

Inter
Art actuel



Arte Nuevo InteractivA

El imaginario colectivo de un proyecto curatorial en Mérida, Mexico

Arte Nuevo InteractivA

La manoeuvre d'un projet de commissariat à Mérida, Mexique

Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet

Number 102, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45473ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moarquech Ferrera-Balanquet, R. (2009). Arte Nuevo InteractivA: El imaginario colectivo de un proyecto curatorial en Mérida, Mexico / Arte Nuevo InteractivA : la manoeuvre d'un projet de commissariat à Mérida, Mexique. *Inter*, (102), 86–94.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Arte Nuevo InteractivA : el imaginario colectivo de un proyecto curatorial en Mérida, Mexico

Empleando tecnologías de Internet, Arte Nuevo InteractivA enfoca la interconexión de las posiciones históricas y económicas, las gramáticas conceptuales, y la formación de una red social informal en relación con los territorios globales. La Bial es compuesta de tres elementos principales: una exposición de arte, un laboratorio educacional experimental interdisciplinario y la producción de documentación, como por ejemplo un sitio Web y un manuscrito-catálogo donde incluimos a los artistas participantes, el proceso pedagógico del laboratorio, así como los escritos críticos producidos por el grupo de curadores.

La tendance à regarder l'exposition comme une forme d'œuvre d'art conceptuelle n'est pas nouvelle. Les artistes se servent des collections des musées pour créer un dialogue entre les œuvres d'art issues d'époques différentes. De cette manière, ils démontrent l'aspect conceptuel de la présentation de l'art ainsi que la pensée critique produite par l'assistance lors de son interaction avec les œuvres d'art et le dispositif d'exposition.

Dans son texte publié dans la revue en ligne *Columna de Arena*, le commissaire et historien d'art colombien Jose Roca discute du travail de l'artiste croate Braco Dimitrijevic, qui est un des pionniers de cette tendance en art conceptuel dans l'ancienne Yougoslavie : « [Dimitrijevic] a développé une série d'installations dans laquelle il s'est servi de l'espace muséal et des collections, que les musées gardent jalousement, comme base pour ses propres recherches. Il explore comment ces artefacts – des peintures et des sculptures qui portent déjà un sens historique et culturel – peuvent faire partie de la production des autres¹. »

El proceso curatorial de Arte Nuevo InteractivA está más cercano al neoconceptualismo que puede ser observado en la obra del artista brasileño Cildo Meireles, quien incorporó billetes de dólar y botellas de Coca-Cola con inscripciones para reciclar los significantes, a fin de establecer nuevas gramáticas conceptuales que enuncien las posiciones históricas y económicas de las prácticas creativas. A través de un proceso de selección de temas, curadores, artistas, proyectos y obras, la Bial interconecta estos elementos en una geometría variable fluida que articula la dinámica de la producción económica del arte en nuestra región, la formación discursiva de prácticas artísticas, la constante borrada de estos artistas decretada por la historia del arte y las dificultades de las prácticas curatoriales fuera del museo e instituciones gubernamentales. La gramática que surge como resultado del proceso curatorial tiene su propio flujo discursivo. Los resultados de la Bial, las conferencias y el laboratorio son

las transformaciones de las intenciones iniciales. Como en una obra de arte, el momento en que la interacción física tiene lugar denota nuevas posiciones incluso entre los artistas, académicos y críticos involucrados en el proyecto.

Como artista y curador, comparto con muchos de los artistas y curadores involucrados en Arte Nuevo InteractivA las rupturas e innovaciones que afectan la producción creativa y crítica en los primeros años del siglo XXI. Estas están divididas en ocho categorías principales:

- 1) Interactividad: la que no necesariamente está relacionada sólo con tecnologías de la red, sino también con la interacción humana y el ecosistema.
- 2) Conectividad: lo dividido digitalmente no es la única red; las redes sociales, el arte por correo, así como las presentaciones sociales interactivas en espacios públicos, conectan a las personas, las ideas, las emociones y las respuestas químico-eléctricas.
- 3) Interdisciplinaria: los artistas han comprendido que la noción de diversas disciplinas y medios podrían producir una obra de arte más profunda y estratificante si se apartan del racionalismo científico y la geometría cartesiana, para ir a la comprensión del caos y el desorden.
- 4) Conceptualismo: los artistas trabajan a partir de conceptos e ideas que afectan sus realidades sociales, culturales y políticas.
- 5) Naturaleza nómada: a) los movimientos poblacionales, así como las nuevas tecnologías mediáticas y sistemas de transportación, han trazado el mapa de territorios externos donde el arte se mueve para expresar el cambio cultural producido por la migración en diferentes regiones del mundo, y b) la comprensión de sí mismo ha ofrecido un viaje interior donde el arte puede ser producido a partir de un espacio de placer más que desde un espacio de crisis mental, dejando atrás la noción romántica del artista alienado del siglo XVIII.
- 6) Espiritualidad: en la medida en que nos apartamos de las religiones verticales-organizadas y comprendemos la naturaleza y el ecosistema como un terreno sagrado, los artistas estamos produciendo obras que reflejan una crítica de la destrucción de nuestro planeta, al redescubrir la espiritualidad horizontal en la mitología griega, la cosmología maya y la religión afrocubana, por sólo citar algunas.
- 7) Pluralidad: hemos comprendido que hay múltiples puntos de vista, sistemas de vida, religiones y cultura; por lo tanto, las prácticas estéticas y poéticas contemporáneas, respetando nuestra diversidad, podrían

establecer un diálogo a través de estos territorios, sin colonizar al otro ni apropiarse de él.

- 8) Transformativa: el arte cambia como lo hace la naturaleza; no importa cuán grande o pequeña es la transformación: la interacción humana proporciona un catalizador para el cambio personal y comunitario.

Territorios en lucha: el nacimiento de la Bial

El dominio del idioma inglés en los nuevos medios y las nuevas artes ha obligado a las prácticas curatoriales de Arte Nuevo InteractivA a cuestionarse el paradigma cultural neocolonial inscrito dentro del reino digital por las compañías de software y hardware. Tan solo en los últimos años hemos visto un esfuerzo para traducir software a otros idiomas con el objetivo de cubrir un mercado mayor. Sin embargo, lenguajes de programa tales como HTML, JavaScript y ActionScript continúan usando los parámetros del idioma inglés; por lo tanto, los artistas y audiencias de otro origen cultural y étnico que no conocen esa lengua son colocados fuera de la "zona digital privilegiada". El software de fuente abierta es una cuestión clave, especialmente en América Latina, donde desde los años 70 los críticos e historiadores de arte han desarrollado un riguroso análisis crítico del uso de la tecnología como una imitación del arte producida en las llamadas "naciones desarrolladas".

Marta Traba, crítica de arte e historiadora nacida en Argentina, en su seminal estudio *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*² escrito en 1973, expresa una alerta interesante para el artista latinoamericano cuando argumenta que la tecnología producida después de la Segunda Guerra Mundial "es una tecnología claramente teñida de contenido ideológico totalitario; podría producir ese individuo-robot que obedece los controles impuestos con una docilidad mimética y renuncia a su propia dimensión interna"³. Traba no desacredita la invención de tecnología en el desarrollo de nuevas formas de relaciones sociales; ella es más bien escéptica en cuanto a su uso en América Latina por dos razones específicas: las disparidades económicas de la región y esa necesidad de imaginar un reino fuera del presente a fin de producir una perspectiva crítica al articular el proceso creativo.

Proyectos incluidos en la primera edición de la Bial tales como www.teknokultura.rpp.upr.edu, www.e-valencia.org, www.artonline.arq.br y <http://netart.org.uy>, han mostrado cómo las comunidades virtuales en desarrollo son formadas en torno a lenguajes comunitarios,

Arte Nuevo InteractivA : la manœuvre d'un projet de commissariat à Mérida, Mexique

Les processus de commissariat à la base de la biennale *Arte Nuevo InteractivA* s'inspirent des pratiques néoconceptualistes actuelles en Amérique latine. Par le biais des technologies associées à Internet, la biennale interroge la connectivité des positions historiques et économiques de même que des grammaires conceptuelles, et la formation des réseaux sociaux informels par rapport aux territoires mondiaux. Ces objectifs de commissariat visent à mettre à l'avant-plan la dynamique économique de la production de l'art en plusieurs régions du monde, afin de révéler la formation discursive des pratiques artistiques, d'aborder la question de l'exclusion continue de certains artistes de l'histoire de l'art occidentale ainsi que de se concentrer sur les difficultés qui font partie des pratiques de commissariat à l'extérieur des musées.

La tendance à regarder l'exposition comme une forme d'œuvre d'art conceptuelle n'est pas nouvelle. Les artistes se servent des collections des musées pour créer un dialogue entre les œuvres d'art issues d'époques différentes. De cette manière, ils démontrent l'aspect conceptuel de la présentation de l'art ainsi que la pensée critique produite par l'assistance lors de son interaction avec les œuvres d'art et le dispositif d'exposition.

