

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

La sociedad sin relato

ANTROPOLOGÍA Y ESTÉTICA DE LA INMINENCIA

conocimiento

La sociedad sin relato

Del mismo autor

Lectores, espectadores e internautas, Barcelona, 2007

Imaginarios urbanos, Buenos Aires, 2005

Diferentes, desiguales y desconectados, Buenos Aires, 2004

Latinoamericanos buscando lugar en este siglo, Buenos Aires, 2002

La globalización imaginada, Barcelona/Buenos Aires/México, 1999

Consumidores y ciudadanos, México, 1995

Culturas híbridas, México, 1990

Arte popular y sociedad en América Latina, México, 1987

Las culturas populares en el capitalismo, México, 1982

La producción simbólica, México, 1979

Néstor García Canclini
La sociedad sin relato
Antropología y estética
de la inminencia



conocimiento

Primera edición, 2010
Primera reimpresión, México, 2011

© Katz Editores
Charlone 216
C1427BXF-Buenos Aires
Calle del Barco Nº 40, 3º D
28004 Madrid
www.katzeditores.com

© Néstor García Canclini, 2010

ISBN Argentina: 978-987-1566-30-3
ISBN España: 978-84-92946-15-0

1. Sociología de la Cultura. I. Título
CDD 306

El contenido intelectual de esta obra se encuentra protegido por diversas leyes y tratados internacionales que prohíben la reproducción íntegra o extractada, realizada por cualquier procedimiento, que no cuente con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholdn kunst

Índice

- 9 APERTURA. EL ARTE FUERA DE SÍ
- 15 De la transgresión a la postautonomía
- 18 Caída de muros y del relato social
- 27 AGRADECIMIENTOS
- 29 1. ESTÉTICA Y CIENCIAS SOCIALES: DUDAS
CONVERGENTES
- 34 Conversación del sociólogo y el artista: Bourdieu - Haacke
- 39 En busca del objeto transversal
- 47 El arte entre los medios
- 53 Lo que el campo artístico no explica del arte
- 58 El poder de la inminencia
- 65 2. CULTURAS VISUALES: ENTRE EL ARTE Y EL PATRIMONIO
- 67 Mundialización de lo local
- 73 Patrimonios destinados a la reinterpretación
- 76 El vacío como patrimonio
- 81 Distribución global del poder simbólico
(Gabriel Orozco)
- 96 Patrimonio y arte: condiciones compartidas
- 101 3. REAPROPIACIONES DE LOS OBJETOS:
¿ARTE, MARKETING O CULTURA?
- 101 Cómo se construye una marca artístico-patrimonial
- 107 Del repertorio “auténtico” a la traducción intercultural

111	Artistas que se niegan a representar marcas
122	¿Conceptos vs. metáforas?
129	4. VALORAR EL ARTE: ENTRE MERCADO Y POLÍTICA
131	De qué relaciones habla la estética relacional
135	Los artistas como trabajadores del disenso
140	El misterio del arte y el secreto de las subastas
147	De la etnografía del campo a la teoría social
151	5. LOCALIZACIONES INCIERTAS
152	Inserciones en circuitos: Antoni Muntadas y Cildo Meireles
165	Redistribuir lo que se toma en cuenta: Alfredo Jaar
169	El museo fuera de sí: León Ferrari
179	Localizaciones múltiples y medios digitales
183	6. AGONÍA DE LO PÚBLICO Y TÁCTICAS DE SOBREVIVENCIA
184	Visiones incompletas: de la solidaridad al espionaje
198	La perturbadora belleza del no relato
204	El archivo de interrupciones de Carlos Amoraes
211	7. CÓMO HACE SOCIEDAD EL ARTE
215	Los públicos completan las obras
219	Qué logra el arte cuando lo rechazan
225	Desencantos: entre arte y política (Teresa Margolles)
239	Epílogo
253	Bibliografía
263	Índice de ilustraciones

Para Magali

Apertura

El arte fuera de sí

¿Qué está pasando con el arte, cuya muerte se anunció tantas veces, para que en pocas décadas se haya convertido en una alternativa para inversores decepcionados, laboratorio de experimentación intelectual en la sociología, la antropología, la filosofía y el psicoanálisis, surtidor de la moda, del diseño y de otras tácticas de distinción? Se le pide incluso que ocupe el lugar dejado vacante por la política y proponga espacios colectivos de gestión intercultural.

Desde principios del siglo xx la sociología mostró la necesidad de entender los movimientos artísticos en conexión con los procesos sociales. Ahora, esa implicación “externa” del arte es más visible debido al creciente valor económico y mediático alcanzado por numerosas obras. Para explicar el fenómeno no alcanzan las hipótesis que postulaban –al igual que se dijo respecto de la religión– que las artes ofrecen *escenas imaginarias donde se compensan las frustraciones reales*, ya sea como evasión que lleva a resignarse o como creación de utopías que realimentan esperanzas: “una especie de religión alternativa para ateos”, según la frase de Sarah Thornton (2009: 12).

Tampoco parece suficiente el argumento de la sociología crítica que ve en las elecciones estéticas un lugar de distinción simbólica. La comprensión del arte culto y de las sorpresas de las vanguardias, vista como un don, decía Pierre Bourdieu, eufemiza

las desigualdades económicas y da dignidad a los privilegios. ¿Cómo se reelabora el papel del arte cuando la distinción estética se consigue con tantos otros recursos del gusto, desde la ropa y los artefactos con diseño hasta los sitios vacacionales, cuando la innovación minoritaria es popularizada por los medios? La asistencia masiva a museos de arte contemporáneo hace dudar del efecto de distinción para las élites culturales: en 2005-2006 el MOMA de Nueva York tuvo 2.670.000 visitantes, el Pompidou de París 2.500.000 y la Tate Modern, la atracción más popular de Londres, recibió cuatro millones. La difusión mundial por Internet, que permite conocer obras exhibidas en muchos países, así como las críticas y las polémicas al instante, redujo el secreto y la exclusividad de esos santuarios.

Podrían acumularse ejemplos para mostrar la persistencia de estos usos sociales del arte —compensación de frustraciones, distinción simbólica—, pero necesitamos mirar los nuevos papeles que extienden su acción más allá de lo que se organiza como campo artístico. Son posibles otras explicaciones vinculadas a los logros y a los fracasos de la globalización: las artes dramatizan la agonía de las utopías emancipadoras, renuevan experiencias sensibles comunes en un mundo tan interconectado como dividido y el deseo de vivir esas experiencias en pactos no catastróficos con la ficción.

La economía, que pretendió ser la más consistente de las ciencias sociales, muestra ahora sus recursos de evidencia (estadísticas, relaciones entre costos y ganancias, entre deudas y productividad) como datos alucinantes. El neoliberalismo, anunciado como único pensamiento capaz de ordenar los intercambios y controlar las desmesuras de la inflación, acabó subordinando la economía dura —la que produce bienes tangibles— a delirios con el dinero. En vez de organizar la sociedad con reglas científicas, los economistas nombran los desórdenes con metáforas: culpan

a la *burbuja* que infló la especulación con los beneficios de las tecnologías digitales, luego a las burbujas inmobiliarias o de inversiones sin sustento. Los científicos, trabajadores de los conceptos y las cifras, recurren a vertiginosas imágenes, como si no hubiera de qué agarrarse en una época de trabajo sin contratos, ganancias que trepan y se derrumban en horas.

La política se tornó también un alarde inverosímil. Hace tiempo que cuesta reconocerla como el lugar donde se disputa el poder efectivo de las instituciones, la administración de la riqueza o las garantías del bienestar. Vamos a votar cada tres o cuatro años con dificultades para detectar a algún político no corrupto, alguna promesa creíble. Aun en naciones que recuperan, luego de dictaduras, la elección de sus gobernantes, prolifera el escepticismo: altos índices de ausentismo en aquellos países donde la votación no es obligatoria y en los que sí lo es, anulación del voto, parodias cínicas del juego político en la televisión y en Internet. Un teatro de simulaciones sospechosas.

En cambio, el arte juega con las imágenes y sus movimientos construyendo situaciones explícitamente imaginarias, con efectos disfrutables o que podemos limitar si nos perturban: nos vamos de la exposición. La mayor parte de sus intervenciones en la sociedad se acotan en museos, galerías o bienales. Se invierte en el mercado del arte por un gusto que suele durar, para obtener distinción simbólica o rendimientos monetarios más estables que los de la economía productiva o financiera.

Es cierto que las tendencias artísticas son fugaces, pero un sector amplio del público se acostumbró a que esos vaivenes sean parte del juego. Podemos hallar placer en la innovación, o adherir a distintas corrientes y sentir compatibles las preferencias por Picasso, Bacon o Bill Viola. Situarse en la última ola, la penúltima o algunas anteriores, que a veces se reciclan, no presenta tantos riesgos de exclusión social o derrumbes personales

como invertir en la moneda del propio país, en dólares o en acciones de una empresa transnacional.

¿Reside el éxito del arte en su carácter “inofensivo” o ineficaz? Vamos a explorarlo a partir de otra hipótesis: el arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso. La exposición de Dora García en Santiago de Compostela, a fines de 2009, titulada “¿Dónde van los personajes cuando termina la novela?”, propone esta guía de lectura para sus obras: “Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta”.

No quiero reincidir en el discurso sobre la inmaterialidad de la representación artística (la lluvia pintada en un cuadro no moja, la explosión en la pantalla no nos lastima). Tampoco en el argumento de la insularidad del campo artístico, según el cual las relaciones entre los actores de este campo siguen una lógica distinta del resto de la sociedad. Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación posible con “lo real” tan oblicua o indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente “suspenden” la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser.

Habrá que probar esta hipótesis no sólo con lo que ocurre en los museos. También en la expansión del arte más allá de su campo propio, cuando éste se desdibuja al mezclarse con el desarrollo urbano, las industrias del diseño y el turismo. Ahora vemos que el predominio de la forma sobre la función, que antes demarcaba la escena artística, caracteriza los modos de hacer política o economía. Se desconfiguran los programas que diferencian realidad y ficción, verdad y simulacro. Lejana ya la



Figura 1. Dora García, “¿Dónde van los personajes cuando termina la novela?”, dos videos de catorce minutos, color, sonido estéreo, inglés subtulado. Colección CGAC (Santiago de Compostela) y Frac Bourgogne (Dijon, Francia), 2009.

época en que se reducía la cultura a ideología y la ideología a manipulación de los dominantes, las simulaciones aparecen cada día en todas las secciones de los periódicos.

Decenas de activistas de Greenpeace escalan edificios de Ex-pal —una empresa española que vende bombas de racimo—, preguntan en el quinto piso si los trabajadores tienen armamento en las oficinas, entregan un video de niños de Camboya mutilados, llenan el suelo con siluetas de las víctimas y distribuyen piernas sueltas amputadas.

Los performances de guerrilleros disfrazados de policías o de militares existían antes en unos pocos países alterados por “la subversión”. Ahora, en cualquiera de las ciudades donde actúan

narcotraficantes y secuestradores, los diarios y la televisión documentan enfrentamientos a balazos entre grupos que visten uniformes idénticos, sea porque uno de los dos se disfrazó o porque pertenecen a la misma corporación, que está “infiltrada”. En México se sabía hace años que había “fugas” de petróleo y gasolina de los ductos, pero las investigaciones sobre las redes de narcos revelaron en 2009 que en el 30% de las 557 tomas clandestinas donde se hacían “desvíos” participaban “los Zetas”, brazo armado del cártel del Golfo, y funcionarios de Petróleos Mexicanos que les prestaban uniformes y vehículos oficiales para realizar esas operaciones.

¿En qué sección colocar estas noticias: en política, policiales, economía o espectáculos? Si cuesta diferenciar estas zonas, ¿pueden todavía los artistas demarcar un espacio propio? La extensión de simulacros crea un paisaje en el que ciertas pretensiones de las artes –sorpresa, transgresión irónica del orden– van diluyéndose. Las distintas indefiniciones entre ficción y realidad se confunden debido al ocaso de visiones totalizadoras que ubiquen las identidades en posiciones estables.

No sólo el arte pierde autonomía al ser imitado por movimientos sociales disfrazados. Las mezclas borrosas entre lo ilusorio y lo real también abisman el mercado del arte, como veremos en descripciones etnográficas de subastas donde los billonarios disimulan sus inexplicadas ganancias especulando con obras artísticas. El secreto acerca de quienes compran y coleccionan, las explosiones de precios y sus cíclicas caídas (como sucedieron en 1990 y en 2008) hacen sospechar intersecciones más complejas entre arte y sociedad, entre creatividad, industria y finanzas, que las que alimentaron los dilemas entre valor económico y valor simbólico en las estéticas clásicas. Existen más procesos, dentro y fuera del campo, y en sus interacciones, que contribuyen a la “des-definición” del arte,

que cuando Harold Rosenberg acuñó esta expresión en los años sesenta.

Los entrelazamientos de las prácticas artísticas con las demás hacen dudar de los instrumentos teóricos y de los métodos con los que se intenta comprenderlas en las sociologías modernas y las estéticas posmodernas. ¿Sirven para algo las nociones de mundo del arte (Becker) y de campo del arte (Bourdieu) cuando sobran signos de la interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos? ¿Ayudan los análisis de Bourriaud sobre la estética relacional o son más productivas las propuestas críticas de Rancière cuando distingue entre estéticas del consenso y del disenso? ¿Qué papel juegan artistas como Antoni Muntadas, León Ferrari y Carlos Amorales, que también replantean estos vínculos de interdependencia en sus obras y puestas en escena?

DE LA TRANSGRESIÓN A LA POSTAUTONOMÍA

Los artistas, que tanto batallan desde el siglo XIX por su autonomía, casi nunca se llevaron bien con las fronteras. Pero lo que se entendía por fronteras ha cambiado. Desde Marcel Duchamp hasta fines del siglo pasado una constante de la práctica artística fue la transgresión. Los medios de practicarla en cierta forma contribuían a reforzar la diferencia. La historia contemporánea del arte es una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empeñadas en abatir los límites que lo separan.

En los momentos *utópicos* se vulneró la frontera que separaba a los creadores del mundo común, y se extendió la noción de artista a todos y la noción de arte a cualquier objeto ordinario:

ya sea implicando al público en la obra, reivindicando las maneras cotidianas de crear o exaltando el atractivo de objetos triviales (desde el pop art hasta el arte político). En los momentos *desconstructores* se vació el contenido (las monocromías desde Malevitch a Yves Klein) o se diluyó el contenedor (las pinturas que escapan del marco: Pollock, Franck Stella, Luis Felipe Noé). A fin de erosionar los límites del gusto, Piero Manzoni llevó a las salas de exposición 90 latas de conserva de “Mierda de artista” para vender el gramo de acuerdo con la cotización del oro. Otros orinaban o se automutilaban ante el público (los accionistas vieneses) o irrumpían en museos y bienales con cadáveres de animales y cobijas ensangrentadas en tiroteos del narcotráfico (Teresa Margolles).

La introducción en espacios artísticos de objetos o acciones “innobles” suele acabar reforzando la singularidad de esos espacios y de los artistas. Mediante dos procedimientos se ha intentado salir de ese círculo autorreferido, cerrado o incomprensible para quienes no comparten los secretos de las vanguardias.

Uno de ellos es la reubicación de las experiencias que se pretenden artísticas en lugares profanos: en la sección económica de *Le Monde*, Fred Forest y Hervé Fischer del Colectivo Arte Sociológico ofrecieron invertir en la compra del M₂ Artístico en la frontera de Francia con Suiza, prometían otorgar el título honorífico de “ciudadano” de ese territorio y dar participación en programas de jardines públicos, espacios de reflexión y actos contestatarios a los compradores. La otra vía es la acción ejercida en 1989 por Bernard Bazile cuando hizo abrir una de las latas de “Mierda de artista” de Manzoni y mostró “no sólo el desfase entre la realidad del contenido (la exhibición de un pedazo de estopa), el imaginario del contenedor (el más impuro fragmento del cuerpo del artista) y la simbólica del conjunto (uno de los más puros momentos de trasgresión de las fronteras del arte)”;

también exhibió la plusvalía así lograda y al final el aumento de valor de la lata de Manzoni abierta por Bazile, vendida por la galería Pailhas de Marsella al doble de precio que la lata inicial (Heinich, 1998: 92).

¿Es el destino del campo del arte ensimismarse en el reiterado deseo de perforar sus fronteras y desembocar, como en estos dos últimos casos, en simples transgresiones de segundo grado que no cambian nada? Ni llevando el mundo al museo, ni saliendo del museo, ni vaciando el museo y la obra, ni desmaterializándola, ni omitiendo el nombre del autor, ni blasfemando y provocando la censura puede superarse el malestar que provoca esta oscilación entre querer la autonomía y no poder trascenderla.

Tal vez las respuestas a este interrogante no surjan del campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al intersectarse con otros y volverse *postautónomo*. Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos* hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética*. Muchas obras siguen exhibiéndose en museos y bienales, son firmadas por artistas y algunas reciben premios de arte; pero los premios, museos y bienales comparten la difusión y la consagración con las revistas de actualidad y la televisión. La firma, la noción de autor, queda subsumida en las emisiones de la publicidad, los medios y los colectivos no artísticos. Más que los esfuerzos de los artistas o de los críticos por perforar el caparazón, son las nuevas ubicaciones dadas a lo que llamamos arte lo que está arrancándolo de su experiencia paradójica de encapsulamiento-transgresión.

Las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y de narrativas que las justifican. Quedar enganchado

en el deseo de acabar con esos órdenes y a su vez cultivar con insistencia la separación, la transgresión, implica que esas estructuras y esas narrativas mantienen vigencia. ¿Qué está ocurriendo cuando se van agotando?

CAÍDA DE MUROS Y DEL RELATO SOCIAL

Acabamos el siglo xx sin paradigmas de desarrollo ni de explicación de la sociedad: se decía que sólo contábamos con múltiples narrativas. Comenzamos el siglo xxi con dispersos relatos fragmentados. Algunos son creídos por islamistas, otros por fundamentalistas cristianos, y el resto por seguidores de un caudillo. Estos relatos a menudo pierden adeptos, dejan caer su eficacia por disidencias o se desmenuzan en parodias de sí mismos.

La penúltima gran narrativa (occidental), auspiciada por la caída del Muro de Berlín en 1989, imaginó que habría un solo mundo con un único centro –Estados Unidos– y que su estilo de modernización capitalista, según Francis Fukuyama, volvería homogéneo el planeta. Ese Gran Relato duró hasta que la otra Gran Caída, la de las Torres Gemelas, giró la mirada hacia los argumentos de Samuel Huntington sobre la persistencia de civilizaciones en choque, el poder compartido del inglés con otras lenguas y la multipolaridad económica y cultural. Ambas propuestas tuvieron sus ecos en representaciones artísticas y en los imaginarios sobre la mundialización de los mercados simbólicos: de Nueva York como única metrópoli pasamos a reconocer la multifocalidad y la multiculturalidad. La profusión de bienales en todos los continentes, que puso a interactuar formas distintas de modernizarse, de globalizarse y de figurar esos procesos, cancela las abstracciones mundializadas. Cuando hablo de so-

ciudad sin relato no digo que falten, como en el posmodernismo que criticó las metanarrativas; me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista.

En noviembre de 2009 libros, revistas, programas televisivos y exposiciones celebraron los 20 años de la caída del muro de Berlín. En el Deutsches Historisches Museum de esa ciudad, la muestra *1989-2009. El Muro de Berlín. Artistas por la libertad* reiteró una lectura oficial de lo ocurrido el 9 de noviembre de 1989: la caída el Muro como liberadora de flujos humanos incontenibles. Sin embargo, ahora dudamos de quién se benefició. ¿Qué decir de los muros que se han levantado o ampliado después? La página *web* de la exposición *Artistas por la libertad* se estaciona en demasiados lugares comunes: reunificación alemana, nueva estructura para Europa, el fin de un orden mundial bipolar. En rigor, el orden mundial había dejado de ser bipolar mucho antes: China y Japón estaban creciendo, los capitales árabes se expandían en todo Occidente. Avanzaba una recomposición geopolítica que no puede ser condensada en la caída del Muro. Las celebraciones más productivas son las que problematizan el sentido de lo que festejan.

Si miramos desde América Latina, las actuales democracias tienen más que ver con otras fechas: el fin de las dictaduras en el Cono Sur y en Centroamérica a mediados de los ochenta, las crisis económicas de 1994 y 1995, el abandono de proyectos nacionales como el de México a partir de 1982, que se consolidó desde 1994 con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Se trata de eventos que agravaron la desigualdad y la descomposición del capitalismo en esta región.

El siglo XXI comenzó dos veces. El ataque de Al Qaeda a Nueva York y Washington el 11 de septiembre de 2001 impuso en la escena política y mediática el desplazamiento que algunos es-

tudios venían anunciando: pasamos del multiculturalismo, entendido como reconocimiento de las diferencias dentro de cada nación, a los conflictos interculturales en una geopolítica global donde todas las sociedades somos interdependientes. La reflexión cultural y la práctica artística, que venían trabajando estas tensiones mundializadas en la investigación interétnica, así como las discusiones sobre fronteras y migraciones, dedicaron libros, obras visuales, números enteros de revistas y sitios en la web a elaborar la nueva situación.

