



## LA IMPUGNACIÓN DEL CANON:

Los estudios visuales y las nuevas historias (del arte)

producidas desde América Latina

[pinero.gabriela@gmail.com](mailto:pinero.gabriela@gmail.com)

Gabriela A. Piñero<sup>1</sup>  
Unicen/Untref/Conicet

### Resumen

A partir de la década de 1980 asistimos, en América Latina, a la reevaluación del papel desempeñado por las imágenes y diversas experiencias estéticas en la escritura histórica y en su transmisión. El debate historia del arte/estudios visuales ocurrido durante los años 80 y 90 provocó no sólo la imbricación de lo artístico con el campo más vasto de la cultura visual, sino también la diversificación de los horizontes epistemológicos desde los cuales las diversas imágenes y prácticas artísticas eran analizadas y significadas. Este artículo analiza, a través de los escritos de Nelly Richard y Luis Camnitzer, el impacto que la 'revuelta disciplinar' de los 80 y 90 -especialmente de la mano de los estudios culturales y visuales- tuvo en la escritura de la historia, no sólo del arte y no sólo latinoamericana.

### Palabras Clave

Estudios Visuales - Historia - América Latina - Arte - Cultura

<sup>1</sup> Gabriela A. Piñero es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, Maestra en Historia del Arte por la UNAM, y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Actualmente es becaria posdoctoral de Conicet (Argentina) y docente de la Maestría en Arte y Sociedad en América Latina (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) y de la Maestría en Estudios Culturales de América Latina (Universidad de Buenos Aires). Sus investigaciones se centran en la crítica y teoría del arte contemporáneo.



## CHALLENGING THE CANON

### Visual Studies and the New Latin American (Art) Histories

[pinero.gabriela@gmail.com](mailto:pinero.gabriela@gmail.com)

Gabriela A. Piñero  
Unicen/Untref/Conicet

#### Abstract

Since 1980, we have witnessed the reassessment of the role that images and different aesthetic experiences play in Latin American historical writing and its transmission. The debate history of art/visual studies that took place during the '80s and '90s not only triggered the nesting of the artistic within the broader field of visual culture, but also the diversification of the epistemological horizons from which different images and artistic practices were analyzed and their meaning identified. Through Nelly Richard and Luis Camnitzer's writings, this article discusses the impact that the theoretical approaches of the '80s and '90s had on the writing of both art history and Latin-American history - especially from the perspective of cultural and visual studies.

#### Key Words

Visual Studies - History - Latin America - Art - Culture

## Las imágenes y la historia

Durante la década de 1980 asistimos, no sólo en América Latina, a una renovación epistémica que, en el campo del arte, tuvo como efecto la puesta en crisis de un concepto restringido de lo artístico, definido principalmente en términos formalistas. Las presiones de los grupos inmigrantes en los centros, la emergencia de un 'sur global', junto al despliegue de teorías que reflexionaban de manera crítica sobre la diferencia y la otredad, exigió revisar las políticas de representación y participación, así como la vigencia de relatos artísticos que actualizaban un sistema de jerarquías y exclusiones<sup>2</sup>.

La apertura que las capitales del arte experimentaron hacia obras y experiencias producidas por fuera del canon modernista, exigió reevaluar la relación arte/cultura en cuanto en muchas de estas prácticas los vínculos con sus condiciones de existencia se volvían centrales. Los estudios culturales primero, y los estudios visuales después, participaron de un proceso de desnaturalización de lo artístico que en nuestro continente tenía antecedentes en la labor de un conjunto de críticos y artistas que ya desde los años 60 habían señalado la necesidad de cuestionar los criterios hegemónicos que definían el arte de avanzada, ampliar y diversificar las genealogías de lo contemporáneo, y reflexionar sobre los modos en que lo artístico y lo cultural participaban de complejas tramas de saber/poder. El 'giro cultural' que en esa misma época atravesó el conjunto de las ciencias sociales impulsó esta tarea, en cuanto muchas de estas producciones excéntricas fueron primero recuperadas desde disciplinas alternas tales como la sociología, la historia y la comunicación, que analizaron las formas de politicidad que articulaban, y las reconocieron como agente central de la transformación histórica.

Este artículo analiza el impacto que esta 'revuelta disciplinar'<sup>3</sup>, especialmente de la mano de los estudios visuales, tuvo en la escritura de la historia, no sólo del arte y no sólo latinoamericana. Mi hipótesis de trabajo es que si por un lado fueron los estudios culturales y visuales -en conjunción con una serie de exigencias surgidas desde el interior de la institución arte- quienes 'habilitaron' la circulación en los centros

---

<sup>2</sup> Enwezor, Okwui, *Snap Judgments. New positions in Contemporary Africa Art*. New York, International Center of Photography, 2006, 21-26. Analicé las singularidades de la reactualización de debate de lo latinoamericano en el arte a fines de la década de 1980 y durante 1990 en mi artículo Piñero, Gabriela A., "Políticas de representación/ Políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)", *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 104, 2014.

<sup>3</sup> González, Juan Pablo, *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2013, 47.

hegemónicos del arte de muchas de las prácticas artísticas y culturales realizadas desde el 'sur', varias de las discusiones y debates que estos nuevos abordajes actualizaron tenían ya antecedentes en la producción teórica local. La interdisciplinariedad que los estudios visuales postularon, la disolución de lo artístico en el campo más vasto de la cultura visual, así como la necesidad de reflexionar sobre las posibilidades de una visualidad crítica, fueron problemáticas que las mismas características de las prácticas latinoamericanas -muchas de ellas producidas en contextos dictatoriales- habían instalado desde décadas atrás. Si bien la producción teórica de los diversos autores adscritos a esta área de trabajo demuestra la diversidad de posturas y la imposibilidad de pensarlos como nuevo cierre disciplinar, sí es factible identificar en ellos un conjunto de postulados y preguntas que delinean un horizonte común de preocupaciones<sup>4</sup>.

En las siguientes páginas analizaré algunas de las reflexiones desarrolladas por Nelly Richard y Luis Camnitzer en diálogo con los postulados principales de los estudios visuales. El aparato teórico al que la crítica y ensayista de origen francés radicada en Chile durante el gobierno de Salvador Allende fue dando forma desde la década del ochenta, y que denominó 'crítica cultural', permite pensar el aporte singular y localizado que Richard realizó a los estudios visuales. El análisis que Richard emprendió en esos años de los modos en que 'lo latinoamericano' era mediatizado por la escena internacional, le exigió atender las múltiples representaciones que de lo latinoamericano circulaba en las capitales del arte, y cómo desde el 'sur' se proponían visualidades alternas que buscaban poner en crisis esas tipificaciones estáticas.

