

3

Reapropiaciones de los objetos:
arte, marketing o cultura?

a diversidad em um mundo
cuje interdependência
faz que muitos desistem
que existe

Vamos a encarar algunas encrucijadas en el tratamiento estético del patrimonio reconsiderando lo que hoy cabe entender por propio y ajeno, por arte o artefacto, en las políticas de las naciones, las estrategias de los investigadores y los museos, así como en las prácticas de algunos artistas.

CÓMO SE CONSTRUYE UNA MARCA ARTÍSTICO-PATRIMONIAL

Autores como James Clifford y Lourdes Méndez vienen observando lógicas museográficas, discursivas y estéticas semejantes en museos etnográficos y de arte contemporáneo: los acercan los modos de valorar los objetos, la vocación cosmopolita aunque se dediquen a culturas locales y la hospitalidad simultánea otorgada al material tradicional y al reciente (Clifford, 1999; Méndez, 2009). Voy a detenerme primero en el ejemplo que encuentro más elocuente: el Museo du quai Branly, en París. Esta institución, inaugurada en junio de 2006, tiene un doble interés. Por un lado, propone renovar los criterios de selección, exhibición y valoración de objetos de culturas no europeas, intenta renovar las relaciones entre arquitectura, artefactos culturales y arte, y busca resituar a Francia en los intercambios

globales. Además, antes y después de su apertura, el Museo du quai Branly generó estudios y debates entre antropólogos, museógrafos, artistas, arquitectos y políticos de la cultura de muchos países, como quizá no se han producido a propósito de ningún otro museo, bienal, feria o evento artístico-cultural.

Esta institución nació como un proyecto presidencial (de Jacques Chirac) para reunir las colecciones del Museo Nacional de Artes de África y Oceanía y del Departamento de Antropología del Museo del Hombre, cuya concepción intelectual y política había sido criticada como anacrónica. Uno de los objetivos fue producir un museo emblemático, de repercusión internacional, que retomara el caído protagonismo cultural de Francia —de acuerdo con el famoso libro de Serge Guilbaut— desde mediados del siglo xx, cuando Nueva York le robó a París la idea del arte moderno. Se trataba de generar un acontecimiento equivalente al que logró treinta años antes la creación del Centro Pompidou, dedicado al arte moderno.

* ¿Por qué el Museo du quai Branly no lleva un nombre que anuncie su contenido? Se intentó dárselo: primero, Museo de las Artes y las Civilizaciones; luego, Museo de las Artes Primeras (una fórmula rebuscada para no decir “artes primitivas”). Asígnarle finalmente un nombre que alude al lugar de París donde se sitúa contrasta con los fines anunciados: “hacer justicia a las culturas no europeas”, “reconocer el lugar que ocupan sus expresiones artísticas en nuestra herencia cultural y, también, nuestra deuda con las sociedades que las han producido”. Las palabras inaugurales del presidente Chirac ofrecieron romper “con una larga historia de desprecio”, “devolverles toda su dignidad a pueblos humillados” y proclamaron el rechazo de cualquier jerarquía, tanto de las artes como de los pueblos.

Se encargó a la arquitectura y a la museografía la tarea de “celebrar la universalidad del género humano”. El edificio dise-

ñado por Jean Nouvel, con gran parte de sus paredes en vidrio para reflejar el jardín que lo rodea, concebido por Gilles Clément, “filtra la luz natural –dice la guía– para dar a la galería la atmósfera interior de una gruta”. Salvo las intervenciones en la fachada sur y en los techos de “ocho artistas aborígenes australianos”, los nombres del arquitecto y del diseñador del jardín, aborígenes franceses, destacan esta nacionalidad. También lo hace el haber emplazado el museo con vista al Sena y junto al Grand Palais, el monumento a los Inválidos y pegado a esa aportación francesa a la iconografía universal que es la Torre Eiffel.

El interior ofrece un amplio espacio sin tabiques donde se exhiben más de 3.500 obras de África, Asia, Oceanía y las Américas. Varios documentos del museo afirman que la ausencia de muros divisorios tiende a favorecer las “comunicaciones” y los “intercambios entre las civilizaciones”. El visitante puede experimentar la fluidez comunicativa al recorrer el museo, ver trajes, máscaras, armas, piraguas e instrumentos musicales colocados en vitrinas, sin que la estructura sea evidente. Todo está ambientado con mapas, imágenes fijas y animadas, así como con músicas y dispositivos escénicos multimedia que sugieren contextos multiculturales.

El recorrido está concebido por el arquitecto y los museógrafos como una serie de pasajes a través de túneles y cuevas, desfiladeros oscuros, en los que destacan las vitrinas o los descansos más iluminados donde se exhiben las piezas. Junto a éstas no hay contextualización; sólo textos que introducen a las salas y unos pocos videos con ceremonias o escenas cotidianas de los pueblos representados. La escasez de explicaciones, y sobre todo la penumbra general, en vez de comunicar los significados de las piezas y los desentendimientos o conflictos históricos entre culturas, propone una estetización uniforme. Las obras africanas, asiáticas y americanas, y las de distintas regiones de cada continente, que-

dan “integradas” en un mismo discurso. No hay, con poquísimas excepciones, fechas ni ubicación histórica y social. Todo confluye —objetos de distintas épocas, videos de selvas y música *high-tech*— en un espectáculo único que vuelve operativos, en palabras de James Clifford, “el universalismo estético de Chirac y la ambientación místico-natural de Nouvel” (Clifford, 2007: 32).

Las cédulas destacan la “elegancia”, la “riqueza inventiva”, la estilización y la excepcionalidad de las piezas. Pero como estos conceptos se aplican en forma indiferenciada a culturas diversas, y la tensión entre monumentalidad y miniaturización se marca en todas las áreas geográficas, sin que cambios de concepción museográfica retomen el modo propio de cada sociedad al escenografiar sus obras, es fácil sentir incertidumbre acerca del continente en donde estamos.

Clifford sorprendió una conversación entre dos visitantes que se buscaban a través del teléfono móvil: “—¿Dónde estás? —Creo que estoy en América”.

El libro-guía del museo presenta descripciones que contextualizan los objetos. Como ocurre en otros museos, sólo una minoría va leyendo la guía en papel o escuchando las audioguías. La luz baja torna difícil saber qué dicen las pocas cédulas de sala y desalienta la idea de buscar información que el museo no da con su puesta en escena. El libro-guía afirma que las piezas elegidas “reflejan las grandes etapas francesas de recolección”, “los objetos provenientes de expediciones”. La visión contemporánea del Museo du quai Branly se aprecia en el edificio y al incluir una mediateca con 250.000 documentos y 3.000 títulos de revistas, salas de texto y cine, debates y conferencias, librería y salas de lectura con sección para niños y de consulta de archivos, en suma, un acceso múltiple a saberes especializados. Pero la exposición, su área más visitada, presenta una lectura estetizante, con una pretensión universalizadora condicionada por la historia colonial

francesa, centrada en la exhibición de lo que juzga "obras maestras". La guía atiende a la historia de los continentes, "pero también a la historia de los coleccionistas" (*ibid.*: 153) y a las preferencias incorporadas a la mirada europea por artistas fascinados ante las formas africanas o americanas, como Picasso y Gauguin.