Esta agenda política y cultural fue sacudida, sin ser cancelada, cuando el siglo volvió a iniciarse el 15 de septiembre de 2008, el día en que la quiebra de Lehman Brothers llevó a su cumbre dramática el desorden neoliberal en varios continentes. Millones de personas perdieron su trabajo, sus inversiones y sus ahorros en pocas semanas, el consumo se contrajo y quebraron en cascada tiendas, fábricas y otros bancos. Muchas fundaciones suspendieron sus financiamientos a museos, proyectos culturales e investigaciones científicas. Philippe Vergne –director de Dia Art Foundation– se preguntó en una conferencia dada a mediados de 2009 en Saint Louis por el significado de que ese 15 de septiembre de 2008 fuera también el día en que Damien Hirst ganara 198 millones de dólares al montar su propia subasta personal, sin mediación de galeristas, en Sotheby. “Provocativa coincidencia”, la llamó Anthony Huberman: el mismo día en que el mercado se mostró imperfecto e impredecible, fuente de “extraordinarias ilusiones y furia de multitudes”, en palabras de Paul Krugman, la maniobra estratégica de un artista para escapar de las “locuras eufóricas del mercado del arte” llevó su autonomía a un “refrescante” y “cínico” replanteamiento de las reglas de la economía artística (Huberman, 2009: 109).

Es obvio que este gesto de autonomía respecto del mercado podrían practicarlo sólo los diez o veinte artistas que, junto con



Damien Hirst, encabezan la lista de precios. Esa pretensión no puede extenderse a las instituciones artísticas y a los proyectos colectivos que vieron caer sus financiamientos. Las vacilaciones de los museos de primera línea luego de la crisis de 2008 muestran más bien su dependencia del mercado y el desconcierto sobre cómo evitar ser arrastrados por el desorden económico: ¿concentrarse en las exposiciones estrella con alarde de marketing, como la Tate Modern y otros recintos británicos? ¿Vender franquicias, levantar réplicas en Abu-Dhabi espectacularizándolas con arquitectos célebres, como intentan, en esa capital de los Emiratos Árabes, el Louvre, convocando a Jean Nouvel, y el Guggenheim, a Frank Gehry?

El modelo teórico del *campo artístico*, asociado, como veremos en Bourdieu, a una época en la que todavía se podían analizar los movimientos del arte como parte de culturas nacionales, fue agotando su productividad a medida que nos globalizamos. Tampoco convence como alternativa el *nomadismo* que imaginaba un mundo sin fronteras. Los flujos transnacionales de imágenes tienen velocidades distintas si provienen de países económicamente poderosos o desposeídos. Las personas, entre ellas los artistas, tropiezan con más barreras que sus obras. Esas dos magnas abstracciones —la universalidad de la creación y la autonomía del arte— se muestran inconsistentes cada vez que se levantan nuevos muros, cuando se exigen más visas a los trabajadores que a las mercancías que producen. Algunos productores culturales encuentran en la resistencia a estas discriminaciones o en la reivindicación de sus diferencias material para su arte. Pero estas interacciones y trabas multidireccionales no cuentan ya con una narrativa que las organice. Si bien examinaré a artistas que trabajan con resistencias y con traducciones interculturales, que critican relatos dominantes, crecen, sobre todo entre los jóvenes, relatos destotalizados, fragmentos de una vi-

sualidad sin historia. El estado de época luego del fracaso soviético y de las recurrentes catástrofes capitalistas es “un fin de la historia” en un sentido distinto al de Fukuyama: una pérdida de experiencia histórica. Esta organización “presentista” del sentido se agudiza, tanto en el arte como en la vida cotidiana, por la obsolescencia de las innovaciones tecnológicas.

El arte se volvió postautónomo en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos. Al hablar de este arte diseminado en una globalización que no logra articularse, no podemos pensar ya en una historia con *una* orientación, ni un estado de transición de la sociedad en el que se duda entre modelos de desarrollo. Estamos lejos de los tiempos en que los artistas discutían qué hacer para cambiar la vida o al menos representar sus transiciones diciendo lo que “el sistema” ocultaba. Apenas consiguen actuar, como les ocurre a los damnificados que intentan organizarse, en la inminencia de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvencijado por la globalización. El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable.

Por un lado, muchos movimientos artísticos dejaron de estar interesados en la autonomía o interactúan con otras áreas de la vida social —el diseño, la moda, los medios, las batallas políticas inmediatas—. Por otro, caducaron los paradigmas que contenían las peripecias socioeconómicas y las promesas de revolución o bienestar quedaron sin piso. En esta incertidumbre análoga del arte y de la sociedad, el arte no puede refundar un lugar propio y quizá su tarea sea su modo de mirar “lo que está más allá del último límite: lo extraartístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena”, escribe Ticio Escobar en un artículo que lleva el mismo título de esta introducción (Escobar, 2004: 148).

El arte sale de su autonomía por distintas vías. La más conocida es la inserción en un mercado artístico de gran escala (obras

vendidas por más de 8.000 millones de dólares en el año 2008), con reglas heterónomas, a veces semejantes a las de circuitos de bienes comunes. Ese mercado se extiende de los recintos de consagración occidental –Nueva York, Londres y Berlín– a China, Rusia y los Emiratos Árabes. Se mezcla con economías capitalistas o mixtas, regímenes autoritarios y democráticos. Los misterios del arte se transmutan en secretos de las subastas, los precios de las obras son comparados con los de los bonos, las bolsas y el Dow-Jones (Artprice, 2008).

Otro de los lugares donde registrar la situación postautónoma del arte lo hallamos en las múltiples inserciones sociales de los artistas. Hablaremos de uno de los actuales casos emblemáticos, el de Takashi Murakami, cuyos cuadros se asemejan a la ropa y a las carteras que fabrica para Louis Vuitton, así como su obra artística muestra continuidad con el manga y los videojuegos. Pero recordemos que figuras anteriores, ligadas a fuerzas transformadoras en la política, como es el caso de Frida Kahlo, se convirtieron en emblemas del feminismo, tema de películas comerciales y portadas de revistas político-culturales, de turismo y de moda. En otro tiempo, hubo indignados que defendían los usos legítimos frente a la degradación de esos símbolos; más adelante habrá que preguntarse si algo en el guión de vida ofrecido por esa artista la tornó dúctil para el multiempleo y por qué los fabricantes de ropa, de tenis y de relojes descubren en ella un dispositivo para dar significados trascendentes a sus logros de temporada.

Los estudios sobre la fortuna crítica de los artistas, ya sea durante su vida (desde Picasso a Damien Hirst) o después de su muerte (Van Gogh), con la intervención de actores mediáticos, políticos, turísticos y del comercio icónico, revelan cómo se combinan los valores estéticos con otros motivos de admiración. El libro de Nathalie Heinich, *La gloria de Van Gogh*, mos-

tró que este pintor, lejos de haber sido ignorado o incomprendido, fue celebrado por la crítica y es poco creíble que su fin trágico deba atribuirse a decepciones profesionales. Eso no impidió que biografías y estudios sobre su trabajo armaran una resonancia con motivos religiosos, extraídos del repertorio de la santidad, para construir un sentimiento de deuda colectiva frente al “gran singular” sacrificado por su arte, “en tanto se desarrollan diversas modalidades de absolución individual –por medio de la compra de obras, por la mirada que se posa sobre ellas, por la presencia en los lugares en los que el pintor vivió, que se han vuelto lugares de culto–” (Heinich, 2002: 58).

La tarea del análisis sociológico, aclara Heinich, no es desmitificar las creencias ni denunciar las ilusiones, sino comprender las razones que formaron en la modernidad maneras peculiares de singularización y regímenes de creación de valor simbólico. Al multiplicar los puntos de vista y descifrar las alianzas entre experiencias subjetivas y globalización del gusto puede abrirse una nueva comprensión del lugar del arte en la recomposición del sentido.

Multiplicar los puntos de vista: nos alejamos del reduccionismo sociológico que irrita con razón a los artistas y a los investigadores cuidadosos con la especificidad estética. Es necesario ensayar una visión del arte expandido en tantas zonas de la vida social sin obligarlo a representar “estrategias de distinción”, a ejercer “violencia simbólica” o la dominación de los “legítimos” sobre los demás. Se trata de ver si, al explorar vínculos diversificados entre creación y mercado, entre insatisfacciones estéticas y malestares políticos, se iluminan correspondencias entre un arte al que le cuesta redefinirse, sociedades donde disminuyó el sentido de optar entre izquierda o derecha y las ciencias sociales que buscan estudiar este paisaje con herramientas diferentes.

Este libro busca un marco analítico que, para poder examinar el arte contemporáneo, se ocupe de él junto con las condiciones culturales y sociales en las que se hace posible su condición postautónoma. Prestaré atención a las obras, a proyectos singulares de artistas y a los intentos de sostener cierta independencia respecto de la religión, la política, los medios y los mercados. Entre la inserción social inevitable y el deseo de autonomía se juega el lugar que van a tener la transgresión creadora, el disenso crítico y ese sentido de la inminencia que hace de lo estético algo que no acaba de producirse, no busca convertirse en un oficio codificado ni en mercancía redituable.

Agradecimientos

Muchos artistas, críticos, científicos sociales y filósofos que me estimularon a repensar la sociedad y el arte contemporáneos están reconocidos en estas páginas. Las que dedico a Francis Alÿs, Carlos Amorales, León Ferrari, Antoni Muntadas y Gabriel Orozco derivan de invitaciones a escribir en catálogos o en libros sobre sus obras, de visitas prolongadas a sus estudios y a sus exposiciones.

Apoyar la discusión teórica en una comprensión etnográfica transnacional de lo que hoy sucede en las artes y las culturas requiere estar mucho tiempo en talleres, galerías, museos, bienales, ferias y simposios de países diversos, conversar con espectadores que disfrutan o rechazan. Cuando se tiene la posibilidad de pensar acompañado, a veces por las mismas personas en ciudades distintas y en instituciones cuyas estrategias difieren, y de seguir por mail las conversaciones y los debates, aumentan las posibilidades de corregir una primera impresión o un hábito intelectual que se empecinan en permanecer a nuestro lado cuando en el mundo ya están sucediendo otras cosas: por esto debo gratitud, entre otros, a Rita Eder, Andrea Giunta, Manuel Gutiérrez Estévez, Nelly Richard, Graciela Speranza y George Yúdice.

La Universidad Autónoma Metropolitana de México me dio el tiempo de investigación y la posibilidad de confrontar estas

propuestas intelectuales y estéticas en un seminario de posgrado en 2009. Una de las alumnas, Paz Sastre, colaboró en la búsqueda de información en red y me hizo sugerencias sobre el texto. También me apoyaron eficientemente Gabriela Alarcón, Rosario Mata y Cecilia Meira como asistentes de investigación. Cuatro capítulos fueron la base de un seminario, en enero de 2010, en la Universidad Central de Barcelona, dirigido por Anna María Guasch y Joaquín Barriendos Rodríguez. También me ayudaron a entender qué estaba haciendo en partes clave del libro las lecturas de Marcelo Cohen, Andrea Giunta, Alejandro Grimson, Jesús Martín-Barbero, Fiamma Montezemolo, Graciela Speranza y Juan Villoro.

Compartir con Magali Lara el goce de su pintura y su mirada sobre mis textos, ver juntos algunos centenares de exposiciones en Argentina, Brasil, Colombia, China, España, Estados Unidos, Italia, Japón y México, sorprendernos de los rituales, disfrutar el trabajo y el juego de conocer el arte, sus autores y sus públicos, nos hizo cruzar juntos muchas más fronteras que las de los países y las tendencias estéticas.

1

Estética y ciencias sociales: dudas convergentes

En la medida en que las artes han ido adquiriendo, como nunca antes en la modernidad, funciones económicas, sociales y políticas, mientras estimulan la renovación de las ciencias sociales y la filosofía, los artistas no cesan de dudar sobre su existencia y su lugar en la sociedad. Parece una paradoja: los artistas salen de los museos para insertarse en redes sociales (arte sociológico, arte etnográfico, acciones pospolíticas), en tanto actores de otros campos mantienen la respiración del arte y se comprometen con sus aportes (filósofos, sociólogos y antropólogos piensan a partir de innovaciones artísticas y curando exposiciones; actores políticos y movimientos sociales usan performances en espacios públicos).

Estos movimientos rara vez se encuentran, y no está claro cómo podrían lograrlo. Los artistas lanzan una bola de plastilina a la calle (Gabriel Orozco) o fabrican “colectores”, juguetes producidos con latas, restos industriales y piezas magnéticas (Francis Alÿs) para que se les vayan pegando partes sueltas de la vida urbana. Alÿs paseó los colectores con una cuerda, como si se tratara de perros, por las calles para recoger clavos, alambres, residuos metálicos abandonados: en sus recorridos iba armando una memoria azarosa de la ciudad. Lo que quedaba adherido dejaba de ser basura para pasar a ser un documento en su investigación de lo que es usado y desechado.

De modo análogo, su serie fotográfica *Ambulantes* registra carritos para transportar todo tipo de mercancías e identifica a vendedores o viajeros, que constituyen fragmentos de narrativas sobre cómo se transita diariamente por el Centro Histórico de la Ciudad de México. Más que como creador de lo singular, el artista reconcibe su tarea como observador de personajes comunes, descubridor de “los siete niveles de la basura”, alguien que intenta realizar constataciones ordinarias como la manera en que los perros hacen uso propio de una parte de la calle, o de qué forma el derretimiento de un bloque de hielo es empujado durante nueve horas por el centro de la capital mexicana.



Figura 2. Francis Alÿs, *The collector* (El colector), en colaboración con Felipe Sanabria, México, 1991-1992.

¿Cómo se sitúa entre los demás oficios quien se define como un espectador dedicado a esperar “que suceda el accidente”? Puede dejar que su suéter vaya destejiéndose mientras camina y dejando

en su trayecto que el hilo se pierda y la vestimenta se deshaga, como si su tarea, comenta Cuauhtémoc Medina, consistiera en perder el “hilo de la narración” (Alÿs y Medina, 2006).

En tanto, las instituciones y los mercados hablan desde estructuras y programas, aunque sabemos que estas formas sociales no tienen la consistencia ni la certeza de otras épocas. ¿Cómo imaginar en este mundo sin centro ni paradigmas, entre las quebraduras de la globalización, una conversación de los artistas que convierten la basura en documentos con los profesionales decepcionados de las estructuras y de sus modos de representar?

No es un problema menor hablar de la situación de las artes –incomprensible si no la miramos a escala global– cuando carecemos de teorías universalmente válidas tanto del arte como de la globalización. Revisemos brevemente lo que viene sucediendo con los intentos de las teorías del arte por construir un saber universalmente válido.

La estética filosófica buscó universalizar su reflexión, pero estaba asociada al desenvolvimiento de la modernidad europea, de la razón ilustrada o del romanticismo. El pensamiento estético fue intérprete de la autonomización del arte cuando el capitalismo y la secularización generaron instituciones específicas y públicos dispuestos a relacionarse con las obras usando criterios de valoración distintos de los empleados por los poderes religiosos o políticos. El rasgo predominante de las estéticas modernas fue lo que Kant denominó objetos construidos siguiendo una finalidad sin fin; en palabras de Umberto Eco, las experiencias en las que las formas prevalecen sobre la función.

La sociología demostró que la autonomía del arte y la literatura no fue sólo un movimiento de mentalidades. A partir del siglo XVIII, la burguesía –convertida en clienta de los artistas–, así como la creación de museos, galerías y salones literarios au-

tonomizaron sus prácticas al establecer instancias propiamente estéticas para valorar el arte y la literatura. Bourdieu no fue el primero en advertir que uno de los rasgos de la modernidad era la constitución de campos autónomos, donde los creadores se vinculaban con quienes tenían específicamente que ver con su trabajo, pero fue el sociólogo que construyó una teoría más sofisticada y rigurosa sobre las maneras en que el arte se separó de sus condicionamientos externos.

Junto con los estudios sociológicos sobre el arte y la literatura pudimos entender cómo se fueron formando en la modernidad otros campos autónomos: la ciencia llevada a cabo en universidades y laboratorios sin otra dependencia que las reglas de la investigación empírica y la argumentación racional, el campo político como disputa laica por el poder sin derivar el orden social de mandatos divinos.

Tanto en las ciencias como en las artes el concepto de campo acabó con la noción romántica e individualista del genio que descubre conocimientos imprevistos o crea obras excepcionales. Ello sin caer, tampoco, en el determinismo social. Al ceñirse a la estructura interna de cada campo y a las reglas específicas para producir arte, literatura o ciencia, la investigación sociológica superó las pretensiones de explicar la creación y el saber desde coacciones macrosociales como el modo de producción o la clase. Las obras y las prácticas de los artistas están condicionadas, pero no por el todo social sino por ese conjunto de relaciones en las que interactúan agentes e instituciones especializados en producir arte, exhibirlo, venderlo, valorarlo y apropiárselo. Gracias a Bourdieu salimos de la oposición abismal y abstracta entre el individuo creador y la sociedad capitalista para comprender las tensiones entre proyectos artísticos y condicionamientos concretos de galerías, museos, críticos, coleccionistas y espectadores.

Howard S. Becker, con una mirada más antropológica, o más bien etnográfica, destacó que hacer arte es una actividad cooperativa; como músico, además de antropólogo, le resultaba obvio que un concierto necesita del trabajo grupal, o sea de una orquesta, de la colaboración del compositor, los técnicos, las escuelas donde se formaron todos ellos, la publicidad y los fabricantes de instrumentos. Estudiar el arte, y saber cuándo hay arte, implica entender la obra en el contexto de su producción, circulación y apropiación. Pero ¿cuál es hoy ese contexto? Bourdieu hablaba de *campos* y Becker de *mundos del arte*. Ambos consideraban que la definición, la valoración y la comprensión del arte se realizaban en espacios y circuitos *autónomos*. Esta independencia y autocontención de las prácticas artísticas, que delimitaban quiénes tenían legitimidad para decir qué es arte, se ha desvanecido.

¿Es posible extender esta noción de arte a sociedades no modernas ni occidentales? La antropología ha demostrado, por ejemplo en los trabajos de Clifford Geertz y de Sally Price, que en otros pueblos han existido preocupaciones por las formas de los objetos y los modos de trabajar la sensibilidad, pero no pueden comprenderse con los criterios de belleza o de predominio de la forma sobre la función de las estéticas eurocéntricas.

Aun en Occidente, las vanguardias artísticas han cultivado distintos tipos de belleza, y también la fealdad, lo abyecto, lo siniestro y otras alteraciones de la experiencia y la sensibilidad. Se ha propuesto llamar teorías del arte, en vez de estética, a las postulaciones conceptuales que guían las diversas prácticas artísticas. Pero el mismo plural, que tiene el mérito de admitir muchos modos de hacer arte, suscita dudas al adjudicarles el nombre de *teorías*. ¿Podemos llamarlas *teoría*, un término aplicado a concepciones científicas con coherencia interna, un encañamiento lógico de proposiciones capaces de ser contrastadas con referentes empíricos y que aspiran a la universalidad?

Los movimientos de vanguardia del siglo xx, al relativizar los valores estéticos y la fundamentación del gusto, admitieron la existencia de múltiples *poéticas*. Al colocar, por encima de la *representación*, la *experimentación* en los modos de representar o aludir a lo real, perturbaron el orden clásico y el museo como templo para consagrarlo y exhibirlo. Acabaron desconstruyendo el sentido autónomo del arte y el relato que había organizado sus vínculos con la política, el mercado y los medios.

CONVERSACIÓN DEL SOCIÓLOGO Y EL ARTISTA:

BOURDIEU - HAACKE

Una primera dificultad para comprender la descomposición del orden moderno es, como acabamos de decir, no reconocer la limitación de su vigencia a Occidente y su insostenibilidad en un tiempo de interacciones globales. El segundo problema es epistemológico: buscar la explicación sólo en los actores y los procesos a los que la teoría moderna había atribuido ciertas tareas que no cumplieron.

En el diálogo que tuvieron en 1999 Pierre Bourdieu y Hans Haacke –uno desde la sociología de las prácticas intelectuales y políticas, otro desde las experiencias de artista–, intentaron razonar sus decepciones: los intelectuales se han pasado del pensamiento crítico a la gestión, los estados dan cada vez menos dinero y quieren controlar más, Europa se fue plegando al modelo estadounidense de ceder a *sponsors* privados la sobrevivencia de museos, radios y televisoras, escuelas, hospitales y laboratorios. La observación exclusiva de los mismos actores entre los cuales el programa ilustrado y estatal nacional había distribuido responsabilidades lleva a constatar lo imposible: no cabe

esperar que el mecenazgo de empresas privadas auspicie acciones de interés público independiente y críticas a su voracidad, **todo** empeorará si el Estado abandona sus tareas y piensa únicamente bajo la lógica de la rentabilidad y la ganancia.