En este mismo horizonte de problemas, que buscaba reevaluar las comprensiones imperantes de lo artístico y cultural 'latinoamericano', se inscriben muchas de las inquietudes que orientaron los escritos y obras de Luis Camnitzer desde la década de 1960. Las particularidades de su trayectoria formativa -Camnitzer nació en Alemania en 1937, en 1939 emigró junto a su familia a Uruguay donde se formó como artista, en 1964 se instaló de manera definitiva en Estados Unidos-, signaron una práctica artística informada de las tendencias y corrientes centrales, pero a la vez muy

---

<sup>4</sup> Esta diversidad de posturas, junto a la posibilidad de identificar ciertas preocupaciones comunes, resulta evidente en el cuestionario sobre cultura visual realizado por la revista *October* en 1996 al que me referiré más adelante. AA.VV., "Cuestionario *October* Sobre Cultura Visual", *Estudios Visuales*, no. 1, 2003. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/october.pdf> Esta publicación es la traducción al español de la encuesta publicada originalmente en idioma inglés en el número 77 de la revista *October*.

preocupada por las singularidades de su emplazamiento y consciente de las múltiples jerarquías del sistema del arte. La voluntad de Camnitzer de potenciar el lugar de las prácticas latinoamericanas en el devenir histórico y en el campo del arte internacional implicó reevaluar desde múltiples frentes cómo lo artístico en la región se configuró a partir de la convergencia de tres grandes fuerzas (la poesía, la política y la pedagogía) que volvieron obsoletas las comprensiones tradicionales del arte. La historia del conceptualismo en América Latina que Camnitzer esgrimió, se fundó así en el desplazamiento de lo artístico hacia cuestiones vinculadas a una visualidad crítica, y su participación en la construcción de subjetividades disidentes. La radicalidad que este desplazamiento adoptó en la escritura de Camnitzer resulta evidente en la decisión -que generó fuertes controversias- de incluir las acciones del grupo guerrillero Tupamaros como ápice de la nueva genealogía de un conceptualismo expandido; un conceptualismo pensado no sólo como movimiento artístico capaz de disputar y desplazar las narrativas euro-norteamericanas de la historia del arte, sino principalmente como fuerza crítica que marcó y signó los diversos movimientos libertarios en nuestro continente.

Las múltiples intervenciones (críticas, curatoriales, plásticas) de Richard y Camnitzer no postulan, sin embargo, el completo abandono de lo artístico. Aunque de manera diferenciada en cada uno de ellos, en ambos autores lo artístico permanece en tanto fuerza disruptiva capaz de perturbar la normatividad ciudadana, alterar las formas habituales de ver, y poner en cuestión los relatos instituidos. Sus escritos participan así de un conjunto de reformulaciones teóricas e históricas que en esos años signó la labor de un conjunto mayor de teóricos latinoamericanos (Néstor García Canclini, Mari Carmen Ramirez, Gerardo Mosquera, etc.) que emprendieron un trabajo sistemático tendiente a reflexionar sobre las singularidades que las prácticas artísticas y culturales adquirían en la región, con el fin no sólo de desafiar las historias del arte imperantes, sino principalmente de reevaluar el lugar que ciertas tecnologías de lo visual desempeñaron como agentes del cambio y de la transformación histórica reciente.

### **Crítica cultural, estudios visuales y políticas de la mirada**

En Nelly Richard la reflexión sobre la visualidad y su potencia crítica se inscribe en sus múltiples investigaciones sobre una serie de prácticas y experiencias artísticas

surgidas en el Chile dictatorial de fines de los años 70. Este variado conjunto de experiencias, que Richard denominó 'Escena de Avanzada' o 'Nueva Escena' y dotó de unidad conceptual, incluyó un grupo diverso de fotógrafos, artistas visuales, poetas y grupos artísticos: Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Carlos Leppe, CADA (Colectivo Acciones de Arte)<sup>5</sup>, Catalina Parra, Carlos Altamirano, Diamela Eltit, etc. Analizada por Richard en términos de irrupción, ruptura y novedad frente a las formas artístico-culturales previas (especialmente el Grupo Signo)<sup>6</sup>, la Escena de Avanzada inauguró según la crítica chilena problemáticas específicas y nuevas concepciones de la obra artística y sobre su potencial de intervención crítica en "el marco totalitario de una sociedad represiva"<sup>7</sup>. El doble frente contra el cual se posicionó la Avanzada en aquellos años -la dictadura de Augusto Pinochet y las exigencias comunicacionales de los sectores militantes de izquierda, especialmente las Brigadas Muralistas de las Juventudes Comunistas- imprimieron ciertos rasgos en sus obras que definirían un cierto tipo de visualidad (cuyo potencial no sería exclusivo de lo artístico), y que posteriormente conformarían las líneas principales del aparato teórico elaborado por Richard: la crítica cultural<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> El Grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) se formó en 1979 y estuvo integrado por dos escritores (Raúl Zurita y Diamela Eltit), un sociólogo (Fernando Balcells) y dos artistas visuales (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo). Richard, *La insubordinación de los signos*, 40-41.

<sup>6</sup> El Grupo Signo estuvo integrado por José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez. Según Richard, este grupo interpelaba diversos acontecimientos de la actualidad política (la guerra de Vietnam, la invasión de Santo Domingo, la Revolución Cubana, etc.) a través del informalismo como cita modernizante de la historia del arte internacional y ejercía su protagonismo artístico desde la plataforma universitaria e institucional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Museo de Arte Latinoamericano. El Grupo Signo se posicionó contra un doble frente. Se opuso, por una parte, al abstraccionismo del Grupo Rectángulo y, por otra, a la pintura épica que, bajo la influencia del muralismo mexicano, extendía sobre superficies monumentales en emplazamientos públicos un discurso de contenido indigenista y popular. Según Pablo Oyarzún, la Avanzada estableció un corte con su práctica artística en cuanto se situó en oposición a la 'política de la figuración' que caracterizaba al Grupo Signo. Richard, Nelly, "Lo político en el arte: arte, política e instituciones", *E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones*, 2009. Disponible en línea: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard> (mayo 2012). Oyarzún, "Arte en Chile", 5-6.

<sup>7</sup> Richard, Nelly, *Márgenes e instituciones*, 15.

<sup>8</sup> Richard, Nelly, , *Margins and Institutions. Art in Chile since 1975*, Melbourne, Art and Text, 1985 (*Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1975*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007). También: *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000; *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993; *Fracturas de la Memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007; "Lo político en el arte...". Richard, Nelly (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000. Analicé algunas de estas cuestiones con mayor profundidad en mi tesis doctoral: Piñero, Gabriela A., "Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Las nociones de 'margen', 'elusión' y 'ruptura' que caracterizaban, según Richard, el funcionamiento de estas prácticas artísticas, imprimirían también su particular perspectiva crítica. Producidas bajo la dictadura de Augusto Pinochet, en las obras e imágenes producidas por la Avanzada, la 'elusión' aparecía como estrategia para evadir la censura. La opresión vigente y el rechazo de la Avanzada de las exigencias comunicacionales (de denuncia) de los sectores de izquierda, propició el uso de la elipsis y la metáfora para postergar el momento comunicacional de la certeza. La opacidad resultante, que en las obras de la Avanzada se manifestaba tanto en el plano expresivo como técnico, les permitía a estas obras impugnar las representaciones del poder no desde la clandestinidad, sino desde las mismas instituciones donde regía la autoridad. En tanto se resistían a toda adscripción rápida a los significados tradicionales de la historia del arte, fueron obras que circularon por los 'márgenes' de los usos y saberes dominantes, lo que les brindó cierto poder en el cuestionamiento de lo instituido. 'Margen' refería así a la estrategia crítico-subversiva característica de la Avanzada frente a la oficialidad existente: "el concepto-metáfora del 'margen' hablaba de un nuevo tipo de crítica oblicua (no frontal ni global) que buscaba desorganizar las reglas de composición del orden"<sup>9</sup>.