Si el visitante llega a la mediateca hallará una exuberante documentación fotográfica, libros, relatos de viajes e informes de misiones de los etnólogos franceses y europeos que evidencian los criterios de recolección en cada país. También puede entrever cómo se fue construyendo la mirada sobre "los otros", la mezcla de curiosidad y conquista. El libro-guía ofrece una visión menos ingenua que las habituales en museos etnográficos o de arte no occidental junto con lapsus de su visión eurocéntrica, como cuando se refiere a las piezas del dios Gon, de la república de Benin, producidas a mediados del siglo XIX, diciendo que "sorprenden por la modernidad de su ejecución y recuerdan las audacias formales de Picasso" (*ibid.*: 298).

Reencontramos en este punto los problemas de la noción de patrimonio de la humanidad. ¿Cómo construir una visión de validez universal que interrelacione culturas diversas, permita compararlas y hallarles un común denominador sin desconocer su singularidad? En la sección americana, el museo recurre a la discutible teoría levistraussiana de la unidad de pensamiento de las poblaciones amerindias, según la cual un mismo mito se encontraría "en varias regiones de una manera transformada". En otros casos, el museo se postula como escena de conciliación, donde las obras dialogan.

La "galería suspendida", que se alza como una isla sobre el recorrido principal, ofrece exposiciones temporales en las que determinados especialistas ensayan otros modos de tratar la complejidad intercultural. Cuando en enero de 2009 visité el museo, estaba expuesta la muestra "Planète métisse. To mix or not to

mix”, curada por Serge Gruzinski y Alexandra Russo. La exposición proponía una lectura menos unificadora que la permanente al preguntarse si las convergencias entre objetos e imágenes, del siglo xv a la actualidad, desde el código Borbónico y una escultura africana que representa a la Reina Victoria, hasta los westerns estadounidenses y las películas de Wong Kar-wai, requieren como claves interpretativas la colonización, la mundialización, el choque de culturas o el mestizaje. También se aludía al lugar de los migrantes recientes en París –“ciudad mestiza”– y se informaba al visitante por qué zonas de la capital francesa debía desplazarse para “saborear las tradiciones culinarias asiáticas”.

¿Qué es “mix-mix”? Ni clásico, ni primitivo, ni étnico, ni folclórico. Es una oscilación entre esas diversas posiciones. Si bien en la línea de investigaciones sobre mestizaje de Serge Gruzinski esta muestra temporal brinda una visión elaborada sobre deslizamientos interculturales, la estetización incierta de la museografía permanente contribuye a dejar indeterminada, como el nombre, la vocación del museo. Se intentó “solucionar” la *indefinición conceptual* adjudicándole una marca derivada de su emplazamiento en París. Cuando la revista *Le Débat* le preguntó al director del museo, Stéphane Martin, por qué lo bautizaron con el nombre del Quai donde está situado, éste respondió que había defendido la opción de un “término convencional, no gramático, porque da más libertad a la evolución de la institución y le permite adherirse a la expectativa de la sociedad” (Martin, 2007: 10). Es cierto que otros museos, como el Guggenheim, se han designado con una marca. En Francia existen antecedentes, como el Centro Pompidou al que se impuso el nombre del presidente que lo promovió (aunque coloquialmente se lo llama Beaubourg, o sea el lugar de la ciudad donde se construyó) y el Museo d’Orsay, también designado con el nombre del Quai donde se encuentra. En el Museo du quai Branly, donde fueron

desechados los nombres que aludían a su contenido (artes y civilizaciones, artes primitivas), la selección de una marca arbitraria implica pensar en dos problemas vinculados con la misión que la institución afirma haberse asignado: (a) por un lado, no poder nombrar claramente el carácter excepcional que atribuye a los bienes que ofrece; (b) a la vez, se trata de un museo que no sabe cómo llamar a los otros.

Vale la pena señalar que en un período en el que las redes sociales, la distribución entre los grupos y muchas actividades culturales están asociadas a marcas o a logos comerciales, Francia constituye un caso atípico. Identifica sus posesiones o productos artísticos con nombres de presidentes o lugares urbanos en vez de participar en este idioma icónico internacional en el que nos invitan a nombrarnos y a unirnos en torno de lo que nos venden. No dejan de incorporarse a tendencias prevaletentes del capitalismo global —privilegiar el símbolo sobre el contenido y la función, crear franquicias de sus marcas (como han hecho con el Louvre)— pero buscan atraer a turistas y a los medios usando como logos a presidentes y lugares de París. Quizá ello se deba a que han privatizado en menor medida sus referencias identitarias y, aun con dos décadas de neoliberalismo, el Estado sigue teniendo un papel de organizador social.

DEL REPERTORIO "AUTÉNTICO" A LA TRADUCCIÓN INTERCULTURAL

La mayoría de las críticas realizadas al Museo du quai Branly apuntan a sus deficiencias como institución que contiene material etnográfico sin una adecuada contextualización. Como señaló Philippe Descola, objeciones parecidas merecen los museos de

arte que no se interrogan sobre el encuadre histórico-social de las obras que exponen. Se amparan en la indefinición posduchamiana respecto de qué objetos son o no artísticos, vacilan entre lo que la tradición o las vanguardias consagran como tal, lo que el mercado valoriza o ciertas culturas exaltan de sí mismas.

* Numerosos museos etnográficos y de arte han creído encontrar en la **multiplicación de puntos de vista** la manera de resolver qué es museificable. En ambos campos suelen considerarse legítimas las perspectivas de cada colectivo local, étnico, religioso o de género. Especialmente en los Estados Unidos, afirma Descola, pero no sólo allí, aprecian esos **movimientos de los actores como reappropriación de su destino** por los olvidados de la historia y como manifestación interesante de la etnogénesis contemporánea. Los **museos comunitarios** rara vez problematizan el rigor científico de la autorrepresentación, su parcialidad o sus olvidos. Descola bromea diciendo que podría defenderse el Museo du quai Branly como un tipo de museo comunitario, no porque explicita las costumbres de los franceses –como lo hace el Museo de Artes y Tradiciones Populares– sino porque “es sintomático de una cierta visión universalista y enciclopedista de las culturas del mundo característica de la tradición francesa” (Descola, 2007: 144).

* Hallamos, entonces, fuertes coincidencias entre los museos de arte y de antropología. En ambos se desarrollan desde hace años **museografías polifónicas**, narrativas múltiples en las que los objetos “hablan” con el sentido de quienes los fabricaron, de quienes los utilizan o perciben, los coleccionan o estudian. La **ampliación de recursos audiovisuales y escenográficos ayuda a exponer y a combinar esos saberes** y esas miradas. Objetos etnográficos y obras de arte pueden ser vistos en sí mismos y también siguiendo su mutación identitaria al pasar de un contexto a otro. La vida de las máscaras, que en algunas culturas no son creadas para durar intemporalmente sino para ser utilizadas en un ritual

y luego abandonadas —como las de los yup'ik de Alaska—, se prolonga al ser vendidas luego en una tienda y quizá descubiertas, como ocurrió con las de este grupo cuando André Breton y Robert Lebel las encontraron en una boutique neoyorkina.

En los encuentros académicos inaugurales del Museo du quai Branly, donde participaron decenas de historiadores del arte, museólogos y antropólogos, John Mack sintetizó una de las conclusiones: “no existe ni objeto etnográfico ni objeto de arte. No hay más que objetos mirados de manera etnográfica, estética o histórica, y puede tratarse del mismo objeto mirado desde muchos puntos de vista diferentes” (Latour, 2007: 371).