Bourdieu y Haacke son lo suficientemente lúcidos como para reconocer que las acciones culturales y científicas del Estado tampoco garantizan siempre el predominio del interés público, la calidad de la investigación y del arte, la publicación de los mejores libros y la promoción de artistas calificados. No obstante, la comparación en la historia de adquisiciones de arte contemporáneo de una institución privada como el Museo de Arte Moderno de Nueva York con las de una institución pública como el Centro Pompidou de París lleva a Haacke a concluir que los funcionarios dependientes del Estado “pueden permitirse ser más audaces” y más “arriesgados desde el punto de vista del mercado, la moral o la ideología” (Bourdieu y Haacke, 1994).

Podría discutirse esta afirmación si diferenciamos al menos entre las tendencias públicas y privadas (fluctuantes) en los Estados Unidos y Francia. También habría que preocuparse por la manera en que Bourdieu interpreta la desintegración de los sistemas públicos y la aprobación electoral de los ciudadanos. “Un sistema público deja un margen más grande de libertad, pero hay que ser capaz de usarlo”, afirma Bourdieu, y “lamentablemente, los ciudadanos y los intelectuales no están preparados para esta libertad respecto del Estado, tal vez porque esperan demasiado de él a título personal: carreras, condecoraciones”. La crítica, encerrada en su propia lógica, comienza en acusaciones estructurales al Estado y las empresas para desembocar en sospechas morales sobre los individuos.

Bourdieu recuerda, en un momento de la conversación, un principio epistemológico que él difundió desde sus primeros libros, notoriamente en *El oficio de sociólogo*: “Un pensamiento

verdaderamente crítico debe comenzar por una crítica de los fundamentos económicos y sociales más o menos inconscientes del pensamiento crítico”. De acuerdo. Esto implica desconfiar de si el Estado, las empresas y los ciudadanos son los únicos actores, o la única modalidad en que ellos se presentan es la que estudiaron la ciencia social clásica, la historia del arte o de las vanguardias. O si acaso otros modos de investigar –bajo convenios público-privados–, de gestionar la cultura y comunicarla (donde las industrias audiovisuales y las redes digitales juegan papeles clave) están remodelando, en circuitos diferentes, la producción, la circulación y la recepción del arte, la ciencia y la cultura.

Bourdieu lanza una buena frase para caracterizar la ineficiencia de intelectuales, sindicatos y partidos en las actuales condiciones de las disputas por el poder: “tienen un retraso de tres o cuatro guerras simbólicas” (Bourdieu y Haacke, 1994: 28). Se refiere al uso de técnicas de acción y manifestación arcaicas para oponerse a las empresas y a sus relaciones públicas sofisticadas. Por eso, valora la capacidad de los artistas de asombrar, sorprender y desconcertar.

Lo mismo hizo Hans Haacke cuando en 1991 respondió a una invitación para producir obras con documentación fotográfica de la historia del principal edificio nazi en Munich y exponerla en el lugar. Bajo el título de la primera frase de una canción nazi que hablaba de izar la bandera, Haacke colocó unas banderolas con la lista de empresas alemanas que habían vendido material bélico a Irak, entre ellas Daimler-Benz, Ruhrgas y Siemens. El periodista de *Spiegel*, autor del artículo del cual el artista había tomado la información, se asombró de que ciertas empresas que no habían reclamado por su texto acusaran judicialmente a Haacke. “La cuestión, dice éste, no es sólo decir alguna cosa, tomar posición, sino también crear una provocación fructífera” (*ibid.*: 30).

Una de las diferencias entre el sociólogo y el artista reside en que, mientras el primero analiza las estructuras y ve sus fracasos

como fallas o trampas estructurales, Haacke despliega la estrategia de los intersticios. “Se cree que la censura y la autocensura están por todas partes –y es verdad, existen–. Pero si se ponen a prueba los límites se encuentran a veces agujeros en el muro, que se pueden perforar” (*ibid.*: 86-87). Nos equivocáramos si creyéramos que el artista es un observador más astuto que el sociólogo. En el transcurso del diálogo, Haacke muestra que su habilidad para producir escándalos, como los de otros artistas que menciona –Duchamp, Tatlin, Rodchenko–, deriva de una consideración cuidadosa de los conceptos y los deslizamientos de sentido que ocurren al hacer cumplir a las formas funciones no habituales.

HH: Creo que pocas veces el público de aquello que llamamos “el arte” es homogéneo. Siempre hay una tensión entre aquellos que se interesan ante todo por “lo que se cuenta” y aquellos que privilegian la manera. Ni unos ni otros pueden comprender y apreciar la obra de arte en su justo valor. Las “formas” hablan y el “sujeto” se inscribe en las “formas”. El conjunto está inevitablemente impregnado de significaciones ideológicas. No es diferente en mi trabajo. Están aquellos que se sienten atraídos por el tema y las informaciones...

PB: El mensaje...

HH: [...] explícito o implícito. Quizá sienten que sus opiniones se refuerzan cuando se dan cuenta de que no son los únicos que piensan lo que piensan. Nos gusta cuando damos con algo que nos ayuda a articular nuestras ideas vagas y les da una forma más clara. Entonces, predicar ante un converso, como se dice, no es para nada una pérdida de tiempo. Lo hacen buena parte de la publicidad y todos los candidatos a las elecciones, y con buenas razones. Al revés de los simpatizantes hay gente que no está de acuerdo, incluidos aquellos que intentan suprimir mis obras –hay varios ejemplos espec-

taculares—. Los intentos de censura demuestran al menos que los censores piensan que la exposición de mis obras puede tener consecuencias. Entre estos dos extremos, hay un público que es curioso pero que todavía no tiene opiniones muy afianzadas. Allí es donde encontramos gente dispuesta a reexaminar sus posiciones provisionarias. Corresponden, grosso modo, al público al que apuntan los expertos del marketing y de las relaciones públicas, encargados de ensanchar el mercado de un producto de opiniones. Es también en ese sector vago donde se sitúa una buena parte de la prensa (Bourdieu y Haacke, 1994: 92-93).

El trabajo artístico no aparece en este diálogo como predominio de la forma sobre la función, ni como desmitificación de la lógica oculta de cada campo. Haacke, como otros artistas conceptuales y performanceros, comprende la estructura de los partidos, las iglesias, la publicidad y las audiencias, y a partir de ese conocimiento mueve de sus lugares habituales los objetos y los mensajes. Su práctica elude la autonomía de cada campo, se opone a ella: “Me parece que la insistencia en la ‘forma’ o el ‘mensaje’ es una suerte de separatismo. Una y otro son altamente políticos. Si se habla de la función de propaganda de todo arte, quisiera agregar lo siguiente: la significación y el impacto que tiene un objeto dado no están fijados para siempre. Felizmente, a la mayor parte de la gente no le preocupa tanto la pretendida fuerza del arte” (*ibid.*: 94).

HH: Se puede aprender mucho de la publicidad. Entre los mercenarios de la publicidad, hay gente muy inteligente, verdaderos expertos de la comunicación. El sentido práctico exige que uno aprenda las técnicas y las estrategias de comunicación. No se puede subvertir aquello que uno no domina.

PB: Para hacer acciones a la vez simbólicamente eficaces y políticamente complejas, rigurosas, sin concesiones ¿no habría que reunir equipos en los cuales habría investigadores, artistas, gente de teatro y especialistas de la comunicación (publicistas, gráficos, periodistas, etc.); y movilizar así una fuerza equivalente a las fuerzas simbólicas que se tratan de enfrentar?

HH: Creo que lo importante es que sea entretenido. Hay que obtener placer, y es necesario que eso dé placer al público (*ibid.*: 111).

EN BUSCA DEL OBJETO TRANSVERSAL

En la confrontación con la sociedad, y con lo que las ciencias sociales revelan de ella, la estética sobrevive no como un campo normativo, sino como un ámbito abierto donde buscamos *formas* no separadas radicalmente de todo tipo de función, *representaciones* más interesadas en el conocimiento –incluso de lo que no existe– que en la verdad, *experiencias* despreocupadas por algún tipo de trascendencia e interesadas, más bien, en abrir posibilidades en un mundo sin normas preestablecidas. Más que una estética como disciplina encontramos *lo estético* como una reflexión diseminada que trabaja sobre las prácticas aún denominadas artísticas y explora el deseo o “la voluntad de forma”

Richard, 1998: 11). Ese énfasis formal aparece en otras escenas: los lugares de trabajo y de consumo, la ciencia y la tecnología, la organización y renovación del espacio urbano, los mensajes y contramensajes que circulan en comunicaciones masivas.

Podemos profundizar la diferencia entre estéticas filosóficas y teorías del arte nutridas en las ciencias sociales a propósito del objeto de estudio. No es lo mismo preguntar qué es arte, de qué

estamos hablando cuando hablamos de arte o qué estamos haciendo cuando decimos que estamos haciendo arte. Quienes aún buscan la esencia o una definición universal del arte se dirigen a las estéticas filosóficas. Otros juzgan que son los discursos los que definen lo artístico: el impacto de la semiótica y de los *visual and cultural studies* llevó a sobrestimar la conformación de las prácticas sociales a partir de relatos o procesos de significación; el sentido del arte había que averiguarlo descontruyendo o interpretando los modos en que se lo nombraba. Según la tercera perspectiva, la antropológica, para saber qué es el arte es necesario observar los comportamientos de los artistas y escuchar cómo los representan.

Estéticas filosóficas: qué es arte. Semiótica: qué dice el arte y de qué estamos hablando cuando hablamos de arte. Antropología: qué hacen quienes se llaman artistas.

De acuerdo con autores como Anthony Downey, James Clifford y Hal Foster, en los últimos años prevalece la tercera corriente. Se produce un “giro etnográfico” en el estudio del arte y en la misma práctica de los artistas: ante la dificultad de arribar a respuestas universalizables, observamos qué hacen los que dicen hacer arte, cómo se organizan, con qué operaciones lo valoran y lo diferencian de otras actividades. Esto implica simplificar en alguna medida la cuestión, en tanto se la traslada de la ontología al análisis de lo que hacen, con reglas y objetos propios, quienes en distintas culturas se llaman artistas.

Al analizar en las próximas páginas de qué manera se comportan los que hacen arte, lo exponen, lo venden, lo critican o lo reciben, percibimos que está ocurriendo algo más que el giro lingüístico o sociológico o antropológico del arte. Estamos en medio de un *giro transdisciplinario, intermedial y globalizado* que contribuye tanto a redefinir lo que entendíamos por arte en el Occidente moderno como en el Oriente preglobal. Al

mismo tiempo, las artes participan en la redefinición de las ciencias sociales que también dudan de su identidad y hallan en el arte no la solución, la salida, sino, como decía Maurice Merleau-Ponty acerca del marxismo, un lugar a donde uno va “para aprender a pensar”.

A los artistas y a los científicos sociales nos reúne la incertidumbre: así como el derrumbe de la metafísica y la crítica antropológica al eurocentrismo descalificaron la pregunta acerca de *qué es el arte* y propusieron sustituirla por el interrogante *cuándo hay arte*, la descomposición y las transiciones del capitalismo y la globalización dejaron bruscamente a la economía, la antropología y la sociología sin certezas para definir sus objetos de estudio, combinar las escalas del análisis y los criterios para investigar.

El arte quedó *desenmarcado* porque, como veremos, los intentos de ordenarlo bajo una normatividad estética o una teoría sobre la autonomía de los campos (Bourdieu) o de los mundos (Becker) casi no funciona. Tampoco los filósofos o los científicos sociales cuentan con conceptos epistemológicamente convincentes para proveer a los artistas, a los políticos y a los movimientos sociales de categorías de análisis universalizables.

¿Por qué una pintura es mejor que otra? ¿Por qué se conservan y difunden ciertas obras en los museos? ¿Es posible extender la noción de arte a sociedades no occidentales y no modernas? ¿Siguen teniendo sentido, aun en Occidente, las nociones de arte y de estética? La búsqueda separada de respuestas en los estudios históricos, antropológicos o estéticos se reformula ahora al repensar la condición de las artes junto a la situación –también indecisa– del patrimonio, las artesanías, los medios, la organización de las ciudades y el turismo. Las artes se reconfiguran en una interdependencia con esos procesos sociales, como parte de una geopolítica cultural globalizada.

¿Se puede hablar de patrimonios culturales auténticos? ¿Es deseable que permanezcan intactos, sin ser usados? ¿Tiene sentido en la actualidad seguir oponiendo el patrimonio cultural o los trabajos artesanales, como el campo de lo que debe ser conservado, al arte como conjunto de movimientos de creatividad e invención?

Al caducar ciertos interrogantes que habían organizado las disciplinas en territorios distintos –la historia y la arqueología separadas de la sociología del arte, la antropología en departamentos desconectados de los sociólogos y otros especialistas en la modernidad y la globalización–, descubrimos que las nuevas preguntas son transdisciplinarias. Numerosas investigaciones a escala mundial están creando las condiciones para que los entrenamientos logrados en cada ciencia se rehagan en proyectos sensibles a la complejidad transversal de los procesos (Appadurai, Arturo Escobar, Hannerz, Lins Ribeiro, Renato Ortiz, Sennett). Se trata de algo semejante a lo que está ocurriendo con los artistas y los practicantes de los medios, de lo intermedial: interconectan estrategias creativas y comunicacionales. En los Estados Unidos, Beijing, Tokio, Barcelona o Buenos Aires, desde fines del siglo pasado quienes gestionan museos, curan exposiciones o actúan como artistas toman cursos de antropología, comunicación y economía para desarrollar estrategias de marketing cultural. Asimismo, leen libros y revistas en papel y electrónicos, siguen blogs y cultivan redes sociales que trascienden el mundo del arte.

Un mundo acaba no sólo cuando hay que archivar las respuestas, sino cuando las preguntas que las originaron pierden sentido.

Llevamos décadas tratando de encontrar la pregunta pertinente para reemplazar aquella que indagaba qué es el arte. No es fácil descartarla en vista de que los funerales en que se despidió al arte no impiden que siga existiendo y renovándose, ni

que se polemice sobre las obras que se exponen en museos, galerías, calles o desiertos. ¿Con qué palabras podemos reemplazarla? Después de tantos neos, post y discursos excéntricos, escribió Hal Foster (2001: 51), queda “una melancolía” que “se ha distanciado de su objeto perdido”. ¿O habrá que reconocer que ahora los objetos son otros?

Desprestigiadas las estéticas idealistas que declararon artísticos a los objetos bellos o que suscitaron una contemplación desinteresada, sin fines prácticos, ¿cuáles serían los objetos que justificarían la existencia de la disciplina estética, del arte como práctica diferenciada y de las instituciones que los exhiben y los valoran? Muchos directores de museos deciden que los objetos ya no son tan importantes y rediseñan las salas de exposición o desplazan la experiencia estética a relaciones intersubjetivas ajenas a la instrumentación mercantil (Bourriaud). Descubren que los nuevos públicos van a visitar museos no para ver obras excepcionales o aprender una lección sobre indígenas africanos o rituales afrobrasileños que desconocen, sino por la curiosidad que les suscita un programa de televisión, porque les preocupa la deforestación de la Amazonia o bien llegan por primera vez al Louvre porque leyeron el *Código da Vinci*.

Los antropólogos dudan de que su objeto de estudio pueda llamarse *cultura*, los museólogos no aciertan a exponer ese “objeto” que acumula centenares de definiciones, tantas como las de *arte*, y los especialistas en *patrimonio* reinician cada año la tarea de justificar su defensa y preservación. El principio según el cual la noción de patrimonio agrupaba “obras culturales de valor extraordinario”, como proclaman los documentos de la UNESCO, se ha tornado insostenible. Los intentos de esa institución por sacar su programa de “patrimonio de la humanidad” del callejón sin salida fracasan al querer diferenciar tajantemente el arte, el patrimonio, el turismo y los medios.

Algunos sociólogos rechazan la idea de que su tarea resida en averiguar qué es la sociedad o *qué es un hecho social* argumentando que no existe una estructura de relaciones o un estado de cosas estabilizado y con cierta homogeneidad. Según Bruno Latour, ya no buscan “modelos” macrosociales, o describir grandes conjuntos o grupos, sino comprender cómo los actores se agrupan, en qué procesos forman redes, luego las deshacen y las recomponen de otro modo, cómo articulan conexiones diversas para lograr sus fines. Latour ha redefinido el sentido de lo social al proponer releer como estrategias siempre cambiantes de actores-red los agrupamientos científicos o políticos, los movimientos sociales y las estructuraciones y desestructuraciones de los espacios urbanos. Diría que esta nueva visión de lo social se manifiesta con mayor elocuencia en los estudios sobre jóvenes cuando ellos describen su flexible combinación de recursos formales e informales para obtener trabajo, apelan a instituciones y a redes no legales, consiguen ropa, discos y videos tanto en cines y tiendas de marca como en mercados piratas, venden y compran los mismos productos o imitaciones que se confunden con “las verdaderas” (Reguillo, 2007; Hopenhayn, 2008). Si los actores no generalizan un único tipo de comportamiento, ¿con qué derecho el investigador social va a construir explicaciones megaestructurales, abarcadoras del conjunto de las prácticas? Necesitamos instrumentos diferentes a los que captaban antes el orden y las clasificaciones.

Hallamos preocupaciones semejantes a las de la estética posmetafísica en quienes han dejado de preguntar qué es un hecho económico o qué es un hecho político. Al consolidarse la posición según la cual no tiene sentido buscar la esencia del arte, de la cultura o de la sociedad porque lo que denominamos con esos términos es construido de maneras distintas en cada país o época, la tarea es formular marcos analíticos que permitan

comprender por qué y cómo se los construye de ese modo, de qué manera funcionan o fallan. Y cómo, entre esos procesos, ocurren interacciones inesperadas.

Una hipótesis metodológica de este libro es que para producir preguntas no metafísicas la investigación llevada a cabo en cada campo necesita articularse con los interrogantes de los otros campos. Así, en la medida en que algunos filósofos y sociólogos como Edelman, Goodman y Heinich sustituyen la cuestión de *qué es el arte* por la de *cuándo hay arte* nos remiten de inmediato al conjunto de relaciones sociales entre artistas, instituciones, curadores, críticos, públicos y aun empresas y dispositivos publicitarios que construyen el reconocimiento de ciertos objetos como artísticos. El cambio de la pregunta estética necesita hacerse cargo, al mismo tiempo, de cómo va transformándose la interrogación por lo social.

Desde la redefinición del artista como productor (Benjamin y los constructivistas) se trabaja considerando el proceso de producción-circulación-consumo. Recientemente, las modificaciones del pensamiento económico conducen a una concepción no sustancialista, en la que importa la valorización tanto material como simbólica del ciclo económico. A esta revisión contribuyen quienes definen al artista como etnógrafo o antropólogo, así como la reubicación del arte en el debate sobre la identidad, la alteridad, la multi y la interculturalidad. La investigación de estos procesos modifica la agenda de la antropología y de otras ciencias sociales: se admite que no puede entenderse lo socioeconómico sin lo cultural, ni a la inversa; se pasa del estudio de culturas locales y nacionales a procesos de interculturalidad transnacional.

Como expresión de estos acercamientos entre disciplinas artísticas y científicas se multiplican los libros escritos entre sociólogos del arte y filósofos, antropólogos y artistas, así como

las citas frecuentes entre unos y otros y su colaboración en exposiciones. Foucault pensó a partir de Borges y Velásquez. Deleuze escribió sobre Proust, Kafka y Bacon. Derrida parte de Artaud, Bataille y Blanchot. Bourdieu se dedica a Flaubert y a Hans Haacke. No siempre se trata de una convergencia amigable. El *giro transdisciplinario* del arte, de la antropología y de la sociología configura una situación del saber en la que entran en conflicto el análisis sobre procesos estéticos que realizan estas ciencias con experimentaciones desarrolladas por artistas y con las situaciones interculturales de circulación y de recepción. Cambian también los modos en que las obras y las experiencias artísticas son reinterpretadas o disciplinadas por las instituciones que las exponen.

Los proyectos y las obras de los artistas elegidos en estas páginas van más allá de confirmar la antigua idea de que el arte es una vía de conocimiento. La importancia dada a las obras y a sus procesos de resignificación busca no olvidar su sentido parcialmente autónomo al examinarlas como parte de procesos sociales y mostrar a la vez que ese sentido no se agota en lo que la materialidad de la obra dice. También se trata de escuchar lo que esas búsquedas, más que las obras, declaran sobre determinadas encrucijadas de la contemporaneidad. León Ferrari propone una “teoría” de las complicidades entre religión y política del terror al asociar el infierno cristiano y los campos de concentración; Antoni Muntadas y Santiago Sierra, por caminos diversos, ponen en escena críticas de la traducción y los accesos interculturales. Carlos Amorales trabaja la representación de lo social a través de las interrupciones ¿Por qué traerlos a un mismo libro? Porque son modos de *pensar* las paradojas que nos desconciertan cuando un mundo acaba y otro apenas se inicia.

Estos artistas –algunos de ellos lectores habituales de las ciencias sociales– incitan preguntas sociológicas o antropológicas.

Pero quizá su interés mayor reside en que aquello que en sus obras hay de conocimiento exige modificar la noción de ciencia y los métodos con los que buscamos conocer. Estamos lejos del arte como camino del saber opuesto a la racionalidad científica o como ilustración de ideas políticas o filosóficas. Los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse.