Circular por este tercer espacio del 'margen' (ni fuera ni dentro de la norma y la institucionalidad) les permitió a las obras de la Avanzada evitar la censura, pero a su vez garantizarse un espacio de circulación lo más amplio posible. La dimensión de ruptura, 'novedad', refería tanto a la visualidad nueva que actualizaban las obras y experiencias de la Avanzada, como al aparato discursivo y teórico desde el cual estas experiencias fueron significadas. Se trató de una nueva visualidad que, en respuesta al contexto dictatorial en el que se desplegaba, se desmarcó tanto de las formas ya legitimadas de lo artístico, como del trabajo de recomposición emprendido por artistas de izquierda como José Balmes, Gracia Barrios y Roser Bru, que, según Richard, siguieron recurriendo a técnicas y formatos de la tradición pictórica, a través de composiciones que buscaban reparación en una 'épica del meta-significado': el pueblo, la identidad, la resistencia<sup>10</sup>. En el Chile dictatorial, marcado por la represión y la censura, el recurso a visualidades discrepantes que circulaban por los bordes de

<sup>9</sup> Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria*, 37-39.

<sup>10</sup> Richard, Nelly, "La escena de Avanzada y su contexto histórico-social", en Gerardo Mosquera, ed. *Copiar el Eden. Arte reciente en Chile*, Santiago de Chile, Puro Chile, 2006, 103.

las prácticas instituidas se revelaba como la estrategia más eficaz al momento de desarrollar intervenciones de contra-información.

En las acciones desarrolladas por el CADA (Colectivo Acciones de Arte), la ciudad no fue pensada como escenario pasivo para la realización e instalación de mensajes. Es la trama de poder y control inherente al trazado de la ciudad lo que las obras de la Avanzada buscaron develar y eventualmente quebrantar (*Una milla de cruces sobre el pavimento*, de Lotty Rosenfeld, 1979 -Imagen 1). De manera análoga a lo que sucedía en otras obras del CADA (*Para no morir de hambre en el arte*, 1979; *¡Ay Sudamérica!*, 1981, *No +*, 1983 -Imagen 2), el extrañamiento de lo familiar funcionó como interrupción de la visualidad cotidiana habilitando su cuestionamiento.



Fig. 1 (izq.). Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979. Fig. 2 (der.). Colectivo Acciones de Arte (CADA), *NO +*, 1983.

Estas obras se instituyeron en verdaderos 'actos de ver', capaces de generar procesos de subjetivación disidentes, que enfatizaban la cotidianeidad de la violencia y funcionaban así como potentes imágenes de denuncia. La dimensión política y cultural de lo visual, se remarcaba a partir del señalamiento de las múltiples marcas dejadas por la violencia dictatorial en el trazado urbano. En palabras de José Luis Brea:

*“La enorme importancia de estos actos de ver (...) depende justamente de la fuerza performativa que conllevan, de su magnificado poder de producción*



de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos...- conllevan”<sup>11</sup>

La sutil intervención de Rosenfeld sobre la señalética urbana en tanto marca regularizadora, tensiona y perturba la voz ordenadora en que se funda. Las líneas rectas del orden se transforman en marcas que remiten a una ausencia (muerte). El controlado paisaje urbano deviene así metáfora de la violencia dictatorial.

Apelando a los mismos recursos que caracterizaron las prácticas de la Avanzada (margen, elusión, ruptura), la crítica cultural desarrollada por Richard se propuso funcionar como cuestionamiento de los saberes legitimados. Al igual que las experiencias de la Avanzada, la crítica cultural buscó tener una capacidad transformativa con el fin de readaptar sus estrategias críticas en función de los diversos espacios en los que quería intervenir. Así como las experiencias de la Avanzada esquivaban lecturas unívocas, la definición de la ‘crítica cultural’, según Richard, debía quedar en suspenso:

*“[P]rimero, porque dicho término designa un conjunto variable de prácticas y escrituras que no responden a un diseño uniforme y, segundo, por que no cerrar esta movilidad de posiciones diferenciadas que arma contraste entre discursos heterogéneos contribuye a desalinear la voluntad académica de querer siempre ordenar tipologías y nomenclaturas”<sup>12</sup>*

Sin embargo, en textos posteriores (2005), Richard avanzó algunos rasgos de la crítica cultural:

*“A mitad de camino entre los estudios culturales, las filosofías de la deconstrucción, la teoría crítica y el neoensayismo, la crítica cultural se desliza entre disciplina y disciplina mediante una práctica fronteriza de la escritura que analiza las articulaciones de poder de lo social y de lo cultural, pero sin dejar de lado las complejas refracciones simbólico-culturales de la estética. La crítica cultural busca explorar los bordes de mayor disgregación institucional donde se formulan ciertas prácticas y estéticas “menores” (en sentido deleuziano),*

<sup>11</sup> Brea, José Luis (Ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, 9.

<sup>12</sup> Richard, Nelly, *Residuos y Metáforas: Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998, 142-143.

*cuyo registro de lectura -por inestable, por flotante, por desviado- no se aviene bien con las sólidas catalogaciones del saber eficiente que promueve el empirismo de los estudios culturales en su versión de conocimientos aplicados”<sup>13</sup>*

La crítica cultural practicada por Richard reconocía así la importancia creciente que lo visual, en tanto dimensión inherente a toda práctica social y cultural, adquiría como lugar de disputa de sentidos. Mostrar, en el Chile de los setenta y ochenta, los modos en que la violencia dictatorial imprimía las prácticas y usos cotidianos, y que otras configuraciones del espacio público eran posibles, adquiría una relevancia central. Si bien las prácticas analizadas por Richard provenían en su mayoría del ámbito de lo artístico, lo que Richard enfatizaba era cómo, a través del despliegue de visualidades disidentes, ellas buscaban incidir y dislocar los diversos espacios ocupados por la normatividad dictatorial.

Si la ciudad, como referí anteriormente en relación con las acciones del CADA, fue uno de los soportes privilegiados por la Avanzada, el uso del dispositivo fotográfico fue otro de los rasgos que marcó su dimensión de ruptura. Una visualidad más ligada a lo cotidiano, junto al énfasis en el referente sociopolítico del Chile dictatorial, fueron, según Richard, las líneas que dominaron este nuevo recurso a la fotografía, por ejemplo en las obras de Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, etc. La visualidad nueva que según Richard las experiencias de la Avanzada articularon, apeló a lo fragmentario, lo disperso y lo inestable, en un trabajo que negaba la posibilidad de recomposición de las formas de existencia y sociabilidad dañadas por la dictadura. El uso del cuerpo como soporte de una nueva modalidad de crítica social (otra de las innovaciones de la Avanzada según Richard), funcionaba como lugar donde lo individual se solidarizaba con lo social, sea a través del cuestionamiento de tipificaciones identitarias estables -las acciones y fotografías de Carlos Leppe, por ejemplo *Perchero* de 1975- o bajo la forma del recurso al dolor en tanto experiencia de solidarización con lo colectivo -el acto tras el cual Raúl Zurita se quemó la cara (1975), cuya fotografía fue posteriormente tapa de su libro *Purgatorio* (1979).

