

## Discusión: La genealogía del sur

**Cuahtémoc Medina:** Quisiera plantear una especie de pregunta-objeción: ¿Qué hacemos con la coincidencia que parecen tener ustedes por la noción de “fetichización”? Me parece que la noción de fetiche acarrea un proyecto ilustrado, que espera que del colapso de la mercancía podamos entrar en relaciones transparentes, materiales y cognitivas con los objetos, lo que es parte del legado problemático del marxismo. Escuchándolos me viene a la memoria una frase de George Bataille: “Reto al amante del arte a amar más su cuadro que el fetichista su zapato”. Considero que hay un orden del deseo donde las obras de arte tienen una especie de estatuto pálido. Al oponerse a la fetichización con que la historia del arte radical circula, ¿no resulta que la activación del deseo, que es parte de los dobleces y ambigüedades de la obra de arte, pudiera entrar en crisis? ¿No será que las tácticas a las que muchos jugamos implican, no un proceso de ilustración, sino una carambola donde probablemente —vamos a decirlo en términos muy prácticos— el destino de los archivos latinoamericanos dependa que haya la amenaza de su compra por el Getty Institute, para que alguien en nuestros países se preocupe de su existencia? ¿No les parece que la confusión, deseo e inflación que produce el fetiche es un momento que resulta necesario en la construcción de un cuadro de operaciones y tácticas para su transmisión?

**Ana Longoni:** Creo que es una muy buena pregunta, alguna vez ya discutimos sobre eso. Pienso que nuestra insistencia sobre el riesgo de la fetichización tiene que ver con aquello que en primera instancia ocasiona: extrae, de una práctica muchísimo más compleja y viva, apenas un residuo material para volverlo mercantilizable en el circuito del arte. Muchas veces lo que resulta de este proceso de fetichización tiene que ver con extrapolar, extraer de su circunstancia histórica, de la complejidad de una práctica, etcétera, pues apenas un conjunto de restos materiales que terminan inscritos en el canon y valorizados en el mercado del arte, y completamente fuera de esto que nosotros llamamos la posibilidad de reactivar la memoria de la experiencia en su complejidad.

**Suely Rolnik:** Esa es una pregunta que siempre vuelve en mis diálogos contigo, Cuauhtémoc. Yo separaría tu planteamiento en dos partes: la primera es tu definición de fetiche que tiene a ver con el estatuto de un objeto de deseo. Muy bien, puedo aceptar esa definición y estoy de acuerdo con la crítica que haces a una cierta manera de trabajar la noción de fetiche que ocultaría una verdad cualquiera que se lograría conquistar en el paraíso revolucionario. Pero la segunda parte es la idea que planteas con ese concepto. Si la entiendo bien, tú quieres decir que la tensión que produce la transformación de una propuesta de arte en fetiche por su inversión de deseo por parte del sistema del arte es necesaria para movilizar el deseo crítico, lo que se traduce en la conciencia pública de su importancia en su país de origen. Yo veo esa situación de otro modo: no me parece pertinente reducir el movimiento de deseo para conectarse y activar esas prácticas críticamente como reacción a la fetichización por el sistema del arte. Retomo el argumento de Ana. Como sabemos, los efectos de las dictaduras o regímenes autoritarios en el plano micropolítico, inconsciente son más impalpables y mucho más graves de lo que se percibe con la violencia de estos regímenes en el plano macropolítico, visible y consciente —con la tortura, prisión, censura, muerte, etcétera—. La incidencia de esos regímenes en el ejercicio del pensamiento es muy grave, porque éste queda asociado al peligro y el terror; la experiencia de la humillación debilita la posibilidad de pensar, es decir, de crear y esa intoxicación sigue aún después del término del régimen. Es contra este efecto que se han inventado muchas poéticas singulares en estos contextos y no sólo en América Latina. En la contracultura y en muchas prácticas artísticas en el continente se ha vuelto posible una articulación entre micro y macro política que

ha permitido superar la escisión entre poética y política. No estoy hablando del arte al servicio de la política o del arte como un vehículo de denuncia ideológica o de concientización, sino de la cuestión política como parte misma de la poética. Esa ha sido la especificidad de algunas de las prácticas artísticas en el continente, resultante del hecho que estábamos todos bajo condiciones de opresión y esa era una manera de problematizarlas poéticamente, hacerlas sensibles. Pero con el trauma de la dictadura, vuelven las figuras clásicas del militante y la del artista donde la micro-política queda de un lado y la macro-política del otro.