Al mismo tiempo en que procuro atenerme a una comprensión interna de las obras, las postulo como experiencias epistemológicas que renuevan las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprensible o lo sorprendente. El hecho de que ninguno de estos artistas ofrezca respuestas doctrinarias ni programas ayuda a concentrarnos en los dilemas de la interrogación. Su libertad, mayor que la de un científico social, para decir con *metáforas* condensaciones e incertidumbres del sentido que no encontramos cómo formular en *conceptos* lleva a reconsiderar las articulaciones entre estos dos modos de abarcar lo que se nos escapa en el presente.

EL ARTE ENTRE LOS MEDIOS

No basta hablar de giro transdisciplinario del arte ni remodelar los proyectos artísticos en conexión con las ciencias sociales. Sabemos que hoy la práctica del arte, sus formatos y su comunicación, se modifican al interactuar los artistas plásticos con las tecnologías audiovisuales y digitales. Si bien el cine y la televisión venían estimulando la reelaboración del trabajo artístico desde mediados del siglo xx, el vasto despliegue del video, las anima-

ciones por computadora, los videojuegos y los usos multimedia de teléfonos móviles hicieron estallar los límites previos de las artes visuales. Artistas jóvenes y otros que dedicaron décadas a la pintura usan varios soportes y diversas técnicas en una misma obra (instalación o videos que combinan fotografías fijas, dibujos y acciones visuales). Novelas gráficas, cómics y animaciones modifican las maneras de hacer cine (*Watchmen*, *Vals con Bashir*). Así como se lee en papel o en pantallas, y se escucha música en vivo, en radio, televisión y iPods, las creaciones visuales son resignificadas en muchas instituciones, escenas y redes de comunicación, como YouTube.

La etapa más reciente está representada por la web 2.0, donde circulan tantas “creaciones” de artistas y de usuarios, lo que los creadores inician y otros modifican, que se desdibujan las fronteras entre arte y no arte. Todos los propósitos del arte de distintas épocas se subordinan a la tendencia de ampliar la participación. Se dice que una red es mejor cuantos más usuarios incluye, cuando incrementa sin cesar videos, fotografías y blogs. Más que obras, encontramos diálogos, expresiones de deseos, intercambios, compras, información sobre lo que hablaron o compraron otros. Más que obras y espectadores, encontramos flujos que circulan a través de objetos, personas e imágenes. Quienes proveen contenidos no son sólo profesionales. Se democratiza la innovación, entramos en una era de innovación abierta y multidireccional. El uso exuberante de nociones vaporosas como *multitud* no ayuda a definir el carácter de los actores ni de las interacciones en la red, ni hallamos todavía conceptos apropiados para valorar sociológica y estéticamente lo que es creativo e innovador en esta ecología comunicacional. ¿Más oferta y más acceso equivale a más participación? ¿YouTube, MySpace o Facebook han mejorado la creatividad y la calidad, o contribuyen a repensar los criterios estéticos heredados del arte y de los medios audiovisuales?

Los nuevos hábitos generados en los usuarios de la red y las mezclas de formatos y alianzas entre productores de contenidos visuales, textuales y software están incidiendo en los espacios del arte, desde los museos hasta las bienales, las ferias y los sitios especializados de Internet. Se alteran en este proceso los vínculos entre creación, espectáculo, entretenimiento y participación; entre lo que hasta hace pocos años se ordenaba bajo las categorías de culto, popular y masivo; entre lo local, lo translocal y lo global; entre autoría, reproducción y acceso; entre elaboración simbólica e intensidad de la estimulación sensual directa. La reubicación de las artes que comenzó a entrever Walter Benjamin a propósito de la "reproductibilidad mecánica" se ha complejizado y expandido en un tiempo de intertextualidad electrónica. Entre las remodelaciones de la experiencia, se halla el desplazamiento más allá del arte de un registro exclusivamente perceptual. Recorrer exposiciones implica leer muchos textos, escuchar largos discursos en videos, atravesar instalaciones y exponerse a impactos sonoros. Las murallas entre géneros, entre arte y publicidad, entre juego y reflexión, se desmoronan.

Esta experiencia intermedial se amplía al recorrer los sitios de la web. ¿Qué se cuenta en ellos? Aun cuando predomine la información de los emisores (y éstos suelen ser colectivos), recogen no sólo listas de galerías, museos y bienales de todos los países sino también debates y diálogos, fotos, videos, entrevistas, textos heterogéneos, anuncios comerciales o no, análisis de emociones (www.wefeelfine.org), citas para activismo (www.critical-art.net) (www.yomango.net), calendarios de ferias, festivales, bienales y artículos sobre esos encuentros (www.artfairsinternational.com), cómo y dónde comprar obras, cómo descargar materiales catalogados y descatalogados (www.ubu.com). Y centenares y centenares más, como las redes donde cibercoleccionistas de diversos continentes intercambian con otros información y opiniones

sobre el valor de los artistas, las nuevas figuras o logran distintas reflexiones para estimar y ordenar sus colecciones definiendo cada uno el grado de confidencialidad de su perfil, como se hace en Facebook (www.independent-collectors.com). Entre esta última red que facilita la interconexión restringida a coleccionistas y las que extienden sin límites el acceso, los usos más diversos de la web están reconfigurando la circulación de las artes visuales, pero no en una sola dirección.

La reflexión más radical sobre estos procesos ocurre en la corriente de historiadores y teóricos del arte que reformula el campo artístico como *cultura visual*, un “campo interdisciplinar”, objeto de esa casi disciplina denominada “estudios visuales” (Bal, Barriendos, Brea, Guasch, Mitchell, Moxey, entre otros). Algunos autores sostienen que caducaron las prácticas separadas de la pintura, la escultura o la gráfica (y la historia del arte como organización disciplinar de su estudio), para ceder lugar a una historia de las imágenes, en la que aquello que veníamos llamando arte pierde cualquier especificidad. ¿O se trata más bien de una reubicación en el conjunto de medios y lenguajes visuales de prácticas artísticas en las que varias cuestiones estéticas –experiencias con lo imaginario y lo sensorial, valoración de lo formal– cambian de sentido? Ya sea que optemos por una u otra posición, es evidente que quedó cuestionada la autonomía del arte y de la estética al ingresar en un régimen que organiza de otra manera, en palabras de Jacques Rancière, modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de pensar sus relaciones al reconfigurarse la sensibilidad común y la política.

¿Qué ganamos y qué perdemos al declarar, como algunos estudios culturales y visuales, el fin de las disciplinas? Uno de los riesgos es desentendernos de saberes y estrategias metodológicas que siguen siendo útiles. También olvidar que la crisis

actual del saber es, en parte, consecuencia de investigaciones sociológicas y antropológicas cuya autocrítica de los proyectos históricos de cada ciencia se logró trascendiendo las normas que fijaron los fundadores.

Así como no es tan simple declarar caducas la historia del arte, la estética o la antropología en vista de sus reelaboraciones, no podemos proclamar la definitiva muerte del arte y de su autonomía por el solo hecho de que gran parte de lo que sigue recibiendo ese nombre se muestra más allá de lo designado como su campo propio. Algunos analistas del arte y la literatura, en latitudes distintas, proclaman en los primeros años del siglo XXI el pasaje a una etapa postautónoma de sus áreas de trabajo. Victor Tupitsyn, en un artículo titulado *Post Autonomous Art* (2004), presenta su posición, compartida por otros artistas e historiadores rusos (Ilya Kabakov y Margarita Tupitsyn), de que el arte contemporáneo debe ser analizado como un “espectáculo global para turistas”, debido a que el espacio museal “ha sido completamente desintimidado” y los artistas, junto con los directores de museos, subastas e industrias del entretenimiento y la memoria son “hombres de negocios internacionales que ofrecen servicios para millones de japoneses, chinos, australianos y otros que visitan los museos sin creer en el arte, de modo semejante a como visitan iglesias sin confiar en esas religiones” (Tupitsyn, 2004: 273).

La crítica literaria argentina Josefina Ludmer reunió novelas y escrituras donde halla dos operaciones que las alejan de lo que venía entendiéndose por literatura: a) para esas escrituras “la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y la ficción es realidad”, como se evidenciaría en la mezcla de relaciones referenciales o de verosimilitud en el testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta la etnografía; b) “todo

lo cultural es económico y todo lo económico es cultural (y literario)”, como se vería en el hecho de que las mismas empresas transnacionales igualan la producción de libros, diarios y programas televisivos. Conclusión: vivimos en una continuidad de “realidadficción”, donde aun las obras que aparecen como literatura no pueden ser leídas con criterios literarios, como autor, estilo, texto y sentido (Ludmer, 2009: www.lehman.cuny.edu).

Quizá todo sería más sencillo si hubiéramos transitado de la autonomía del arte y la literatura a un período en el que ambos se disuelven en el flujo generalizado de las imágenes y las escrituras. Adoptar la posición de la antropología, o sea la descripción y comprensión de los procesos a partir de lo que hacen y dicen los actores, no permite extraer conclusiones tan rotundas como las de algunos teóricos de la estética. El recorrido por los talleres y las exposiciones de artistas, por museos, galerías y bienales, la observación de lo que dicen los medios y los espectadores, revela, como veremos, cambios fuertes en las *condiciones* de producción, circulación y recepción del arte: una parte de esas transformaciones de las prácticas artísticas ocurre al salir de las instituciones especializadas. Por eso, la noción de campo autónomo pierde poder para abarcar el momento contemporáneo. Pero ese conjunto de observaciones muestra que las obras se hacen y se reproducen en condiciones variables, que los artistas, los críticos y los curadores actúan *dentro y fuera* del mundo del arte. La investigación no puede imponerles ni las restricciones de un campo que ellos ya no aceptan amurallado, ni la disolución en una totalidad social donde ya no se cultivarían lenguajes y prácticas de comunicación diferentes. Es legítimo hablar de una *condición* postautónoma en contraste con la independencia alcanzada por el arte en la modernidad, pero no de una *etapa* que reemplazaría ese período moderno como algo radicalmente distinto y opuesto.

La reelaboración de la teoría estética y del análisis crítico necesita hacerse cargo de las pertenencias múltiples y las localizaciones móviles de actores que exhiben el arte a la vez en los museos, los medios, el ciberespacio y las calles, que mantienen cierta voluntad de forma tanto en los espacios “propios” como en otras zonas donde las imágenes se hacen visibles y las escrituras legibles bajo una normatividad heterónoma. La tarea no es renunciar a la diferencia de ciertos “creadores” y “obras”, sino percibir cómo sus autores entran en conflicto y negocian su sentido en los intercambios con las industrias culturales o en medio del pragmatismo social. En estos días existen más motivos para dudar de la posibilidad del arte que cuando Mallarmé se preguntaba sobre el libro o los constructivistas sobre cómo insertarse en el diseño gráfico y de objetos cotidianos. Desde entonces, se sumaron unos cuantos fracasos al buscar sitio para la poesía en la prosa del mundo, pero al observar y escuchar hoy a los artistas parece que para muchos la aspiración estética no consiste en lograr una integración feliz sino en mantener vivo el interrogante sobre su contingencia. No hay relato que conjure esta tensión. Más aun: el arte parece existir en tanto la tensión queda irresuelta.

LO QUE EL CAMPO ARTÍSTICO NO EXPLICA DEL ARTE

Una de las críticas dirigidas a Bourdieu es haber extendido demasiado la noción de campo y haber postulado que existían lógicas plenamente autónomas en la gestión de la salud, la vivienda, la moda, el deporte y otras áreas de la vida social. Podemos reconocerle, sin embargo, el haber mostrado la importancia de que en las sociedades modernas las actividades humanas se organicen

según la dinámica propia de sus tareas más que por obediencia a prescripciones religiosas u órdenes políticas. El desarrollo del arte, la literatura, la medicina y cualquier disciplina se alcanzarían ateniéndose a la lógica propia de su práctica: pintar, escribir novelas, hallar el origen de las enfermedades y curarlas.

La segunda crítica, más reciente, a la obra de Bourdieu plantea la duda de que el arte y la literatura funcionen ahora estructurados en campos autónomos. ¿Deciden los escritores cómo van a hacer sus obras sólo en relación con criterios editoriales y de acuerdo con las expectativas de los lectores, o más bien unos y otros dependen de quienes invierten en las editoriales los fondos que les sobran de sus negocios petroleros o bancarios? El destino resonante o frustrado de una novela o de una performance ¿se elabora en una relación estética entre los escritores y los artistas con sus públicos, con la mediación de instituciones especializadas, o es un efecto de la publicidad o de premios otorgados en sintonía con encuestas mercadológicas, o bien de la virtual capacidad de una novela de convertirse en guión de una película? La sociología del arte y de la literatura actuales investigan, además de la articulación interna de los campos artísticos, sus alianzas con mercados y modas cuyos objetivos son ajenos a la lógica propia de las creaciones. (Cabe reconocer, siguiendo la observación de Nathalie Heinich [2007], que –si bien Bourdieu no reformuló su teoría de la autonomía de los campos ocupándose del estallido generado por las producciones culturales “ilegítimas”– la revista *Actes de la recherche*, que dirigió, donde publicó su famoso texto sobre el campo de la alta costura y la alta cultura, incluyó muchos artículos sobre otros territorios del gusto, como el deporte, el cuerpo y la publicidad.)

Una tercera crítica a la sociología del arte y de la literatura que preocupó a Bourdieu es la que señala sus límites ante la innovación. Los sociólogos afirman de qué manera se organizaron

los artistas que ya hicieron pinturas o performances, o los escritores que ya escribieron y publicaron. Muestran a posteriori cómo se formó un canon y una comunidad de especialistas que lo estructuró y lo defiende, o sus adversarios que lo renuevan. Pero ¿qué hacer con el papel creativo de los individuos? El marxismo, había escrito Sartre en la *Crítica de la razón dialéctica*, puede explicar por qué Valéry era un escritor pequeño burgués, pero no por qué todos los intelectuales pequeño burgueses no son Valéry. La sociología contribuye a entender cómo la cooperación y la competencia entre muchos actores modela el arte y la literatura de una época, incluso la lógica de las vanguardias rebeldes. Sin embargo, hay algo de ese fenómeno que cada época llama arte que no es atrapado por la mirada sociológica: los hechos estéticos no se agotan en tomas de posición de los artistas y estrategias de distinción de los compradores y los públicos.

Un breve ejemplo para documentar que el material para esta revisión sobre la intermedialidad del arte y la coparticipación de artistas, miembros del campo artístico y otros agentes sociales y mediáticos lleva décadas. Veamos cómo se gestionó la valorización de Frida Kahlo en exposiciones asociadas a operaciones multimedia durante el 2007, año en el que se celebró el centenario de su nacimiento.

La principal revisión de la obra de Frida Kahlo tuvo lugar en la exposición que se presentó entre junio y agosto de 2007 en el Museo del Palacio de Bellas Artes, de la ciudad de México, con 354 piezas que incluían cuadros, fotos, cartas y documentos. Recibió en dos meses a 440.000 visitantes, y viajó luego al Museo de Filadelfia y al de Arte Moderno de San Francisco, a Japón y a España.

Como ocurre con otros artistas, las obras de Frida necesitan su contexto. Los curadores decidieron exhibir, junto con sus pinturas, sus cartas y performances públicos, los documentos

en los que figuran amantes, amigos, personajes de sus cuadros o que promovieron sus exposiciones: Diego Rivera, Trotsky, Henry Ford, Nelson Rockefeller y André Breton. Los medios recordaron sus vestidos indígenas y su adopción de modistas de primera línea, así como el hecho de que en la subasta de Sotheby's de Nueva York, en mayo de 2006, su obra Raíces fue comprada telefónicamente por 5,6 millones de dólares, la suma más elevada obtenida por una pieza latinoamericana ¿Cómo deslindar las reinterpretaciones de su trabajo propuestas en las galerías de la Tate Modern de las exhibidas en las vitrinas de tiendas londinenses, o los libros de investigación sobre ella de la película con la que Salma Hayek, al representarla, fue nominada al Oscar en 2002?

¿Favorece o perjudica a la obra de Frida Kahlo recordar su militancia comunista, su inquietante relación entre el dolor y el placer, la multiplicación de su imagen en números que le dedicaron *Elle*, *Harper's* y otras revistas para crear el "Look Frida", o su feminismo adoptado en distintas versiones por mexicanas, chicanas y europeas? No es fácil trazar la frontera entre tequilas, anteojos y perfumes, las zapatillas Converse y los corsés italianos que llevan el nombre de Frida, y sus cuadros, si entre ellos figura el Corsé que ella pintó estampando la hoz y el martillo.

Los sociólogos habían desestimado las nociones de creación excepcional y de artistas geniales. Y la estética moderna había pedido que nos centráramos en las obras. Pero ahora aparecen en los medios masivos relatos que exaltan la excepcionalidad de los creadores y la relacionan con sus biografías de sufrientes o malditos. A través de entrevistas a artistas, invenciones sobre su vida personal o sobre el "angustioso" trabajo preparatorio de una obra pictórica, las revistas y la televisión mantienen vigentes los argumentos románticos del creador solo e incomprendido, de la obra que exalta los valores del espíritu en oposición al ma-

terialismo generalizado. El discurso estético idealista, que dejó de servir para representar el proceso creador, se recicla como recurso complementario destinado a “garantizar” la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo.

Si como demuestran los estudios de visitantes a museos (García Canclini, 2007), la figura artística de Frida está imbricada para el público con el discurso posrevolucionario, con el del feminismo y con el sentido sacrificial de una parte de las vanguardias, si ella misma elaboró su personaje para ser la intersección entre esos relatos del siglo xx (por ejemplo, al modificar su fecha de nacimiento de 1907 a 1910 para coincidir con el inicio de la Revolución Mexicana), no parece razonable prescindir de los contextos para comprender el significado cultural de su trabajo y la posibilidad de acceder a él.

Sin embargo, la narrativa biográfica y sus condiciones de producción e inserción sociocultural no acaban de responder por qué pintó así y qué podemos leer en su obra. Hubo otras mujeres que estuvieron cerca de Diego Rivera (Lupe Marín), que fueron artistas y bellas (Nahui Ollin), que pintaron trágicamente su cuerpo y fueron amantes de artistas famosos (María Izquierdo en relación con Rufino Tamayo), pero no realizaron la obra de Frida.

No es inútil conocer el contexto de una obra y los modos en que un artista construyó socialmente su lugar. Pero queda la pregunta de por qué fue Frida la que pintó *Mi nana y yo*, *La venadita*, o *Raíces*. Las respuestas centradas en los accidentes y las enfermedades, el narcisismo de los insistentes autorretratos, los amores y la militancia, resultan insuficientes. Es el momento en el que se detienen las explicaciones mediante condicionamientos históricos e industrialización cultural de las imágenes: para avanzar debemos confrontarnos con el trabajo enigmático que por ahora seguimos llamando arte. Es el momento en el que retornamos de la sociología del arte a la estética.

Resulta claro que la primera dificultad es establecer qué noción de arte o de experiencia estética se elige, y por qué emplear ésa entre las centenares existentes. En vista de la proliferación de definiciones y de disidencias, ¿no hay otra conclusión que desentendernos de cualquier teoría universalmente válida y resignarnos, con relativismo antropológico, a nombrar como arte aquello que hacen quienes se llaman o son llamados artistas?

EL PODER DE LA INMINENCIA

¿Se llaman o son llamados? Suele contestarse a esta pregunta examinando las convenciones establecidas socialmente y las negociaciones entre programas institucionales y proyectos creadores. ¿Cómo decidir, en ese juego pendular, cuándo se reúnen o se pierden los requisitos para que algo sea valorado como arte? Seguimos en el círculo sin salida entre lo que pretende ser arte y la sociología que desenmascara cada respuesta como eco de condicionamientos preexistentes.

Hay otro camino, quizá, que no consiste en dar la razón a los argumentos estéticos ni a las explicaciones sociológicas. Pienso en artistas y escritores según los cuales su trabajo consistiría en hacer algo que no saben bien qué es. Exploremos si, desde sus afirmaciones perplejas, surge algún saber acerca de lo que significa hacer ciencia sobre el arte (o sobre cualquier objeto social) y sobre lo que significa hacer sociedad.

Uno de los escritores que más claramente expresó la experiencia de lo que no podía apresar fue Borges. En “La muralla y los libros” se interrogó sobre la coincidencia de que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fuera el que dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él.

Borges sostuvo que las dos decisiones no constituían ningún misterio para los historiadores: el emperador Shih Huang Ti, que redujo a su poder los seis reinos y borró el sistema feudal, erigió la muralla para defenderse, y quemó los libros porque la oposición los invocaba para alabar a los antiguos emperadores. Borges propuso no leer sólo los hechos, sino las metáforas. Llamó la atención que el mismo emperador que construyó la muralla y quemó los libros prohibiera la posibilidad de que se mencionara la muerte, buscó el elixir de la inmortalidad y se recluyó en un palacio figurativo, que constaba de tantas habitaciones como de días en el año; “estos datos —concluye Borges— sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte”; “quizá el Emperador y sus magos creyeron que la mortalidad es intrínseca y que la mortalidad no puede entrar en un orbe cerrado”. También destacó que quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desafortunada muralla: quizá, piensa Borges, “la muralla fue una metáfora, acaso Shih Huang Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil”. Unas formas remiten a otras, y lo que menos importa es el “contenido” que llevan en cada ocasión.