Descola analiza las cualidades plásticas de ciertos objetos antiguos, no fabricados con intención artística, que suscitan la admiración contemporánea: sostiene que quizá la belleza tiene modos de renovarse a través de distintas formas de ordenamiento de los contrastes entre los colores y el equilibrio. Pero también sabemos que las emociones que nos provocan esos objetos son, a veces, resultado de malentendidos y de paradojas. Es posible que determinadas correspondencias secretas entre formas lejanas y actuales de identificarse o distinguirse de los vecinos, de reforzar la dominación masculina o sujetarse a lo desconocido, conmuevan hoy al visitante ocasional de un museo o de una muralla. La fascinación podría crecer si interrogamos su historia, entendemos cómo se recargan de sentido en contextos diferentes y si el museo —de antropología o de arte— brindara conocimientos no contenidos en el objeto sino en el trayecto de sus apropiaciones.

Las apropiaciones son movimientos de poder. Un antecedente del Museo du quai Branly fue el encargo hecho por Chirac a su amigo, el galerista Jacques Kerchache, de crear un departamento de “artes primeras” en el Louvre. Al examinar el centenar de “obras maestras” seleccionadas por Kerchache, Maurice Godelier

halló que 83 estaban ligadas al poder: de jefes africanos, de dioses, de espíritus. La belleza por la cual el galerista las había elegido se vinculaba a esta dimensión etnográfica que era “el sentido del poder, el lazo entre los seres humanos y el mundo invisible, con las fuerzas de la naturaleza”. De ahí concluye que “los límites entre la etnografía y el arte son borrosos” (Latour, 2007: 28).

Si lo que se considera experiencia estética en sociedades no occidentales tiene que ver con la relación entre lo que se domina y lo que se nos escapa, entre lo visible y lo invisible, entre las fuerzas de los hombres y las de la naturaleza, hallamos un aire de familia entre esas “artes primeras” y las artes contemporáneas. La especificidad del arte actual consistiría en trabajar, decíamos antes, con la inminencia de una revelación, en insinuar lo que no se puede decir. Esto no nos autoriza a desconocer las diferentes prácticas de los hacedores y sus modos de inscribir en tramas sociales distintas sus obras o performances. El problema es cómo interpretar las continuidades, las coincidencias y las discrepancias entre lo que en los objetos etnográficos y en las obras de arte valoramos por lo que no acaban de decir.

Podría sugerirse que así como el arte trabaja con la *inminencia*, los profesionales del patrimonio se ocupan de lo que llamaremos la *exminencia*. El artista se coloca en la expectativa de lo que aún no sucedió; en cambio, los bienes que atraen a los que se dedican al patrimonio son los que se deterioran o están en riesgo de desaparecer. La fascinación de historiadores y arqueólogos se moviliza ante una inminencia negativa. Es notable la familiaridad que encontramos entre la frase de Benjamin que definía lo artístico, o sea el aura, como manifestación irrepetible de una lejanía, y su afirmación (aunque no hable literalmente del patrimonio) según la cual el conocimiento del pasado ocurre al “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin, 1973: 180).

→ Arte = esfera que posibilita que experimentos físicos
hacemos a partir de objetos simbólicos
Cuan estorbos...

Lo que aún no sucedió, lo que puede desaparecer, lo lejano, el instante del peligro: pese a la inseguridad que estas frases sugieren, no hay que olvidar cuántas veces se relacionan con el poder. Tanto los museos de arte y los de antropología o historia como los medios realizan ejercicios de poder al apropiarse de los objetos, seleccionarlos, situarlos en lugares más o menos prominentes, iluminarlos y editarlos en narrativas que congelan la proyección virtual de las tentativas y las reducen a obras. Una manera de desconstruir los tabiques entre lo etnográfico y lo artístico es dar cuenta de las operaciones históricas en las que esos objetos se tornaron bellos y poderosos. Otra consiste en autocuestionar y explicitar los actos a través de los cuales los museos y los medios intervienen en esa carrera de resignificaciones.

Las culturas visuales, ordenadas como colecciones y trofeos en el tiempo del colonialismo, jerarquizadas por la autenticidad de los objetos en cierta etapa de la antropología y de los orgullos nacionalistas, pueden ser ahora un lugar donde la comunicación y las disputas interculturales ensayen modos de traducirse. ¿Qué podemos comprender de los otros y cómo convivir con lo que no entendemos o no aceptamos? Así como algunos antropólogos desplazan hacia esta averiguación las viejas preguntas por el valor extraordinario de ciertos bienes, algunos artistas se interesan menos por la excepcionalidad de las obras que por hacer visibles y repensar los dilemas irresueltos de la interculturalidad.

ARTISTAS QUE SE NIEGAN A REPRESENTAR MARCAS

La lista de obras del patrimonio mundial es, hasta ahora, una antología de respuestas que distintas culturas se han dado. Hay una pregunta nueva: qué hacen las sociedades con aquello para

Arte = ejercicio experimental de libertad
Mónica Pedraza

lo que no encuentran respuestas en la cultura, ni en la política, ni en la tecnología. Por ejemplo: ¿cómo gobernar la globalización? ¿Cómo vivir con los diferentes en un mundo de densos intercambios mundializados? Me interesan ciertos artistas-pensadores que plantean estos problemas tratando de evitar la celebración tradicionalista y la mercantilización, y asumen en cambio los desniveles de los intercambios y las negociaciones por la diferencia de información, la interculturalidad desigual de los migrantes, la asimetría entre norte y sur en los cruces fronterizos. Doy tres ejemplos:

- a) *La mesa de negociación*, de Antoni Muntadas. Una mesa circular de gran tamaño, seccionada en doce módulos de diferente longitud, "como si fueran tajadas de un pastel", se nivelaba gracias a pilas de libros cuyos lomos mostraban títulos sobre las luchas en el mercado comunicacional. La superficie de la mesa exhibía doce mapas iluminados que representaban la distribución de la riqueza entre diversos países. Expuesta en la Fundación Arte y Tecnología de Madrid, situada en el edificio de Telefónica, durante los meses en los que se encrespaba la disputa entre corporaciones nacionales y globales por la televisión digital en España, la pieza evocaba las descompensaciones en la negociación, lo que ésta tiene de circularidad ensimismada, de fragilidad y de arreglos rengos.
- b) *Muro cerrando un espacio*, de Santiago Sierra. La obra de este artista en la Bienal de Venecia de 2003 consistió en cerrar el pabellón de España y sólo permitir la entrada por la puerta trasera, vigilada por guardias armados, a quienes exhibieran el documento español de identidad. Ni los críticos, ni siquiera los jurados de la Bienal, pudieron ingresar. En la superficie, el gesto metafórico de la exclusión de los indocumentados en España; también es posible leerlo como la dificultad de mostrar una cultura nacional.