Pasados los treinta años que normalmente son necesarios para poder atravesar el trauma y activar lo que estaba antes y que ha sido inhibido por la violencia, América Latina empieza a poder reconectarse con este pasado. La elaboración, la reconexión y la activación de la radicalidad de esas experiencias recién empezó en la segunda mitad de los años noventa. Es el momento cuando empieza a quedar clara la relación del capitalismo financiero y globalizado con el pensamiento y se puede reconocer el malestar que produce. El pensamiento, es decir, la creación, se volvió una fuerza de trabajo fundamental en el centro mismo de la producción del capital de muchas maneras que no cabe desarrollar acá. También en este momento se han iniciado muchos de esos movimientos como los que presentó Marcelo anteriormente: vuelve el deseo de juntar poética y política y de superar la escisión entre micro y macro-política, tanto del lado del activismo como del lado de las prácticas culturales y artísticas. Esa tercera generación necesita y desea conectarse con este tipo de experiencia, no sólo desde el punto de vista cultural, sino del punto de vista de la propia manera de vivir lo cotidiano, las relaciones, la producción, etcétera.

Para ese movimiento de deseo colectivo, conectarse con ese pasado, no tenía el sentido de monumentalizarlo ni de imitar las formas inventadas en ese momento, pues esas tenían que ver con su contexto, sino de retomar una energía crítica y de superar la separación entre poética y política, inventando otros dispositivos y otras estrategias. Sin embargo, y no por casualidad, en este mismo momento, estas prácticas se vuelven el objeto privilegiado del capital internacional y sus archivos se convierten en el motivo de disputa de los grandes museos y coleccionistas: éstos pasan a ser los nuevos fetiches en el sistema del arte y su mercado. Justamente, cuando la vida pensante se vuelve a activar en América Latina y esta conexión es deseada para densificar dicha activación, hay una nueva

operación de neutralización que se manifiesta en la salida de toda esa documentación del continente y en su presentación bajo formas que la destituyen de su fuerza crítica. Esa es también una política de deseo que se define por la intolerancia a la vida pensante y por la necesidad de neutralizar su fuerza crítica y instrumentalizar su energía. Si quieres mantener la idea de fetiche como la energía invertida en algo cuando se vuelve objeto de deseo, entonces tenemos que aclarar que las políticas de deseo se diferencian en lo que las mueve y en los efectos que producen. Acá estamos delante de una confrontación entre dos políticas de deseo, radicalmente distintas, que corresponden a distintas políticas de producción de la realidad; y no me parece que una es consecuencia de la otra ni que es casualidad que aparezcan en el mismo momento histórico.

**Marcelo Expósito:** Hay un matiz en la pregunta de Cuauhtémoc que es especialmente agudo y que yo no estoy muy seguro de si estamos recogiendo. Quizá no tengamos que pensar como una oposición el proceso de fetichización de la práctica artística *versus* su recuperación para un uso autónomo; sino que quizá se pueda pensar la fetichización como algo inmanente al proceso de recuperación y reactivación de las prácticas históricas. Quizá si no pensamos el par fetichización/recuperación en términos de oposición, se pueda abrir la posibilidad de provocar la recuperación activada de esas experiencias precisamente porque existe su valorización en los circuitos del norte global.

Yo creo que eso nos lleva a pensar cuáles habrían de ser las estrategias y las tácticas específicas para poder desplegar justamente esa ambivalencia, y potenciar así la recuperación soberana de tales experiencias, sabiendo potenciar controladamente su valorización en los circuitos internacionales. Tendríamos entonces —según creo que plantea Cuauhtémoc— que pensar que el campo de la valorización de las experiencias artísticas, históricas o contemporáneas, por parte del sistema internacional del arte, es en sí mismo un campo de conflicto y no sólo de anulación o de congelación de las experiencias. Es decir, que se pueden generar efectivamente ahí batallas, se pueden disputar hegemonías en el interior de ese sistema en torno a la cuestión de cómo reactivar las experiencias que han sido primero olvidadas y después fetichizadas. Porque esas batallas podrían generar efectos que tuvieran que ver, como vosotras proponéis, con la reactivación de la naturaleza original de esas experiencias; pero igual también su circulación por fuera de su ámbito originario puede producir

no sólo fetichización y alienación, sino también efectos provechosos que sean inesperados.

