

Elogio del silencio

La resistencia en los tiempos del mercado

TICIO ESCOBAR

(Paraguay).

Abogado y licenciado en Filosofía. Es fundador y director del Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales - Museo del Barro, Asunción. Dirige el programa "Identidades en Tránsito". Realiza diversas curadorías de arte paraguayo y latinoamericano en exposiciones nacionales e internacionales y en bienales latinoamericanas. Se ha desempeñado en la gestión cultural, como funcionario y asesor legislativo. Ha recibido numerosos e importantes premios en su país, en América y en Europa, en reconocimiento a la labor crítica y cultural. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran: *Sobre Cultura y Mercosur* (1995), *El arte en los tiempos globales* (1997), *La maldición de Nemur y Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguay* (1999).

El presente texto quiere destacar posibilidades críticas y contestatarias que, obstinadamente, sigue manteniendo la producción artística de ciertas minorías de filiación ilustrada y que pueden constituir hoy una disonancia en el paisaje uniformado por la hegemonía del mercado. Para argumentar mejor en pro de este objetivo, el artículo trabaja dos situaciones conflictivas; en primer lugar, la oposición entre arte e industria, surgida con la autonomización de lo moderno y crecida durante el proceso de desarrollo industrial; en segundo, las tensiones que instala durante la post-industrialización la hegemonía de los mercados globales.

La cisura

Cuando Kant define el arte en clave de finalidad sin fin está registrando una ruptura esencial. Hasta más o menos entonces, la producción artística respondía a usos utilitarios y rituales; pero apenas se desentiende ella de tales empleos, lleva consigo la forma y, por ende, el poder del aura, que unía las funciones consagradas. Por su lado, los usos utilitarios se refugian en los terrenos de la producción industrial, la arquitectura y el diseño, la moda; no olvidemos que entramos ya en tiempos modernos. Como cualquier otro, este divorcio desencadena pleitos inconciliables e intentos de arreglo una y otra vez renovados. Es que tal separación -que remata el sistema artesanal de producción e inaugura la etapa industrializadora y el desarrollo tecnológico- priva al arte de funciones vitales y lo separa del cuerpo social por un lado; por otro, confisca la belleza de los objetos utilitarios, vueltos signos mustios de una función desolada.

Las reacciones de ambos bandos no se hacen esperar. El flamante arte autónomo inicia diversos trámites, que serán largos todos, para salvar sus distancias con la vida práctica y la comprensión colectiva, de las cuales le había separado el aura. Entonces, entran en conflicto dos momentos básicos de la modernidad: la autonomía de la forma (custodiada por el aura) y la presión de los contenidos históricos (marcada por la utopía). Esta tensión movilizó todo el trayecto del arte moderno y se filtró, con otros nombres u otros sentidos, en el del contemporáneo. Por su parte, la utilidad, básicamente instalada en la producción industrial, intenta recuperar la perdida belleza, o por lo menos algún encanto que vaya más allá de su instrumentalidad deslucida. Estos trámites ocuparon parte central de la agenda cultural moderna.

Desde el principio, los intentos aportaron más confusión que acuerdos. Para acortar distancias, el arte ofreció sacrificar el aura (Benjamin), pero tal transacción, cuando ocurrió realmente, no resultó ventajosa. Por su lado, la nueva cultura tecnológico industrial (la producción serial, cierta arquitectura, el *design*, la moda) procuró sinceramente compensar el pre-

dominio de la función reanimando los poderes de la bella forma relegada. Es justo reconocer que, ya a comienzos del siglo XX, el funcionalismo se esmeró en descubrir un principio de brillo expresivo en el esfuerzo que hace la depreciada forma por acomodarse adecuadamente a los dictados que señalan los fines y condicionan los materiales. Pero tampoco estos intentos resultaron muy afortunados. "Hoy se está más cerca de una alianza entre arte y ecología que entre arte e industria" dice Wellmer nombrando el hecho de que la "modernización técnica" terminó volviéndose sinónimo, en muchos aspectos, de destrucción del entorno y la tradición, a contramano de la renovación cultural soñada a comienzos de siglo por artistas, arquitectos, diseñadores y políticos sociales.¹

¿Por qué no prosperaron estos afanes que buscaban enmendar las faltas producidas por aquella escisión original? En principio, la modernidad nunca pudo cumplir su ilusión conciliadora; es ésta la fuente de nuestras paradojas actuales. Pero hay otra cuestión más concreta: el programa mediador entre arte e industria no pudo prever el hecho de que, empujadas por la expansión avasallante del mercado global, las consecuencias del desarrollo industrial terminarían, no acercándose al espacio del arte, sino irrumpiendo de golpe en él y alterando terminantemente sus coordenadas. En este contexto, la relación arte-industria exige una formulación totalmente diferente.