¿De qué habla esa correspondencia entre formas? Como no es decisivo su contenido, concluye Borges, lo que importa es lo que insinúan sin llegar a nombrar: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (Borges, 1994: 13).

Ser escritor o artista, por tanto, no sería aprender un oficio codificado, cumplir con requisitos fijados por un canon y así

pertenecer a un campo donde se logran efectos que se justifican por sí mismos. Tampoco pactar desde ese campo con otras prácticas –políticas, publicitarias, institucionales– que darían repercusión a los juegos estéticos. La literatura y el arte dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes a otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos. ¿Qué deben hacer para convertirlas en literatura o en arte? Nadie lo sabe de antemano. Dice Ricardo Piglia: “un escritor escribe para saber qué es la literatura” (Piglia, 2001: 11).

Quizá su especificidad reside en este modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente, en esa inminencia de una revelación. Encuentro un antecedente de esta postura en la frase escrita por Walter Benjamin quince años antes que Borges, en 1935, al definir el aura del arte como “la manifestación irrepetible de una lejanía” (Benjamin, 1973: 24).

Urgen dos aclaraciones: este hablar en el lugar de la inminencia no coloca al artista como un ser de excepción ni asigna a la obra un carácter único. La palabra que molesta hoy en la hermosa frase de Benjamin es *irrepetible*, con la que él aludía al sentido singular de cada obra artística que estaría evaporándose al reproducirse mecánicamente, como en las fotos y el cine. Ya a principios de los años noventa José Luis Brea seguía encontrando aura en el arte contemporáneo y decía que, más que a su desaparición, asistimos a un enfriamiento. En un estudio más reciente, Juan Antonio Ramírez documentó la persistencia de una búsqueda de resplandor o misterio aurático mediante otros procedimientos, no sólo en las estéticas museográficas o de restauración ideológica, sino también en exploraciones innovadoras con las imágenes, desde Beuys a Pistoletto, de Mariko Mori a Francesc Torres y a Ana Mendieta. La obra de arte recalienta su aura en “la época del original multiplicado” (Ramírez, 2009: 190).

Maurice Merleau-Ponty, quien supo articular como pocos el saber de la lingüística y el de los artistas, decía que éstos no hacen más que especializarse en el “uso creador” del lenguaje, pero compartiendo su interdependencia con el “uso empírico”, como de hecho hacemos todos. El uso empírico es “el recuerdo oportuno de un signo preestablecido”, o, en palabras de Mallarmé, “la pieza gastada que se me pone en silencio en la mano” cuando necesito comunicarme. El pintor o el escritor también utilizan las estructuras convencionales del lenguaje, “la masa de relaciones de signos establecidos que posibilitan la comprensión entre el autor y el lector de la obra”. Pero llevan ese “lenguaje hablado”, como hace cualquiera que desea que el lenguaje sea “hablante”, a un momento creador. El escritor que busca interpelar al lector transfigura el ordenamiento habitual de los signos para “segregar una significación nueva” (Merleau-Ponty, 1960: 20). No establece un sentido radicalmente distinto, consolidado, sino una “inminencia de comienzo del mundo” (*ibid.*: 57).

El libro o el cuadro, como objetos acabados, dan a esa búsqueda la apariencia de descubrimiento excepcional y rotundo. Pero el autor de *Signos* recuerda la cámara lenta que registró el trabajo de Matisse: el pincel que a simple vista saltaba de un acto a otro parecía meditar, “intentar diez movimientos posibles, danzar ante la tela, rozarla varias veces y caer por fin [...] con el único trazo necesario”. ¿Qué revela esa filmación? Que el pintor no era “como el Dios de Leibniz”, un demiurgo resolviendo un inmenso problema de mínimos y máximos, ni tampoco alguien que simplemente va a buscar un martillo para hundir un clavo. La mano de Matisse vaciló entre las veinte condiciones dispersas en el cuadro, como el escritor ante la palabra antes de pronunciarla, ante “el fondo de silencio que no deja de rodearla, sin el cual ella no diría nada, o incluso desnudar los hilos de silencio con los cuales se entremezcla”. Así “añade una nueva

dimensión a este mundo demasiado seguro de sí haciendo vibrar allí la contingencia” (Merleau-Ponty, 1960: 58 y 63).

Inminencia, contingencia, manifestación de una lejanía: junto a esta línea estética observamos, en lo que hacen y dicen hacer quienes se llaman artistas, que sigue también valorándose el predominio de la forma sobre la función. A veces, ambas corrientes se asocian, como cuando el trabajo formal sin eficiencia pragmática presenta los hechos artísticos como la inminencia de algo que no acaba de suceder. En otros casos, vemos que el arte *hace*, tiene una función, aunque de otro orden que en los actos sociales ordinarios. Es un modo de hacer que deja algo irresuelto.

Se ha tratado de conjurar varias veces esta ambivalencia del saber entre el rigor de la ciencia y las intuiciones de los artistas, entre conceptos y metáforas. La epistemología, desde el positivismo hasta el constructivismo, buscó delimitar lo científico para diferenciarlo de otros territorios. Así, los discursos lógicamente sustentables y expuestos en formato académico se separaron de los ensayos que aprovechan la potencialidad multívoca de las metáforas. Los trabajos interdisciplinarios e interculturales nos sitúan en una época más fecunda para reexaminar lo que entendemos por saber: cómo reunir el rigor de los conceptos con otros modos de explicación, comprensión y expresión. Estas páginas indisciplinadas intentan, en parte, trascender los muros académicos y los marcos de las obras artísticas discutiendo logros y desaciertos de Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich y Jacques Rancière como estetas (en tanto en sus ejercicios filosóficos, sociológicos y antropológicos subyacen estéticas), o los de Jorge Luis Borges, Francis Alÿs, Antoni Muntadas, León Ferrari, o Carlos Amoraes no sólo por su creatividad artística sino por la filosofía o la antropología que insinúan: Gabriel Orozco concibe sus estudios-taller, situados en distintos países, como móviles “plataformas para pensar”.

Es por eso que confluyen en cada capítulo de este libro investigaciones y debates hechos por científicos sociales y filósofos en las fronteras desestabilizadas de sus disciplinas y, al mismo tiempo, obras de los artistas, su recepción y los modos en que se incorporan a las tramas sociales, culturales y aun epistemológicas. Las obras artísticas no aparecen como ilustraciones de pensamientos, sino para observar sus dispositivos conceptuales y formales que cambian los modos de hacer visibles las preguntas. En las propuestas teóricas y en los resultados de investigaciones, más que fundamentos o conclusiones, experimentamos senderos y enigmas del saber.

2

Culturas visuales: entre el arte y el patrimonio

Cuando Benjamin, Borges y Merleau-Ponty escribieron textos para delimitar los territorios del arte y la literatura, existían museos pero no las casi doscientas bienales y ferias de arte actuales, ni los mercados artísticos y literarios se entremezclaban con los medios, el turismo, la expansión y la descomposición urbana, las migraciones globales y la red digital. Era más fácil entonces, como hizo Merleau-Ponty, valorizar los gestos de los artistas y oponerlos, como extraños y ajenos, a los museos y demás instituciones que convierten, decía él, “tentativas en obras”.

Las demarcaciones sociológicas del lugar de las artes en el mundo moderno también fueron desbordadas por las derivas recientes. Bourdieu realizó estudios innovadores sobre los campos literarios y artísticos, sobre los museos y sus públicos, mantuvo escasos diálogos con artistas de avanzada (por ejemplo, con Hans Haacke), y resistió la industrialización de la cultura, como resulta evidente en sus conferencias sobre la televisión.

De Benjamin y Borges se dice que anticiparon los efectos tecnológicos sobre el arte, los deslices entre la realidad y las representaciones virtuales, la intertextualidad sin centro y los juegos entre originales y copias. Merleau-Ponty expresó en sus textos sobre Cezanne o Matisse, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, y en sus últimos libros —*El ojo y el espíritu* y *La prosa del mundo*—, reflexiones estéticas, aun sostenibles; pero postulando una enemistad irresoluble entre la creación de los

gestos y la institucionalización de los museos. Si bien reconoció que “toda cultura continúa el pasado” (Merleau-Ponty, 1960: 98) y que la invención de sentido de cualquier obra artística sería imposible sin lo constituido antes en la historia social y personal, al sobrevalorar el acontecimiento respecto de las estructuras juzgó que “el Museo mata la vehemencia de la pintura”, “convierte esta historicidad secreta, lúdica, no deliberada, involuntaria, en fin, viva, en historia oficial y pomposa” (*ibid.*: 78).

La discusión sobre la originalidad y la singularidad de ciertos bienes culturales no preocupa sólo a las estéticas dedicadas a justificar la existencia de obras artísticas. Se extiende, como sabemos, a la sobrevaloración que cada etnia, clase o época hacen sobre lo propio. También aparece, de otro modo, en los organismos y las doctrinas que, buscando superar el etnocentrismo, construyen criterios de jerarquización con pretensiones universales. Uno de ellos es el programa sobre “patrimonio de la humanidad” creado por la UNESCO en 1972. Nos interesa como un intento de organizar las diferencias, clasificar los objetos y los lugares, intervenir en su difusión e interpretación. Además, da material para ver conjuntamente lo que el saber científico y la reflexión artística, el trabajo con conceptos y metáforas, pueden hacer con las tensiones entre innovación y consolidación cultural.

Un cierto modo de entender las ciencias y la filosofía como disciplinas dedicadas a los conceptos busca precisar y fijar el sentido del mundo. En cambio, cuando las artes y la literatura trabajan con metáforas desestabilizan el sentido, quieren decir algo sobre lo empírico y observable en relación con lo figurado y lo imaginario. Durante un largo tramo de la modernidad, el lenguaje científico persiguió la univocidad y la exactitud; en tanto, artistas y escritores parecían ser administradores de la ambigüedad. Si bien estamos habituados a hallar metáforas en los libros de ciencia y de filosofía, y, por otra parte, los conceptos y la re-

presentación intelectual de lo real distinguen varias tendencias artísticas, aún persisten separaciones entre ambos territorios.

Las críticas “científicas” recientes al posmodernismo, a los estudios culturales y visuales, por ejemplo de Alan Sokal y Jean Bricmont a Jacques Lacan, Julia Kristeva y Bruno Latour, reavivan en los debates epistemológicos y estéticos la pregunta por lo que ganamos o perdemos cuando empleamos conceptos y metáforas. Para comenzar habría que dudar de que la tarea de los conceptos se reduzca a poner límites y la de las metáforas a trabajar con los desplazamientos de significado y los pasajes entre zonas de lo real.

Voy a entrar a este asunto analizando los incómodos supuestos del programa de la UNESCO dedicado al patrimonio mundial. Luego, lo confrontaré con los usos institucionales y mediáticos del patrimonio, así como con obras del arte contemporáneo que reelaboran el sentido y el valor de bienes o símbolos patrimoniales.

MUNDIALIZACIÓN DE LO LOCAL

La noción de “patrimonio cultural” –según la Convención de la UNESCO que rige estas acciones– abarca bienes tan variados como monumentos, grupos de edificios, esculturas, pinturas, inscripciones, cavernas y sitios que tienen “valor universal excepcional” por su carácter histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico o antropológico. A este heterogéneo conjunto de bienes materiales la UNESCO agregó manifestaciones de lo que llama “patrimonio cultural inmaterial”: creaciones orales, saberes, rituales festivos y técnicas artesanales.

Esta definición del patrimonio por el valor excepcional y universalizable de ciertos objetos aproxima los estudios sobre estos

bienes a las estéticas idealistas que valoraban las obras como objetos singulares, originales, y por eso con una capacidad única de representar el “genio” de sus creadores. Es difícil encontrar teóricos actuales del arte y la literatura que sigan sosteniendo esa idealización de los objetos artísticos. ¿Qué justificaría mantener esa concepción para el patrimonio?

El documento publicado por la UNESCO sobre este programa se pregunta: “¿Cómo puede un sitio egipcio del Patrimonio Mundial pertenecer por igual a los egipcios y a los pueblos de Indonesia o Argentina?”. En vez de una definición, se da de inmediato una explicación pragmático-institucional: “La respuesta se encontrará en la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972*”, donde los países reconocen que los sitios localizados en su territorio nacional e inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial, sin perjuicio de la soberanía o la propiedad nacionales, constituyen un patrimonio universal “en cuya protección la comunidad internacional entera tiene el deber de cooperar” (UNESCO, 2005).

Las dificultades para elegir los sitios que merecerían reconocimiento, y rechazar otros, se manifiestan con todos los tipos de patrimonio, pero son menos inquietantes cuando se trata de bienes históricos con largo prestigio. Los criterios se tornan más inseguros al consagrar ciudades modernas, como Brasilia y la Ciudad Universitaria de Caracas o la de la UNAM, en México, ya integradas a la lista de Patrimonio Mundial.

Las inconsistencias acumuladas llevaron al Comité que toma las decisiones a usar “parámetros cambiantes”, y finalmente, en 2005, a formar una comisión de filósofos, antropólogos, sociólogos y semiólogos para discutir los conceptos de *patrimonio mundial* y obras de *valor universal excepcional*. El propio documento de convocatoria reconoce que en las primeras décadas se privilegió “la valorización estética” o “la autenticidad”, luego

se criticó el eurocentrismo de las decisiones consagratorias y ahora se busca hacer visible “la pluralidad de las culturas”. La trayectoria vacilante de la UNESCO hace pensar que, como vimos a propósito del arte, la pregunta más pertinente no sería *qué es el patrimonio* sino *cuándo hay patrimonio*. A partir de esta reformulación, ¿tiene sentido hablar de un patrimonio mundial? Quizá sería más fácil atribuir la condición de patrimonio de la humanidad a la UNESCO –o a otros organismos planetarios, como las Naciones Unidas o el Banco Mundial–, por su aspiración a ocuparse de lo que es común a todos. Pero, ¿por qué elegir la Casbah de Argel, la ciudad de Ouro Preto o la tumba tracia de Kazanlak, arraigadas cada una en culturas particulares? Cuesta aceptar que se las eleve a rango mundial.

La lista de bienes confeccionada por la UNESCO incluye lugares que, además de condensar significados centrales de una historia local, han trascendido como para volverse admirables para otras sociedades: los sitios de la Bauhaus en Weimar y Dessau, Tiwanaku en Bolivia, la Gran Muralla china, la ciudad de Cartagena en Colombia, las cuevas de Altamira, la Acrópolis ateniense, el Taj Mahal en la India, los centros históricos de San Gimignano y Siena en Italia, los de las ciudades de México y Praga. ¿Por qué algunos trascienden más que otros? ¿Hasta dónde y para quiénes se “universalizan”? En rigor, la universalización es parcial y relativa a varios procesos de selección y exclusión, de difusión y desconocimiento. Si en varios continentes es posible hallar a millones de personas que saben qué significan los 12 ejemplos que acabo de citar, ello se debe a la expansión de ciertas religiones, tendencias estéticas y modelos urbanos, a las olas predominantes del turismo y de la comunicación mediática. A la inversa, sería fácil citar decenas de bienes consagrados en la lista de la UNESCO, situados en Albania, El Salvador, Kazajstán, Senegal, Sri Lanka, Surinam y Venezuela, poco visibles en la

desigual información y distribución geocultural del valor. ¿Eso sucede porque su excepcionalidad patrimonial es menor o porque no han intervenido en su fama la publicidad turística, mediática o religiosa?

Los estudios sobre los cambios del valor estético y cultural –Bourdieu, Martín-Barbero, Smith, entre otros– evidencian que la constitución multifactorial del valor ha sido en gran parte orientada por los estados nacionales y las comunidades académicas. Las políticas estatales hacen como si determinada pirámide o centro histórico fueran compartidos por todos los miembros de una nación, pero en rigor el patrimonio cultural expresa una serie de coincidencias de algunos grupos en la valoración de bienes y prácticas que los identifican. Suele tratarse, por eso, de un lugar de complicidad social. Las actividades destinadas a definirlo, preservarlo y difundirlo, amparadas por el prestigio histórico y simbólico de ciertos bienes, incurren casi siempre en una simulación: fingen que la sociedad no está dividida en clases, géneros, etnias y regiones, o sugieren que esas fracturas no importan ante la grandiosidad y el respeto ostentados por las obras patrimonializadas. Se desentienden de lo demostrado por centenares de estudios sobre el lugar de los indígenas, las mujeres y los pobres urbanos: la diversidad de las memorias nacionales, la discriminación de las subalternas y su arrasamiento en las guerras y dictaduras (Martín-Barbero, 2005; Richard, 1998).

Los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen *realmente* a todos, aunque *formalmente* parezcan ser de todos y estar disponibles para que todos los usen. Al estudiar cómo se transmite el saber de cada sociedad a través de las escuelas y los museos, vemos que los grupos se apropian en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural. Las investigaciones sobre públicos de museos muestran que, a medida que descendemos en la escala económica y educacional, disminuye la

capacidad de apropiarse del capital cultural transmitido por esas instituciones (Bourdieu, Darbel y Schnapper, 1996; Eder *et al.*, 1977; Cimet *et al.*, 1987).

Si bien en ocasiones el patrimonio cultural sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y su apropiación exigen estudiarlo también como espacio de disputa material y simbólica entre los sectores que la componen. Se consagran como superiores barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y la formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, y por tanto para controlarlos mejor. Los historiadores, los arqueólogos y los políticos de la cultura definen cuáles son los bienes superiores que merecen ser conservados. Reproducen, así, los privilegios de quienes en cada época dispusieron de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes una mayor calidad.

En las clases populares encontramos a veces ciertos usos refinados de sus destrezas manuales para dar soluciones técnicas apropiadas a su estilo de vida y también para jugar imaginativamente con sus recursos. Pero es difícil que ese resultado pueda competir con el de quienes disponen de un saber acumulado históricamente, emplean a arquitectos e ingenieros, cuentan con poder económico y con la posibilidad de confrontar sus diseños con avances internacionales.

Numerosas exposiciones internacionales, desde los años ochenta del siglo pasado (entre ellas “Primitivismo en el arte del siglo xx”, realizada en el MOMA de Nueva York, y “Los magos de la tierra”, en el Centro Pompidou de París), reconocieron que “lo primitivo” y “lo popular” de las sociedades periféricas ha generado objetos con suficiente valor estético como para incluirlos en los programas de las instituciones de consagración mundial. Pero a principios del siglo XXI tanto la lista patrimonial de la UNESCO

como las agendas de museos y bienales evidencian que, en la geopolítica de la cultura, las clases populares y las sociedades periféricas tienen menores posibilidades de realizar operaciones indispensables para convertir sus bienes en patrimonio mundializado: a) acumularlos históricamente –sobre todo cuando sufren pobreza o represión–; b) convertirlos en la base de un saber objetivado –relativamente independiente de los individuos y de la simple transmisión oral–; c) expandirlos mediante una educación institucional y perfeccionar las prácticas de grupos periféricos a través de la investigación y la experimentación sistemática.

La ambición de constituir un patrimonio de la humanidad no hace sino amplificar estas desigualdades y contradicciones, aunque los propósitos declarados por la UNESCO sean altruistas. Si miramos el mapa del patrimonio mundial publicado en 2009, llama la atención su eurocentrismo. De los 878 sitios reconocidos hasta la actualidad, 435 se hallan en Europa (sobre todo occidental: 43 en Italia, 40 en España y 33 en Alemania) frente a 182 ubicados en Asia y en el Pacífico, 120 en América Latina y el Caribe, 76 en África. O sea que el resto del mundo, fuera de Europa –y de América del Norte–, tiene apenas 443 sitios sobresalientes. A la vez, en todos los continentes la lista de la UNESCO revela un eurocentrismo indirecto, pues la selección muestra preferencia por ex colonias europeas, como India, Argelia y México. También se observa una alta representatividad de los modelos urbanos europeos (Viena, Brujas, Toledo, Salamanca, Cáceres, París, Florencia) y de sus reproducciones en América Latina: son patrimonios mundiales los centros históricos de La Habana, México, Oaxaca, Puebla, Morelia, Zacatecas, Lima, Santo Domingo y Colonia (Uruguay).

Aun tratándose de un mapa incompleto y sesgado, sorprende la proliferación de la excepcionalidad: 878 bienes fueron declarados “patrimonio de la humanidad” por su “valor excepcional”.

¿Excepcionales en relación con qué? ¿Y cómo lograr que sean valorables por todas las culturas: occidentales y orientales, de élite y populares, de naciones ricas (con más recursos y personal calificado para construir y preservar sus edificios) y de naciones pobres (sin instituciones para guardar su memoria o saqueadas en las guerras)? Los estudios realizados por expertos de la propia UNESCO muestran que las sucesivas correcciones de este programa no han evitado discriminar a los más débiles o menos reconocidos por las instancias mundiales que controlan la acumulación económica, el poder interpretativo y la difusión mediática, analógica o digital.

Estas inconsistencias acentúan las dudas sobre los principios teóricos y los procedimientos de selección. No es posible escoger un conjunto de bienes, objetos y ceremonias “auténticos” separándolos de los usos sociales que históricamente los han ido modificando, como el desarrollo urbano, las industrias comunicacionales, la inserción en redes de comercialización y representaciones mediáticas.