Dans son texte publié dans la revue en ligne *Columna de Arena*, le commissaire et historien d'art colombien Jose Roca discute du travail de l'artiste croate Braco Dimitrijevic, qui est un des pionniers de cette tendance en art conceptuel dans l'ancienne Yougoslavie : « [Dimitrijevic] a développé une série d'installations dans laquelle il s'est servi de l'espace muséal et des collections, que les musées gardent jalousement, comme base pour ses propres recherches. Il explore comment ces artefacts – des peintures et des sculptures qui portent déjà un sens historique et culturel – peuvent faire partie de la production des autres¹. »

Le processus de commissariat d'*Arte Nuevo InteractivA* est plus proche du néoconceptualisme d'Amérique latine tel qu'on peut le voir dans le travail de l'artiste brésilien Cildo Meireles. Ce praticien a marqué des billets de banque américains ainsi que des bouteilles de Coca-Cola avec des inscriptions, recyclant les signifiants afin d'établir de nouvelles grammaires conceptuelles qui parlent des positions historiques et économiques des pratiques d'art. Par son processus de sélection, la biennale relie les thèmes, les commissaires, les artistes, les projets ainsi que les œuvres pour créer une géométrie fluide et variable. Cette géométrie s'articule autour de la dynamique économique de la production d'art en notre région, de la

formation discursive des pratiques artistiques, de l'effacement continu par l'histoire de l'art des nouveaux artistes, ainsi que des difficultés qui font partie des pratiques de commissariat qui se déroulent à l'extérieur des musées et des institutions gouvernementales. La grammaire issue du processus de commissariat a son propre caractère discursif. La biennale, les congrès et le laboratoire qui en font partie aboutissent à la transformation des objectifs de départ. Tout comme une œuvre d'art, le moment dans l'événement où se passe l'interaction physique donne naissance à de nouvelles positions parmi les universitaires et, même, parmi les artistes qui participent au projet.

En tant qu'artiste et commissaire, je partage avec plusieurs des artistes et des commissaires qui s'impliquent dans *Arte Nuevo InteractivA* les ruptures et les innovations qui influencent la création et la production de la critique en ce début du XXI^e siècle. On peut diviser ces influences en huit catégories majeures :

- 1) L'interactivité : elle n'est pas seulement liée aux technologies de réseau, mais se voit aussi en termes d'interaction humaine et d'écosystème.
- 2) La connectivité : le réseau numérique n'est pas le seul, il existe également les réseaux sociaux, le Mail Art de même que les performances interactives et sociales qui se passent dans les lieux publics, reliant les gens, les idées, les émotions ainsi que les réponses chimiques et électriques.
- 3) L'interdisciplinarité : les artistes ont compris que l'intégration des divers médias et disciplines pouvait produire une œuvre d'art d'une plus grande profondeur, qui fonctionne sur plusieurs niveaux. Cette diversification se produit lorsque les artistes rompent avec le rationalisme scientifique et la géométrie cartésienne pour explorer le chaos et le désordre.
- 4) Le conceptualisme : les artistes travaillent avec des concepts et des idées qui influencent leurs réalités sociale, culturelle et politique.
- 5) Le nomadisme : a) le mouvement des populations, la technologie des nouveaux médias ainsi que les réseaux de transport ont défini les territoires externes dans lesquels l'art se situe, exprimant le déplacement culturel produit par la migration en diverses régions du globe ; b) la compréhension du soi a créé l'espace d'un voyage interne où l'art peut se produire par le plaisir et non par la crise mentale, délaissant ainsi la notion romantique du 18^e siècle de l'artiste aliéné.
- 6) La spiritualité : au moment où l'on se coupe des religions qui s'organisent sur la base de la hiérarchie et que l'on comprend la nature et

l'écosystème en tant que territoires sacrés, les artistes produisent des œuvres qui critiquent la destruction sur la terre en redécouvrant la spiritualité horizontale dans la mythologie grecque, la cosmologie maya ainsi que la religion afro-cubaine, pour n'en nommer que quelques-unes.

- 7) La pluralité : on a compris qu'il existe de multiples façons de voir la vie, divers systèmes de vie, maintes religions et une multiplicité culturelle. En respectant la diversité, les pratiques esthétiques et poétiques contemporaines peuvent établir un dialogue entre ces territoires sans que la différence soit colonisée ou appropriée.
- 8) La transformation : tout comme la nature, l'art est sujet au changement. Peu importe l'échelle de la transformation, l'interaction humaine fournit un catalyseur pour les changements personnel et communautaire.

Les territoires en lutte : la naissance de la biennale

La dominance de la langue anglaise dans les arts et les nouveaux médias a obligé les pratiques de commissariat au sein de l'*Arte Nuevo InteractivA* à remettre en question le paradigme culturel néocolonial inscrit au cœur du contexte numérique par les compagnies qui vendent les matériaux informatiques et les logiciels. Ce n'est que récemment qu'on a vu un effort de traduction de certains logiciels en d'autres langues, et ce, dans le but d'atteindre un plus grand marché. Tout de même, les langages de programmation tels que HTML, Java Script et Action Script continuent d'utiliser les paramètres de la langue anglaise. Ainsi, les artistes qui viennent d'autres cultures et groupes ethniques, qui ne connaissent pas l'anglais, sont placés à l'extérieur de la « zone numérique privilégiée ». Si l'on ajoute les questions d'accès à la technologie auxquelles ces artistes et leurs publics font face ainsi que leur statut économique, on peut facilement comprendre comment le nouveau système culturel colonial fonctionne par rapport à ces praticiens, à leur langue d'origine et aux auditoires de diverses cultures. Les logiciels *open source* sont un point clé, surtout en Amérique latine où, depuis les années soixante-dix, les critiques d'art et les historiens développent une analyse critique rigoureuse de l'usage de la technologie dans les projets qui imitent l'art produit aux soi-disant pays « en voie de développement ».

Dans son étude majeure, écrite en 1973 et intitulée *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinomericanas, 1950-1970*², la critique d'art et historienne Marta Traba, née en Argentine, avertit les artistes en Amérique latine

buscando una conectividad que va más allá del formalismo técnico que intenta dirigir la producción del arte digital y del nuevo arte en otras regiones del mundo. Estos proyectos han proporcionado una geografía más precisa de los nuevos medios que vinculan la geopolítica, la economía y la identidad cultural a las tecnologías de Internet. El artista hindú Shilpa Gupta aborda cuestiones importantes en el marco de sus realidades personales y sociales al mostrar en su obra *Diamonds are for you*, también incluida en la primera edición de la Bienal, que no se necesita ser un programador gurú para producir arte empleando las nuevas tecnologías de la comunicación.

La inclusión de artistas como Rafael Lozano Hemmer (México/Canadá/España) y su obra *Alzado vectorial*, interrogó la economía de la producción artística en el siglo XXI: la monumentalización de la obra de arte. La visita de Juan José Díaz Infante (México) contribuyó al desarrollo y a la apertura del Laboratorio Experimental Interdisciplinario, un espacio de aprendizaje fuera del principal centro cultural de México.

Una red curatorial orgánica

Comprendiendo la necesidad de tener un acercamiento interdisciplinario al pensamiento crítico, la producción de información y las habilidades organizativas en el siglo XXI, concebí un laboratorio educacional experimental interdisciplinario que empleara tecnologías de Internet, reuniones físicas, y la implementación de una exposición de arte, con el fin de llevar estas comunidades específicas a un territorio experimental donde todos nos reunamos para aprender, leer, discutir, colaborar, producir conocimientos y ampliar nuestras habilidades creativas.

Desde su conceptualización, los artistas y curadores involucrados en la Bienal reconocen las condiciones económicas del proyecto. Quizás la relevancia histórica de Arte Nuevo InteractivA se deba al apoyo continuado de personas, instituciones, fundaciones, oficinas culturales e instituciones privadas que han comprendido que nuestro principal objetivo ha sido y sigue siendo ofrecer un espacio de laboratorio para la producción de conocimiento-cultura colaborativa, la solución sostenida de problemas y la indagación profunda en los usos y efectos de las nuevas tecnologías de la comunicación.

A través del proceso de seleccionar temas, artistas, proyectos, obras de arte y curadores, la Bienal interconecta estos elementos en una geometría variable fluida que articula la dinámica de la producción económica del arte en nuestra región, la formación discursiva de prácticas artísticas, la constante borradura de estos artistas decretada por el canon de la historia del arte y las dificultades de las prácticas curatoriales fuera del museo e instituciones gubernamentales. La gramática que surge como resultado del proceso curatorial tiene su propio flujo discursivo. Como en una obra de arte, el momento en que la interacción física tiene lugar denota nuevas posiciones incluso entre los artistas, académicos y críticos involucrados en el proyecto.