---

<sup>13</sup> Richard, Nelly, “Globalización Académica, Estudios culturales y crítica latinoamericana”, en Mato, Daniel (Comp.), *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2001. Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/richard.pdf>

La crítica cultural practicada por Richard se proponía así como una reformulación del saber académico que tenía como prioridad la reflexión sobre estas visualidades-otras que, a través de estrategias variadas, buscaban cuestionar la regulación del espacio y de los cuerpos bajo dictadura. Esta reformulación de los saberes dominantes que Richard emprendió se apoyaba en una particular apropiación -singular y localizada, 'latinoamericana'- de los quiebres epistémicos de los que participaron los estudios culturales primero, y los estudios visuales después.

La discusión sobre la postmodernidad en América Latina introdujo las primeras reflexiones sobre la crisis de la autoridad de la razón occidental y sobre la crisis del relato y jerarquías modernistas<sup>14</sup>. La creencia de que el centro, impulsado por las nuevas revisiones teóricas, se vio obligado a reflexionar críticamente sobre sí mismo y abrirse a la alteridad y la marginalidad, fue recibida con sospecha por Richard y otros críticos latinoamericanos. Esta ilusión de un des-centramiento (político, discursivo, representativo) fue replicada por Richard a través del análisis de las múltiples formas en que este des-centramiento era inextricable de nuevas operaciones de re-centramiento. Las tensiones entre la marginalidad latinoamericana y la defensa postmoderna de los márgenes; entre la crisis de autoridad y una metanarrativa de la crisis; entre la teoría del des-centramiento y la función-centro de esta misma teoría como un símbolo de prestigio cultural; entre la retórica de la diferencia y la política de la diferencia, evidenciaban esta mutación de un centro que, bajo la apariencia de apertura y diversidad, continuaba operando un control discursivo al detentar el poder de nominación, clasificación y significación. Si bien la postmodernidad pareció elaborar las herramientas teóricas para una participación y representación más democrática de los sujetos subalternos, estas teorías nunca renunciaron a la función-centro de la que eran portadoras. La diferencia, la otredad, la marginalidad circularon como nueva moda del saber, sin poder realmente alterar las premisas que habilitaban su circulación.

La emergencia de los estudios culturales, buscó en parte salvar esta imposibilidad de las teorías postmodernistas para dar cabida a saberes, prácticas y

---

<sup>14</sup> En los escritos de Richard esta discusión está presente en una serie de textos de fines de 1980 e inicios de 1990: Richard, Nelly, "Postmodernism and Periphery", *Third Text*, 1:2, 1987: 5-12; "Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering", *Boundary*, vol. 30/No. 3, *The Postmodernism Debate in Latin America*, 1993: 156-161; "Postmodern Disalignments and Realignments of the Center/Periphery", *Art Journal*, vol. 51/ No. 4, *Latin American Art*, 1992: 57-59. La preeminencia de la discusión sobre posmodernidad en América Latina durante la década de 1980 es señalada en la introducción del libro citado de Castro-Gómez y Mendieta, *Teorías sin disciplina*.

experiencias capaces de poner en jaque sus fundamentos epistémicos<sup>15</sup>. Su definición como práctica coyuntural y su voluntad de cuestionar las jerarquías del saber junto al deseo de establecer vínculos reales con los sectores subordinados, los hacían propicios para desafiar el encapsulamiento elitista al que las teorías postmodernas estaban condenadas. La voluntad de democratizar el conocimiento y de pluralizar las fronteras de la autoridad académica dándole entrada a saberes que la jerarquía universitaria suele discriminar por impuros, fue uno de los aspectos de los estudios culturales que Richard trasladó a su proyecto de la crítica cultural. El especial acento que los estudios culturales pusieron en el estudio del nudo poder cultural/hegemonías de conocimiento, también fue retomado por Richard en cuanto permitió la repolitización de la cuestión del saber y la reinscripción de los objetos y sujetos en su materialidad social. Sin embargo, en la perspectiva de Richard, los estudios culturales adolecían del peligro de una promiscuidad de objetos y métodos: desde la performance artística hasta el centro comercial parecían factibles de analizarse bajo una combinación heterogénea de psicoanálisis, deconstrucción, teoría crítica, marxismo y diversas líneas teóricas. La ampliación de la noción de texto a toda práctica social también corría el riesgo de perder de vista toda la potencialidad que residía en los juegos de forma de muchas de las experiencias artísticas que a Richard le interesaba analizar.

Esta reformulación del saber académico, que la crítica cultural desarrollada por Richard buscaba operar, guiaba también la práctica de los estudios sobre cultura visual en esos mismos años<sup>16</sup>. Al igual que los estudios de la cultura visual, la crítica

---

<sup>15</sup> La revisión que Richard emprendió en torno a los años noventa sobre los estudios culturales y su recepción en América Latina, la condujeron a identificar dos momentos en su definición y constitución. Un primer momento, corresponde a su fundación durante los años cincuenta y sesenta en la Escuela de Birmingham (Inglaterra) por autores como Richard Hoggart, Raymond Williams, E. P. Thompson, Richard Johnson y Stuart Hall. Este momento es recuperado por varios autores ya que se erigió como práctica epistémica que apostó a cuestionar las clasificaciones y jerarquías heredadas del conocimiento, y a asumir un fuerte rol de intervención en la trama de poder/saber que impregna el saber universitario. El posterior arribo y difusión de los estudios culturales en la academia norteamericana en torno a los años ochenta, marca el segundo momento caracterizado por una despolitización que los convirtió en una fórmula eficaz y funcional a las nuevas exigencias de apertura y diversidad discursiva. Richard, Nelly, "Saberes Académicos y Reflexión Crítica en América Latina" (Postfacio), Mato, Daniel (Coord.), *Estudios y otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, 363-372. También: Richard, Nelly, "Globalización académica"; Richard, Nelly, "Intersectando Latinoamérica". Gruner, Eduardo, "Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek", *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Jameson, Fredric y Slavoj Žižek, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998, 11-64.

<sup>16</sup> Nicholas Mirzoeff señala la consolidación de los estudios visuales en tanto disciplina académica en los años 1990 e identifica ciertas discusiones, por ejemplo los escritos de Thomas Carlyle en el siglo XIX y de Marshall McLuhan en los años 1960, que les sirvieron de antecedente. Dussel, Inés, "Entrevista a Nicholas Mirzoeff. La cultura visual

cultural buscaba operar como una práctica (no un programa) a partir de la transversalidad de saberes. Se trató de una perspectiva de análisis que nunca pretendió erigirse como nueva disciplina, sino que quiso funcionar como “*estrategia de intervención teórico-discursiva que selecciona sus instrumentos críticos en función de la coyuntura de signos que se propone analizar y desmontar*”<sup>17</sup>. La heterogeneidad de las experiencias comprendidas por la Avanzada, haceres complejos situados en el cruce de preocupaciones diversas -el arte y la política, la sexualidad y la identidad, la subalternidad latinoamericana y su relación con la hegemonía occidental, etc.- hacían de la transdisciplinariedad propia de los estudios visuales, un rasgo que atravesaba tanto la emergencia como la recepción de estas prácticas. Algo del ‘fin de las disciplinas’ que José Luis Brea, siguiendo a Miguel A. Hernández, identificaba como propio de la arquitectura de los estudios visuales<sup>18</sup>, marcaba asimismo los escritos de Richard en tanto textos a medio camino entre el ensayo, el análisis deconstructivo y la crítica teórica que tratan de reflexionar sobre una diversidad de prácticas: simbolizaciones culturales, formaciones de poder y construcciones de subjetividad.