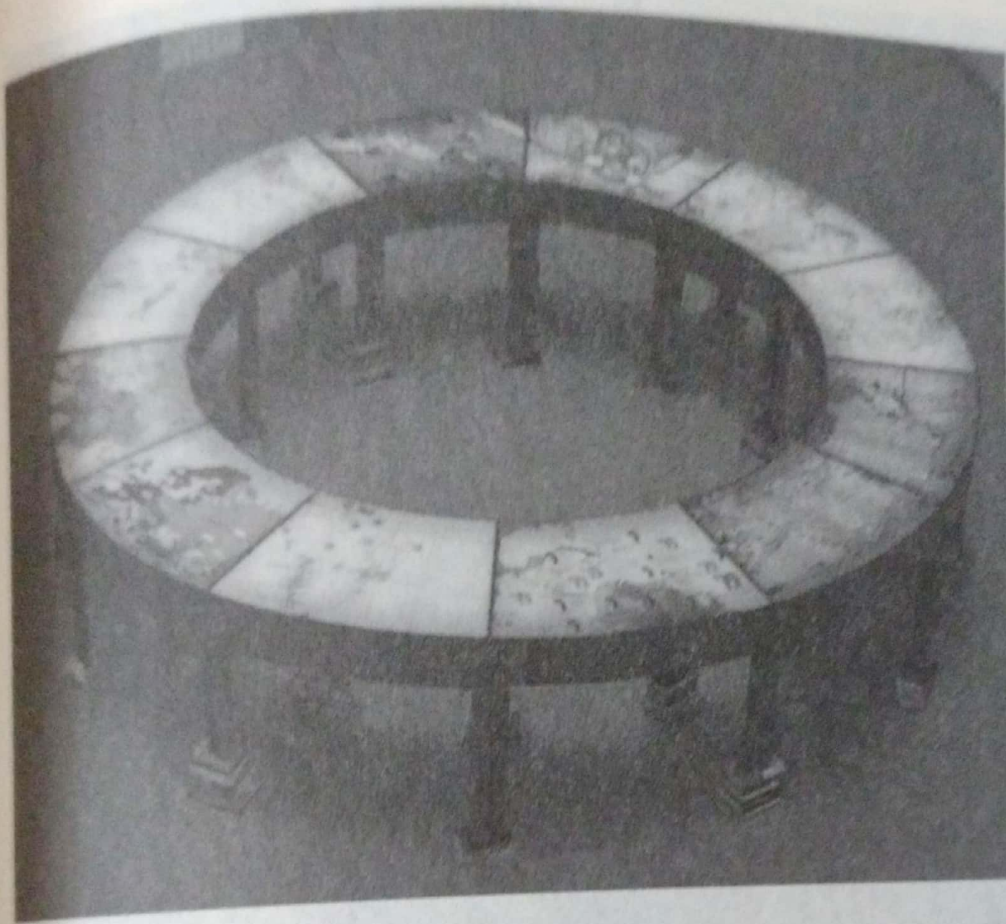


Figura 5. Muntadas, *Mesa de negociación*, instalación, Madrid, septiembre-noviembre de 1998.

El conflicto intercultural estaba representado no sólo por la distancia entre los españoles que podían ingresar y los excluidos, sino por lo que se ocultaba a quienes quedamos fuera. Como no pude entrar, transcribo la descripción del crítico español Juan Antonio Ramírez, quien relata que en el interior se veía un edificio abandonado “con grandes habitaciones desnudas, y los restos de la anterior exposición, con los textos de ésta en una de las paredes”. El pabellón, destaca el crítico, no está vacío, sino

ocupado por los restos, aparentemente azarosos, del trabajo humano: un cubo de pintura, papeles, huellas de pisadas sobre el polvo, paquetes de cigarrillos, antiguas etiquetas, etc. Los dos vigilantes uniformados tienen órdenes de impedir que

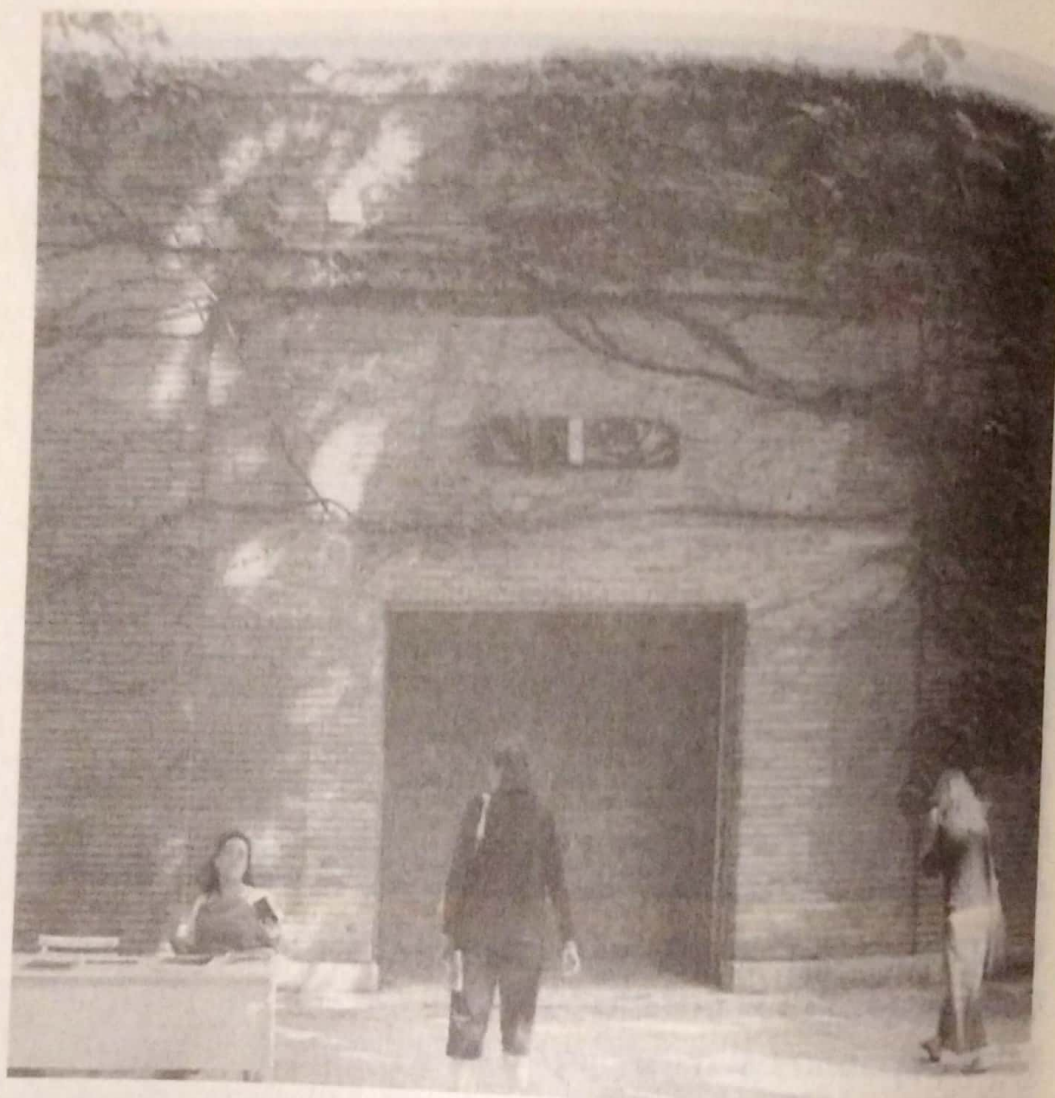


Figura 6. Santiago Sierra, *Palabra tapada*, pabellón español en la Bienal de Venecia, 2004.

los visitantes alteren esos restos o que se hagan graffitis en las paredes, por ejemplo. Es decir que si esas huellas han de ser tratadas con el respeto debido a las “obras de arte” es porque esos residuos *son* las creaciones que contiene el pabellón. La parte del pabellón veneciano reservada a los visitantes españoles aparece, por lo tanto, como una gran instalación dedicada a los restos del trabajo humano. Para darnos más pistas sobre ello Santiago Sierra hizo que su tercer proyecto expuesto allí –*Mujer con capirote sentada de cara a la pared*– se ejecutase el primero de mayo de 2003, día del trabajo, y de carácter