La magnitud de la Segunda Bienal nos obligó a confrontar las cuestiones de acceso al equipamiento, y la exposición estuvo al borde de la desaparición. Gracias a la solidaridad de la comunidad artística y de algunos negocios privados que suministraron computadoras, DVD, proyectores y monitores de televisión, pudimos montar la exposición durante una semana. La doctora Heidi Figueroa, en su crónica de la Bienal, titulada "Lo político de InteractivA' 03", publicada en la revista electrónica *Teknokultura*,² brinda detalles de cómo se efectuó el montaje de la exposición.

Eduardo Navas (participante-visitante-artista de la red-periodista de los medios) escribió: "Cuando llegué a MACAY tarde en la mañana, para mi sorpresa no había nada montado en el museo. Raúl Moarquench Ferrera-Balaquet, el curador, me explicó a mí y a otros artistas la situación política. Para hacer corto este informe, Raúl tenía problemas con el museo; aparentemente la institución había prometido financiar el equipamiento adecuado durante la preparación de la exposición, y en el último minuto nada llegó, y Balanquet terminó pidiendo prestadas computadoras a amigos en la ciudad. Todos los artistas que viajaron a Mérida, así como artistas locales participantes, ayudaron a Raúl y al equipo del museo a prepararse para la inauguración, que debía tener lugar esa noche, y de alguna forma la exposición fue montada en una tarde. Y de esa forma, la gente se apareció allí aquella noche ajena a las horas de duro trabajo aquella tarde que se escondían detrás del montaje de las computadoras y las instalaciones. La inauguración fue un éxito; sin embargo, cada día era una lucha en la exposición".

Debido al éxito de la Primera Bienal, muchos artistas, críticos y académicos participantes en la segunda edición expresaron su deseo de viajar a Mérida. Estuvimos sorprendidos y felices, pero, conociendo las condiciones financieras, tuvimos miedo de no poder ofrecer apoyo para sus necesidades. Nuestro equipo, cambiando la lógica de nuestra estructura organizativa, ideó cómo obtener apoyo de hoteles locales. Los artistas, con una carta oficial de invitación, encontraron apoyo financiero para su viaje de parte de muchas instituciones y fundaciones culturales en sus respectivos países.

La segunda edición de la Bienal contó con la participación de sesenta y siete artistas y colectivos. Fátima Lasay (Filipinas), Poojad Sood (India) y Agricole de Cologne (Alemania) crearon proyectos curatoriales. Al igual que en la edición anterior, se celebró en el MACAY. Artistas, críticos y teóricos como Laura Baigorri (España), Mauro Celin (Italia), Antonio Mendoza (Cuba/Estados Unidos), The Technology of the People Team (equipo Tecnología del Pueblo) (España), Young-Hae Chang (Corea) y Fernando Llanos (Ciudad México) contribuyeron a la exhibición con ensayos y obras de arte.

Hacia el futuro posttecnológico

En el pensamiento y la filosofía mayas, el futuro está ubicado a nuestras espaldas, y emerge de forma progresiva en espiral hacia

adelante, hacia el cosmos infinito, creando la memoria de lo que regresará con la llegada de los años.³ Independientemente de las convergencias históricas que han formado las identidades híbridas, en este territorio fluye, atraviesa, migra y se entreteje el conocimiento de los antiguos habitantes del Mayab con el disparatado presente mediático. Desde estas coordenadas fluyen en múltiples direcciones las vidas de las muchas personas y culturas que ahora viven en la península: hacia adelante y fuera de ubicaciones virtuales, hostigadas por aparatos de vigilancia que conectan celulares con cámaras, GPS, redes y bases de datos al cuerpo. En el descubrimiento del panóptico, como nos recordara Foucault,⁴ nos imaginamos un futuro posttecnológico que podría traer respuestas interesantes a las cuestiones existenciales que estamos viviendo, a la supervivencia de nuestro ecosistema y las posibilidades de desarrollar un mecanismo sustentable que recicle los desechos industriales y elimine el efecto transgénico en nuestra biodiversidad.

Frederic Jameson nos alerta sobre la forma en que descalificamos el acto reflexivo que "categoriza las narrativas fantásticas que fluyen a través de nuestra memoria colectiva y la proyección del futuro como 'meramente' míticas, arquetípicas y proyectivas, en contraposición a 'conceptos' como progreso o retorno cíclico, que podrían de algún modo ser probados a partir de su validez objetiva o incluso científica".⁵ La creciente clase virtual, como afirman Kroker y Weinstein,⁶ pretende obtener control por la vía del aparato mediático, el cual está reduciendo la experiencia social a un efecto prostético en el que el cuerpo es un archivo pasivo entretenido por la seducción que le ofrecen las puertas a la virtualidad. La inteligencia humana es reducida a tratar con la información que circula en la red y, por lo tanto, como está implícita por el control de la información sobre el cuerpo pasivo, la subjetividad se mantiene inmovilizada para obtener la "fantasía del poder telemático totalitario", el cual, como ha sugerido Walter Benjamin, podría convertirse en un fetichismo tecnológico ahora convertido en tecno-fascismo.⁷

Ser obligado a imaginar un futuro posttecnológico es un mecanismo del que se hace eco la obra de Marta Traba en su relación crítica con la tecnología. Sólo después de tener que construir un paisaje imaginario y una realidad social, fui capaz de reformar mis planes curatoriales, trabajar con el equipo disponible y abrir una ventana por donde pudiera invitar a la Bienal a curadores, obras de arte y proyectos que deconstruyeran la noción de interactividad digital que ha monopolizado el quehacer artístico a inicios del siglo XXI. La situación que enfrentamos en cuanto a equipos en la Segunda Bienal nos obligó a mirar críticamente a la monumentalización de la obra de arte, la exhibición de un nuevo arte mediático y electrónico en nuestra región, y el proceso conceptual impulsor de la Bienal –los nuevos medios– que estaba limitando nuestra comprensión de las muy distintivas expresiones artísticas

que la technologie produite après la Seconde Guerre mondiale est « une technologie clairement entachée d'un contenu idéologique totalitaire qui pourrait donner naissance à un individu-robot qui obéirait aux contrôles imposés avec une soumission mimétique, ainsi renonçant à sa propre "dimension interne" ». Traba ne discrédite pas le rôle joué par l'invention de la technologie dans le développement des nouvelles formes de relations sociales, mais elle se montre sceptique quant à son usage en Amérique latine pour deux raisons spécifiques : il est question premièrement de la disparité économique entre la région et d'autres territoires mondiaux et, deuxièmement, du besoin d'imaginer un contexte hors du présent afin de produire une perspective critique lors de l'articulation du processus créateur. La production de cette perspective était un mécanisme commun parmi les artistes de l'Amérique latine qui étaient actifs à l'époque de son livre, tels que Fernando Botero, José Luis Cuevas, Glauber Rocha et Gabriel García Márquez.

Certains projets inclus dans la première édition d'*Arte Nuevo Interactiva* – www.teknokultura.rp.upr.edu, www.e-valencia.org, www.arteonline.arq.br, <http://netart.org.uy> – ont montré comment des communautés virtuelles se forment autour des langues communes en cherchant une connectivité qui dépasse le formalisme technique qu'on voit en d'autres régions du monde et où il vise à diriger la production des arts numérique et médiatique. Ces projets ont dessiné une géographie plus exacte des nouveaux médias, reliant la géopolitique, l'économie et l'identité culturelle aux technologies associées à Internet. Des artistes, comme l'Indienne Shilpa Gupta, ont abordé des questions qui concernent la réalité personnelle et sociale d'un artiste. Par exemple, dans son œuvre *Diamonds Are for You* qui a été présentée dans la première édition de notre biennale, Gupta a démontré qu'on n'était pas obligé d'être un programmeur guru pour produire l'art qui se sert des nouvelles technologies de communication.

Parmi les autres artistes présentés dans la biennale de 2001 se trouvaient Guto Nóbrega (Brésil), Fran Ilich (Mexique), Brian Mackern (Uruguay) et Juan José Díaz Infante (Mexique), dont la visite a contribué au développement du Experimental Interdisciplinary Lab. Ce dernier est un espace axé sur l'éducation qui se situe à l'extérieur du centre culturel majeur de Mexico. La participation des artistes tels que Rafael Lozano Hemmer (Mexique, Canada, Espagne) avec son travail *Alzado vectorial* a introduit au cœur du processus de commissariat une question pertinente concernant l'économie de la production artistique au XXI^e siècle, c'est-à-dire la tendance de l'œuvre d'art à adopter un caractère monumental.