PATRIMONIOS DESTINADOS A LA REINTERPRETACIÓN

Voy a detenerme en dos tipos de usos del patrimonio –los que producen el desarrollo urbano y los medios de comunicación–, que aparecen quizá como los procesos que más influyen hoy en el conocimiento y la valoración de muchos bienes culturales. Las transformaciones urbanas modifican los monumentos y los testimonios históricos al cambiar su escala en relación con los grandes edificios y la publicidad espectacular. En tanto, los medios masivos logran que millones de personas que nunca han ido a museos vean las obras que allí se exhiben desde sus casas,

en televisión o por Internet. El papel de los medios no interesa sólo como difusores, sino por las operaciones de reconceptualización y metaforización que realizan en conexión con otros campos de la vida social.

a) La resignificación del patrimonio en usos urbanos, comerciales, mediáticos y populares se manifiesta con elocuencia cuando en actos políticos o deportivos las multitudes se reúnen alrededor de un monumento y modifican el sentido original. El monumento a la Revolución o el del Ángel de la Independencia en la ciudad de México son reapropiados en actos políticos de signos diferentes. En ocasiones, con derivaciones imprevisibles, como la estatua dedicada a Colón en la capital mexicana. En un estudio sobre los rituales de protesta en las marchas urbanas, Francisco Cruces observó que este monumento, convertido cada 12 de octubre en objeto de homenaje (oficial) o de escarnio (por movimientos indígenas), fue reutilizado el 1º de mayo de 1995 por el sindicato de trabajadores universitarios para sumarlo a la marcha: Colón, como un manifestante más, portaba la bandera sindical. La actividad “imaginativa de los manifestantes resignifica en forma efímera los personajes y los lugares simbólicamente marcados del centro de la ciudad” (Cruces, 1998: 43).

b) Sabemos que se trata de un fenómeno internacional. Recordemos la alteración de monumentos por parte de los movimientos estudiantiles en 1968 en París, Berlín, Praga y México. Hoy quizá sea fácil reconocer que la memoria del 68 es parte del patrimonio de los movimientos de protesta. No ocurre lo mismo si se trata de admitir el valor sociocultural de rituales modernos y supuestamente menos nobles, como los deportivos. El fútbol, como fuente de socialización y organizador de identidades, genera rituales festivos, teatraliza las interacciones y las divisiones

sociales. Su patrimonio es en gran parte intangible: cánticos, atuendos y celebraciones efímeras. Hay edificios duraderos, como los estadios, y otra clase de apropiaciones que se sitúan más bien en el campo del patrimonio intangible, como la ocupación transitoria del espacio urbano mediante marchas y festejos, así como la exhibición en los medios de comunicación en los que se expande momentáneamente el espectáculo.

La antropóloga española Carmen Ortiz García documentó en Madrid un fenómeno reproducido en muchas ciudades: el uso de monumentos históricos y emblemáticos de la urbe para consagrar la celebración deportiva. La Cibeles fue utilizada por el Real Madrid en múltiples festejos a partir de 1986. En mayo de 2001, cuando el Real Madrid le ganó al Valladolid, convirtiéndose en campeón tres jornadas antes de finalizar el torneo, la fiesta de la Cibeles pudo celebrarse en el mismo estadio. El cronista de *El País* la describió en estos términos:

Un público que pudo disfrutar de la diosa Cibeles sin moverse del Santiago Bernabéu. Un montaje a través de una técnica de video permitió crear la ilusión de que un helicóptero llevaba a cabo la titánica tarea de desmantelar la estatua y trasladarla al campo madridista. En el centro del campo apareció una reproducción de la carroza en la que se ubica la diosa –aún sin la diosa cabalgando sobre ella– encima de una lona con el escudo de Madrid. La Cibeles llegó después para descender y ocupar su trono ante la algarabía de los jugadores y los hinchas. Los futbolistas blancos se pudieron encaramar a la estatua sin miedo a las reprimendas del alcalde (Ortiz García, 2004: 199-200).

Carmen Ortiz García registra la disputa entre diversos actores. Los *guardianes públicos* de estos monumentos suelen afirmar su valor y sus formas históricas como intocables. Por otra parte, los

movimientos políticos críticos y las *manifestaciones deportivas*, en nombre de otra legitimidad, ajena al sentido hegemónico de “lo correcto”, reapropian símbolos impuestos para darles un significado popular. Los *medios masivos*, que viven de la colonización de los repertorios simbólicos hegemónicos y populares, subordinan unos y otros a su lógica de rentabilidad mercantil y espectacularización. En estos ejemplos los monumentos aparecen como patrimonios en disputa por distintos actores. Una perspectiva que valore las manifestaciones populares podría interpretar que, al apropiarse del monumento para hacer vibrar una demanda social o celebrar el presente, actualizan su significado.

c) En otros casos, la reapropiación por parte de un actor mediático o gubernamental tiende a legitimar a políticos que buscan aparecer como herederos de próceres o de acontecimientos fundacionales de la nación. Una modalidad hegemónica con otro significado es el uso turístico. En ambas funciones suele criticarse la “distorsión” del sentido original del monumento, como si cada edificio u objeto patrimonial estuviera destinado a permanecer intacto. Como si ya la erección de una estatua para conmemorar a un prócer o la adaptación de un edificio histórico para que lo reutilice un banco u oficinas de gobierno, no fueran interpretaciones contingentes del sentido social.

EL VACÍO COMO PATRIMONIO

d) Quiero ejemplificar otra manera peculiar de realizar estas operaciones con espacios patrimoniales vacíos. Pienso en la Plaza de Tiananmén y en el Zócalo de la ciudad de México, su plaza principal. El poder se manifiesta no sólo en los edificios monu-

mentales que los rodean sino en la creación de enormes espacios vacíos. Esas plazas pueden funcionar ocasionalmente como escenarios de concentraciones humanas que aclaman a los líderes, les sirven de espejo. Pero la mayor parte del tiempo están deshabitados: ni personas que celebren, ni objetos que representen el poder. Están vacíos, extendidos en pisos de piedra monótona, como evidencia de que nada altera el control de ese territorio.

Los movimientos de protesta en ocasiones intentan culminar sus marchas en esas plazas gigantescas y es por eso que han ocurrido allí severas represiones. Tan grave como intentar el asalto de los palacios donde se gobierna es querer dar otro sentido a esos planos grises, grandiosos en su despojamiento, donde los poderosos representan la ausencia y el silencio.

La gran alteración que propone la videocultura y la masificación industrializada del ocio se percibe al llegar por primera vez a la Plaza de Tiananmén: las multitudes que llenan la plaza con ropas semejantes, algunos con gorros amarillos y otros rojos, y con banderas que se alzan cada tanto, me evocan las manifestaciones políticas en el Zócalo de la Ciudad de México. En Tiananmén eran decenas de miles de turistas y las banderas de color eran llevadas por guías que conducían a la multitud para que circulara ordenadamente por la plaza y luego ingresara, pagando la entrada, al Palacio Imperial. De la disputa por el espacio público a su uso encarrilado, de la militancia al turismo. Hace décadas que el gobierno no reside en el Palacio Imperial en Beijing, ni en el palacio de gobierno de la Ciudad de México. De la ocupación de las plazas vacías las multitudes pasan, mediante el dispositivo turístico, a salones y corredores de los palacios o a patios inmensos y vacíos, donde el poder ya no se ejerce. A los gobernantes se los ve en la televisión y en las fotos de los periódicos. La ocupación ocasional y prolija de la plaza, la visita a pabellones fantasmales, es para algunos el modo de evocar la

toma de esos edificios por revoluciones que ya no lo son; para otros, el recuerdo vivaz de un proceso histórico que los benefició y para muchos significa poder adivinar, tras los vidrios de ventanas, salones y muebles que todavía enorgullecen su historia nacional, lo que queda del imperio o de la revolución.

e) La Gran Muralla, con sus 8.851 kilómetros de construcción (longitud/extensión) por valles y empinadas montañas, cuya construcción y reconstrucciones llevaron más de 2.000 años, es otro modo de monumentalizar el poder. ¿Por qué se volvió tan importante como para que su edificación durara tanto tiempo, sobrepasara la resistencia de picos nevados y sacrificara, en tiempos en que China contaba con cinco millones de personas, a una quinta parte de la población, posiblemente cerca de la mitad de los hombres en edad de trabajar? La muralla, se nos dice, defendía a China de posibles invasiones, sobre todo de mongoles, y del tráfico comercial. También sirvió como carretera elevada que facilitaba el paso de personas, mercancías y del ejército por las montañas.

¿A quienes defendía? Suele afirmarse que a las dinastías que se extendieron desde el siglo VII antes de Cristo hasta el siglo XVII, no tanto a los habitantes comunes, que en buena medida perecieron durante la construcción y aun a causa de ella. Su pretensión de proteger hasta el infinito, de hacer trabajar ilimitadamente, tiene analogías con las desmesuradas plazas vacías. Pero en la muralla el espacio extendido hasta donde no se puede ver tiene por función delimitar un adentro y un afuera. Al comprobar todo lo que no se podía hacer dentro porque se empleaba a los hombres, su tiempo y la riqueza de un imperio en trazar el límite respecto de la diversidad del mundo que quedó fuera, se tiene la sensación de que el muro que excluía estaba también encerrando a los que quedaban dentro.

En 1987, una China que se abría al comercio internacional y a las inversiones extranjeras logró que la UNESCO incluyera la Gran Muralla en la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad. ¿Un muro que separa, construido para distanciar a China del resto de los hombres, puede ser considerado patrimonio de todos?

En abril de 2009, cuando visité la muralla, la sobria placa de 2 metros por 1.50 que acreditaba la distinción de la UNESCO contrastaba con el gigantesco cartel, fechado en 2008 y colocado más arriba, en uno de los cerros por donde pasa el muro, con el logo de las Olimpiadas celebradas ese año en China: “One world, one dream”. ¿Por qué tenemos que tener todos un solo sueño? ¿No es justamente cada frontera alzada y vigilada con muros, con soldados y miles de cámaras filmadoras (como también tiene la de China), un modo paradójico de decir que hay un solo sueño válido? La obsesiva pared y el cartel olímpico excluyen los sueños de los otros, desconocen la diversidad.

Los grandes espacios vacíos y las murallas con vocación de infinito fueron antes recursos para ejercer o significar poderes despóticos. Siguen siéndolo en regímenes autoritarios o en democracias que discriminan a los extranjeros, a los vecinos, y marcan así distancias tajantes. Pero en la actualidad llaman la atención otras motivaciones que llevan a multiplicar las grandes superficies vacías. Dean MacCannell las vincula con un momento histórico en el que la humanidad “ya no puede contener todo lo que contiene, al menos no dentro del marco de las reglas de los lugares de encuentro tradicionales” (MacCannell, 2007b: 13). Él investiga este tipo de experiencias en relación con el crecimiento del turismo, las migraciones y el número de refugiados. También con la privatización de extensos territorios, aun de países, y la agresividad hacia los desposeídos. “La tierra, el suelo,

sólo parece proporcionar puntos de referencia para los sedentarios” (MacCannell, 2007b: 15).

En un sentido más amplio, como el que en este libro vincula las prácticas artísticas y las culturas visuales con malestares contemporáneos, es posible leer el avance de vacíos y murallas en la clave de la pérdida del relato social. La dificultad de construir ordenamientos culturales y políticos globales, la carencia de formas de gobernabilidad mundial, vuelve poco verosímiles las narrativas unificadoras como las del programa de patrimonio de la humanidad. Aunque desde la perspectiva de preservación de bienes culturales la política de la UNESCO tenga aspectos valorables, no resuelve conflictos interculturales ni puede sostener una narrativa de integración mundial.

Conviene no quedarse en el sentido regresivo o autoritario del vacío y de la pérdida del relato social como único significado o función. En capítulos posteriores abriremos otro enfoque, por ejemplo al ver la extranjería como desarraigo y carencia o como liberación e impulso para crear. Ahora quiero traer la experiencia de un grupo de artistas, *Campement Urbain*, desarrollada en los suburbios de París donde explotaron en el otoño de 2005 rebeliones frente a la discriminación interétnica. El proyecto invertía el discurso dominante que explicaba esos actos violentos por la pérdida de lazos sociales. Bajo el título “Yo y nosotros” movilizó a una parte de la población para crear un espacio en apariencia paradójal, un espacio “totalmente inútil, frágil e improductivo”, abierto a todos y bajo la protección de todos pero que no podía ser ocupado más que por una persona para la contemplación o meditación solitaria. ¿Una lucha colectiva por un lugar único? La posibilidad de estar solo aparecía como una experiencia social vuelta imposible por las condiciones de vida en los barrios pobres de extranjeros o hijos de inmigrantes. Este lugar vacío supone una comunidad de personas que tengan la

posibilidad de estar a solas, de enunciar un yo “dentro de una comunidad estética o disensual”. En una película filmada sobre esta acción por Sylvie Bocher se ven habitantes con camisetas llevando frases elegidas por cada uno, como una divisa estética: una mujer con velo escribió “Quiero una palabra vacía que yo pueda llenar” (Rancière, 2008a: 69-70).

DISTRIBUCIÓN GLOBAL DEL PODER SIMBÓLICO

(GABRIEL OROZCO)

Si siempre fueron problemáticas las nociones de patrimonio nacional o de la humanidad, más equívocas resultan en este tiempo globalizador que difunde bienes y acontecimientos culturales de todos los continentes, y acentúa las disputas entre patrimonios adversarios, entre actores públicos, privados y sociales, locales, nacionales y transnacionales.

Decíamos que históricamente los patrimonios –los museos nacionales, las murallas– reafirman algo propio, sobreestimándolo en comparación con los bienes de otros, y por eso mismo dividiendo. Si acaso tuviera sentido nombrarlos patrimonios de la humanidad no sería tanto porque todos podamos enorgullecernos de centenares de sitios lejanos que nunca vamos a conocer, sino porque algunos de ellos, gracias al turismo intercontinental, a que fueron filmados o asociados con acontecimientos mundiales como las Olimpiadas, son difundidos como parte de un imaginario globalizado.

Los múltiples factores que se combinan para que un bien patrimonial o una obra artística se mundialicen requieren de una teoría más flexible que las concepciones polares con las que se ha organizado la distribución y la concentración del poder: coloni-

zador/colonizado, norte/sur, Occidente/Oriente. Los primeros estudios sobre la globalización, como los de Ulrich Beck y Roland Robertson, subrayaron lo que en ella hay de interdependencia entre las naciones. Con el tiempo, vemos que no se trata de una interdependencia ilimitada ni constante, de todos con todos, sino asimétrica, selectiva y en la que participamos en forma desigual. Hay algo más complejo que una fluida circulación de personas, capitales, bienes y mensajes entre todas las sociedades.

1. Las nociones de Oriente y Occidente, por ejemplo, pierden consistencia, como demostró Renato Ortiz en su libro *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo*. Allí analiza diversos ejemplos donde el origen nacional de los productos materiales y simbólicos se diluye: la tasa de crecimiento de McDonald's en Asia es mayor que en los Estados Unidos; muchos dibujos animados de origen estadounidense se producen ahora en países asiáticos, en tanto el manga, el karaoke y ciertos videojuegos que parecían patrimonio cultural japonés se cultivan en centenares de países desprendidos de su marca de origen. “Madonna no es norteamericana, en la misma medida en que Doraemon ya no es japonés” (Ortiz, 2000: 173). Respecto de bienes necesarios para vestirse y alimentarse, y de deportes como la lucha de sumo, “occidentalidad y japonesidad actúan como referencias signílicas, pero en ningún momento se constituyen en fuerzas estructurantes del mercado de bienes simbólicos y de los estilos de vida” (*ibid.*: 148).

Desde una perspectiva geopolítica no etnocéntrica, “cada lugar tiene su propio Occidente, y cada lugar es un Occidente desde otro lugar”, afirman David Morley y Naoki Sakai, repitiendo una observación ya hecha por Gramsci. Si el continente europeo se asignó esa posición es porque su dominación moderna del planeta le dio poder cartográfico. A finales del siglo xx,

esa ubicación privilegiada, corrida hacia los Estados Unidos, le hizo escribir a Sakai que Occidente podría definirse como “el grupo de países cuyos gobiernos (en algún momento) han declarado su afiliación militar y política con Estados Unidos” (Sakai, 2001, citada por Morley, 2008: 92). Ni una religión, ni una forma particular de vida económica, política democrática, estilos artísticos o arquitectónicos, aceptan ser índices de “occidentalidad” sin olvidar su difusión en otros territorios y su representación parcial de lo que ocurre en esa vasta heterogeneidad que es Euroamérica.

En Asia oriental y meridional los modelos más persuasivos de modernidad no proceden de los Estados Unidos, sino de varias capitales asiáticas. En Vietnam y en otras zonas los símbolos y los productos de la cultura popular que “simbolizan las formas deseables de cosmopolitismo urbano y cool para muchos jóvenes” son las telenovelas taiwanesas, los videos de Hong Kong y los videojuegos japoneses, no los productos norteamericanos. Hay muchas modernidades y sus centros son móviles.

La oposición adentro/afuera se desvanece también más allá de China y Japón. Por todas partes las nociones de importar y exportar, viajar al extranjero o volver a lo propio, son insuficientes para describir lo que sucede. No faltan motivos para pensar que ciertos países acostumbrados durante siglos a concebirse como imperios pueden querer expandirse como naciones y subordinar a otras. Pero aun esto hay que imaginarlo de un modo diferente que en el pasado. Los compromisos entre las economías de China y los Estados Unidos (debido, por ejemplo, a las inversiones chinas en dólares), las coincidentes posiciones de ambos países en las reuniones intergubernamentales, y los análisis semejantes de esas reuniones en la prensa occidental y china, muestran más *interdependencia* que proyectos distintos o temor a ser dominado por el otro.

Se trata de una interdependencia asimétrica y desigual, que requiere cambiar los modos de investigar y de estar presentes en escenarios estratégicos. ¿Dominación vs. sumisión? Esta concepción polar y vertical, desacreditada en los análisis políticos y económicos, tampoco permite entender un sistema cultural globalizado inestable cuya lógica se va modificando en forma multidireccional y donde las posiciones de “dominantes” y “dominados” no abarcan conjuntos compactos. En las librerías de Beijing, Shanghai y Tokio abundan las traducciones de autores occidentales al chino y al japonés, pocas revistas y diarios en inglés, rara vez publicaciones en francés o alemán y casi nunca en castellano. El gran edificio del Instituto Cervantes en Beijing y el rápido avance del castellano como tercera o cuarta lengua en algunas universidades chinas no tiene correlato en las publicaciones ni en los medios de origen occidental. A diferencia de lo que ocurre en varios países latinoamericanos, donde la acción cultural del Estado español es equivalente a las operaciones empresariales (el diario *El País*, editoriales de Madrid y Barcelona, fundaciones como Telefónica), en China y Japón las empresas españolas, incluso las que interactúan con Asia, muestran poca elocuencia cultural.

Una empresa occidental que destaca en China es Iberia, con su bien equipado edificio de exhibición de arte y libros bilingües editados en español y chino, situado en La Fábrica, también llamada “distrito de Arte 798”, un barrio de Beijing donde se reconvirtieron viejos establecimientos de electrónica en talleres de artistas, galerías –algunas procedentes de “Occidente”–, mezclados con cafés y pequeños centros culturales de avanzada. Algo equivalente a lo que fueron el Soho neoyorkino y cierta zona de Berlín Este hace unos años, tomadas y renovadas por artistas, galeristas e iniciativas culturales independientes. En Beijing se anudan empresas con actividades precarias, el arte más cosmo-

polita, la recuperación de materiales tradicionales y técnicas artesanales con obras que releen paródicamente la iconografía nacional o revolucionaria. Sobresale el movimiento Realismo Cínico, que logró reconocimiento internacional, mediático y en el mercado: los personajes escultóricos de Yue Minjun, por ejemplo, cuyo gigantismo evoca la monumentalidad de figuras budistas o maoístas, ríen a carcajadas expresando, según el autor, “un sentido de pérdida, de insignificación del mundo”, y se venden hasta en 600.000 dólares.

La pluralidad de búsquedas y el carácter distendido de las calles y las exhibiciones en La Fábrica, así como el aspecto de los visitantes, sugiere semejanzas del movimiento artístico chino con las tendencias estéticas y con la situación de crisis y replanteamiento económico-cultural de Occidente. La explosión internacional de la creatividad china, que ocupa lugares protagónicos en las principales bienales, ferias, subastas y revistas internacionales, hizo que cinco artistas chinos se encuentren hoy entre los diez más vendidos a nivel mundial, mientras que a comienzos del siglo XXI sólo un artista de esa nacionalidad, Cai Guoquiang, estaba en la lista mundial de los 100 mejor vendidos (*China Daily*, 13 al 19 de abril de 2009). También actúan en ese contexto los que venden por Internet, sin conocer nunca al comprador (los website están en chino, japonés e inglés), los que intentan treparse a ese auge sin éxito y los críticos, como Zhu Qi, alarmados por la vertiginosa dinámica del mercado, dedicada más a complacer a compradores occidentales y a coleccionistas chinos recién llegados –“70% entraron al mundo del arte en los últimos dos años”– que a preguntarse si tienen “algo para decir”.

