do Sul/ Conceitualismos del Sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009.

¹⁸ Entrevista a Carlos Ginzburg realizada por Fernando Davis, enero de 2009.

¹⁹ Aunque el premio fue no por las acciones de su "Análisis estético" sino por algunos de sus señalamientos ("Tierra", "La espera", "Piedra", "Montaña", etc.), expuestos mediante fotografías, serie que había empezado a realizar en Argentina, continuó en Colombia y más tarde en los míticos Encuentros de Pamplona en España.

²⁰ Amilcar Ganuza; "Visualizar el concepto mediante la acción", en: *Siete y 50*, año I n° 3, 17/11/1972, p. 14-15.

²¹ Lucas Di Pascuale relata que es común que un artista que ingresa al circuito de las residencias dedique buena parte de su estancia allí a producir el siguiente proyecto y a alimentar los contactos que le permitan una nueva postulación. (Entrevista con la autora, Buenos Aires, diciembre de 2008.)

²² En "Chocolates Argentinos", reinventa la circunstancia de enviar cartas y regalos a los soldados en la guerra de Malvinas. En "Hijos", se coloca en el lugar de "generar ausencias". En "Daleo", la transcripción manuscrita del testimonio de Graciela Daleo, sobreviviente de la ESMA, sostiene "yo soy el primero que debo aprender". En su proyecto "PTV" (Partido Transportista de Votantes), una crítica al sistema clientelar que rige la política tradicional argentina, se convierte en transportista de votantes.

²³ Él mismo emplea ese término: "Pensé en el dibujo como en una escritura, en la ciudad y las ideas de otros artistas como modelos a retratar. Pensé en el retrato como en un aprendizaje y en ese aprendizaje como el sentido de mi producción". Entrevista con la autora, Buenos Aires, diciembre de 2008.

²⁴ Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", en *Otras inquisiciones*, Alianza, 1997.

²⁵ Cuauhtémoc Medina, "Turista", en Francis Alÿs, *Diez cuadras alrededor del estudio*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006, p. 27.