Voy a proponer un ejemplo. Cuando aprecio la cercanía que existe entre el trabajo de Ginsburg y el de Isidoro Valcarcel Medina en Madrid, o la manera en que algunos colectivos de conceptualismo político en Cataluña aplicaban estrategias semejantes a las que se adoptaron en Argentina o en otros lugares de América Latina, reapropiándose de las metodologías del conceptualismo lingüístico y tautológico anglo-estadounidense para desviarlas y generar no autorreferencialidad artística sino actividad política, me doy cuenta de que nuestra experiencia local, en España, proviene de ser simultáneamente sur y norte, centro y periferia. Yo creo que una parte importante del replanteamiento historiográfico que se ha dado en un museo como el MACBA en años pasados tiene que ver con pensar nuestra situación geopolítica y cultural local como simultáneamente norte y sur, de ahí la vinculación tan estrecha y ambivalente que ese museo ha tenido durante estos últimos años con el arte latinoamericano. He ahí un efecto provechoso de la circulación de las experiencias en el sistema internacional lejos de sus lugares originarios. Pero al mismo tiempo, en ese proceso de acercamiento y de recuperación/reactivación de experiencias, se provoca también la fetichización y la reincorporación de determinados elementos a un circuito de valoración económica y simbólica más complejo e inabarcable. Quizá lo que tendríamos que hacer es pensar en tácticas y estrategias que permitan generar una resonancia combinada de esos diversos y ambivalentes procesos.

**Cuauhtémoc Medina:** La noción de “fetiche” tiene un potencial de este tipo. Y es que, en el fondo, este fetiche, este “hechizo” que es una categoría colonial (esto se deriva la lectura de William Pietz) responde a un territorio de relaciones económicas donde dos culturas no entienden su escala de valores económicos. Entonces uno percibe al otro como ejerciendo intercambios absurdos e irracionales, y el otro a su vez percibe la lógica de representación como incomprensible. Eso hace posible que incluso los *Nkisi* del Congo puedan ser interpretaciones de santos católicos. Hay un territorio de malentendidos que potencia la noción de un sobre-valor o un infra-valor, fluctuando constantemente entre dos dialogantes que negocian bajo nociones de opresión y de violencia dentro de una economía perturbada. Yo siento que en la operación del arte latinoamericano, frecuentemente nos encontramos en esa situación, en donde hay una

constante situación norte-sur, en la que el norte de pronto llega y dice “¿Pero cómo es posible que puedan hacerle caso a Beatriz González?”

Mi pregunta iba en este sentido: no estoy seguro de que la búsqueda de transparencia, la búsqueda de certeza histórica, de valor testimonial, pueda ser necesariamente el objetivo. Hay una noción aquí que encuentro defensiva, y no digo que sea problemático, nada más que es defensiva: la idea de que vamos a conseguir que los Estados produzcan una legislación que nos permita introducir alguna ética en los intercambios culturales. Hace mucho tiempo que me declaré derrotado al respecto. ¿Acaso no convocamos la noción de “patrimonio cultural”, o un “patrimonio cultural conceptual”? Eso me resultaría inquietante.