El debate sobre la ‘semiotización del cotidiano’<sup>19</sup> y la equiparación de toda práctica discursiva y social bajo el modelo del texto que en los años ochenta signó la difusión de los estudios culturales, se replicó, según Richard, en las discusiones que en los años noventa acompañaron la institucionalización creciente de los estudios visuales. Mientras que la resistencia principal que ciertos autores manifestaron frente a la expansión irrestricta de los estudios culturales durante los años ochenta residía en la homologación que ellos hacían de toda práctica social bajo el modelo semiótico, las sospechas que en la década siguiente acompañaron la fuerte difusión de los estudios visuales se anclaban en la equiparación que ellos efectuaban de las diversas prácticas visuales. El énfasis en la dimensión social de lo visual promovido por el *pictorial turn* proclamado por W.T.J. Mitchell<sup>20</sup>, había logrado desplazar narrativas centradas en los ‘valores estéticos’ de ciertas imágenes, y dar pie a pesquisas

---

contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”, *Propuesta educativa*, no. 31, 2015. <http://www.propuestaeducativa.flasco.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf>

<sup>17</sup> Richard, Nelly, “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y Crítica Cultural”, Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, 188.

<sup>18</sup> Brea, ed. *Los estudios visuales*, 12.

<sup>19</sup> Richard, Nelly, “Estudios visuales y políticas de la mirada”, Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (Comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial/OSDE, 2006, 99.

<sup>20</sup> Guasch, Ana María, “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, no. 1, 2003.

centradas en su funcionamiento y significado cultural. Mientras que estas reformulaciones implicaron un fuerte golpe para aquellas historias del arte en las cuales lo artístico era argumentado en términos de valor y calidad universal, impulsaron la visibilización de otras historias en las cuales las reflexiones sobre lo cultural y el propio emplazamiento habían sido constitutivas de los sentidos de lo artístico que promovían. Si en el Chile dictatorial de 1970 y 1980, la apuesta principal de aquellas producciones que se negaban a ser interpretadas bajo el modelo del texto radicaba en resguardar la memoria singular de la violencia dictatorial y funcionar como testimonio en un escenario de fuerte censura, los nuevos desafíos que el marco de institucionalización de la cultura visual (los años noventa) imponía a lo visual era el de una globalización capitalista donde lo cultural se fusionaba con lo económico, produciendo una sociedad marcada por el *"culto irreflexivo de la imagen"*<sup>21</sup>. En este nuevo escenario, el poder de lo artístico se revelaba nuevamente en su capacidad de *"desorganizar los pactos de representación hegemónica"* en su trabajo sobre el signo capaz de *"producir vibraciones intensivas en los lenguajes uniformes del diseño, de la publicidad, de los medios"*<sup>22</sup>.

### **Más allá del arte: el conceptualismo latinoamericano de Luis Camnitzer**

Mientras en Nelly Richard el diálogo con los estudios visuales se entabló principalmente a partir de su reflexión sobre un conjunto de experiencias artísticas y visuales desarrolladas bajo la dictadura de Augusto Pinochet, el acercamiento de Luis Camnitzer al conjunto de problemas planteados por la cultura visual deriva de su interés por repensar la dimensión estética de diversas prácticas latinoamericanas fuertemente comprometidas con sus coordenadas de producción. La definición, también de José Luis Brea, de los estudios visuales en tanto *"estudios sobre la construcción de significado cultural a través de la visualidad"*, adquiere en Luis Camnitzer toda su vigencia.

Desde sus primeros trabajos de la década de 1960, Luis Camnitzer postuló una comprensión de lo artístico alejada de los criterios formalistas entonces predominantes. 'Arte', para Camnitzer, no es producción de objetos, sino estímulo para el cambio cultural. A través de sus obras y artículos, Camnitzer discutió con las

---

<sup>21</sup> Richard, Nelly, "Estudios visuales", 102-103.

<sup>22</sup> Richard, Nelly, "Estudios visuales", 107-108.

narrativas euro-norteamericanas que organizaban las producciones del globo en centrales y periféricas, a partir de un entendimiento restringido de lo artístico. El reclamo por políticas de representación y participación más inclusivas, y por una mayor presencia de las producciones regionales en las capitales del arte, en Camnitzer se acompañó de la formulación de nuevos marcos interpretativos y horizontes de análisis para las experiencias realizadas desde el 'sur'.

En los escritos y obras de Camnitzer, la singularidad de lo artístico latinoamericano se configuró a partir de dos núcleos centrales: el potencial comunicacional de la obra y la referencialidad de contexto. "*La real calidad de una obra solamente puede ser percibida dentro de un conocimiento profundo del contexto al cual el objeto artístico fue destinado*", afirma Camnitzer<sup>23</sup>. En el hacer de Camnitzer, la idea de un 'arte contextual' apareció primero como categoría de producción (Imagen 3), y posteriormente funcionó como eje curatorial y criterio para la ponderación de la fuerza crítica de las obras -por ejemplo, la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s – 1980s* que curó en 1999 junto a Rachel Weiss y Jane Farver<sup>24</sup>.

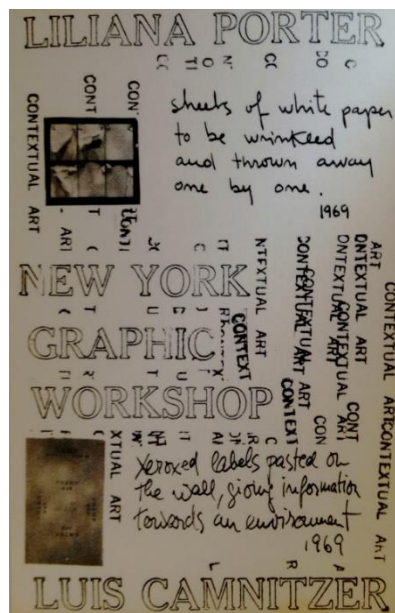


Fig.3. The New York Graphic Workshop, *Contextual Art*, tarjeta presentada para la exhibición 557,087, Seattle Museum of Art, 1969.

<sup>23</sup> Camnitzer, Luis, "Arts, Politics and the Evil Eye", *Third Text*, 6:20, 1992, 71.

<sup>24</sup> *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*, fue expuesta por primera vez en 1999 en Queens Museum of Art, New York, EEUU. Posteriormente se exhibió en Walker Art Center, Minneapolis (19-12-1999 al 5-03-2000) y Miami Art Museum, Miami (15-07 al 26-11-2000). Laszlo Becke (Ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Modern Art, 1999.

El interés en la comunicación de ideas, que Camnitzer identifica como propio del hacer artístico latinoamericano, marcó según el artista la gran diferencia entre las prácticas latinoamericanas de raigambre conceptual que emergieron en los años sesenta, y aquellas desarrolladas simultáneamente en Estados Unidos e Inglaterra cuya materia prima fue la reflexión sobre el lenguaje: "en la periferia, América Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas"<sup>25</sup>. La tensión que Camnitzer establece entre 'arte conceptual' y 'conceptualismo' es así la diferencia entre una tendencia estilística de carácter formalista desarrollada en los centros de producción, y un 'movimiento' que desplazó los criterios de valoración tradicionales de lo artístico, y dispersó la discusión hacia modos de hacer transdisciplinares.