Tous les artistes qui ont participé à la première biennale ont compris les exigences liées à la création de ce genre d'exposition et de laboratoire, et leur relation aux cartographies mondiales de l'art au tournant de ce siècle. Chacun d'entre eux a fait la contribution d'une

œuvre ainsi que des connaissances et des réseaux, ce qui a aidé à situer la biennale par rapport à d'autres expositions du même genre qui se passaient ailleurs dans le monde et à un cadre historique étant donné la nature fugace de l'information et des données. Encore aujourd'hui, aucun des commissaires ou des artistes qui ont participé aux quatre éditions de la biennale n'a reçu un cachet. Néanmoins, la résonance historique d'*Arte Nuevo Interactiva* de même que son inclusion dans les cadres institutionnels majeurs pour l'art, comme l'UNESCO et l'exposition *NetArt* au Whitney Museum, nous ont poussés à nous demander pourquoi les institutions culturelles au Mexique et dans la région du Yucatan n'acceptent pas toujours de rémunérer la main-d'œuvre humaine et de fournir les cachets d'artiste lorsqu'elles évaluent les budgets soumis pour la biennale. Est-ce que nous constatons ici une pratique néocoloniale de l'exploitation de la main-d'œuvre humaine, étant donné qu'aux yeux du public, la ville de Mérida, l'État du Yucatan et le Mexique sont les parrains d'*Arte Nuevo Interactiva* ? Pourquoi ces institutions n'ont-elles pas créé un mécanisme pour appuyer la continuation historique du projet, tout en reconnaissant l'importance des efforts de la part des artistes, des commissaires et du comité de gestion de produire un événement d'envergure internationale ? Continuerons-nous à travailler dans ces conditions étant donné que la production d'une biennale sur une si grande échelle implique 18 mois de travail ?

Un commissariat organique et en réseau

Interactiva, rebaptisé *Arte Nuevo Interactiva* en 2005, consiste en trois éléments majeurs : une exposition d'art, un laboratoire interdisciplinaire qui est expérimental et éducatif ainsi que la production d'une documentation, un site Internet et un catalogue qui présentent les participants, le processus pédagogique du laboratoire de même que les écrits critiques du groupe de commissaires.

Ayant compris le besoin, au XXI^e siècle, d'adopter une approche interdisciplinaire face à la pensée critique, à la production d'information et aux habiletés organisationnelles, j'ai conçu un laboratoire interdisciplinaire qui est à la fois expérimental et éducatif. Ce laboratoire se sert des technologies associées à Internet tout en impliquant des rencontres et la réalisation d'une exposition d'art, afin de réunir des communautés distinctes sur un terrain expérimental où l'on peut tous apprendre, lire, discuter, collaborer, produire de la connaissance et élargir nos capacités créatives.

Dès sa conceptualisation, les artistes et les commissaires qui participaient à la biennale ont pris conscience des conditions économiques du projet. Il se peut que la pertinence historique d'*Arte Nuevo Interactiva* soit due au soutien continu des gens, des institutions, des fondations, des bureaux culturels et des institutions privées qui ont compris son but principal. Il s'agit de la réalisation d'un laboratoire pour la

création de la connaissance, la collaboration, la production culturelle, les solutions durables aux problématiques en art, ainsi que d'un contexte pour mener une recherche en profondeur sur les usages et les effets des nouvelles technologies de la communication.

La programmation d'*Arte Nuevo Interactiva* fonctionne par invitation. C'est une démarche en commissariat qui a fait ses preuves, étant une approche qui aide à consolider les directions et le dialogue établis, parmi les commissaires et les artistes qui participent au projet, de même que leur travail. Ce processus se rapproche du néoconceptualisme de l'Amérique latine, exemplifié par le travail de l'artiste brésilien Cildo Meireles.

L'ampleur de la deuxième biennale nous a obligés à confronter des questions d'accès aux équipements, et l'exposition a failli ne pas avoir lieu. Grâce à la solidarité de la communauté artistique et à quelques entreprises qui ont fourni des ordinateurs, des lecteurs DVD, des projecteurs ainsi que des moniteurs, on a pu présenter l'exposition pendant une semaine. C'était triste lorsqu'on a dû démonter l'exposition. Les artistes et les universitaires venus d'autres pays ont pris alors conscience de l'effort nécessaire pour tenir la biennale en vie. Dans son texte sur la biennale intitulé *Teknokultura*¹, la docteure en sciences sociales Heidi Figueroa décrit en détail comment on a monté l'exposition.

De même, l'artiste du Net et journaliste Eduardo Navas, qui a participé à l'événement, a écrit ce qui suit : « Quand je suis arrivé à MACAY, tard le matin, j'étais surpris de voir que rien n'était installé au musée. Le commissaire Raúl Ferrera-Balanquet a expliqué la situation politique à moi et aux autres artistes. Bref, Raúl avait des problèmes avec le musée. Apparemment, tout au long des préparations pour l'exposition, l'institution avait promis du financement pour de bons équipements, mais rien ne s'est produit, et Balanquet a fini par emprunter des ordinateurs à ses amis, un peu partout dans la ville. Tous les artistes qui ont voyagé à Mérida, de même que tous les artistes locaux qui participaient à l'événement, ont aidé Raúl et le personnel du musée à préparer le vernissage prévu pour le soir même. D'une manière ou d'une autre, on a monté l'exposition dans un seul après-midi. Et puis, le soir, les gens sont arrivés au vernissage, inconscients des heures de travail durement dépensées pour monter les installations et les dispositifs d'ordinateurs. »

Étant donné le succès de la première biennale, beaucoup d'artistes, de critiques et d'universitaires ont exprimé leur intérêt d'un voyage à Mérida. Nous étions surpris et contents mais, conscients des conditions financières de la biennale, nous craignions ne pas être en mesure de satisfaire leurs besoins. En réorientant la logique de notre structure organisationnelle, notre équipe a calculé comment obtenir de l'appui des hôtels de la ville. Munis d'une lettre officielle d'invitation, les artistes ont pu se procurer de l'aide financière, pour leurs frais de voyage, des institutions et des fondations

que emanan de todo el mundo. Por primera vez la Bienal tuvo su propio catálogo impreso.

Esta edición se celebró en el Centro Cultural Olimpo, un espacio principal de exposiciones en el centro de Mérida, y contó con la participación de artistas, colectivos, académicos y críticos tales como subRosa (Estados Unidos), Lucrecia Cippitelli (Italia), Susan Lord (Canadá), Heidi Figueroa (Puerto Rico), Antonio Mendoza (Cuba/Estados Unidos), GUESTROOM (Inglaterra/Alemania), Janine Marchessault (Canadá) y Gita Hashemi (Canadá/Irán). Algunos de los artistas, proyectos y críticos incluidos en la edición de 2005 fueron: Mariana Zambrini (Argentina), Bulbo (Tijuana), Eduardo Nava (Estados Unidos/El Salvador), Eugenio Tiselli (México), Regina Celia Pinto (Brasil), Lucas Bambozi (Brasil), Antonio Domínguez (México), Patricia Martín (México), Lucía Leao (Brasil), Tamara Lai (Bélgica), y Álvaro Ardévol (España).

Relacional_variable = memoria.flujo.creatividad

Quizás el contragolpe a las políticas de identidad que se iniciaron a principios de los 90s del siglo pasado está intrínsecamente conectado con los temores y ansiedades dentro de la relación de poder establecida por el patriarcado en la cultura occidental. Tenemos que luchar por locaciones ambivalentes donde el flujo del conocimiento y de la información se mueva de la historia para presentar a la vanguardia, etcétera, incorporando diversas subjetividades dentro de un proceso que atraviesa tiempos y generaciones tecnológicas en los que la memoria personal está conectada con la memoria tribal, las tradiciones, la inconsciencia social y los actos creativos que emergen en la primera década del siglo XXI.

Vivimos en una época histórica en la que cualquier intento de posicionar los sitios de enunciación de nuestras prácticas curatoriales podría ser atrapado en una línea de fuego. La crueldad del ataque está sembrada en una desconexión histórica producida por la invasión de discursos mediáticos y los usos de tecnologías que disocian al individuo de su realidad social actual. Mientras construía una metodología para planificar Arte Nuevo Interactiva'07, un coro de voces imaginarias me recordaba que la línea de fuego está puesta ahora en automático, como un programa creado para reescribirse a sí mismo en un algoritmo sin fin: un virus. La presencia de esas voces me alerta sobre la necesidad de aclarar mis posiciones creativas en un proceso consciente de escritura, por temor a ser nombrado el "enemigo". La poética de mi experiencia migratoria, la constante posición ambivalente sentida desde que era un adolescente, resurge como un lugar en el que puedo descargar temores y viajar a una ubicación donde el fuego no pueda herirme.

Fanon, en el primer capítulo de su libro seminal *Black skin white mask*⁶, intenta diferenciar al inmigrante caribeño del nativo que decide permanecer en la isla. Al describir los cambios fenomenológicos implícitos en el proceso migratorio, el filósofo y psicólogo martiniqués

muestra una visión de una de las cuestiones sociales más problemáticas en la historia del arte latinoamericano: el discurso de un movimiento de población irregular y los problemas enfrentados por los artistas tradicionales. La diferencia reside en los viajes, dentro de la ruptura física que fuerza la transformación en el exilio al arribar a los territorios imperiales.