2. También comprobamos que se trata de una globalización *selectiva*. Como nunca antes, artistas africanos, asiáticos y lati-

noamericanos son expuestos en los museos-faros de Nueva York, Londres, Madrid, Beijing y Tokio. Algunos críticos y curadores de los continentes “tercermundistas”, como el nigeriano Okwui Enwezor, que dirigió la Documenta de 2002, el mexicano Cuauhtémoc Medina, curador asociado de Arte Latinoamericano de la Tate-Modern de 2002 a 2008, y el cubano Gerardo Mosquera, curador adjunto del New Museum of Contemporary Art de Nueva York, son nombres reconocidos como interlocutores en las metrópolis, pero la lista no pasa de 20. La enciclopedia de tendencias, artistas y gustos del arte contemporáneo se va abriendo, se consideran más vías de conocimiento y creación y se da una interacción en escenas más diversificadas. Pero ¿se ha modificado la jerarquización? ¿Entre quiénes?

En algunas relaciones internacionales es pertinente hablar de poscolonialidad y en otras persisten vínculos coloniales o imperialistas. Quizá las nociones más abarcadoras sean las de *división internacional del trabajo y redistribución global del poder cultural*. De modo análogo a la clásica división internacional del trabajo entre países proveedores de materia prima y países industrializados, en la producción cultural hallamos la escisión entre países que concentran el acceso tecnológico a recursos avanzados, con consumo más extendido de las élites, y, por otro lado, países con bajo desarrollo industrial de bienes simbólicos y capacidad de participación poco competitiva en los mercados artísticos, musicales, cinematográficos, televisivos e informáticos.

Las tecnologías digitales facilitan en la producción filmica la separación de las etapas de la producción, la edición, los estudios de público, la publicidad y la exhibición. Al estudiar las etapas recientes de Hollywood, Toby Miller llegó a la conclusión de que los estudios filmicos no necesitan administrar desde Los Ángeles todos estos momentos del trabajo cinematográfico, y pueden en cambio subcontratar empresas grandes y pequeñas,

o a individuos, localizados en otros países, para que desarrollen actividades específicas: se habla, por eso, de que su economía está basada ahora en una “acumulación descentralizada” (Michel Wayne, 2003: 84, citado por Toby Miller *et al.*, 2005). En este régimen de producción audiovisual a escala planetaria, Hollywood *coproduce* en forma transnacional comprando barato el trabajo de guionistas, actores, técnicos, publicitarios, y aun paisajes y recursos de distribución y exhibición en otros países, todo lo cual es subordinado a las estrategias de las transnacionales. Lo logran con el apoyo de las políticas proteccionistas y los privilegios impositivos que el gobierno estadounidense brinda a su industria cinematográfica, así como a través de la presión internacional sobre las demás naciones para que favorezcan la expansión de su cine.

Tiene semejanzas con la industria audiovisual lo que ocurre en la gestión del patrimonio y de las artes visuales. Al analizar cómo se seleccionan y consagran los bienes históricos y naturales acabamos de ver que el desigual reconocimiento obtenido por los países africanos, asiáticos y latinoamericanos deriva del hecho de que, por decirlo rápido, estas regiones proporcionan gran parte de los paisajes y la memoria mientras las metrópolis suministran los criterios estéticos y la valoración cultural. Unos aportan saberes e imágenes locales; otros, los dispositivos de financiamiento, organización, interpretación y capacidad de universalizar los “productos”.

En la gestión de las artes visuales, en la administración de bienales y ferias internacionales, siguen prevaleciendo Europa y los Estados Unidos, pero crece la participación de países asiáticos a través de nuevos museos, coleccionistas, fundaciones con financiamiento de capitales propios o transnacionales o con fuerte apoyo de fondos públicos. También en la producción de discursos culturales y críticos sobre el arte intervienen más acti-

vamente: si bien la enorme mayoría de libros y revistas, sobre todo en el hemisferio norte, se escriben en inglés, un mapa más diversificado de universidades, museos y ferias reequilibra la producción y la valoración internacional entre el norte y el sur, el este y el oeste. Para tomar uno de los principales casos europeos, desde la Documenta 1 hasta la 10 hubo 13 artistas latinoamericanos, 5 de África y menos aun de Asia; en la Documenta 11, curada por Okwui Enwezor, de 116 artistas participantes, 40 procedían de otros continentes, y de las cinco plataformas o encuentros conceptuales preparatorios, tres se realizaron en Nueva Delhi, Santa Lucía y Lagos.

3. Quiero señalar, a propósito del tema de este capítulo, uno de los procedimientos frecuentes de división que ejerce el poder interpretativo de la crítica entre arte metropolitano y periférico: mientras las obras generadas en los centros son miradas como hechos estéticos, la producción de los artistas africanos, asiáticos y latinoamericanos suele ser leída como cultura visual o patrimonio cultural. Uno de los artistas mexicanos más reconocidos globalmente, Gabriel Orozco, que cuenta con exposiciones individuales en bienales y museos de primera línea de los Estados Unidos y Europa, con estudios en París, Nueva York y la ciudad de México, sigue siendo interpretado como portavoz de la cultura mexicana.

En el libro de ensayos *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (2005), varios críticos metropolitanos que en ocasiones han desconfiado del nacionalismo tratan de averiguar en qué sentido este artista representaría su origen geográfico. Según Jean Fisher, “el hecho de que el cuerpo sensible permanezca como un referente en el trabajo de Orozco”, así como la “recuperación y reciclaje, improvisación y aprovechamiento de situaciones inmediatas”, surgen de “la experiencia vivida por las sociedades

latinoamericanas”, “brotan de una sensibilidad y punto de vista” (Fisher, 2005: 26-27) no apropiables con las categorías formadas en Europa y los Estados Unidos. Fisher encuentra en las obras de Orozco una “conexión íntima entre el sexo y la violencia” que “alude a su vez al trauma de la conquista” (*ibid.*: 27), o “confusión y energía caótica” que corresponderían a “los estados constantes de decadencia y renovación característicos de la vida cotidiana en la ciudad de México” (*ibid.*: 29). Afirma con seguridad que en México “los artefactos culturales, desde la arquitectura y los muebles caseros hasta la cerámica, poseen una geometría vigorosa que organiza la forma y el espacio en relación con las demandas del cuerpo humano en lugar de con algún ideal de forma pura independiente de cualquier realidad concreta, tan característica de la tradición euroamericana” (*ibid.*). No sé bien qué quiere decir Fisher cuando habla de geometría vigorosa, pero me produce vértigo que agrupe toda la arquitectura, los muebles caseros y la cerámica bajo la tarea de adecuar la forma y el espacio a las demandas del cuerpo y sin preocuparse con ideales formales independientes de la realidad concreta: ¿es posible amontonar así la arquitectura precolombina, colonial y neocolonial, la de Barragán y de Norten, la cerámica de Ocumicho, Jalisco y Oaxaca? Ya no sigo con los muebles caseros porque necesitaría una forma muy abstracta y poco comprometida con la realidad para abarcar un paquete tan heterogéneo.

Fisher elogia a Orozco por haberse distanciado de la “mexicanidad” entendida como una identidad “institucionalizada y comercializable”, inventada a partir de un pasado sentimentalizado” (*ibid.*: 26). También aclara que ella no va a resbalar en la tentación de “asignar a la melancolía que inscribe el estereotipo del carácter mexicano” el origen de la obra orozquiana, y para acabar de convencernos afirma que “las quimeras de Orozco son hábiles y optimistas”. Algunas veces es cierto, otras no. Pero

más que discutir acerca de eso me interesa indagar a qué viene esta preocupación por encontrarle a México confusiones, energías caóticas y otros mobiliarios caseros para situar lo que tantas veces llama “opaco” y “enigmático” en las búsquedas de Orozco. ¿Y si en vez de buscarle causas nacionales indagáramos el enigma y su opacidad?

En otro lugar del libro, en los extraordinarios diálogos que establece con Buchloh, Orozco se refiere al bajo interés demostrado por los alemanes hacia el proyecto de la Schwalbe, las dos motonetas amarillas estacionadas en calles de Berlín, que fueron mejor entendidas en otros países: “trabajar para el contexto, concluye Orozco, puede ser muy demagógico. Creo que es un problema intentar decirle algo a la gente en su propio contexto” (Buchloh, 2005: 103).

Es obvio y unilateral, como se ha hecho, fijar a la cultura visual mexicana la calavera con la que Orozco se presentó en la Documenta X. La calavera remite también a Cézanne, a Picasso, y, como subraya Orozco, en Nueva York, donde hizo la pieza, se vincula al mundo del rock y al *heavy metal*. Es curioso que en el campo del arte, donde existe un largo trabajo con la polisemia y la ambigüedad, tantos críticos se comporten como un policía de migración: Definete, ¿eres un artista mexicano o global? “Ninguna de las dos posturas me interesa”, responde Orozco (*ibid.*: 108).

¿Por qué esta maniática persecución de las raíces nacionales en un artista que usa bicicletas procedentes de Holanda, un elevador de Chicago, un billar francés, motonetas alemanas e italianas o lo que encontró en un cementerio en Mali? Quizá porque resulta difícil soportar el trauma de que la cuna nacional se vuelva relativa. Me acuerdo de algo que dice Hal Foster: la desconstrucción del sujeto y de los órdenes nacionales, que a fines del siglo xx era vivida como liberación, ahora es experi-



Figura 3. Gabriel Orozco, *Papalote negro*, grafito sobre cráneo, 21,6 x 12,7 x 15,9 cm, 1997.

mentada como trauma. No nos mostramos tan satisfechos con la muerte del arte y el desvanecimiento de la nación.

Aquí entra la reflexión de Orozco sobre cómo trabaja en el estudio y fuera de él. “Tomé la palabra ‘estudio’ —explica en su entrevista con Hans Ulrich Obrist— de manera literal, no como un espacio de producción sino como un tiempo para el conocimiento. El tiempo para el conocimiento puede generarse en distintos sitios: el interior o el exterior” (Buchloh, 2005: 205). Luego, compara los modelos de estudios de artistas, como la fábrica de Warhol, los talleres de Richard Serra dispersos por el mundo y la noción de Beuys sobre su ámbito de trabajo como el del maestro, con lo que acerca su estudio a la escuela. “Yo puedo echar mano de todos estos modelos; pero mis favoritos son la calle, la cocina y la mesa. Y, el más importante de todos, la luz. Todos estos soportes, con una base temporal, son importantes para mi obra, pero donde haya buena luz, ésa es mi hora de trabajar.”

Así, sus casas-estudio, más que espacios de producción, son —dice— “plataformas para pensar” (ibid.: 206). Cuando habla de cómo organiza sus casas sostiene que “la arquitectura debería ser un espacio que recibe, que cede, no un espacio que impone” (ibid.: 208). Recibe lo que sucede afuera y cede a lo que no puede acontecer en el interior de un taller, lo que irrumpe en el cementerio de Tombuctú en Mali, en el mercado de Cachoeira en Brasil o en una playa mexicana.

A esta altura pierde sentido la exigencia de afiliar la obra de Orozco a un país. Pero eso no lo convierte en un nómada indiferente a los lugares donde acontece la experiencia. No lo veo dedicado a ir circulando simplemente por ciudades y países, sino a tener “casas abiertas”, como “lugares íntimos” y receptivos, privados y experimentales. “No me gustan las paredes. No me gustan los cuartos oscuros y no me gustan las vitrinas. Siempre

intento generar la noción de un paisaje, como un bosque o un desierto” (ibid.: 211).

¿Cómo definir esta búsqueda de hogar en medio de la dispersión global, esta interacción entre lo que aloja y lo que puede verse más allá? Orozco dice no estar “interesado en el horizonte. Creo en la posibilidad de varios puntos en los que las cosas desaparecen o sufren la fuerza de gravedad. Es por eso que mezclo la escultura y la imagen, y me gusta la tensión y la posible traducción entre el punto en que las cosas se desvanecen y el punto en que las alcanza la gravitación”: me gusta esta definición para inminencia. Frente a los críticos metropolitanos que quieren reducir la obra a un patrimonio nacional o cultural, el artista habla de la luz como soporte, de tensiones no resueltas.

Encuentro aquí una noción atractiva de lo que hoy puede ser el arte. Y de algo más: el modo en que artistas o simples ciudadanos podemos encontrar sentido e intensidad a las experiencias más allá de los pasaportes o de la frívola pretensión de ignorarlos. Esta tensión entre no vivir pendientes de las marcas nacionales y a la vez en un mundo donde los pasaportes siguen importando es lo que nos hace sentir el trauma y el drama. La pregunta pendiente sería cómo trascender el conceptualismo demasiado cool que prevalece en la escena artística contemporánea para hacer lugar al sentido dramático de pertenecer a varios lugares, o ser migrante y no tener plenamente lugar, o estar, como la bola de plastilina de Orozco que recorre las calles, contando sólo con marcas indecisas de identidad.

4. No quiero sugerir una tendencia predominante: ni la prevalencia fatal de los países hegemónicos ni la corrección de las desigualdades mediante una participación mayor de *todos* los excluidos o marginados. No autorizan una visión lineal ni un paisaje estructurado en bloques rígidos el amplio arco de biena-



Figura 4. Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, plastilina, 36,8 x 39,4 x 40,6 cm, 1992.

les, ni las tendencias frágiles de los mercados del arte. ¿Qué revelan los informes de Artprice en los últimos años? La “bulimia” de los compradores de los años 80 se detuvo en 1991. A partir del 2000, el mercado se reactiva, en parte por la emergencia de nuevos coleccionistas procedentes de Asia, Rusia y Medio Oriente. La descomposición de la economía mundial y el hundimiento de las bolsas estadounidenses y europeas en el segundo semestre de 2008 bajan las ventas (7,5% en el primer trimestre de 2008 en relación con el trimestre anterior) y generan después una volatilidad que continúa hasta fines de 2009. A partir de 2008 Nueva York pierde el liderazgo y cede el primer lugar en ventas a Londres. China pasa a ocupar el tercer puesto mundial y la presencia creciente de artistas y coleccionistas de ese país, como de la India y de algunos países árabes, altera las preferencias: ascienden las cotizaciones y las ventas de artistas contemporáneos, nacidos después de 1945, y disminuyen los porcentajes del siglo XIX y la

primera mitad del xx (Artprice, 2008). Entre los diez pintores nacidos después de 1945 que más venden, siete son chinos.

Si tomamos en cuenta a los diez artistas de todas las épocas que más recaudaron en 2009, en tercer lugar, muy cerca de Picasso y de Warhol, que encabezan la lista, se colocó Qi Baishi. En porcentajes globales de ventas, según Artprice, los Estados Unidos ocuparon el primer lugar con 27,9%, el Reino Unido logró 21,3% y China desplazó a Francia del tercer puesto al llegar a 17,4% (Serra, 2010).

Nos equivocariamos si, descuidando la inestabilidad de los últimos años, concluyéramos que el mundo artístico se mueve de Nueva York a Londres y a algunas capitales asiáticas. En el mapa actual de esta división del trabajo cultural operan condicionamientos *nacionales* (el acceso inequitativo al desarrollo económico, tecnológico y educativo) y también las políticas *regionales* que expanden o aíslan a las culturas nacionales. Encontramos países asociados con programas culturales y comunicacionales que potencian el desenvolvimiento de sus artes e industrias culturales (la Unión Europea), países que favorecen la expansión transnacional de sus industrias y del comercio cultural (Estados Unidos, China, Japón, Canadá) y otros países que insisten rutinariamente en una política de gestión de su patrimonio artístico y cultural hacia adentro (la mayor parte de América Latina). La desigualdad en la producción, la distribución y el acceso a los bienes culturales no se explica como simple imperialismo o colonialismo cultural (aunque subsisten estos comportamientos), sino por la combinación de procesos expansivos, ejercicios de dominación y discriminación, inercias nacionalistas y políticas culturales incapaces de actuar en la nueva lógica de los intercambios.

Se trata, como vemos, de un mapa con muchos actores y procesos multidireccionales, donde la mundialización de algunas localidades y el aislamiento de la mayoría se configura en interacciones entre estados, empresas privadas, migraciones y mo-

vimientos culturales, mediáticos y turísticos. Este mapa requiere, más que una doctrina sobre el patrimonio de la humanidad, tan impracticable como las estéticas universalistas, otra discusión sobre las disputas transnacionales en la constitución del valor.

El carácter contingente, variable, de los valores estéticos y culturales en las relaciones entre norte y sur, o entre países desarrollados, periféricos y emergentes por la mayor movilidad de los actores, se halla expresado con elocuencia en textos de artistas, curadores y críticos. Como afirma un curador, Cuauhtémoc Medina, ya no hablan de “vivir” o “habitar” en ciudades y países particulares, sino estar “basados”, “tener su base” temporalmente en un lugar. *To be based* en tal sitio sugiere una permanencia efímera, un paso dentro de una carrera. Sin embargo, reconoce Medina, sería falso considerar al sistema global como una convergencia justa de particularidades. Hay estructuras (y no sólo flujos) que diferencian por lo menos dos elementos: “el (private) jet set” y “el jet proletariat”. El jet set del arte es copartícipe de las transacciones de las clases altas y de las instituciones de punta que inflan los precios de las inversiones artísticas, que producen “el sobrecalentamiento cultural global”. El jet proletariat está compuesto por los artistas, los curadores y los críticos que viajan en clase turista, de vez en cuando forman parte de exposiciones colectivas y a veces tratan de “inyectar una dosis de tensión crítica” a ese circuito global (Medina, 2007).

PATRIMONIO Y ARTE: CONDICIONES COMPARTIDAS

En las humanidades, las ciencias sociales y la gestión de los bienes culturales, las artes modernas y contemporáneas suelen estar separadas del patrimonio. Del arte se ocupan los historia-

dores y los críticos, los museos y las bienales, que hacen como si tuvieran resuelta la definición de su objeto y pudieran delimitarlo nítidamente respecto de otros bienes culturales. Al patrimonio se dedican los arqueólogos, los antropólogos y los historiadores con una formación distinta de quienes analizan el arte, así como aquellos museos e instituciones especializados en épocas lejanas y en sociedades periféricas.

En México, por ejemplo, la gestión está escindida en organismos diferenciados históricamente: el Instituto Nacional de Antropología e Historia se dedica a preservar, restaurar y administrar los monumentos, los museos y los bienes precolombinos de la colonia y del siglo xix; el Instituto Nacional de Bellas Artes hace lo mismo con los del siglo xx y xxi. Si bien en Europa se han distinguido los “museos etnográficos” de los “museos de arte”, especialistas de unos y otros coinciden en que es imposible trazar una línea demarcatoria clara y que la separación entre lo etnográfico y lo artístico se decide “menos en términos de los objetos” que por las inercias de las instituciones que los poseen o los exhiben (Mack, 2007: 22).

En vez de demorarse distinguiendo entre los bienes sólo valiosos por su significado histórico y los que se aprecian por su valor estético, es preferible examinar los usos del patrimonio, los puntos de encuentro y conflicto entre épocas y producciones culturales animadas por objetivos diferentes. Parece más productivo poner en relación las numerosas respuestas que surgen de los usos —económicos, políticos, religiosos, mediáticos, turísticos y estéticos— de lo que se viene llamando patrimonio o arte.

Se reformula, entonces, el estudio y la gestión del patrimonio, no sólo como conservación y consagración de piezas con valores extraordinarios, sino como participación en los dilemas cognitivos, éticos y sociopolíticos de la interculturalidad. Sería más sencillo, tal vez, desempeñar estas tareas si tuviéramos algún

tipo de gobernabilidad mundial que arbitrara en las disputas de convivencia de la humanidad. Ni las Naciones Unidas en la economía y la política, ni la UNESCO en los campos educativo y cultural, son capaces de superar el modesto papel de escenario donde se habla de las discrepancias políticas e interculturales y se silencian muchas por el veto de las naciones más poderosas. Aun los acuerdos adoptados por mayoría, como la Convención sobre la Diversidad Cultural, tienen escasos efectos en las confrontaciones internacionales: no logran evitar saqueos del patrimonio durante guerras, ni el maltrato a las culturas de los migrantes, ni regular siquiera los intercambios de bienes tangibles e intangibles para volver más equitativo su acceso. Mientras ese gobierno no exista, una concepción no etnocéntrica, ni simplificadoramente culturalista o mercantilista, debe prestar atención a las muchas formas de valoración de las prácticas humanas y a sus modos de combinarse y confrontarse.

No desconozco la importancia y la necesidad de preservar los bienes que testimonian desarrollos o momentos extraordinarios de las culturas. La acción del Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO ha sido útil para afianzar el conocimiento y la valoración de algunos bienes culturales y naturales, para conservarlos y rehabilitarlos, formar especialistas y dar asistencia estratégica en procesos de deterioro, destrucción, catástrofes y guerras. Pero esta tarea seguirá siendo limitada y errática si sigue dependiendo del concepto abstracto de humanidad gestado en la Ilustración y no es capaz de asumir la inestabilidad conceptual, los significados variables en los usos de los bienes y situarse eficazmente en las disputas internacionales.