**Suely Rolnik:** Estoy de acuerdo contigo que no se trata de rescatar una supuesta verdad o esencia del arte en Latinoamérica. Eso es alucinación; estamos constantemente metidos en un campo de fuerzas, por la definición de cartografías del presente, en cuyo trazado el arte se ha vuelto uno de los dispositivos más importantes en juego. La iniciativa de la red con el gobierno de Brasilia para establecer una política de archivos es parte de esa dinámica, que no se define por una actitud defensiva de un ilusorio rescate de un patrimonio cultural entendido como una especie de momia, sino de crear condiciones institucionales para la investigación y la propagación crítica de prácticas artísticas del pasado y dinamizar el pensamiento en el presente, a partir del diálogo con esas experimentaciones. La investigación misma es parte de ese proceso de dinamización y producción de sentido. En lugar de rescatar, se trata más bien de activar. Pero no estoy de acuerdo con lo que tu planteas acerca del Estado. En América Latina, estamos habituados en cancelar cualquier negociación con el Estado y muy buenas razones históricas lo justifican, lo que nos lleva a hacer generalizaciones que a veces son equivocadas. El Estado también es un campo de fuerzas en confrontación y hace parte de un campo de fuerzas más amplio que lo atraviesan. El actual momento en Brasil es favorable para activar ciertas políticas culturales e institucionales (el Ministerio de Cultura ha concretado algunas iniciativas importantes desde el inicio del primer gobierno Lula) y se presenta como un posible campo de actuación productiva para la red. Hay que aprovecharlo, pues momentos como este son inestables. Además, si logra algún efecto, puede funcionar como un precedente para otras iniciativas de ese tipo en situaciones favorables en otros países no sólo del continente. Es apenas eso.

**Ana Longoni:** Coincido plenamente con Suely. Quería agregar simplemente un matiz a tu pregunta respecto del “patrimonio”. Esta gestión casi kamikaze que queremos emprender ante las autoridades del Ministerio de Cultura en Brasilia, no parte de una caracterización ingenua, pensando que el Estado puede salvar el patrimonio. Más bien creo que tiene que ver con generar algún tipo de desorden simbólico o de llamada de atención ante un estado de las cosas que parecía inamovible o inevitable. Nos plantamos ante él desde la potencia (subjética) que nos da haber constituido esta plataforma colectiva frente lo que antes podría ser la pesadumbre o la tristeza frente, por ejemplo, a la noticia de que el archivo de Haroldo de Campos acababa de partir hacia Europa. Sentimos la absoluta necesidad y urgencia de decir y hacer algo desde lo colectivo. No sé si podremos contribuir a modificar el estado de las cosas pero al menos pretendemos sentar algún precedente, generar algún disturbio, algún hecho público, una toma de posición consistente que altere algo de una cartografía cuyas lógicas parecían ya trazadas.

**Suely Rolnik:** Sabemos que no hay *gran finale*, ni feliz ni infeliz (paraíso o apocalipsis). El paraíso es una alucinación religiosa que aún estructuraba nuestra generación (el paraíso comunista o contracultural). Hoy se está finalmente abandonando esa lógica; sabemos que la vida es una permanente lucha de fuerzas y que hay momentos de sinergia colectiva donde algunas barreras intolerables pueden ser atravesadas y se redefine una cartografía. Lo de Brasilia es simplemente que en este momento, que puede durar nada, es posible hacer un agujerito ahí y producir quizá un pequeño desplazamiento.

**Cuahtémoc Medina:** Cuando Marcelo argumentaba sobre su diagrama, yo pensaba que a diferencia de la cartografía, el diagrama tiene un primer momento clasificatorio, que luego permite la posibilidad de conexiones y flujos. ¿Qué implicaría dejar de operar en términos de la construcción de las historias de nuestros países? Si esta clase de diagramas pueden ser una vía de pensar las relaciones sur-sur, es quizá porque permiten la construcción de argumentos no lineales. No sé si la tensión entre la especificidad de la historia y la posibilidad del diagrama podría explorarse en el sentido de que, cuando uno piensa en la historia del arte europeo o americano, su gran efecto cultural a veces se deriva de su descontextualización. Lo que se vende es el dispositivo artístico y jamás las razones o motivos concretos

por los cuales se echa a andar. ¿Es el diagrama una incitación a abandonar el proyecto de representación de la historia en favor de la construcción de las relaciones, clasificaciones y contactos entre distintos dispositivos? ¿Qué relación hay entre eso y el objeto de rescate-reconstrucción contextual?