La historia ampliada del conceptualismo en América Latina que Camnitzer publicó en el año 2007 con el título *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation* funciona, en este sentido, como la historia de un conjunto de haceres heterogéneos que, a partir de la reflexión crítica sobre la visualidad en tanto recurso político, buscó dar cuenta del modo particular en que en ciertas prácticas el acto de ver se postuló como gesto libertario<sup>26</sup>. Arraigado en una tradición de pensamiento latinoamericanista, especialmente la teoría de la dependencia y la teología de la liberación, la aproximación de Camnitzer apela a una variedad de abordajes (la antropología de Fernando Ortiz, las reflexiones poscoloniales de Gerardo Mosquera, etc.) en el intento de dar cuenta de experiencias múltiples y excéntricas, producidas en el cruce de lo artístico, lo cultural y lo político. Las tres grandes fuerzas de las que abrevaron, según el artista y crítico uruguayo, las experiencias conceptualistas latinoamericanas, la poesía, la política y la pedagogía, hicieron de la transdisciplinariedad un elemento constitutivo de las diversas obras. El reemplazo de una genealogía formalista (abstracción – minimalismo – arte conceptual) por una genealogía ampliada que excede lo artístico (Dada – Situacionismo/Tupamaros – Conceptualismo) da cuenta de los nuevos nudos problemáticos que definen, para Camnitzer, el arte y la cultura visual latinoamericana.

La obra del venezolano Simón Rodríguez marca en el siglo XVIII el inicio del nuevo conceptualismo latinoamericano que aparece como una fuerza cuya

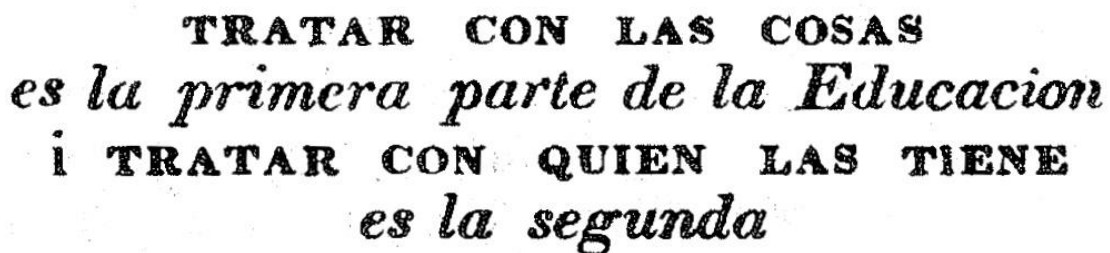
---

<sup>25</sup> Camnitzer, Luis, *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo/Buenos Aires, Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España, 2008, 14.

<sup>26</sup> El libro de Camnitzer *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano* fue primero publicado en idioma inglés: Camnitzer, Luis, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.



trayectoria es inextricable del devenir de la propia América Latina. Los escritos de Rodríguez conjugan las tres preocupaciones identificadas por Camnitzer como propias del conceptualismo latinoamericano: la política, la poesía y la pedagogía (Imagen 4). Son textos breves que a través del juego tipográfico (en la línea de la poesía visual) enfatizaban un mensaje de descolonización y emancipación continental. Los escritos de Rodríguez, junto a la obra del chileno Vicente Huidobro y la poesía concreta brasilera, pertenecen a esa tradición que recupera Camnitzer (y en la cual se inscribe) en la cual texto e imagen se conjugan en una visualidad nueva cargada de utopías sociales (Imagen 5). Rodríguez comparte con Paulo Freire una concepción de la pedagogía en la cual la educación funda una práctica de liberación, aspira al desarrollo de la creatividad y se diferencia del simple entrenamiento. El arte, para Camnitzer, es un "método de adquisición de conocimiento", constituye una "metadisciplina" dirigida a la crítica de un orden dado, no a su pasiva reproducción<sup>27</sup>.



**TRATAR CON LAS COSAS**  
*es la primera parte de la Educación*  
**¡ TRATAR CON QUIEN LAS TIENE**  
*es la segunda*

Fig. 4. Simón Rodríguez, "Tratar con las cosas", *Obras completas*, 1975.

<sup>27</sup> Camnitzer, Luis, "Alphabetization, Part One: Protocol and Proficiency", en E-Flux Journal #9, 2009.

CHE

Fig. 5. Luis Camnitzer, *Che*, aguafuerte, 0,60 x 0,60 mt., 1968.

La recuperación que Camnitzer hace del grupo guerrillero Tupamaros como antecedente central del conceptualismo en América Latina, se funda en esta misma argumentación sobre los modos en que el recurso a una nueva visibilidad se pensó en términos revolucionarios al servicio de la emancipación continental. Muchas de las estrategias a las cuales los Tupamaros recurrieron en sus diversas operaciones estuvieron, según Camnitzer, dirigidas a despertar cierta simpatía dentro de la población en general y con el deseo de encauzarlos a su mismo fin revolucionario. Si bien Camnitzer señala que los Tupamaros nunca se pensaron en términos artísticos, el autor uruguayo recupera este horizonte de análisis en cuanto, en su opinión, los Tupamaros fueron capaces de reinventar ciertas estrategias de acción política en las que lo estético, a través de la creatividad e ingenio, adquiría un lugar central. En los Tupamaros, según Camnitzer:

*“las operaciones eran concebidas generalmente como obras de teatro y planeadas como tales. Cada “actor” ensayaba no solamente su propio rol, sino también el de algún otro participante, de manera que siempre había un suplente a disposición en caso de que surgiera algo inesperado”*<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Camnitzer, *Didáctica*, 71.

Así, mientras Tucumán Arde (la otra gran referencia latinoamericana en cuanto a formas hasta entonces inéditas de conjugar arte y política) partió del arte y avanzó en el territorio de la política, el mérito de los Tupamaros es, en opinión de Camnitzer, haber realizado el recorrido contrario. La lectura que Camnitzer realizó de la Toma de Pando en 1969 y de otras operaciones guerrilleras llevadas a cabo por los Tupamaros como una gran obra de teatro y acciones situadas “*en algún punto entre los happenings y los eventos de los medios masivos*”<sup>29</sup>, apeló a una mirada estetizante que minimizó el grado de violencia de algunas de sus acciones y generó fuertes controversias, principalmente entre historiadores y ex guerrilleros<sup>30</sup>. Si bien la lectura de Camnitzer tuvo una gran resistencia al tratarse de una guerrilla armada, responsable de operaciones que involucraron la muerte de civiles, guerrilleros y militares, su análisis se inscribe en una serie de lecturas que, ya desde unos años antes, se abocaron a recuperar la dimensión estética involucrada en acciones e intervenciones inscriptas en el campo de la política y no directamente vinculadas a la reflexión artística<sup>31</sup>.