Las otras funciones

Desde la vigencia de los tiempos pos-industriales, el arte autónomo, el de origen vanguardístico ilustrado, sufre una doble alteración: en primer lugar, su mayor dependencia de circuitos transnacionales regidos por la espectacularidad de los *show business*, el marketing y la cotización internacional; en segundo, la caída de sus muros defensivos y la apertura de sus exclusivas instituciones ante el asalto de formas provenientes de la masificación mediática y la cultura popular. Por otro lado, en general la arquitectura y el diseño olvidan las consignas de una "racionalidad comunicativa" vinculada a memorias y proyectos propios y capitulan ante las exigencias abstractas de la publicidad, la especulación inmobiliaria y la burocracia política moldeada por los mercados. A su vez, por último, todas las figuras en juego ven entremezcladas sus posiciones: el revoltijo posmoderno declara caducas las viejas categorías que separan la cultura ilustrada, masiva y popular y vuelve

inciertos, y en parte intercambiables, los terrenos propios de cada uno.

Esta promiscuidad expresa la reconfiguración que ha adoptado la escena artística cultural, trastornada por la entrada impetuosa de un frente hegemónico nuevo. Durante las últimas décadas el impacto de las industrias culturales transformó los valores, las representaciones y las sensibilidades colectivas; alteró la coreografía cotidiana urbana y terminó incidiendo en el mapa de los espacios públicos y las agendas de la institucionalidad democrática. Tal alteración no se encuentra marcada necesariamente con un signo negativo. Ciertas consecuencias de la industrialización cultural (como la masificación del consumo, la pérdida de las prerrogativas de la alta cultura y los complejos procesos de cruce intercultural y de transnacionalización del campo simbólico) permiten identificar en ellas, sin demasiada ingenuidad, posibilidades democratizadoras. Alientan, por ejemplo, la esperanza de que el modelo global permita impulsar la confrontación a escala mundial de las diversas experiencias simbólicas y sellar al fin la postergada alianza entre los valores del arte autónomo y las ventajas de la producción serial. Pero, una vez más, las cosas no resultan demasiado fáciles. Para que la masificación no signifique mera divulgación de señales ajenas ni pura burocratización de la experiencia simbólica; para que logre convertirse en posibilidad de acceso real de las grandes mayorías a los bienes culturales (y no sólo a su consumo, sino también a su producción), se requiere condiciones históricas favorables: existencia de sociedades simétricamente integradas, garantía de una institucionalidad democrática efectiva y aplicación por parte del Estado de políticas aptas para compatibilizar los intereses públicos y la codicia de los mercados. Bien sabemos que en América Latina el balance no cuadra: hay déficit en la columna de la sociedad civil y el Estado y hay superávit en la del mercado. Este desajuste plantea el riesgo de que, sin una contraparte social consolidada y sin mediación estatal, las industrias culturales, libradas a los impulsos de su pura lógica rentable, exacerben las diferencias y aplacen indefinidamente las posibilidades de un consumo masivo vinculado a la producción de sentido social.²

Pero este tema configura otra cuestión; volvamos ahora al de las conflictivas relaciones entre el arte autónomo y las estéticas aplicadas (al diseño industrial, la arquitectura *yuppificada*, la publicidad, la moda etc.), herederas éstas del li-

naje "funcional" que produjera la escisión promoderna entre forma y función. Aunque mezclado por discursos y formas provenientes de la cultura masiva y popular, y a espaldas quizá del papel que quiere designarle su presente desencantado, el arte mantiene aún ángulos filosos y resortes subversivos capaces de cumplir el viejo anhelo moderno de sobresaltar la experiencia de lo real y provocar lecturas intensas, reactivadoras de memoria y anticipatorias de afanes nuevos. Pero es difícil ver hoy en la producción "funcional" -no digamos ya en las industrias culturales que seguimos manteniendo aparte para no complicarnos demasiado- reflejos de las utopías humanizadoras de comienzos de siglo. No se trata de ceder ante una tentación maniquea que distinga un arte virtuoso de una execrable producción tecnológica; se trata de encontrar en un lado u otro los desvíos que pueden ser producidos a contrapelo de las direcciones prefijadas por la instrumentalidad del mercado. En este sentido, dice Wellmer que cabe distinguir entre una tecnología orientada hacia la actividad y las necesidades humanas y otra aplicada a la rentabilización del capital, el control burocrático o la manipulación política. "Esa diferencia y no la que separa el kitsch industrial del diseño funcional, es la que señala hoy la frontera entre cultura estético-moral, por un lado, y barbarie, por el otro".³