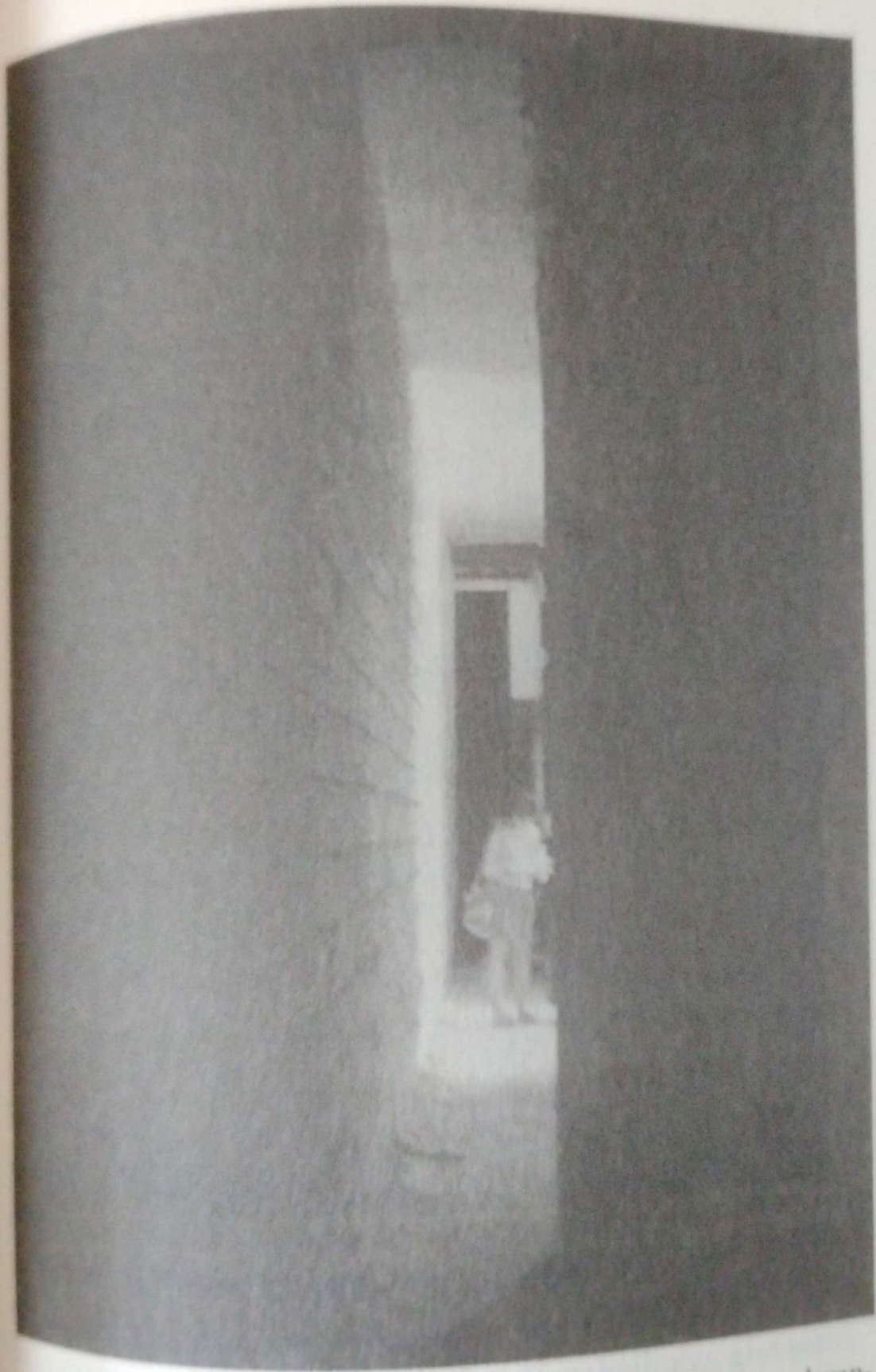


Figura 7. Santiago Sierra, Pasillo entre las paredes exteriores y el muro levantado por el artista en la Bienal de Venecia, 2003.

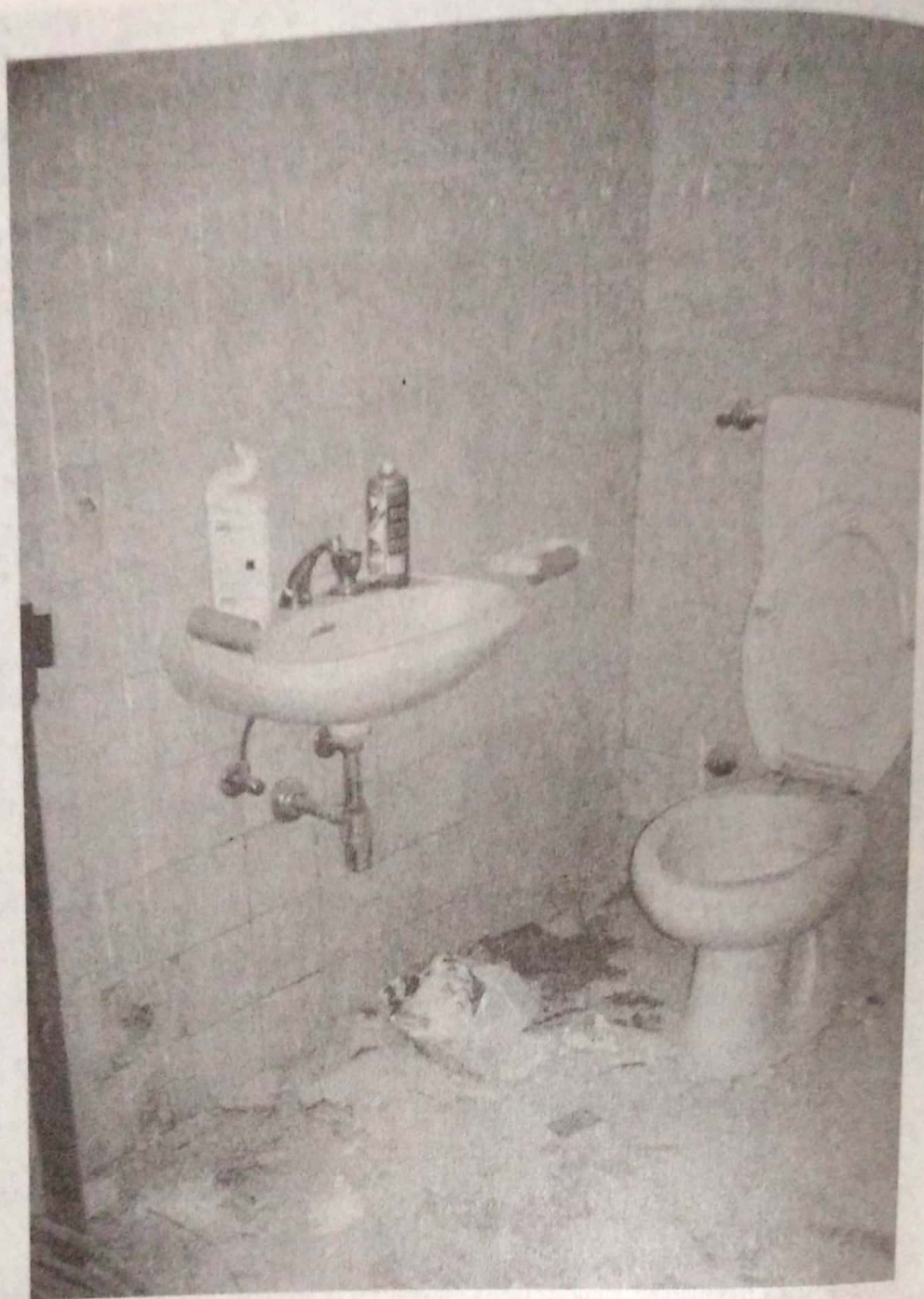


Figura 8. Santiago Sierra, *Cuarto de baño*, intervención en el pabellón de España, 2003.