### **El lugar del arte en la historia en cuanto despliegue de una visualidad crítica**

En 1995 la revista norteamericana *October* realizó un cuestionario a reconocidos profesores de Europa y los Estados Unidos, tendiente a indagar comprensiones y posicionamientos en relación con la reciente institucionalización académica de los estudios visuales. Si la importancia de diversas imágenes (fotografías, grabados, films, pinturas, dibujos, etc.) en la labor del historiador ya era reconocida desde trabajos como los de Peter Burke<sup>32</sup>, el reto que algunos de los postulados de los estudios visuales lanzaban a la historia del arte la obligaban principalmente a reflexionar sobre su propio cierre disciplinar fundado en “*la creencia de la especificidad irreducible del arte visual*”<sup>33</sup>. En las diversas voces recuperadas por *October*, esta comprensión del arte en tanto construcción histórica fundada en criterios formalistas a partir de la cual se jerarquizaban las producciones de diversas

<sup>29</sup> Ibid., 83.

<sup>30</sup> Parte de esta controversia fue recogida y analizada por Ana Longoni en: Longoni, Ana, “En torno a una lectura polémica: los Tupamaros y su inclusión en el arte conceptual latinoamericano”, documento de trabajo disponible en: [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro\\_historia\\_politica/pdf/torno.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/pdf/torno.pdf)

<sup>31</sup> Por ejemplo, Amigo Cerisola, Roberto, “Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos desaparecidos, Historia”, en *Razón y Revolución* no. 1, otoño de 1995, reedición electrónica. <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1Amigosiluetazo.pdf> Ver también: Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performances y Política*, Buenos Aires, Atuel, 2008.

<sup>32</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Cátedra, 2005.

<sup>33</sup> Jay, Martin, en “Cuestionario *October* Sobre Cultura Visual”, 101.

partes del globo, se tensionaba con cierta recuperación de lo artístico en tanto práctica emplazada y singular, atenta a la potencia disruptiva que la materialidad y densidad simbólica de ciertos objetos poseían.

Las diversas posturas que el cuestionario de *October* arrojó no incluían, sin embargo, los matices que estas discusiones adoptaron en algunos de los países de América Latina, ni cómo los estudios visuales fueron allí receptionados. La negativa a subsumir ciertas producciones artísticas y culturales bajo el modelo del 'texto', adquiriría un sentido particular en sociedades dictatoriales como las latinoamericanas, marcadas por una fuerte censura, en las cuales 'lo artístico-cultural' se había instituido como el "*campo sustitutivo -desplazatorio y compensatorio- que permite trasladar hacia figuraciones indirectas lo prohibido por el discurso oficial*"<sup>34</sup>.

Este sentido de lo artístico, como voluntad de intervención crítica y localizada a partir de la reflexión sobre los materiales y procedimientos involucrados en las diversas prácticas, es el que recuperaron autores como Camnitzer y Richard, y a partir del cual elaboraron sus historias de resistencia. Como referí anteriormente, en las reflexiones de Camnitzer lo artístico no constituye un campo de producción diferenciado, sino que es indisoluble de una actividad política de emancipación continental. La fuerza de lo artístico entendido como "*método de adquisición de conocimiento*"<sup>35</sup>, radica en cierta ambigüedad propia de la imagen que requiere de un ejercicio crítico y reflexivo para su interpretación. El singular aporte de lo artístico a las conceptualizaciones más amplias sobre visualidad reside, en este sentido, en la reflexión atenta de cómo la elección de ciertos procedimientos, técnicas, materiales y tradiciones representativas, participan activamente en la fuerza de subjetivación de la obra, confirmando o refutando concepciones instituidas y participando así, junto con una amplia variedad de prácticas, en la construcción de la trama cultural. El concepto de 'contra-visualidad' esgrimido por Mirzoeff, como "*posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa de lo social, un mapa visual de lo social*"<sup>36</sup> participa de la potencia 'política' que según Camnitzer es intrínseca de lo artístico<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Richard, Nelly, citado en: Cabrera, Marta, "Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, Vol. 9, No. 2, Jul-Dic 2014, 13.

<sup>35</sup> Camnitzer, Luis, *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009, 96.

<sup>36</sup> Dussel, "Entrevista con Nicholas Mirzoeff", 31.

<sup>37</sup> Entiendo 'lo político' en el sentido de Jacques Rancière. En este autor 'lo político' se establece a partir de las irrupciones por las cuales se reconfigura el reparto de lo sensible, en detrimento de lo que hasta entonces permanecía como lo establecido en una determinada comunidad. Esta noción permite comprender el carácter crítico

En palabras de Richard, la fuerza de lo artístico, de un arte 'crítico' y de sus "políticas de la mirada", radica en que nos impulsa a "desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de sus reglas comunicativas y denunciando lo que invisibilizan sus fronteras de control de la representación"<sup>38</sup>.

La exigencia de la izquierda militante de que la obra se reduzca a la transmisión de una denuncia política, reduce ampliamente en la perspectiva de Richard toda la potencialidad disruptiva y cuestionadora que le corresponde a un arte crítico. Un arte crítico, para Richard, no funciona sólo como medio de denuncia, sino que es un arte que, al igual que la Avanzada, es capaz de mezclar "el filo de la denuncia social con experimentaciones de signos y conceptos suficientemente audaces como para renovar la conciencia del lenguaje mismo, del lenguaje artístico, como una zona intensiva de choques y disparos de la significación"<sup>39</sup>. Si bien la crítica cultural promovió la incorporación de prácticas diversas, las materialidades y procedimientos propios del hacer del arte siempre adquirieron un espacio privilegiado en las reflexiones de la crítica chilena. La fuerza que reside en la "dimensión material del objeto"<sup>40</sup>, que en Richard es propia del trabajo del arte, es también recuperada por teóricos que trabajan en la órbita de los estudios visuales en tanto lugar potencial "de resistencia de lo irreductiblemente particular, y de lo subversivamente extraño y placentero", como "fondo de oclusión dentro del suave funcionamiento de los sistemas de dominación"<sup>41</sup>. Frente al monopolio de la imagen-mercancía, propia de la globalización capitalista, Richard aboga así por la construcción de formas alternas de visualidad, capaces de "denunciar la aparente neutralidad de los signos" y de "trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación que rompa las uniformaciones seriales"<sup>42</sup>.

---

de las obras y las narrativas en su dimensión de disenso (no en su carácter referencial) en tanto 'lo político' se presenta como la acción en la que se vuelve a disputar y poner en cuestión diversos aspectos de lo instituido. Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

<sup>38</sup> Richard, Nelly, "Estudios visuales y políticas de la mirada", 105.

<sup>39</sup> Richard, Nelly, "Lo político en el arte: arte, política e instituciones", en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard> (mayo 2012), s/p.

<sup>40</sup> Armstrong, Carol, en "Cuestionario estudios visuales", 86.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Richard, Nelly, "Estudios visuales y políticas de la mirada", 105.

## Conclusiones

Los escritos de Nelly Richard y Luis Camnitzer se presentan como aportes singulares y localizados, 'latinoamericanos', al conjunto de problemas y debates que marcan el horizonte de los estudios visuales. Las reflexiones tempranas que ambos autores emprendieron sobre el conjunto de experiencias heterogéneas realizadas en América Latina, principalmente durante los años sesenta y setenta, los llevaron a ajustar sus herramientas analíticas con el fin de dar cuenta de haceres complejos, 'excéntricos', situados muchas veces en el cruce de lo artístico, lo cultural y lo político. En tanto muchas de las prácticas por ellos analizadas se desarrollaron en contextos dictatoriales, ellas funcionaron como verdaderos actos de contra información que buscaban visibilizar la violencia dictatorial y a la vez ensayar formas alternas de subjetivación.