Lamentablemente, hoy es difícil encontrar en la producción "aplicada" contemporánea gestos capaces de infringir los guiones banalizadores del mercado: su dependencia de funciones que han sido incautadas por la lógica del cálculo y pasteurizadas por la tecnología y la publicidad, le impiden casi siempre escapar de la reificación de sus propios destinos; de sus finalidades formateadas por patrones de razonabilidad y eficacia y catalogadas en registro de *target*. Hoy, la publicidad y el diseño, por tomar los ejemplos más claros, reciclan las conquistas de las vanguardias y asumen la experimentación "de avanzada", pero lo hacen en términos de la previsibilidad práctica exigida por los usos a los cuales se encuentran afectados. Reeditan efectos de shock buscando agitar la experiencia cotidiana mediante la excitación inmediata: pueden provocar y remover con cautela, desconcertar suavemente, sorprender apelando al ingenio o la impertinencia, la diferencia o el escándalo; seducir mediante el *glamour* de una estética disciplinada, pero es difícil que busquen discutir los contornos de la significación social pues el modelo que los requiere supone que ellos se

encuentran pragmáticamente concertados. Es decir, la publicidad y el diseño trabajan el nivel retórico con eficiencia, movilizan expedientes connotativos para diferir (auratizar mínimamente) la lectura de la imagen y volverla así más compleja, más interesante, pero no pueden renunciar a una referencia última, previsible, determinada por sus finalidades (identificar un producto e inducir su consumo, vender un candidato en las elecciones tales).

Por otra parte, el uso de aquellos expedientes puede corresponder no sólo a una táctica orientada a engalanar la significación del producto vinculándolo a situaciones más sugestivas para escamotear su ordinaria facticidad. Así, según Lyotard, los sistemas provistos de una función comunicativa (pone como ejemplos la publicidad y la propaganda) utilizan recursos connotativos para "transmitir significaciones y órdenes sin que sobre ellos se ejerza la vigilancia del receptor": multiplican connotaciones en torno a un código no para oscurecer sus funciones de comunicación sino sus intenciones manipuladoras. Esta operación "permite reducir la polisemia, rebajar la opacidad, convertir el objeto de visión en objeto legible". La metáfora utilizada por el arte opera de manera contraria: "es poética no cuando remite a... un código sino cuando lo transgrede"⁴. Exacerbadas por el crecimiento desaforado de los mercados, la brecha entre las operaciones del arte y las del diseño se vuelven hoy más radicales (Entiendo en este sentido la definición de arte como "antidesign" que propone Alfons Hug.⁵

La agenda insumisa

Lo recién expuesto autoriza a pensar que, sin negar el potencial impugnador de manifestaciones culturales masivas e industrializadas, resulta más fácil hoy detectar impulsos críticos en ciertas prácticas artísticas, tanto de origen popular tradicional como de ascendencia ilustrada, que sobreviven al lado, o a un costado de aquellas manifestaciones y en permanente diálogo, confrontación y mezcla con ellas. Es que el escenario cultural contemporáneo se caracteriza por la coexistencia de registros diversos de producción, difusión y consumo cultural: los provenientes de las industrias culturales y medios masivos de comunicación (cine, televisión, radio, industria fonográfica y editorial, periódicos, etc.) y los aplicados a la producción de circuitos, objetos y símbolos utilitarios (diseño, publicidad, arquitectura, etc.) tanto como las expresiones artísticas autónomas de ascendencia

ilustrada ("Bellas Artes", arte contemporáneo) y de origen popular tradicional (indígena y rural). Así, expresiones, instituciones y valores distintos conviven cómplice o conflictivamente en un ámbito definido por la sedimentación de temporalidades, cánones y lenguajes plurales desmintiendo el mito moderno de que las nuevas conformaciones culturales desplazan a las anteriores. Ahora bien, la hegemonía del mercado determina que no sólo los modelos directamente dependientes de él sino aun los supuestamente "autónomos" puedan ser incluidos en sus programas en cuanto supongan rentabilidad. Es por eso que, complacido o de mala gana, el arte (erudito o popular) transita a menudo a través de circuitos acaparados por el mercado (galerías, remates, ferias, etc.) y asume modalidades propias de las industrias culturales (espectacularización, efectismo y trivialización de sus figuras tras mayores índices de audiencia).