festivo en países como Italia y España. En cualquier caso, el resultado visual es impresionante. Como consecuencia de la restricción de la entrada, las salas están casi siempre vacías y silenciosas; las paredes pintadas de negro —un estupendo “color encontrado” de la anterior exposición—, con la luz cen-

tal, sin ventanas hacia el exterior, crean un espacio de rara solemnidad, elegante y macabro, como si aquello revelara una grandeza o un pasado glorioso irremediablemente perdido [...]. No me parece casual que la mujer de la tercera obra veneciana haya sido una vieja, a la que sólo vemos de espaldas en la foto del catálogo, sentada sobre una banqueta baja, con los pies estirados hacia delante y con un puntiagudo capirote negro sobre su cabeza. Pensamos inmediatamente en los gorros de los condenados por la Inquisición (en el catálogo oficial se reproduce algún cuadro de Goya con ese asunto) y en los nazarenos de nuestra Semana Santa. Pero colocar a alguien de cara a la pared era una forma de castigo muy popular en las escuelas del franquismo. Se trata en este caso de otra forma de oclusión, la tachadura del rostro, una manera de encarcelar la identidad. Se diría que la España secreta de este pabellón, la de los nativos, la de "los muros de la patria mía", castiga a la mujer trabajadora con un tocado ominoso y presenta como espectáculo para la meditación la negrura de su rincón. ¿No es ésta la verdadera "noche oscura del alma"? (Ramírez y Carrillo, 2004: 295-299).

Luego de esta obra no es fácil volver a utilizar un pabellón nacional. Muntadas encaró el desafío en la Bienal siguiente cuando el gobierno español le encargó exhibir en su pabellón de Venecia. El artista catalán no replanteó el sentido del edificio de su país, sino el significado de la Bienal como lugar de intersección y competencia entre los 30 pabellones que representan a ese número de naciones (más otras 20 o 30 que exhiben fuera de los Giardini), escenificando cada dos años la consagración de las tendencias y los artistas. ¿Qué legitimidad global tiene este acontecimiento donde no cuentan con pabellón ni lugar marginal más de 100 naciones de la lista reconocida

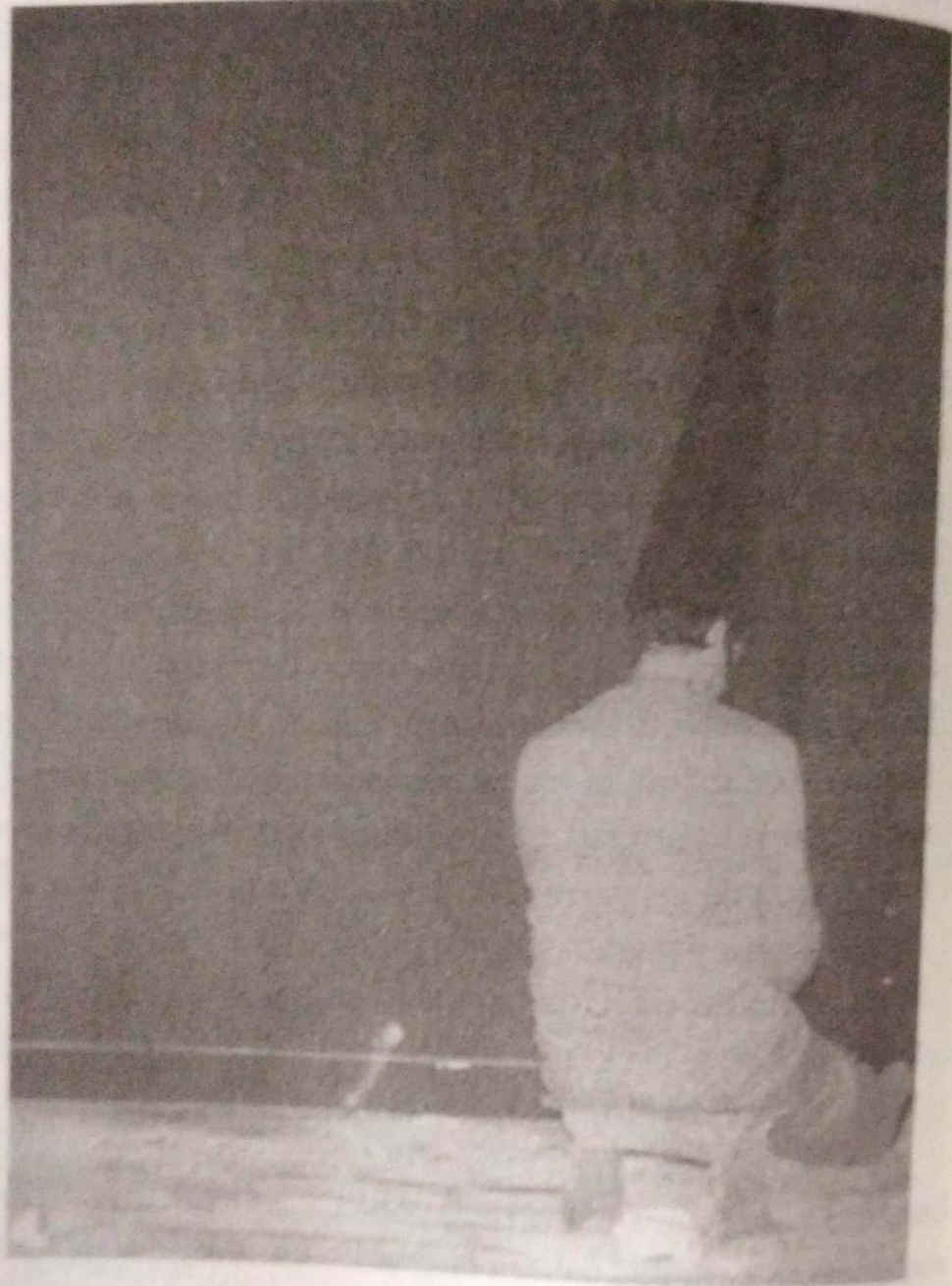


Figura 9. Santiago Sierra, *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*, acción desarrollada en el pabellón español de la Bienal de Venecia, 1 de mayo de 2003.

por las Naciones Unidas? ¿Qué puede significar en un tiempo en el que no tiene sentido ir a recorrer pabellones, como se hacía en otra época, para ver qué hacen los ingleses, los españoles o los franceses? A tal punto muchos artistas no se sienten

comprometidos a representar un país, ni los pabellones a exhibirlos como patrimonio nacional, que en los últimos años artistas de un país aparecen en otros, por ejemplo el coreano Nam June Paik en el pabellón alemán. En 2003, el edificio holandés fue ocupado por extranjeros que vivían en Holanda. Muntadas convirtió el edificio español en una sala de espera de aeropuerto o de oficina de información, con hileras de bancos, monitores, cajas de publicidad luminosa y un teléfono que —como las audioguías turísticas— contaba una historia de la Bienal, más un quiosco con la lista de los países excluidos, y nuevas versiones de obras de la serie *On translation*, realizadas en distintos países, entre ellas *La mesa de negociación*. Confrontaciones entre lenguas, países, instituciones y ciudades: “tú no serías nunca exactamente un representante de España, le dice Mark Wigley, pero sí podrías ser un traductor español” (Muntadas y Wigley, 2005: 284).