Las 'historias del arte' escritas por ambos autores son así historias de resistencia, historias en las cuales el cierre de los canales tradicionales de acción política empujó, no sólo a artistas e intelectuales, a ensayar formas-otras de protesta e intervención. El privilegio que la ciudad adquirió como escenario de acción del Colectivo Acciones de Arte (CADA) en Chile, da cuenta del deseo de hacer del campo de lo artístico y lo cultural un espacio para el disenso, en el cual explorar formas originales de hacer política en el intento de abrir vías nuevas de intervención en lo social. La fuerza de las visualidades desplegadas se evidencia no sólo en los múltiples escenarios internacionales en que acciones como 'No +' y 'Una milla de cruces sobre el pavimento' se replicaron, sino también en cómo dialogaron con otros frentes (por ejemplo, la política y la publicidad) que reconocieron el lugar privilegiado que lo visual adquiría en la lucha por la democracia. No, la película chilena dirigida por Pablo Larraín (2012) que analiza la campaña publicitaria llevada adelante por la opción NO durante el plebiscito nacional de 1988 en el cual se decidiría si Augusto Pinochet permanecería en el poder, participa de este mismo reconocimiento del recurso a lo visual como estrategia esencial de acción política y agente central del devenir histórico.

Si, por un lado, esta reevaluación de cómo el campo de lo artístico-cultural había funcionado como laboratorio de formas nuevas de hacer política, exigiendo a disciplinas como la sociología, las ciencias políticas y la historia incorporar y reflexionar sobre muchas de estas prácticas, su difusión también tuvo fuertes efectos en las narrativas más tradicionales del arte. No renunciar a lo artístico en tanto fuerza

disruptora capaz, a través del manejo visual y matérico, de cuestionar y poner en tensión los sentidos y comprensiones hegemónicas, exigió repensar cómo lo artístico era entendido y practicado en los diversos contextos, en las distintas narrativas. Los años ochenta y noventa, los años de las escrituras de las historias (del arte) de Richard y Camnitzer, los años de la difusión de los estudios visuales, son también los años en que se multiplican las narrativas de experiencias variadas provenientes de coordenadas múltiples. Son también los años en que la diferencia y la otredad perforan las barreras de los espacios más tradicionales de lo artístico (museos, bienales, exposiciones) y empiezan a repensarse las genealogías dispersas y múltiples del hacer -no sólo artístico- contemporáneo.

Fecha de recepción: 03/10/16  
Aceptado para publicación: 04/02/17

## Referencias Bibliográficas

- AA.VV., “Cuestionario October Sobre Cultura Visual”, *Estudios Visuales*, no. 1, 2003.
- Amigo Cerisola, Roberto, “Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos desaparecidos, Historia”, *Razón y Revolución*, no. 1, otoño de 1995, reedición electrónica. <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1Amigosiluetazo.pdf>
- Becke, Laszlo (Ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Modern Art, 1999.
- Brea, José Luis (Ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- Cabrera, Marta, “Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, Vol. 9, No. 2, Jul-Dic 2014.
- Camnitzer, Luis, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007 / *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, Montevideo/Buenos Aires, Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España, 2008.
- Camnitzer, Luis, *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009.
- Camnitzer, Luis, “Arts, Politics and the Evil Eye”, *Third Text*, 6:20, 1992.
- Camnitzer, Luis, “Alphabetization, Part One: Protocol and Proficiency”, *E-Flux Journal* #9, 2009.
- Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performances y Política*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- Dussel, Inés, “Entrevista a Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”, *Propuesta educativa*, no. 31, 2015. <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf>
- Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (Comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial, OSDE, 2006.
- Enwezor, Okwui, *Snap Judgments. New positions in Contemporary Africa Art*, New York, International Center of Photography, 2006.
- García-Canclini, Néstor, “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”, *Estudios Visuales*, vol. 4, 2007, 36-55.
- González, Juan Pablo, *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- Guasch, Ana María, “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, no. 1, 2003.



- Longoni, Ana. “En torno a una lectura polémica: los Tupamaros y su inclusión en el arte conceptual latinoamericano”, documento de trabajo disponible en: [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro\\_historia\\_politica/pdf/torno.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/pdf/torno.pdf)
- Mato, Daniel, “Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder: crítica de la idea de estudios culturales latinoamericanos y propuesta para la visibilización de un campo más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido”, Walsh, Catherine (Ed.), *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*, Quito, Universidad Simón Bolívar, Abya. Yala, 2003, 73-111.
- Mosquera, Gerardo (Ed.), *Copiar el Eden. Arte reciente en Chile*, Santiago de Chile, Puro Chile, 2006.
- Jameson, Fredric y Žižek, Slavoj, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998.
- Oyarzún Robles, Pablo, “Arte en Chile de veinte, treinta años”, *Arte, visualidad e historia*, Santiago de Chile, Ediciones de la Blanca Montaña, 2000.
- Perez Barreiro, Gabriel et al (Eds.), *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, Austin, The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2009.
- Piñero, Gabriela A., “Políticas de representación/ Políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)”, *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 104, 2014.
- Piñero, Gabriela A., “Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer”, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Piñero, Gabriela A., “Testimoniar desde la ausencia. From the Uruguayan Torture de Luis Camnitzer”, *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 12, 2012.
- Piñero, Gabriela A., “Discursos críticos sobre el arte desde América Latina. Arte, crítica y teoría en la práctica artística de Luis Camnitzer”. *De raíz diversa. Revista especializada en estudios latinoamericanos*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM. Vol. 2, No. 4 (julio-dic. 2015). [http://latinoamericanos.posgrado.unam.mx/publicaciones/derazdiversa/no.4/Vol.\\_2,\\_num.\\_4,\\_julio-diciembre,\\_2015.html](http://latinoamericanos.posgrado.unam.mx/publicaciones/derazdiversa/no.4/Vol._2,_num._4,_julio-diciembre,_2015.html)
- Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- Richard, Nelly, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1975*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.
- Richard, Nelly, *Margins and Institutions. Art in Chile since 1975*, Melbourne, Art and Text, 1985.
- Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

- Richard, Nelly, *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993
- Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Richard, Nelly, *Residuos y Metáforas: Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Richard, Nelly, “Globalización Académica, Estudios culturales y crítica latinoamericana”, en Mato, Daniel (Comp.), *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2001. Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/richard.pdf>
- Richard, Nelly, “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, *e-misferica* 6.2, 2009, Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Richard, Nelly, “Postmodernism and Periphery”, *Third Text*, 1:2, 1987, 5-12.
- Richard, Nelly, “Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering”, *Boundary*, vol. 30/No. 3 *The Postmodernism Debate in Latin America*, 1993, 156-161.
- Richard, Nelly, “Postmodern Disalignments and Realignments of the Center/Periphery”, *Art Journal*, vol. 51/ No. 4 *Latin American Art*, 1992, 57-59.
- Richard, Nelly, “Saberes Académicos y Reflexión Crítica en América Latina” (Postfacio), en Mato, Daniel (Coord.), *Estudios y otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, 363-372.
- Richard, Nelly, “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y Crítica Cultural”, en Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Richard, Nelly (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- Weiss, Rachel (Ed.), *Luis Camnitzer. On art, artists, Latin America and other utopias*, Austin, University of Texas Press, 2009.