Este terreno intrincado no es, así, ni de puros inocentes ni de irremediables pecadores. Por eso resulta conveniente analizar las posibilidades y los riesgos que acercan los mercados globales a cada modalidad en juego. Desde hace décadas, significativos teóricos actuales vienen realizando esfuerzos serios para evitar las simplificaciones maniqueístas que hacen de la masiva cultura del consumo todopoderosos agentes de alienación y dominación capaces de homogeneizar el planeta: así, desde un cuestionamiento dirigido tanto a apocalípticos como a integrados (Eco), se trata de estudiar las mediaciones (Martín Barbero) que se establecen entre la cultura industrializada y los públicos para promover nuevos procesos de resignificación social. En este mismo sentido, puede resultar útil considerar también el nervio creativo, la reserva crítica y la energía significativa que detentan hoy ciertas minorías culturales de cepa ilustrada, a pesar de los tantos riesgos de elitismo que acarrearán sus prácticas y no obstante sus antecedentes normativistas y su vieja vocación idealizante.⁶

Ahora bien, detectado este potencial movilizador, se presentan nuevas dificultades. En primer lugar, el papel transgresor del arte moderno se basaba en el intento de cuestionar desde afuera un orden injusto y una sensibilidad decadente. El problema es que hoy resulta casi imposible definir un "afuera" del sistema mundial de mercado. Y esta situación trae consecuencias perturbadoras, tanto a nivel de pensamiento como de producción de obra. La disyunción centro-periferia, hito demarcatorio de posiciones disidentes y oficialistas, se borrona en los

abstractos paisajes de un mapamundi nivelado por consumos globales, redes informáticas y poderes deslocalizados. El pensamiento crítico enreda sus posiciones cuando advierte que éstas son enunciadas desde el mismo espacio cuestionado (ya se sabe, la crítica posmoderna es parte de la posmodernidad). Los artistas subversivos y alborotadores quedan confundidos ante el escándalo, el estrépito, la violencia y la injusticia utilizados como medios de propaganda (ej.: Benetton); los tecno-experimentalistas se ven sobrepasados por los sofisticados efectos especiales de cualquier video-clip; los analíticos ya no pueden preocuparse demasiado por los mecanismos secretos del lenguaje ante una realidad sepultada por el peso de una signicidad desquiciada. Por último, los artistas marginales, preocupados por adquirir visibilidad e imponer sus presencias postergadas, se desorientan ante nuevas estrategias de mercado basadas en la puesta en escaparate de la otredad domesticada. Es decir, por un lado, "la marginalidad se ha vuelto un espacio productivo" (Stuart Hall)⁷, por otro, la visibilidad constituye la estrategia central de un sistema basado en la exposición publicitaria; es muy difícil competir con el mercado cuando de mostrar productos se trata.

Entonces, el mercado no sólo busca ganar presencia en los espacios simbólicos de las grandes masas sino que, especialmente a partir de sus nuevas modalidades pos-fordistas, decide incursionar también en los ámbitos del arte ilustrado. Y lo hace, sin duda, para diversificar el consumo y responder a la demanda acotada de públicos más exigentes, pero también para extraer "novedades" de la invención y la imaginación vanguardísticas, para usufructuar su actitud vigilante de búsqueda y su capacidad de olfatear los cambios de tiempo. Así, el mercado sale a cazar figuras e ideas nuevas, o que luzcan al menos como nuevas aunque en algunos casos hayan sido descartadas ya por artistas y pensadores actualizados: la emancipación, la universalidad, la multiculturalidad, la vanguardia, la originalidad de la forma (incautada por el mercado, el aura oculta el origen vulgar de tanta mercancía sublimada: la rodea de un halo de enigma, la sustrae para hacerla más deseable...). Y, apenas aparecen temas nuevos, como los de la identidad y la memoria, tras ellos corren los guiones cinematográficos, los best sellers, los temas musicales y la publicidad para ofrecer en seguida identidades *prêt à porter*⁸, o casos conmovedores de memoria combatiente.⁹