c) *El caballo de Troya*, de Marcos Ramírez Erre. Amplió el análisis de esta obra que inicié en un libro anterior (García Canclini, 1999). En la frontera entre México y los Estados Unidos, junto a las casetas que controlan el paso de Tijuana a San Diego, este artista mexicano colocó en 1997, dentro del programa de arte público inSITE, un caballo de madera de 15 metros de altura, con dos cabezas, una mirando hacia los Estados Unidos, la otra hacia México. Quiso evitar el estereotipo de la penetración unidireccional del norte al sur, y también las ilusiones opuestas de quienes afirman que las migraciones del sur están contrabandeando lo que en los Estados Unidos no aceptan, sin que se den cuenta. Me decía el artista que este “antimonumento” frágil y efímero es “translúcido porque ya sabemos todas las intenciones de ellos hacia nosotros, y ellos las de nosotros hacia ellos”. En medio de los vendedores mexicanos circulando entre autos aglomerados



Figura 10. Marco Ramirez Erre, *Toy and Horse*, inSITE 97. Puerta de entrada de Tijuana a San Diego. Foto: Jimmy Pluker.

frente a las casetas, que ofrecían calendarios aztecas, artesanías mexicanas y “recuerdos” de Disneylandia, Ramírez Erre no presentaba una obra de afirmación nacionalista. Eligió un símbolo universal convertido en marca de la infiltración intercultural y lo modificó irónicamente –por su aspecto y su emplazamiento– para indicar la multidireccionalidad de los mensajes y la ambigüedad que provoca su utilización mediática. El artista reprodujo el caballo en camisetas y postales para que se vendieran junto a los calendarios aztecas y los símbolos de Disney. También disponía de cuatro trajes de troyano a fin de que se los pusieran quienes deseaban fotografiarse al lado del “monumento”, como alusión irónica a las fotos que se sacan los turistas junto a las marcas de la mexicanidad y del *american way of life*. Hacía explícito el conflicto en la frontera, pero no lo representaba con imágenes nacionalistas ni con un emblema abstracto de la interculturalidad. Invitaba a reflexionar sobre una frontera específica.

Cuando presenté esta obra en la reunión de la comisión de científicos y filósofos creada por la UNESCO para reelaborar la noción de patrimonio cultural, el semiólogo Paolo Fabbri me preguntó: “¿Quiénes están adentro del caballo?”. Después de unos minutos, él mismo dio una respuesta: “ya sé: los traductores”.

Tal vez la traducción intercultural sea una función estratégica del arte en un tiempo de continuas interacciones globales. Más que consagrar obras para toda la humanidad, o marcas nacionales, las políticas que se ocupan del patrimonio podrían asumir el sentido dinámico y experimental de la mirada artística. Las tareas de almacenar y proteger podrían ampliarse a traducir, propiciar la formación de públicos flexibles, capaces de valorar bienes distintos, representativos de varias culturas. El patrimonio sería así reconceptualizado: además de un *repertorio de bienes*, se reconocerían *repertorios de usos*, performances o desempeños adaptables, no siempre compatibles entre sí.

Problema
como ego

Las obras de estos tres artistas, al eludir representar emblemáticamente la cultura de una nación, elaboran miradas no convencionales sobre los cruces interculturales, sobre las limitaciones en la cooperación y la negociación internacional. Su valor no reside en la elocuencia o la espectacularidad con que exhiben la creatividad de un pueblo, sino en el modo de generar espacios dialógicos donde se abren nuevas formas de conocimiento e interdependencia. No están preocupadas por marcar los límites de cada cultura, sino por elaborar lo que las relaciona con otras: incluso por la vía negativa del contraste y la exclusión, como en la obra de Santiago Sierra. Estas experiencias no se ubican en el registro de la consagración, sino en el de la invención de redes o aperturas cognitivas.

¿CONCEPTOS VS. METÁFORAS?

Al reconsiderar el espacio urbano, los museos y los medios como ámbitos que condicionan la gestión patrimonial y artística, registramos las definiciones dadas a las obras, variables según los modos de acceder a su significado y quiénes tienen derecho a participar en estas decisiones. Al reubicar los problemas del valor, en sintonía con las teorías actuales del arte y la cultura, no en la naturaleza del objeto, ni en una autenticidad que es la arbitraria selección de un momento en la historia de los usos, abrimos espacio para que sean visibles diversos sentidos y las disputas entre ellos. En vez de instalarnos dentro de los límites fijados por operaciones conceptuales restrictivas, ponemos a jugar la traducibilidad de los significados. Imagino una acción cultural que operaría como el movimiento de las metáforas, o sea en el desplazamiento y la

articulación entre sentidos diferentes, más que con el rigor delimitante de los conceptos.

No habría que escindir los conceptos de las metáforas. Es posible, en la línea de un pensamiento nutrido por la hermenéutica, registrar aquello que los entrelaza. Se trata de que la interpretación, esa operación conceptualizante, no destruya la densidad y la diversidad de experiencias enunciadas en las metáforas. A la inversa, el diálogo de éstas con el trabajo conceptual las precisa y evita los riesgos de extraviarnos en la abundancia de la significación. Paul Ricoeur afirma que la metáfora, además de vivificar los lenguajes construidos, incita a “pensar más”, comprender lo que podemos nombrar junto con lo que la poesía esboza o anuncia.

Los conceptos, a su vez, no son sólo operaciones objetivas y delimitantes. No acaban nunca de fijar el sentido de los hechos porque ellos mismos no están fijos. Desconfiamos de las visiones sedentarias de los conceptos: todo concepto tiene una historia, mostraron Gilles Deleuze y Félix Guattari, proviene de otros conceptos, es un punto de coincidencia, de condensación o acumulación de componentes de otros términos, como “un centro de vibraciones, cada uno en sí mismo y los unos en relación con los otros” (Deleuze y Guattari, 2005: 28). Ningún momento de condensación es definitivo. Según Mieke Bal, los conceptos son “herramientas de la intersubjetividad”, pues “facilitan la conversación, apoyándose en un lenguaje común” (Bal, 2005: 28). Pedimos a los conceptos que sean explícitos, claros y definidos, pero los conceptos viajan: de una ciencia a otra, entre la ciencia y el arte, entre el patrimonio y los usos. Se van formando en contextos, según la focalización móvil que efectúan entre objetos que cambian. Los conceptos no son representaciones verdaderas de una vez para siempre, ni su ade-

cuación es “realista”, sino resultado de aproximaciones que buscan “la organización efectiva de los fenómenos, una organización atractiva” y “que produzca información nueva y relevante” (Bal, 2005: 41).

Los conceptos son “teorías en miniatura”, útiles siempre que estemos dispuestos a revisar su productividad y a admitir su desgaste. Un concepto se puede ver como condensador de sentidos flexibles. Los diferencia de la gran teoría el no estar obligados por la rígida vinculación entre proposiciones; “los conceptos son centros de vibraciones, cada uno de ellos por sí mismo y en relación a los demás; los conceptos resuenan en aras de ser coherentes” (*ibid.*: 32).