**Marcelo Expósito:** Cuando hicimos la diagramación para el proyecto *Desacuerdos*, ésta tenía una intención provocadora. Efectivamente, los diagramas se constituyen con base en a una manera de catalogar, clasificar y vincular elementos de acuerdo con una serie de enfoques y estrategias, con un horizonte político, que se evidencia con todo descaro en la propia organización diagramática. Un diagrama se habría de basar en unos protocolos de investigación, de análisis y de reflexión estrictos, sí; pero al mismo tiempo se sale completamente del discurso positivista habitual en la historia del arte. Si alguien dice: “aquí faltan cosas”, pues la respuesta no puede ser otra que: sí, faltan cosas y ya está; porque se trata de construir un diagrama que ponga en relación cosas que nos interesan y que previamente no estaban vinculadas entre sí, decidiendo descartar otras. Al establecer conceptualmente una serie de vínculos y formalizarlos en un diagrama visual, es cuando se produce el efecto de lectura que busca ser político.

Esto me recuerda lo que Ana siempre arguye cuando desde alguna institución europea o norteamericana se pide: “investigad qué archivos hay en América Latina para trabajar con ellos o adquirirlos”. La respuesta ha de ser: “en América Latina, sobre lo que tú estás buscando, no hay archivos”. El archivo es una construcción: lo que existen son cosas sueltas y uno tiene que decidir qué quiere valorizar para, de acuerdo con determinadas elecciones, poner a visibilizar esas cosas recuperándolas, reactivándolas y, al mismo tiempo, haciéndolas adquirir valor.

Por poner un ejemplo bien claro: cuando en la investigación para *Desacuerdos* aplicamos una lectura feminista de las prácticas conceptuales de los sesenta y setenta en España (a través de la investigación de Fefa Vila, Carmen Navarrete y María Ruido), indiscutiblemente partíamos de asumir que no había propiamente hablando arte conceptual que se reconociera como feminista en España en esas décadas, pero nuestra voluntad era aplicar una lectura extremadamente politizada —valorizando en retrospectiva con criterios que no eran los del positivismo historiográfico, pues no se trataba de restituir la “autenticidad” de ciertas prácticas— al trabajo de determinadas mujeres que precisamente no se pudieron manifestar como feministas porque el contexto lo impedía.



Yo creo que la idea de diagramación tiene como aspecto importante este sentido: romper con cierto cientifismo historiográfico. Y el diagrama muestra esa voluntad de disputar hegemonías, con toda claridad.

**Pregunta del público:** Una pregunta muy sencilla: ¿dónde acaba el archivo y empieza la obra? Y si en un primer momento en el que estáis ahora va a haber una negociación y un conflicto con la institución museística, ¿es previsible a futuro otro conflicto con el mercado, el gran mercado del arte y no al pequeño mercado museístico?

**Ana Longoni:** Lo que me parece, pensando en las prácticas que habitualmente historiamos o rescatamos, es que muchas veces las “obras” se superponen con el archivo, pero sobre todo, lo exceden. Eso es algo que insistimos desde la Red: con rescatar los archivos no basta en el sentido de que lo que queda allí son apenas restos visibles o materiales, que parecieran reponer la posibilidad de representación de un tipo de experiencias que son en verdad muchísimo más complejas. Creemos que su reactivación en nuestro presente pasa por inventar otras tácticas que exceden la exposición de documentos devenidos “obras”, y que tienen que ver con la capacidad de hacer reverberar su potencialidad crítica hoy y despertar la memoria de la experiencia que ha quedado adormecida, obturada, cercenada, mutilada.

**Suely Rolnik:** La idea que ha movido el proyecto de archivo en torno de la obra de Lygia Clark que realicé entre 2003 y 2006 ha sido exactamente esa. De 1963 hasta su muerte en 1988, Lygia creó una serie inmensa de prácticas donde la obra consistía en la convocación de una cierta dimensión de la subjetividad de aquellos que participaban. Frente a la fetichización de esa parte de su obra por el mercado, a partir del final de los años noventa, una pregunta se impuso para mí de manera incontrolable: ¿Cómo hacer accesible una obra que se realiza en la experiencia disruptiva que promueve? Para ese tipo de obra no basta mostrar los objetos usados en la experiencia, ni la documentación acerca de las acciones que implicaba, y mucho menos rehacerlas como espectáculos ante el público. Decidí filmar a 65 personas en Francia, Brasil y Estados Unidos que habían participado de estas experiencias, pero también personas que habían vivido el contexto donde dichas invenciones han tenido su origen y sus condiciones de posibilidad: la contracultura en Brasil, especialmente la