Al mirar la producción del arte latinoamericano más allá de las fronteras geopolíticas de la región, se ofrece una miríada sociohistórica habitada por una metamorfosis transgresiva, la cual, a través de la experiencia viva cotidiana y la revalorización de la memoria subjetiva y del inconsciente colectivo provoca cambios esenciales –negativos, positivos, de asimilación y descolonización– que afectan a las comunidades latinas transnacionales y a sus artistas (inmigrantes y aquellos nacidos como tercera y cuarta generaciones). Después de haber estudiado "Problemas artísticos de América Latina", donde Juan Acha hace hincapié en: "[...] los artistas y analistas, los promotores y los públicos aficionados, no sólo han de producir conocimientos de la realidad estética y artística de América Latina, también deben transformarla en la medida de sus fuerzas mancomunadas. El primer paso eficaz estará, pues, en postular nuestras actividades analíticas como partes del proceso de cada arte [...]".⁷ acordamos crear un mecanismo comunicativo con un grupo de artistas, curadores, críticos y académicos, con el fin de incorporar a nuestra Bienal la necesidad de recontextualizar las historias de las artes en los territorios latinos. Tenemos que entender las dinámicas culturales de las comunidades latinas en ciudades como Toronto, Los Ángeles, Nueva York, Londres, París, Barcelona, Chicago, etcétera, y en Latinoamérica.

Las Américas no pueden ser moldeadas en un rectángulo o cubo. Sus diversas vertientes históricas, socioculturales y étnicas advierten del peligro de imaginar una historia de arte concreta, específica y cronológica, tal como ha venido realizando el pensamiento falocéntrico occidental, el cual, con metodologías exclusivistas, ha desplegado una 'invisibilidad' sobre los procesos creativos de estos territorios. Reconocer la geografía mutante de las artes en Las Américas es una acción consciente de la inmensidad de flujos creativos y saber que no pueden ser encapsulados en la forma o tamaño del texto, ni en la capacidad intelectual de un individuo que nunca podrá poseer todo el conocimiento especializado, sino una capacidad medida frente a la desbordante y diversa producción de arte que constantemente permite a las culturas librarse del drama anímico impuesto por los conceptos de historia concreta, específica y cronológica.

La migración repercute en la actualidad en la vida y obra de varios artistas y curadores participantes en AN107: Alex Flores (México/Canadá), Sara Malinarich (Chile/España), Andrés Caycedo (Colombia-Australia), Eugenio Tiselli (México), Santiago Ortiz (Colombia/España), Juan Pablo Ballester (Cuba/España), Arlan Londoño

(Colombia/Canadá), Alejandro Quintero (Perú/Puerto Rico), Mr. Tamale (Cuba/Estados Unidos), Carolina Loyola-García (Chile/Estados Unidos), Alex Donis (Estados Unidos/Guatemala). El artista transnacional latino, a diferencia del nativo, está marcado por la experiencia física de la ruptura, el viaje que obliga a la transformación exilica. Llegamos al territorio imperial sin tomar conciencia del proceso sociohistórico donde habitamos la metamorfosis transgresiva a través de la experiencia diaria y la revaloración del proceso memoria/inconsciente colectivo, provocando cambios: asimilación, desajustes, bilingüismo, descolonización, que ocurren en las comunidades transnacionales latinas.

La obra presentada por la artista Karla Solano (Costa Rica) es "terroríficamente encantadora" y entretiene un buen número de problemáticas sobre las cuales nos cuesta trabajo hablar: el condicionamiento de la mujer a ciertas labores, el uso del cuerpo como maquinaria-maquila, la experiencia corporal, que es mucho más sagrada que las artes... hasta podría argumentar que está conectada con tradiciones antiguas de Mesoamérica. *La escuela panamericana del desasosiego*, obra de Pablo Helguera (México/Estados Unidos) intenta recrear un nuevo mapa y recorre de Norte a Sur –históricamente la invasión imperial emplea esta ruta: tanto la azteca como la estadounidense– para, en forma paradójica, imitar el recorrido del Ché –del Sur a México, Cuba y Bolivia– a través de una obra que obliga a cuestionar los nuevos parámetros del arte en Las Américas del siglo XXI. Carolina Loyola García (Chile/Estados Unidos) y Gloria Loyola (Chile) han realizado el documental *Pascua Lama*, en el que articulan, desde un presente en eco histórico con la historia colonial, cómo una transnacional minera canadiense intenta destruir los glaciares de las montañas del norte de Chile para extraer oro. El arte es ahora integral a nuestra supervivencia y proceso de liberación subjetiva, especialmente cuando los modelos económicos postglobales experimentan una vertiginosa decadencia.

Cuando nuestras prácticas curatoriales imaginan un futuro-pasado-presente, estamos creando una interconexión entre historias, movimiento poblacional, viajes y desplazamientos. Estamos viajando ahora hacia un lugar virtual que no puede ser definido en términos físicos. No nos estamos refiriendo al componente virtual real de la Bienal. Aquí la virtualidad es asociada con las expectativas que produce el sentido de viajar hacia un lugar desconocido. ¿Es este un viaje etnográfico, un exilio forzoso o una migración voluntaria? Claro que hay desplazamiento y que los artistas, curadores, las obras de arte, Internet y el catálogo impreso son informantes, nativos/extranjeros, traductores y viajeros que están llegando de otros lugares para construir el territorio futuro-pasado-presente imaginado de la Bienal, y continuarán viajando cuando los eventos físicos –exposición, laboratorio, conferencias y taller– hayan terminado. La Bienal está inmersa ahora en un movimiento irregular/informal, estructurada libremente por los

culturelles dans leur pays. La présence d'artistes et d'universitaires tels que Gita Hashemi (Iran, Canada), Arcangel Constantini (Mexique), Kathleen Ruiz (États-Unis), Eduardo Nava (États-Unis) et Heidi Figueroa (Porto Rico) a aidé à créer un forum pour la dissémination des pratiques et la connaissance des nouveaux médias, qui favorisait non seulement la communauté artistique, mais aussi la jeunesse, un groupe important qui est souvent marginalisé dans l'espace culturel.

La deuxième édition de la biennale a profité de la participation de 67 artistes et collectifs. Fatima Lasay (les Philippines), Poojad Sood (Inde) et Agricole de Cologne (Allemagne) ont produit des projets de commissariat. Comme dans l'édition inaugurale, la biennale a eu lieu au MACAY. Des artistes, des critiques et des théoriciens – Laura Baigorri (Espagne), Mauro Celin (Italie), Antonio Mendoza (Cuba, États-Unis), The Technology of the People Team (Espagne), Young-Hae Chang (Corée), Fernando Llanos (Mexique) – ont contribué par des textes et des œuvres d'art pour l'exposition.

Rebaptiser, réfléchir et transformer l'avenir post-technologique

Selon le « Livres des prophéties », qui fait partie du *Chilam Balam de Chumayel*, la prophétie du prêtre maya Napuc Tun était la suivante : « La terre brûlera et l'on verra des cercles blancs au ciel⁴. La tristesse coulera pendant que l'abondance consommera. La terre brûlera, et aura lieu une guerre d'oppression. L'ère coulera dans le travail dur. Il arrivera un temps de douleur, de larmes et de misère. Voici ce qui verra le jour⁵. »

Selon la pensée et la philosophie mayas, l'avenir se trouve derrière nous. Dans un mouvement en spirale, il vient devant, se déplaçant vers le cosmos infini et créant la mémoire de ce qui arrivera au fil des années⁶. Indépendamment des convergences historiques qui ont formé des identités hybrides, dans ce territoire temporel la connaissance des anciens habitants de la civilisation maya traverse, voyage et s'entrelace dans la disparité d'un présent intermédiaire. La vie de nombreux gens et cultures qui sont maintenant présents sur la péninsule coule de ces coordonnées, en multiples directions : en avant, vers des positions virtuelles, harcelée par l'appareil de la surveillance qui lie le corps aux téléphones cellulaires, aux caméras, aux systèmes GPS, aux réseaux ainsi qu'aux bases de données. Comme Foucault nous l'a rappelé lors du dévoilement du panoptique⁷, nous imaginons un avenir post-technologique qui pourrait apporter des solutions intéressantes aux questions existentielles qu'on explore, à la survie de notre écosystème ainsi qu'à la possibilité de développer un mécanisme durable pour le recyclage des déchets industriels et pour l'élimination de l'effet transgénétique de la biodiversité.