Esta situación hace, obviamente, que el gesto transgresor del artista resulte bastante problemático. ¿Cómo inquietar mediante la belleza a un público habituado al ingenioso esteticismo de la publicidad y el diseño? ¿Cómo trazar una nueva señal en un espacio público repleto de marcas, de logos, de anuncios, de imágenes? ¿Cómo escribir un *No* sobre la vitrina que exhibe la disidencia como un artículo exitoso de moda? ¿Cómo re-presentar la complejidad de la diferencia en los tiempos de Discovery Channel? O bien, ¿cómo asombrar en medio de una explosión espectacular de recursos mediáticos, de un desaforado mega-show pirotécnico, de prodigiosas escenografías virtuales? (¿Cómo conmover a un público que ve una hecatombe real por televisión y por este medio asiste diariamente a su desarrollo genocida?).

La conjura del silencio

Sin descontar que el arte actual dispone de otros recursos contrahegemónicos, a continuación se exponen dos expedientes suyos dirigidos a desorientar los rumbos de la significación establecida para destrabar sus contornos cerrados. La primera tendencia, afirmada ya a mediados de los años '80, reacciona tanto en contra del espíritu *light* y los clisés de la publicidad como en oposición a los discursos lánguidos de un modelo político formateado en clave de mercado: en contra del discreto encanto de la forma concertada. Y lo hace en una escena amenazada por la virtualización de lo real nombrado, por la disipación de sus densidades y la massmediatización de sus conflictos y sus ganas. Por eso reemergen los temas densos, las denuncias olvidadas, como la injusticia social, la devastación ambiental y la frivolidad programática sostenida por la alianza política-cultural-mercado. Y buscando remover las costras, almacenadas sobre la historia por los estándares de la cultura globalizada, irrumpe un dramatismo visceral y orgánico, violento las más de las veces, crudo en sus decires apurados. Un pos-realismo, por llamarlo de alguna manera, que trata de tocar lo real directa y ferozmente, abriéndose paso por entre los estratos de significaciones estancadas, como si quisiera constatar su existencia, embozada por los vendajes sobrepuestos de tanto artificio acumulado.

El retorno de narrativas duras indica tanto una reacción contenidista ante el formalismo moderno como una contestación a cierta insoportable levedad posmoderna. En una dirección cercana a la ocupada por estas réplicas densas

se mueven ciertas estrategias que exageran la sobre-retorización del mercado para ponerla en jaque a través de una suerte de *reductio ad absurdum*: los excesos neobarrocos y las operaciones que inflan y recargan paródicamente la abarrotada iconografía urbana para llevarla hasta el límite: para acallarla con otros ruidos; pero también el reto lanzado a la cultura del mercado (veamos quién llega más lejos en estridencia y saturación, tan lejos que pueda implosionar la misma explosión e instalar una tregua que permita escuchar otras voces...). Nelly Richard se refiere a ciertas maniobras contrahegemónicas basadas en recursos comparables a los recién nombrados: "*Sobreactuando la herencia colonial de la copia, la periferia latinoamericana usa el pastiche cultural como sátira tercermundista de la fe primer mundista en que el Modelo es depositario de la quintaesencia del Sentido; sobre todo hoy, cuando el modelo es, post-auráticamente, la desacralización del modelo*"¹⁰. También en este sentido se ubica el procedimiento de intervención urbana que, según Alfons Hug, trata de "exorcizar al demonio con Belcebú"; lo que significa "*atacar las metrópolis con las armas de las metrópolis, o sea, con cacofonía, disonancia y oscurecimiento de sus contornos*" y que encuentra inaplicable en grandes metrópolis, cuya "*brutalidad difícilmente pueda ser superada por las artes*"¹¹

La segunda tendencia, consolidada a partir de los '90, también se afirma de cara a un tiempo atiborrado de imágenes; una historia durante la cual las cosas aparecen interceptadas por una maraña de signos que las nombran desde mil lados (lo real "babelizado" y sobreescrito, reetiquetado, ilegible). Pero esta segunda estrategia se plantea desde el otro extremo: cuestiona la superficial estridencia del mercado replegándose, hosca, sobre sí, bajando la voz. Es que quien quiera hablar en medio de una escena altisonante puede recurrir a dos expedientes: o gritar más alto que el ruido del ambiente o bajar la voz rozando el silencio, hasta callar quizá, e instalar así una pausa, un contrapunto en el discurso caótico de un espacio descontrolado. Quizás el grito amordazado y vibrante y el mutismo extremado resulten la cara y contracara de un único gesto que no acepta la transformación del acontecimiento en bullicioso espectáculo como la cifra más fuerte de un presente desencantado. Estamos cerca de Vattimo, cuando interpretando la figura de la muerte del arte en un sentido débil, habla de un "suicidio de protesta" en contra de la estetización masificada: el arte