experiencia de fusión entre poética y política. Mi intención era que las entrevistas mismas funcionasen como un dispositivo de activación de la memoria del cuerpo de esas experiencias, cuya contundencia estaba bajo olvido por efecto del trauma de la dictadura. La idea es que eso formaría el registro de un conjunto de voces portadoras de experiencias heterogéneas que promoverían diferentes entradas posibles para la activación de una experiencia con la poética de Lygia en el presente. La misma cuestión se ha planteado para mí al tener que pensar el dispositivo de curaduría de la exposición de Lygia que hicimos en Francia y en Brasil, donde utilizamos ese archivo como un disparador de experiencia. La idea de archivo acá deja de ser una mera organización de documentos, supuestamente neutra, y se vuelve un dispositivo de activación de la fuerza de la obra, tanto cuanto la curaduría, el texto crítico, etc. Es por ese proyecto que me integré a la red en 2007.

**Nelly Richard:** Me parece que la última intervención de Marcelo es clave porque pone el acento en algo que a mí me falta en la discusión que es necesaria una reflexión sobre la práctica investigativa. Parecería que toda la red y su generación de memorias desea, digamos, restituir las obras a una contextualidad viva. Bien. Pero la producción de archivos deriva de una determinada práctica de investigación. Entonces para evitar las simplificaciones, la producción de memorias locales, desde el sur, en el sur, para el sur, como por ejemplo en Chile, en ese desborde o descentramiento entre arte-política, no debe estar a cargo de investigadores que no cuestionan los límites y las convenciones de su propia disciplina, como sería la historia del arte. No me da garantía ninguna si es que no cuestionan los límites de su disciplina, si son tan fetichizadores o reificadores del conocimiento sobre las prácticas que otros que trabajan en el norte en el cruce entre estudios culturales, estudios visuales, teoría poscolonial y feminismo. Entonces me parece que la pregunta por el modelo, el diagrama investigativo es clave. No puede aparecer la relación entre la red y su generación de memorias que restituyen las prácticas a una pluri-dimensionalidad social, si es que el investigador no se hace cargo de ese problema.

**Suely Rolnik:** Estoy de acuerdo contigo y pienso que la experiencia con otras políticas de investigación —que se desplazan de la tradición académica y practican la producción del pensamiento como parte de la construcción del presente— es uno de los trazos comunes entre los

participantes de la red. Iniciativas en ese sentido, bastante heterogéneas, ya estaban en curso. Doy un ejemplo de mi propia práctica: en el programa de posgrado que organicé, hace casi tres décadas, con un pequeño grupo de profesores en la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, nuestro criterio para selección es que la persona hable desde una inquietud de su realidad sensible, un problema que está tartamudeando; es desde allí que va a desarrollar su tesis. No nos interesa que llegue con una cuestión formulada ni con un campo teórico previamente definido. El trabajo que hará a lo largo del curso consistirá exactamente en formular su cuestión, y los aportes teóricos serán buscados en función de ese proceso.

**Ana Longoni:** Nuestra Red aún no tiene todavía una plataforma en línea pero la estamos construyendo. Respecto de lo que planteaba Nelly, un asunto prioritario de nuestras líneas de trabajo justamente es el de la investigación, no entendida como meramente académica o circunscripta al ámbito universitario y sus reglas de juego, sino justamente como un desborde de esos espacios para articularlos con otros a partir de la incidencia política y la construcción problemática y crítica de ese tipo de episodios poético-políticos que han quedado subsumidos o han quedado trivializados en el relato de la historia del arte.

**Ricardo Basbaum:** Me gustaría preguntar a Marcelo acerca del espacio del arte y del rol del artista. Me parece que en tu exposición estos dos puntos están colocados en una línea de batalla, de combate. Y me parece que es una condición muy interesante del arte contemporáneo, que siempre hace pensar en los límites del campo del arte o del rol mismo del artista, que este no está nunca preparado *a priori*, pero siempre aparece como resultado de un combate: ¿qué interesaría cultivar de ese espacio del arte, no como *a priori*, sino como espacio de experimentación?