Frederic Jameson nous a avertis de la façon dans laquelle nous avons rompu avec l'acte réflexif inné aux récits fantastiques qui coulent à travers la mémoire collective et la projection

de l'avenir : « " simplement " mythiques, archétypiques et projectives, par opposition au " concept " comme progrès ou retour cyclique, qui pourrait de quelque façon être prouvé à partir de sa validité objective ou scientifique. »⁸ Comme l'affirment Kroker et Weinstein, la classe virtuelle qui est en croissance prétend prendre le contrôle par l'appareil médiatique⁹. De cette manière, elle réduit l'expérience sociale à un effet de prosthèse où le corps n'est qu'un fichier passif, diverti par la séduction qu'offrent les portes de la virtualité. L'intelligence humaine se réduit afin de négocier les informations qui circulent sur le réseau. De cette manière, suivant la logique du contrôle du corps passif par moyen des données, la subjectivité reste immobilisée pour atteindre « le fantasme du pouvoir totalitaire télématique » et, comme Walter Benjamin l'a suggéré, on voit dans cette situation un « technofétichisme » qui se transforme en « technofascisme »¹⁰.

L'obligation d'imaginer un avenir post-technologique rappelle le discours de Marta Traba et son regard critique sur la technologie. Seulement après avoir construit un paysage imaginaire et une autre réalité sociale ai-je pu reformuler mes plans de commissariat, travailler avec les équipements disponibles et ouvrir un espace dans la biennale pour des œuvres d'art et des projets qui ont déconstruit le concept d'interactivité numérique monopolisant la production de l'art au début du XXI^e siècle.

La programmation du laboratoire comprenait des conférences, des discussions, une messagerie électronique, de l'interaction physique, la planification et le développement d'événements de même que la production artistique en forme de performance interactive issue du travail entrepris avec un groupe d'étudiant(e)s d'une école secondaire située dans un quartier périphérique de Mérida.

Arte Nuevo InteractivA 05 était encadré par les thèmes suivants :

- 1) Les géographies en émergence : la présence au seuil des frontières.
- 2) La conscience planétaire : témoignage de notre propre destruction.
- 3) L'écotechnologie, la cosmologie ainsi que la spiritualité.
- 4) Les récits sur l'expérimentation et l'intelligence.
- 5) L'historiographie des femmes, y compris des femmes qui travaillent avec la technologie.
- 6) Les territoires de « transmigration » : la ville, l'architecture, les frontières, le corps, l'espace virtuel.
- 7) La surveillance, la sécurité et la « contre-information ».
- 8) La performance interactive réalisée en contexte social.
- 9) La performance en direct et l'art sonore.

En 2005, la biennale a eu lieu au centre culturel Olimpo, un centre d'exposition majeur au cœur de Mérida. L'événement a présenté le travail d'artistes, de collectifs, d'universitaires et de critiques d'art tels que SubRosa (États-Unis), Lucrezia Cippitelli (Italie), Susan Lord (Canada), Heidi Figueroa (Porto Rico), Antonio Mendoza

(Cuba, États-Unis), GUESTROOM (Angleterre, Allemagne), Janine Marchessault (Canada) et Gita Hashemi (Canada, Iran). Leur travail de même que la participation des artistes et des universitaires nationaux et locaux ont fait de l'Experimental Interdisciplinary Laboratory un des espaces éducatifs et critiques les plus réussis au sud-est du Mexique. Pour la première fois, la biennale a produit son propre catalogue.

Malgré le fait que le bureau du développement culturel de la ville de Mérida a appuyé le projet en nous fournissant trois salles d'exposition et une salle de projection au centre culturel Olimpo, le problème du manque d'équipements auquel nous avions fait face lors de la deuxième biennale nous a obligés à examiner d'un œil critique plusieurs aspects de la structure de la biennale : la tendance des œuvres d'art à adopter un aspect monumental, la présentation des nouveaux médias et de l'art électronique dans notre région ainsi que le cœur du processus conceptuel de la biennale, qui était axé sur les nouveaux médias. Cet axe limitait notre compréhension des multiples expressions artistiques distinctes qui émanaient des quatre coins du globe.

Lorsque l'équipe de commissaires a pris conscience du fait qu'indépendamment de leur position *alternative*, l'événement imitait toujours les grandes biennales de l'art numérique, le groupe a décidé d'interroger le concept d'interactivité. Ainsi, d'importants changements conceptuels se sont produits, menant à l'inclusion de la performance interactive dans les contextes sociaux, de l'art public, de l'art utilisant les technologies d'impression, de la photographie et de l'installation.

En 2005, la biennale a présenté le travail d'artistes et de critiques tels que Mariana Zambrini (Argentine), Bulbo (Tijuana), Eduardo Nava (États-Unis, Salvador), Eugenio Tiselli (Mexique), Regina Célia Pinto (Brésil), Lucas Bambozi (Brésil), Antonio Dominguez (Mexique), Patricia Martin (Yucatan, Mexique), Lúcia Leão (Brésil), Tamara Lai (Belgique), Álvaro Ardévol (Espagne) et Raquel Herrera Ferrer (Espagne).

Les variables relationnelles = la mémoire, le flux, la créativité, « l'avenir + le passé + le présent »

Il est possible que la réaction contre le courant des théories qui, depuis le début des années quatre-vingt-dix, examine la politique de l'identité soit intimement liée aux peurs et aux anxiétés au sein des relations de pouvoir établies par la masculinité et le patriarcat dans la culture occidentale. Nous devons réclamer des positions ambivalentes par lesquelles la diffusion de la connaissance et de l'information passe par l'histoire, le présent et l'avant-garde. Ainsi, ces positions engloberaient diverses subjectivités dans un processus qui peut traverser la chronologie du temps et des générations pour arriver à la mémoire personnelle qui est liée à la mémoire tribale, à la tradition, à l'inconscient de la société ainsi qu'aux actes de création émergeant de la première décennie du XXI^e siècle.

objetivos de los curadores, pero con un desplazamiento transformador que funciona por la interconexión histórica de todos sus elementos.

¿Estamos centrando la Bienal en un lugar (Mérida) o es su relación con Internet lo que permite la enunciación de un mecanismo curatorial en diferentes lugares? Con seguridad hemos pensado en invitar a otros curadores e historiadores del arte de los distintos lugares del mundo para demostrar que las verdaderas historias del arte actual sólo pueden ser escritas por una red social. ¿Cómo podríamos representar el movimiento al futuro-pasado-presente si en realidad queremos distanciarnos en un ángulo donde no seamos realmente eliminados hoy día, pero donde podamos mirar con "ojos antropológicos" a algunas de las cuestiones que afectan la producción artística en nuestras regiones y su relación con otras complejidades claves de los territorios físicos? Como curadores, compartimos cierta complicidad con el etnógrafo y el antropólogo. Los objetos, obras de arte y artistas investigados, estudiados y reunidos para la Bienal están siendo embarcados en una corriente navegable hacia el lugar que pretendemos visitar y explorar para después enviar información sobre su configuración geométrica.

Conclusiones

Después de la declaración de Ivo Mezquita, curador de la Bienal de Sao Paulo, donde hace una reflexión crítica sobre los procesos curatoriales de las bienales y, especialmente en las bienales originarias de Las Américas, *Arte Nuevo Interactiva* se cuestionó su existencia y función dentro del territorio crítico teórico de la historia que había propuesto desde sus inicios. Pronto nos dimos cuenta de que el arte en red producido por latinos y latinoamericanos no sólo ha experimentado la exclusión del canon de los *new medias*, sino que también, al ser un arte no objetivo, no se ha tomado en cuenta en las bienales del continente, a pesar de que esta práctica creativa nació dentro de la intersección entre las artes, la tecnología, las ciencias y las humanidades, convocando a nuevos procesos creativos, de interactividad social y de interpretación crítica de la obra de arte y su funcionalidad.

La insistencia en reinscribir la historia del arte en Las Américas en el siglo XXI como una relación con la fisicalidad del objeto, nos instiga a crear una curaduría que interroge el proceso histórico de los artistas de este territorio, que desafiando la hegemonía de un canon asociado con conceptos arcaicos, ha reinscrito la transdisciplinariedad dentro del artista como sujeto modificador de la historia.

Por haber sido las artes mediáticas y el arte en red los objetivos primarios de la primera edición, *Arte Nuevo Interactiva'09* ha decidido como eje curatorial *Arte.Red.LatinoStyle* (1998-2009) para intentar hacer un recuento histórico de esta producción artística que ha demostrado romper con el archiconocido discurso del subdesarrollo en Las Américas.