Este carácter itinerante de los conceptos, que viajan entre disciplinas, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas, no debiera desesperarnos. Mieke Bal coloca un ejemplo que me resulta particularmente atractivo, el de *hibridación*, porque luego de escribir un libro para mostrar su fecundidad en el análisis de artes cultas, populares y mediáticas, tuve que hacer una nueva introducción a fin de discutir con quienes invalidaban el uso de ese concepto en las ciencias sociales porque sus alusiones a la infertilidad en la biología lo volverían impertinente en el estudio de las transformaciones socioculturales. ¿Cómo es posible, se pregunta Mieke Bal, que el concepto de hibridación, que tenía como su “otro” un espécimen auténtico o puro, que era asociado a esterilidad y aparecía frecuentemente en el discurso imperialista con implicaciones racistas, haya pasado a indicar la riqueza de la diversidad y la creatividad de los encuentros y las fusiones? Ello es posible porque viajó. Salió de la biología del siglo XIX, se encontró con la crítica literaria de Mijail Bajtín, fue reasumido por la crítica poscolonial en la India y por el pensamiento posfundamentalista de América Latina. Dado que al viajar los con-

ceptos se vuelven flexibles, sus migraciones pueden ser “una ventaja más que un peligro” (*ibid.*: 32).

No sólo los conceptos viajan. La propia noción de concepto ha ido cambiando desde la filosofía clásica—donde tuvo vocación de universalidad— a las ciencias sociales, cuyos modelos de conocimiento reconocen la intersección del trabajo conceptual con las evidencias empíricas y con los diversos modos de nombrar y legitimar el saber en cada cultura. La etapa más “insolente”, según Deleuze y Guattari, llega cuando las disciplinas de la comunicación (informática, diseño, mercadotecnia y publicidad) se apoderan de la palabra concepto y la destinan a nombrar innovaciones que a veces se reducen al nuevo modo de presentar un producto. Cuando los conceptos tienen por fin vender productos—una secadora, la exposición de un museo, la imagen de un artista o de un intelectual rediseñados—, la crítica es sustituida por la promoción comercial. El filósofo o el científico dejan su lugar al “presentador-expositor del producto” (Deleuze y Guattari, 2005: 16).

Lo que se altera es el vínculo entre concepto y creación. El concepto siempre tuvo que ver con un movimiento creador: “no viene dado, es creado, hay que crearlo; no está formado, se plantea a sí mismo en sí mismo, autopoiesis”. Como la obra de arte, goza de “una autopoiesis de sí mismo, o de un carácter autopoietico a través del cual se lo reconoce” (*ibid.*: 17). La publicidad no coloca lo que anuncia dejando que manifieste su fuerza propia, sino adosándole un simulacro: la mujer que parece venir con el coche, el edificio de vidrio transparente y reflejante que estetiza en forma homogénea las obras sin permitir que hablen las tensiones entre obras y contextos. Los simulacros son renovados periódicamente para cancelar el poder metafórico de los objetos y los movimientos de conceptualización con que se trata de nombrar su poder emergente. Aliados

con la polisemia de las metáforas, los conceptos reciben su productividad. Convertidos en simulacros intercambiables sólo anuncian el vacío.

2. Los conceptos con los que tratamos de definir algunos bienes culturales, como *patrimonio*, son modos de guardar las respuestas que las sociedades se fueron dando. Las operaciones metafóricas del arte recuerdan que esas respuestas son múltiples, inestables, viajan y a veces sólo logran decir lo que no han encontrado. Quedan en la inminencia. Las políticas relativas al patrimonio han ofrecido a unas pocas obras humanas la posibilidad de conservarse como memoria; el arte dice, una y otra vez, que ese ejercicio es frágil y su sentido depende menos del orgullo que provoca en sus herederos que de la fuerza que halla en la coincidencia o la polémica entre diferentes.

No voy a extenderme más, por ahora, sobre los cambios que están ocurriendo al liberar a los objetos valorados estéticamente del acotamiento que les impuso la historia del arte y repensarlos como parte de las prácticas culturales, o de la producción, circulación y recepción de imágenes a las que se dedican ahora los estudios visuales. En vez de los recortes patrimonialistas hechos por los arqueólogos y los historiadores del arte para aislar un repertorio de obras, con criterios estéticos tan arbitrarios como los que se fueron usando para el "patrimonio mundial", reubicar las artes como integrantes de la cultura visual y cultura. En un sentido análogo, no idéntico, a las interacciones analizadas antes entre patrimonio y usos mediáticos, los límites del arte se desdibujan cuando los trabajos de los artistas se intersecan con otros soportes y mediaciones audiovisuales.

¿Qué hacer con las tradiciones intelectuales, artísticas e institucionales que siguen diferenciando lo artístico de lo ordina-

rio? Aunque no haya razones para mantener diferencias tajantes entre objetos, obras artísticas y artefactos, persisten formas de trabajo y de apreciación que los distinguen. Cabe preguntarse si es posible utilizar de algún modo productivo esta distinción. No, por supuesto, hablando de diferencias esenciales entre ellos, sino de estrategias operativas, tal como van presentándose al llevar a cabo investigaciones y políticas culturales. La mejor investigación antropológica no es la que describe una tradición y le asigna conceptos ("cultura nacional", "folclore", "arte popular"), sino la que ofrece un mapa de la carretera en la que ese paisaje y sus nombres van cambiando. Lo que convenimos en llamar arte tiene la capacidad de condensar en una metáfora distintos momentos de ese viaje.

La pregunta crítica del patrimonio es dónde se establece y se consolida un significado socialmente compartido, cómo sigue transformándose al ser utilizado, y si corre riesgos de disolverse en la disputa entre los usos políticos y mercantiles, culturales y turísticos.

La cuestión de los artistas es cómo recomenzar más allá de un patrimonio establecido. Cómo hacer arte en México, por ejemplo, después del muralismo: el geometrismo abstracto de los años sesenta o setenta, el neomexicanismo pop o el folclorismo urbano de los ochenta, el cosmopolitismo que retoma elípticamente cierta iconografía mexicana en las obras de Gabriel Orozco o de Gerardo Suter, las performances, los videos y las instalaciones que trabajan con los movimientos de significados urbanos o de la cultura actual en Francis Alÿs, Santiago Sierra o Carlos Amorales.

Otras son las preguntas si cambiamos de contexto, por ejemplo en la Argentina: ¿cómo hacer literatura después de Borges? ¿La experimentación cosmopolita en *Rayuela*, de Julio Cortázar, la reescritura de la historia en *Respiración artificial*, de Ricardo

Piglia, o la experimentación en muchos géneros literarios y editoriales de distintas escalas de circulación y diversos países practicada por César Aira?

El muralismo o Borges pueden ser leídos como patrimonio de México y de la Argentina. Las reinterpretaciones y las transgresiones artísticas, los actos que reinician su sentido, permiten, a veces, que las experiencias de las cuales se hablaba en esos “orígenes” sean revisadas, incluso pasando a hablar de otras. Una diferencia significativa es que aún en el patrimonio nos interrogamos por el **dónde**. Los artistas exploran **cómo** pasar de lo conocido y situado a lo posible. Subsiste en la reconceptualización sobre el patrimonio la averiguación por el espacio y por los límites. En el arte, indagamos acerca de la inminencia y el recomienzo.

El patrimonio quiso ser, y cada vez lo logra menos, sedimentación de algunas certezas. El arte intenta narrar, traducir indecisiones y enigmas, hacer visible la tensión entre arraigos y viajes.