termina a veces renegando de todo elemento de deleite inmediato en la obra -el aspecto "gastro-nómico"- al sumirse en el puro y simple silencio. Siguiendo a Adorno, dice que "en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando..."¹²

Pero, ¿cómo puede hablarse callando? Puede hacerse mediante la poesía, esa contradicción que busca perturbar el lenguaje para forzarlo a desandar su curso programado. Lo poético dice mucho más por lo que omite que por lo que declara: habla desde la falta. Por eso, cuando nombramos hoy el sinsentido del arte no estamos proclamando el vacío de sentido sino proponiendo marchar a contramano del sentido único. Los antiguos distinguían entre el nivel estético (perceptivo, formal) y el poético (el que rasga la forma, el que se abre al sentido). Hoy, embretados por un estetecismo abusivo, los artistas privilegian el segundo momento. Desde sus tropos y sus omisiones, y a través de sus signos desviados, sí pueden disputar un lugar al mercado, entidad antipoética por definición y preferencia.

Por eso, cierto arte actual -sobrio y frugal, reducido en su espesor sensible, escueto en sus formas mínimas- busca resistir replegándose en los terrenos severos del concepto. Ahora bien, el mercado no entenderá de poesía pero bien conoce las reglas del pensamiento calculado. Entonces, se trata de resisitir apelando a racionalidades distintas a las de la lógica acumulativa que mueve sus cuentas con eficiencia: el arte (pos)conceptual¹³ esquivo las razones de la razón totalizante mediante juegos de lenguaje que impiden la cancelación del flujo significativo. Es decir, el concepto, que anima gran parte de los planteamientos actuales, también debe ser turbado por la poesía si pretende ser más que concepto satisfecho y concertado; así como debe serlo el silencio si quiere ser más que ruido vaciado (puede callar el arte pero no enmudecer). Desde sus rodeos y sus ambages, desde sus silencios trepidantes, el lenguaje descarriado puede significar un gesto más subversivo que la denuncia más drástica. Y puede hacer entrever, fugazmente, otro lugar desde donde anticipar futuros deseables y, en pos de ellos, renovar las ganas.

Este texto fue publicado en el catálogo general de la Bienal de São Paulo, Brasil, correspondiente a su versión del año 2001.

Notas

1. Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, La Balsa de la Medusa 59, Madrid, 1993, p.116.
2. Según se verá, a contramano de esas circunstancias adversas, se producen casos interesantes de mediación intercultural (Martín-Barbero) provocadas por modalidades activas de apropiación y consumo (asimilación, rechazo, relectura, tergiversación) de los productos y discursos propuestos (o impuestos) por las industrias culturales.
3. Op. Cit., p. 128.
4. Lyotard, Jean-Francois, *Discurso, Figura*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1979, p. 313.
5. *A arte como antidesign...*
6. Por razones de opción temática, ya que no de reconocimiento, dejamos de lado en este artículo los impulsos indóviles del arte popular tradicional enfrentado a los mercados globales.
7. Cit. por Conor, Steven, *Cultura Posmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996, p. 142.
8. Naomi Klein presenta casos ilustrativos de manipulación de la figura de identidad pluricultural por parte de las grandes corporaciones, en *No Logo, el poder de las marcas*. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 153.
9. Andreas Huyssen trata el tema del "boom" de la memoria en *Seduzidos pela Memória*, Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, 2000.
10. Nelly Richard. "Latinoamérica y la posmodernidad", en Herlinghaus, Hermann y Walter, Mónica (edit.) *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Langer Verlag, Berlín, 1994, p. 219.
11. *A Arte como antidesign...*
12. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, México, 1986, p. 53.
13. A diferencia del arte conceptual de los '60 y '70, el actual no se centra en el (auto)análisis del lenguaje: se desarrolla de cara a los usos sociales con los cuales se confronta en cuanto discurso; si en el primer caso se encontraba subrayado su nivel sintáctico, ahora aparece privilegiado el pragmático.