Hasta la fecha, ninguno de los curadores, artistas y críticos involucrados en las cinco ediciones de la Bienal ha recibido ningún honorario. No obstante, la resonancia histórica de *Arte Nuevo Interactiva* y su presencia en portales artísticos importantes como los de la Unesco y el ArtPort del Whitney Museum of Art, nos han obligado a preguntarnos por qué las instituciones culturales en México y Yucatán aún no toman en cuenta el pago del trabajo humano y los honorarios de los artistas al examinar los presupuestos propuestos para la Bienal. ¿Estamos interpolando una práctica neocolonial de explotar el trabajo humano cuando *Arte Nuevo Interactiva* tiene como cara frontal la ciudad de Mérida, el estado de Yucatán y México? ¿Por qué estas instituciones no han creado un mecanismo para la continuidad histórica del proyecto y el reconocimiento de cuán importantes son los esfuerzos de los artistas, curadores y del comité organizador en la producción de esta imagen internacional? ¿Continuaremos trabajando en estas condiciones? Después de todo, la producción de una bienal tan amplia toma casi dieciocho meses de trabajo.

Para algunos de nosotros, artistas/curadores/académicos/historiadores relacionados con los procesos de emancipación social e individual en un presente consecuencial al capitalismo postglobal, interpretar los tiempos y las dimensiones temporales del *locus* se ha convertido en un mecanismo tejedor de tiempos multigeométricos que nos ayuda a enunciar la creación de modelos imaginarios que sólo corresponden a esta actualidad, enraizada en la conectividad entre artistas, curadores, posiciones históricas y reflexiones, alimentadas tanto por las proyecciones al futuro, como del presente activador de flujos en las redes sociales/virtuales, y los pasados históricos que transversan la nueva matriz en constante transformación de la subjetividad, la memoria, la información histórica –genética y/o construida socialmente– e inmersa en la vida de cada uno de los participantes en *Arte Nuevo Interactiva'07*.

La Bienal crea un espacio crítico para artistas y curadores, quienes debido a sus condiciones geográficas o socioeconómicas, así como por su capacidad –a menudo limitada– están en desventaja a la hora de implementar en sus trabajos diversas nuevas tecnologías orientadas hacia los medios. *Arte Nuevo Interactiva* se ha convertido en una de las principales bienales emergentes y experimentales en América Latina. Los esfuerzos, apoyo y contribuciones de muchas instituciones, firmas comerciales y personas en todo el mundo, han ayudado a crear una exposición alternativa y un formato educacional para la producción de conocimientos interdisciplinarios y solución sostenible de problemas en las artes @

Traducción y adaptación de la versión original en inglés: Olimpia Sigarra y Carlos Menéndez

Notes

- 1 Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Segunda edición, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires y Ciudad México, 2005.
- 2 Figueroa, Heidi. "Lo político de Interactiva'03", en: Teknokultura, <http://teknokultura.rpp.upr.edu/kontenido.htm>
- 3 De la Garza, Mercedes. *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, Editorial Paidós Mexicana y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Ciudad México, 1998.
- 4 Foucault, Michael. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, 1984.
- 5 Jameson, Fredric. *Progreso versus utopía; o ¿Podemos imaginar el futuro?* Arte después de la modernidad, Brian Wallis (edit.), Akal Ediciones, Madrid, 2001.
- 6 Kroker, Arthur; Weinstein, Michael. *The theory of the virtual class*. Electronic Media and Technoculture, John Thorton Caldwell (edit.), Rutgers University Press, New Brunswick, 2002.
- 7 Benjamin, Walter. *The work of art in the age of the mechanical reproduction, illuminations*, Hanna Arendt (edit.), Traducido por Harry Zohn, Schocken Books, Nueva York, 1969.
- 8 Fanon, Franz. *Black Skin- White Mask*, New York: Grover Press, 1967. Page 19.
- 9 Acha, Juan. "Problemas artísticos de América Latina", www.unam.mx/latinart/latin4.htm



Bien que la production culturelle soit une forme de mécanisme social, nous ne pouvons pas oublier que, par rapport à la population dans son ensemble, nous constituons une « minorité », ce « nous » étant les artistes, les critiques, les commissaires, le personnel des musées et les historiens. Le travail de ces gens influence très fortement le domaine social, menant bien souvent à la création de liens avec le pouvoir institutionnel. Certaines personnes s'opposent à ces structures institutionnelles et réorientent le pouvoir afin de trouver des processus culturels qui soient ancrés dans la complexité du paysage social. L'histoire de la réorientation du pouvoir institutionnel réduit la transformation culturelle à un élitisme qui est originaire de l'échange d'idées à l'intérieur d'une minorité que je nomme « l'élite culturelle ». Indépendamment de sa position idéologique, cette élite contient des artistes, des critiques, des historiens, le personnel des musées et des entreprises médiatiques. Étant donné que la production des artefacts culturels contribue à la dynamique de la critique et des changements sociaux, nous situons le rôle social de cette minorité dans un espace critique qui doit être constamment réévalué.

Nous vivons dans une époque où toute tentative de situer les lieux d'articulation de nos pratiques de commissariat peut tomber dans la ligne de tir. À mon avis, la *cruauté* associée à ce fait est née de la discontinuité historique produite par l'invasion des discours médiatiques ainsi que l'usage des technologies qui dissocient constamment l'individu de la réalité sociale présente.

Pendant que je concevais une méthodologie pour la planification d'*Arte Nuevo Interactiva 07*, une chorale de voix imaginaires m'a rappelé que désormais la ligne de tir fonctionnait automatiquement, comme si elle faisait partie d'un logiciel qui se redessine dans des algorithmes sans fin : un virus. La présence de ces voix imaginaires m'a sensibilisé à la nécessité de clarifier ma position créative dans un processus d'écriture ouvertement conscient : j'ai peur qu'on me nomme « l'ennemi ». La poétique de mes expériences de migration et la position d'ambivalence constante que je vis depuis mon adolescence ressortent sous forme d'espace où je peux décharger mes peurs et ainsi voyager vers une destination où la ligne de tir ne peut plus m'atteindre.

Dans le premier chapitre de son livre *Black Skin White Mask*¹¹, Fanon vise à différencier l'immigrant originaire des Caraïbes de l'autochrome qui décide de rester sur les îles. En décrivant les changements phénoménologiques innés au processus de migration, le philosophe et psychologue, originaire de la Martinique, éclaire une des questions sociales des plus problématiques de l'histoire de l'art en Amérique latine : le discours autour du mouvement irrégulier de la population ainsi que les défis auxquels les artistes transnationaux font face. Une différence se produit dans le fait de voyager qui implique une rupture physique, forçant la transformation de la personne en état d'exil qui

se produit lorsqu'elle arrive dans les territoires impérialistes.

Dans un texte publié en lien avec l'exposition *Five Continents and a City*, qui a eu lieu à Mexico dans le Salon de Pintura de novembre 1998 à février 1999, le commissaire et l'historien d'art cubain Gerardo Mosquera, qui a pris en charge la section de l'exposition intitulée *América*, décrit la vie de beaucoup d'artistes latinos et d'Amérique latine : « Dans un cas extrême, on voit le personnage de l'artiste installateur international, un nomade postmoderne qui voyage d'une exposition internationale à une autre, portant dans sa valise tous les éléments de sa future œuvre d'art ou les outils nécessaires à sa création. Ce personnage, qui est une allégorie du processus de la mondialisation, représente une rupture significative avec le personnage de l'artiste-artisan. On associe ce dernier personnage aux peintres et aux sculpteurs traditionnels dont le travail est lié à un lieu « de génie et de démons », où ils fabriquent leurs œuvres d'art, prêtes pour l'exportation. Maintenant, l'artiste s'exporte lui ou elle-même, devenant une personne cosmopolite et passagère, ce qui résume le processus de la mondialisation. Sa façon de travailler se rapproche de celle de l'homme d'affaires ou de l'ingénieur qui voyage constamment afin de s'occuper de ses contrats spécifiques. Le studio ou l'atelier, cet endroit volcanique lié aux origines de l'artiste, devient plus un espace de projet ou un laboratoire de design qu'un lieu de production. De cette manière, on voit la rupture du lien qui existe entre le démiurge, l'atelier et l'œuvre d'art, ce lien qui rattachait les artistes à un lieu fixe. Plutôt qu'ayant un lien avec l'histoire de la peinture, la méthodologie et le travail de l'artiste installateur international ont une relation génétique avec le langage international du minimalisme et du conceptualisme¹². »

Lorsqu'on jette un regard sur la production de l'art latino et celle de l'art d'Amérique latine qui se réalise à l'extérieur des frontières géopolitiques de la région, on y voit une myriade d'aspects sociohistoriques, créant un espace habité par une métamorphose transgressive. À travers le vécu de l'expérience quotidienne, la revalorisation de la mémoire subjective ainsi que l'inconscient collectif, cette métamorphose occasionne des changements majeurs – de natures négative et positive, aux plans de l'assimilation et de la décolonisation. Ces changements influencent les communautés latinos transnationales et leurs artistes (les nouveaux immigrants ou les résidents de la troisième et de la quatrième générations). Le système de recensement de la population aux États-Unis, qui identifie les gens en termes de race, regroupe les Latino-Américains, les Américains-Mexicains, les Portoricains et les Caribéens sous la même appellation. Ce fait nous pousse à essayer de comprendre les liens entre nous et tous ceux qui ont traversé ces terres natales diverses. J'ai démontré déjà, et je le répète ici, que l'histoire de l'art de l'Amérique latine n'est pas ancrée dans sa rencontre avec l'Europe. Son histoire a plutôt des liens avec le

temps jadis, formant des mécanismes esthétiques qui amplifient notre rapport à la modernité et à l'avant-garde, de même qu'avec de nombreuses cultures d'immigrants : arabe, asiatique, africaine et juive.