**Marcelo Expósito:** En realidad, lo que plantea mi intervención es la necesidad de organizar la articulación entre distintos momentos. Es decir, en primer lugar: ¿es o puede ser política la revisión de las narraciones historiográficas?, ¿es o puede ser político un determinado tipo de intervención experimental en el interior del campo artístico?, ¿es o puede ser política la experiencia creativa en el seno de los movimientos sociales y, dicho brutalmente, a la hora de tomar la calle? Y después, en segundo lugar: el problema contemporáneo crucial, ¿no se sitúa precisamente en cómo se

articulan todos esos niveles diferentes de politización? La articulación entre ellos seguramente tiene que ser siempre conflictiva; pero el problema no es ese conflicto, sino el hecho de si la articulación no se da, mientras mantengamos esos diferentes planos aislados entre sí, la posibilidad de producir cambios complejos será muy limitada.

Un punto de cordial desacuerdo que mantengo con Suely respecto a cómo ella enfoca la cuestión de la articulación entre macropolítica y micropolítica, se puede visualizar a través de lo que pienso sobre la lectura que ella ha ofrecido, con un grado de sugerencia desbordante, de la obra de Cildo Meireles, puesto que no se acaba de explicar bien cómo se da la articulación efectiva, en esa obra, entre macropolítica y micropolítica que Suely postula. Quiero decir, ¿hay una politización en esa experimentación artística con la experiencia del cuerpo? Si uno tiene que desplazarse al interior de Brasil, ir a una gran finca de algún sujeto poderoso, y tiene, además, que tener capacidad de negociar con protocolos de acceso a esa obra, para atravesar una experiencia de subjetivación, entonces yo me cuestiono el grado de transformación que es capaz de producir esa obra. Me pregunto: ¿qué tenemos que hacer nosotros para, efectivamente, provocar una reactivación política de esa obra, que se articule con los otros niveles, que supere su evidente conversión actual en un fetiche de élite?, ¿cómo podemos trasladar al interior de los movimientos ese tipo de experimentación en el plano de la subjetividad —dejando ya a un lado el objeto artístico— que ayude a complejizar la dimensión estrictamente ideológica del trabajo político en la calle?, y ¿cómo lo podemos articular al mismo tiempo con una transformación experimental del relato historiográfico, sobre el momento histórico en que esa práctica artística se dio? Si esas articulaciones no se producen (y nunca se dan de manera natural) resulta muy complicado provocar transformaciones reales en un sistema de dominio que es muy complejo porque funciona a muchos niveles.

**Suely Rolnik:** Es verdad que es una eterna polémica entre nosotros, que me gusta, pues nos provoca y nos hace avanzar. Desde mi punto de vista, es de hecho imprescindible que se articule micro y macropolítica, pero no se puede aplicar el mismo criterio de evaluación para los efectos de intervenciones, en cada una de esas dimensiones. La dimensión micro —que está presente en el arte, en un movimiento social o en cualquier otro tipo de acción— tiene que ver con la experiencia de un estado de cosas en el propio cuerpo, su cara invisible, inconsciente, y las acciones que

intervienen en ese plano pueden, eventualmente, tener efectos en el proceso de subjetivación, allí donde éste se vuelve cautivo y se despotencializa. Pero nada garantiza dichos efectos; en todo caso, son imprevisibles y no pueden ser medidos, pues se propagan imperceptiblemente en el espacio y en el tiempo hasta que eventualmente se producen desplazamientos. La lógica del micro es distinta de la lógica del macro ya que ésta última tiene a ver con la conciencia de un estado de cosas, su cara visible, representacional, y cuyos efectos son quizá más mesurables. Preguntarse por los efectos de las acciones en su dimensión micropolítica como criterio para legitimarlas es inyectar dosis de culpabilidad, que pueden inhibir esa dimensión tan esencial de la relación sensible con la alteridad del mundo. Eso reitera la política de subjetivación dominante que se define, precisamente, por la inhibición de esa dimensión.