Face à ce reflet historique complexe, l'artiste latino se sent à la fois détaché et ancré dans la position autochtone, découvrant une image changeante qu'il partage avec d'autres personnes de la région, indépendamment de leur complexité ethnique. Un processus d'élargissement se passe à même cet espace changeant, évoquant la théorie des doubles de Lacan, qui produit un système de reconnaissance des similarités et des différences. L'emploi des langues coloniales – l'espagnol, l'anglais et le français –, des langues autochtones – le maya, le zapotèque, etc. – ainsi que des langues des migrants – le chinois, l'arabe, le yoruba, le lukumi, l'allemand – et les traditions culturelles émanant de ces groupes réinscrivent la mémoire collective sous la forme d'un discours qui, grâce au mouvement irrégulier des populations, comprend non seulement la position autochtone, mais aussi de nouveaux emplacements, tels que Londres, Toronto, Montréal, Paris, New York, Los Angeles, Chicago, San Francisco, Barcelone et Madrid, pour n'en nommer que quelques-uns.

La migration offre de nouvelles voies pour le processus de création comme l'assimilation, le dialogue entre les cultures et la reconstruction de la mémoire subjective. Peu importe la direction qu'on prend, la migration apparaît comme un inconscient social historique qui favorise l'innovation dans les pratiques artistiques. J'ai reçu mon éducation dans une université prestigieuse, en anglais, qui n'est pas ma langue maternelle, et je peux dire que, peu importe le travail fait pour s'intégrer dans une nouvelle culture, le lien créatif qu'on possède avec le territoire, la culture et les traditions de son pays natal agit sur plusieurs niveaux dans notre mémoire collective mais aussi dans notre inconscient.

Lorsque nos pratiques de commissariat imaginent un « avenir-passé-présent », nous créons une *connectivité* entre les histoires, les mouvements de la population, les voyages ainsi que les déplacements. L'avenir-passé-présent est un territoire imaginaire, une nouvelle position de travail qui est inconnue mais qui s'articule à même les références bibliographiques et celles qui résultent de l'expérience, de la vie des artistes, des œuvres d'art et des démarches des commissaires. Cette façon de concevoir un territoire ressemble à la stratégie dont les commissaires de la biennale se sont servis antérieurement pour construire un avenir post-technologique afin de sauvegarder la biennale d'une crise financière.

Nous voyageons maintenant dans une position virtuelle que nous ne pouvons pas définir en termes physiques. Je ne fais pas allusion ici à l'élément de la biennale qui est littéralement virtuel, mais à une virtualité créée par les attentes produites quand nous avons l'impression de voyager vers une destination

inconnue. Est-ce qu'il s'agit d'un voyage ethnographique, d'une forme d'exil forcé ou bien d'une migration entreprise volontairement ? Il est certain qu'il s'agit de déplacement et que les artistes, les commissaires, les œuvres d'art, Internet et les catalogues constituent des informateurs, des étrangers intérieurs, des traducteurs ou des voyageurs. Ils partent de leurs positions afin de construire l'avenir-passé-présent imaginaire de la biennale et ils continueront leurs déplacements une fois l'événement terminé, qu'il s'agisse de l'exposition, du laboratoire, des congrès ou des ateliers. La biennale est maintenant plongée dans un mouvement informel et irrégulier guidé en partie par les objectifs des commissaires, tout en fonctionnant à l'aide d'une forme de déplacement transformatif créé par la connectivité historique de tous ces éléments.

Est-ce que la biennale se concentre sur un lieu en particulier (Mérida) ou est-ce que le rapport entre l'événement et Internet facilite l'articulation de la stratégie du commissariat ailleurs ? Nous avons certainement pensé inviter d'autres commissaires et historiens d'art venant d'outre-mer, afin de démontrer qu'aujourd'hui la véritable histoire de l'art peut seulement être écrite en réseau. Comment représenter le mouvement de l'avenir-passé-présent étant donné que nous voulons créer une distance entre les choses ou apporter un éclairage nouveau sur les faits ? Comment arriver à une situation où nous ne sommes pas tout à fait détachés du quotidien mais où nous pouvons néanmoins regarder d'un œil « anthropologique » quelques questions qui influencent la production artistique critique de notre région et son rapport avec la complexité des territoires ailleurs dans le monde ? En tant que commissaires, nous partageons une certaine complicité avec les ethnographes et les anthropologues. Le rassemblement et l'exploration des objets, des œuvres d'art et des artistes dans le cadre de la biennale nous servent à naviguer vers la position que nous désirons atteindre et nous fournissent des informations sur sa configuration géométrique.

Conclusion

La biennale a établi un espace critique pour les artistes et les commissaires qui sont désavantagés par leur contexte géographique ou socioéconomique et par la difficulté à intégrer les technologies médiatiques dans leur travail. *Arte Nuevo Interactiva* est devenue l'une des biennales les plus importantes en Amérique latine. Les efforts, l'appui ainsi que les contributions des institutions, des entreprises et des individus partout dans le monde nous ont aidés à créer un nouvel espace d'exposition, un contexte éducatif alternatif pour la production de la connaissance interdisciplinaire et une stratégie durable pour la résolution des problèmes liés à l'art @

Traduction à partir de la version originale anglaise : Julie Bacon

Notes

1. Jose Roca, « Desde adentro como un virus » [en ligne], *Columna de Arena*, n° 24, www.universes-in-universe.de/columna/col24/col24.htm.
2. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires et Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 2005.
3. Heidi Figueroa, « Lo Político de Interactiva'03 » [en ligne], *Teknokultura*, <http://teknokultura.rpp.upr.edu/kontenido.htm>.
4. Notez que la spirale qui fait partie du logo d'*Arte Nuevo Interactiva* en 2005 et qui est juxtaposée à un œil (en hommage à Luis Buñuel) souligne l'identité graphique du projet.
5. Chilam Balam de Chumayel, trad. A. Mediz Bolio, Mérida, Maldonado Editores, 1996.
6. Cf. Mercedes de la Garza, *Rostros de la Sagrada en el mundo maya*, Mexico, Editorial Paidós Mexicana y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
7. Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
8. Frederic Jameson, *Progreso versus utopía : o ¿Podemos imaginar el futuro ?* [Progrès contre utopie, ou Peut-on imaginer le futur ?], El arte después de la modernidad, Madrid, Akal, 2000, p. 242.
9. Cf. Arthur Kroker et Michael Weinstein, « The Theory of the Virtual Class », *Electronic Media and Technoculture*, Nouveau-Brunswick, John Thorton Cladwell, Rutgers University Press, 2002.
10. Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans Hannah Arendt (dir.), *Illumination* (1968), New York, Random House, 2002.
11. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, du Seuil, 2001.
12. Gerardo Mosquera, « America », catalogue de l'exposition *Cinco Continentes y una Ciudad*, Salon Internacional de la Pintura, Mexico, novembre 1998 à février 1999.

PROGRAMA EVENTO TEÓRICO

Martes 31 de marzo

Sesión Mañana: 10:30- 12:30

Tema: Globalización. Aspectos generales y teóricos / Globalization. General and Theoretical Aspects

Moderador: Jorge Fernández
Director del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam

Paco Jarauta • España
Nelly Richard • Chile
Joaquín Barriendos • México-España
Isidoro Reguera • España

Sesión Tarde: 2:00 – 5:00

Tema: Globalización. Aspectos generales y teóricos / Globalization. General and Theoretical Aspects

Moderador: Nelson Herrera Isla
Curador X Bienal de La Habana

Nicolas Bourriaud • Francia
Andrés Gaitán • Colombia
Richard Martel • Canadá
Pablo Helguera • México-EU

Presentación del libro

I Insulted Flavio Garcíandía in Havana
Cristina Vives

6:00 pm.

Talleres Cátedra de Arte de Conducta.
Tania Bruguera. Galería Habana

Miércoles 1 de abril

Sesión Mañana: 10: 15- 12:30 pm

Tema: Sistema del arte, industria cultural y globalización / The Art System, Cultural Industry and Globalization

Moderador: Dannys Montes de Oca
Curadora X Bienal de La Habana

Rajdeep Singh Gill • India
Orlando Britto • España
Raúl Ferrera-Balanquet • Cuba-México
José Luis Brea • España