Hemos asistido a demasiados fracasos de estos organismos internacionales como para no percibir que en la desigual división del trabajo y el poder cultural la carencia de gobernabilidad mundial implica –por largo tiempo– que la interdependencia

abierta por la globalización va a estar contrariada por procesos de desglobalización. Vemos atrincheramientos nacionales o regionales e invasiones en las que la conservación de los patrimonios históricos y artísticos, así como la democratización del acceso a los bienes, quedan agraviados o abolidos. Ésta es una de las conclusiones que cabe extraer de ciertos hechos como los ocurridos en Irak el 14 de abril de 2003.

Robert Fisk, corresponsal de *The Independent* en Bagdad —capital del mundo árabe durante casi mil años—, ve arder en llamas de 30 metros de altura la Biblioteca Coránica, el Museo Arqueológico Nacional y el Archivo Nacional. “Primero llegaron los saqueadores, después los incendiarios.” Fisk corre a las oficinas de las tropas ocupantes, los marines de los Estados Unidos, les da el plano de la situación en árabe y en inglés, les dice que el humo se ve a 8 kilómetros. En el lugar el corresponsal encuentra volando por los aires documentos del califato otomano, que incluyen los archivos reales iraquíes, informes sobre robos de camellos y ataques a los peregrinos; levanta del suelo una descripción de la Sublime Puerta de Estambul, textos sobre la apertura de las primeras conferencias telefónicas en Hiyaz, y sobre el robo de monturas de un tren de camellos realizado por Aliben Rassen, cartas de distintos siglos referidas a cuestiones que van desde la historia de la Meca hasta Lawrence de Arabia. “Hubo un tiempo —recuerda— en que los árabes decían que sus libros se escribían en El Cairo, se imprimían en Beirut y se leían en Bagdad. Ahora arden en la Biblioteca de Bagdad” y el oficial estadounidense que recibe la noticia, en vez de movilizar a sus tropas, comenta a sus compañeros: “este muchacho dice que hay una biblioteca bíblica [sic] ardiendo” (Fisk, 2003a).

3

Reapropiaciones de los objetos: ¿arte, marketing o cultura?

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”). Asignarle 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 programático, 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 prevaletes 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 posducham-piana 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).

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

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 metaforiza 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 Ramírez 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.

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.

1. 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 periodos 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, autoposición”. Como la obra de arte, goza de “una autoposición 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 puede contribuir a rehacer los vínculos entre arte, patrimonio 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 intersectan 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.

4

Valorar el arte: entre mercado y política

Es posible redefinir lo que en las sociedades actuales se entiende por arte, como hicimos en capítulos anteriores, según sus diferencias con el patrimonio, con los objetos etnográficos y con las marcas de los productos, sin dar ningún valor esencial a esos rasgos. Este ejercicio reveló una serie de interdependencias de las prácticas artísticas con otras y la circunstancia de que en ciertas ocasiones su institucionalización les crea condiciones semejantes, como se ve en la búsqueda de singularidad en los bienes patrimoniales y en las obras de arte. Sólo pudimos hallar una leve diferencia entre ambas prácticas o “campos” culturales por los modos en que se relacionan con lo que trasciende lo empírico o lo que no dominamos: el arte trabajaría con la inminencia y el patrimonio con lo que está en peligro de deteriorarse o de desaparecer.

La práctica artística no inaugura el sentido. Recomendamos o reinventa a partir de un patrimonio, de lo que ya está hecho, dicho y organizado en colecciones y discursos. Podemos dar un paso más e interrogarnos si hay un tipo peculiar de trabajo y de relaciones sociales que distinguirían a los artistas y sus obras, y si acaso esas tareas y los vínculos que requieren configuran algo que aún cabría llamar campo o mundo artístico.

Una vía posible para responder a esta pregunta es registrar de quiénes hablan, de qué actores y lugares se ocupan las publi-

caciones de arte. ¿Quiénes deciden lo que nos gusta? La revista británica *Art Review* publicó en los últimos años listas de los 100 personajes más influyentes en el mundo del arte. Hay una “teoría” implícita detrás de este modo de identificar las decisiones: se atribuye el poder a individuos más que a las estructuras y a las instituciones. Sin embargo, el hecho de que en el inventario 2005 sólo un 20 por ciento de los seleccionados sean artistas (Damien Hirst en primer lugar), y prevalezcan galeristas como Larry Gagosian, coleccionistas como François Pinault, directores de museos como Nicholas Serota de la Tate Gallery y arquitectos como Herzog y De Meuron, Renzo Piano y Rem Koolhaas, remite a la compleja trama transnacional de museos y envases arquitectónicos, revistas, ferias y bienales, fundaciones, tiendas, sitios de Internet y actividades paraestéticas. El alcance transnacional de estos actores e instituciones acerca la circulación de las artes visuales a lo que sucede con la industrialización de las imágenes: una conexión ya señalada por historiadores del arte, como Benjamin H. D. Buchloh en su libro *Neo-avantgarde and culture industry*, referido al período que va de 1955 a 1975, pero que ahora es documentable no sólo en la iconografía y la espectacularización de las imágenes, como en Warhol o Coleman, sino en los modos de producir, insertarse en el desarrollo social y valorar las obras y las acciones.

En la edición de 2009 de *Art Review* la lista de los 100 más influyentes asignó el primer lugar al curador suizo Hans Ulrich Obrist y luego dio posiciones destacadas a otros curadores, coleccionistas e instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la Tate de Londres por su capacidad de adaptarse al impacto producido en los mercados artísticos como resultado de la crisis económica de 2008. También valoró el papel de las redes digitales, como *e-flux*, en la orientación de los inversores y la circulación de la información.

DE QUÉ RELACIONES HABLA LA ESTÉTICA RELACIONAL

Maurizio Cattelan alimenta unas ratas con queso “Bel paese” y las vende como copias o expone cofres que han sido recientemente saqueados. Jes Brinch y Henrik Plenge Jakobsen colocan en una plaza de Copenhague un autobús volcado que provoca tumultos urbanos. Pierre Hugue convoca a la gente para una prueba, pone una antena de televisión a disposición del público, expone las fotos de obreros trabajando a pocos metros de la obra en construcción.

¿Cómo elaborar una definición y un saber, pregunta Nicolás Bourriaud, para prácticas tan variadas, que actúan en la trama urbana, en parques de diversión o en medios electrónicos y ensayan formas diversas de sociabilidad? Él propuso la noción de *arte relacional* para distinguir modos de intervenir en “las interacciones humanas y su contexto social más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud, 2006: 13). Han desaparecido, sostiene, las condiciones históricas que hicieron posible la independencia y la singularidad del arte moderno pero no “el espíritu que lo animaba”: actuar en “intersticios” (*ibid.*: 9 y 15) que escapen al orden económico, sugerir otras posibilidades de encuentro cotidiano, comunidades instantáneas generadoras de formas no convencionales de participación.

Algunos de los ejemplos citados por Bourriaud presentan un sentido político claro. Jens Haaning difunde por un altavoz historias chistosas en turco en una plaza de Copenhague y de inmediato produce una microcomunidad entre los inmigrantes que se unen en una risa colectiva: se invierte su situación de exiliados.

Las acciones artísticas no llevan, en estos casos, una dirección específica. Su objetivo no es cambiar a la sociedad para hacerla más justa o más apta para la creatividad, sino pasar de lo existente a otro estado. En su libro *Postproducción*, Bourriaud reúne

decenas de experiencias que, a través del montaje, el subtulado o el sampleo, generan situaciones no radicalmente nuevas sino donde se seleccionan objetos ya dados para remodelarlos o insertarlos en contextos diferentes. El dj y el programador son las figuras emblemáticas. “La pregunta artística –dice Bourriaud– ya no es: ‘qué es lo nuevo que se puede hacer’, sino más bien: ‘qué se puede hacer con’” (Bourriaud, 2004: 13).

Podemos suponer que la vasta repercusión de los textos de este autor se debe a la necesidad de conceptualizar una etapa en la que los artistas no actúan, según sus palabras, en relación con museos o repertorios de obras que sería preciso citar o superar, sino en una sociedad concebida de modo abierto. Dejamos de hacer diferencias rotundas entre bienes creados y copiados. Todo lo existente aparece como “señales ya emitidas”, “itinerarios marcados”, que son “stock de datos para manipular, volver a representar y poner en escena” (*ibid.*: 13-14). Se difuminan las fronteras entre producción y consumo.

“La palabra arte –había escrito Bourriaud en *Estética relacional*– aparece hoy sólo como un resto semántico de esos relatos, cuya definición más precisa sería ésta: el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos” (Bourriaud, 2006: 135). Para un tiempo que descrea de la originalidad y percibe la obsolescencia de lo conocido o su reutilización incesante, una teoría de las prácticas semiinnovadoras y desinstitucionalizantes: los artistas visuales, como los que zapean o descargan de Internet y recomponen con eso otras series, no se interesan en la conclusión del proceso creativo sino en lo que puede ser “un portal, un generador de actividades” (*ibid.*: 16).

Esta propuesta se presenta con un semblante contrahegemónico: “el arte vendría a contradecir la cultura ‘previa’ que opone las mercancías y sus consumidores” (Bourriaud, 2004: 17). En

verdad, no deja de exaltar la originalidad y la novedad; las traslada de los objetos a los procesos. Al realizar este desplazamiento, extrema la valorización del movimiento, el desarraigo y la precariedad. Como no importan ya los objetos ni las instituciones, nada estabiliza el sentido. Las comunidades son temporales y requieren compromisos frágiles. Por un lado, auspicia un arte como forma de habitar el mundo; por otro, exalta la tendencia a no residir en ningún lugar.

Como teórico de las intervenciones rupturistas de Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick y Pierre Joseph, y en general de instalaciones y performances, Bourriaud se distancia de la historia del arte, y aun de obras recientes que valorizan los objetos. Pero consagra todo lo que desacomode las relaciones entre sujetos. Declara “subversiva y crítica” cualquier “invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionarias y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras” (Bourriaud, 2006: 35). Se trata de un neodadaísmo o neoanarquismo revitalizados con las tácticas efímeras de la performatividad.

Su estética, aparentemente, evita comprometerse con alguna teoría social. Sin embargo, se posiciona en los debates sociopolíticos al concentrarse en relaciones y alianzas coyunturales, nunca estructurales, y huye de los conflictos. Pretende instaurar relaciones constructivas o creativas en microespacios desentendidos de las estructuras sociales que los condicionan y de las disputas por la apropiación de los bienes que allí circulan.

Es necesario, objeta Claire Bishop, examinar la cualidad de las relaciones que produce el arte relacional. De modo análogo a cierto romanticismo comunitarista del 68 y del situacionismo, toda relación que facilita diálogos no jerarquizados se asume como democrática, ética y estéticamente valiosa. Las

obras de Tiravanija y de los demás artistas destacados por Bourriaud suelen no ser políticas, afirma Bishop, o apenas lo son “en el sentido más vago de promover el diálogo por sobre el monólogo” (Bishop, 2005: 15). Como ella subraya, es notable que Bourriaud ignore en su canon a artistas que desplazan el arte de la obra al proceso, como Thomas Hirschhorn y Santiago Sierra, cuyas performances e instalaciones promueven inquietud e incomodidad, hacen visible —como vimos en la operación de Sierra en la Bienal de Venecia— que el antagonismo es un componente ineludible cuando los trabajos hablan de relaciones. Es verdad que el modo en que Sierra lo escenifica en otras obras —como cuando les paga a los obreros para que exhiban su opresión o a las indias tzotziles de Chiapas para que repitan la frase “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”— requiere una discusión diferenciada de sus trabajos. Por el momento, me importa recordar que no todos los performancers e instalacionistas conciben su inserción en las relaciones sociales con el experimentalismo angelical que Bourriaud adjudica a esta corriente al suponer que se trata simplemente de “inventar modos de estar juntos” (Bourriaud, 2006: 75).

Quiero confrontar la visión sesgada que tiene Bourriaud de lo social con la de un filósofo que propone, dentro de una visión postautónoma del arte, un modo diferente de articular la estética y la política basándose en una teoría social más consistente: Jacques Rancière. Luego, mediremos el alcance de la estética relacional tomando en cuenta una descripción etnográfica de tipos de relaciones que se construyen entre artistas, galeristas, curadores, críticos, coleccionistas y actores extra artísticos que, como veremos, se comportan de maneras distintas en las subastas, las escuelas de arte, las ferias, las bienales y respecto de los poderes económicos, políticos o mediáticos.

LOS ARTISTAS COMO TRABAJADORES DEL DISENSO

Jacques Rancière ha elaborado una estética del desacuerdo. Al relacionar su concepción del disenso social y político con una concepción postautónoma del arte, reabre en la filosofía –desde el radicalismo crítico– la posibilidad de un pensamiento cultural diferente del modernismo y de la posmodernidad estilo Bourriaud.

En varios momentos del siglo xx, notoriamente en los años sesenta, se buscó trascender el aislamiento elitista del arte sacando las obras del museo a la calle, asociándose a movimientos sociales y políticos transformadores. Aquella concepción vanguardista enlazaba la crítica a las instituciones de élite y a la sociedad opresora con la utopía de una sociabilidad por venir, que la comunidad de artistas intentaba anticipar. En ocasiones, la innovación estética se articulaba con la vanguardia política, pero preservando la autonomía de los creadores frente a la obediencia pedida a los militantes.

Por un lado, la vanguardia es el movimiento que ha venido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Pero por otro lado, la vanguardia es también el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística de todo compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista (Rancière, 2007: 44).

El filósofo francés postula otro modo de vincular las prácticas estéticas y las políticas. Llama prácticas estéticas, en una acepción kantiana revisada por Foucault, al “sistema de las formas que *a priori* determinan lo que se va a experimentar”. Las prácticas

políticas, como cualquier otra práctica social, se sustentan en los modos del sentir, de hacer experiencias de lo visible y lo invisible. Ese “sistema de evidencias sensibles” parece ser algo común. Sin embargo, existe una distribución de espacios y tiempos, posibilidades de nombrar, competencias para ver y calidad para decir. Hay divisiones de lo sensible a partir de las cuales se organizan determinadas jerarquías en lo que se imagina “común”, pero esa aparente unidad de lo común está fracturada entre usos propiamente compartidos y otros exclusivos y excluyentes.

La estética no es la teoría del arte, sino “un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de estas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones” (Rancière, 2002: 12). Ese suelo en apariencia común está fracturado por grupos con ocupaciones distintas, lugares separados –y con diferente calidad– donde se ejercen discursos sobre los modos de representarlos y modos pertinentes de actuar en ellos.

Existen dos formas de entender la política: como construcción de consensos o como trabajo con los desacuerdos. La línea que busca consensos se concentra en experiencias sensibles compartidas y tiende a olvidar los desacuerdos. Evitar esta visión conciliadora lleva a redefinir la política: “no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière, 2005b: 18). Frente a esta adecuación –“policial” en palabras del filósofo– de las funciones, los lugares y las maneras de ser, donde no habría conflictos, Rancière postula una política que introduzca sujetos y objetos nuevos, haga visible lo oculto, escuche a los silenciados.

La estética y la política se articulan al dar visibilidad a lo escondido, reconfigurando la división de lo sensible y haciendo evidente el disenso. ¿Qué es el disenso? No es apenas el conflicto entre intereses y aspiraciones de diferentes grupos. “Es, en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión” (*ibid.*: 55).

Por eso, cuestiona el arte y la reflexión estética dedicados sólo a reestablecer o a reinventar lazos sociales. A partir de dos ejemplos muestra el cambio ocurrido en las últimas décadas. Durante la guerra de Vietnam, Chris Burden creó lo que llamó su “Otro memorial”, dedicado a las víctimas vietnamitas sin nombre y sin monumento. Sobre las placas de bronce colocó nombres de resonancia vietnamita, pertenecientes a otros anónimos que había copiado al azar en directorios telefónicos.

Rancière compara esta obra con la que hizo treinta años después Christian Boltanski en su instalación *Les Abonnés du téléphone*, un dispositivo formado por dos grandes estantes que contenían guías de muchos países y dos largas mesas donde los visitantes podían consultarlas.

Ayer se trataba de devolverle un nombre a quienes la fuerza de un Estado había privado de su nombre y de su vida. Hoy día los anónimos son, simplemente, como lo dice el artista “especímenes de humanidad”, con los cuales nos encontramos vinculados en una gran comunidad. [...] Antes, el encuentro de elementos heterogéneos buscaba resaltar las contradicciones de un mundo dominado por la explotación y quería cuestionar el lugar del arte y de sus instituciones en ese mundo conflictivo. Hoy día la unión de elementos heteróclitos se afirma como la operación positiva de un arte que archiva y testimonia un mundo común.

En consecuencia, Rancière rechaza el arte relacional destinado a “remendar el vínculo social”, construir mini-espacios de sociabilidad, como “esos programas oficiales que tienden a poner en el mismo plano arte, cultura y asistencia” (Rancière, 2005b: 60 y 61). Propone, en cambio, reconfigurar la división de lo sensible sobre la cual se simula el consenso, reedificar el espacio público dividido, restaurar competencias iguales.

Uno de sus ejemplos preferidos son las proyecciones visuales de Krzysztof Wodiczko que muestran el cuerpo espectral de los sin hogar sobre los monumentos públicos de los barrios de los que fueron desalojados. “El sin-hogar abandona su identidad consensual de excluido para convertirse en la encarnación de la contradicción del espacio público: en aquel que vive materialmente en el espacio público de la calle y que, por esta misma razón, está excluido del espacio público entendido como espacio de la simbolización de lo común y de participación en las decisiones sobre los asuntos comunes” (*ibid.*: 63).

Quiero citar otros trabajos, distintos de los elogiados por Rancière en tanto implican aspectos constructivos o lúdicos sin ser complacientes. Pienso en artistas que no se proponen interpelar o transgredir las instituciones artísticas o políticas, sino explorar conversaciones, formas de organización o “comunidades experimentales”. Primer ejemplo: en Hamburgo, en el barrio de St. Pauli, artistas, arquitectos y vecinos desplegaron juntos una serie de acciones de protesta demandando que, en vez de conceder un terreno público a contratistas privados, se construyera un parque; los artistas y los vecinos fueron ofreciendo charlas con información sobre parques alternativos, convocaron a las tiendas que rodeaban el sitio y a grupos de niños y vecinos para elaborar y debatir proyectos, crear una comunidad de diseños o, como decían, una “producción colectiva de deseos”. La suma de colaboraciones permitió realizar exposiciones ambu-

lantes para difundir la propuesta, que se extendieron a Viena, Berlín y la Documenta 11, de Kasel, en 2002; el evento culminante, en Hamburgo, titulado “Encuentros improbables en el espacio urbano”, reunió a los promotores de este proyecto con grupos alemanes y de otros países: *a la Plástica* de Argentina; *Sarai*, de Italia, *Expertbase*, de Amsterdam.

Segundo ejemplo: en la Argentina, Roberto Jacoby, un artista que en los años sesenta formó parte de la vanguardia del Instituto Di Tella, y desde entonces había preferido, en vez de realizar obras, hacer intervenciones en calles, teléfonos y prensa, lo que llamaba “un arte de los medios de comunicación”. En los años noventa inició una red de intercambio de objetos y servicios entre unos 70 artistas plásticos, músicos, escritores y no artistas, que luego llegaron a ser 500. Todo se anunciaba en un sitio de Internet y quienes se asociaban recibían una dotación de la moneda Venus (nombre del programa), con la que pagaban los bienes o servicios intercambiados en la red: se trataba, decía, de “hacer existir un lugar no ‘afuera’ de la ‘sociedad’ sino con los elementos que esa misma sociedad promueve” y suscitando, más que una crítica social, “una interrogación práctica sobre la monetarización” de las relaciones sociales.

En su examen comparativo de ambos movimientos, Roberto Laddaga afirma que quisieron producir una “ecología cultural” donde los artistas hacen alianzas con los demás para producir “modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2006: 94 y 22). La crítica de estos artistas no se realiza desde fuera o frente a la sociedad establecida; más bien trata de situarse en las interacciones y en los desacuerdos, volver visibles las controversias por los usos y sentidos de las representaciones sociales.

Algunos de estos artistas del disenso o de la experimentación social siguen actuando también en el mundo artístico. No creen en la concepción binaria que en otro tiempo oponía el arte

hegemónico al alternativo, porque los movimientos y las instituciones que representarían esas opciones no son universos compactos y coherentes. Es en este momento cuando conviene mirar los estudios antropológicos que captan su diversidad interna y sus vínculos externos. Necesitamos esas descripciones detalladas para precisar de qué estamos hablando cuando nos referimos al campo del arte.

EL MISTERIO DEL ARTE Y EL SECRETO DE LAS SUBASTAS

La socióloga Sarah Thornton realizó una investigación con el fin de captar la lógica actual de lo que ella sigue denominando “el mundo del arte”. Realizó observaciones etnográficas y unas 250 entrevistas en seis ciudades de cinco países. Cubrió escenas que se suponen representativas de cómo opera el mundo artístico: una subasta en Nueva York; el seminario del Instituto de Arte Californiano, “una especie de incubadora” donde estudiantes muy seleccionados aprenden el oficio y confrontan sus obras con críticos de alto nivel; indagó en la feria Art Basel sobre cómo se estructura internacionalmente la circulación y el consumo, y se detuvo en el estudio de Takashi Murakami para percibir la organización del trabajo y la negociación con curadores y galeristas; analizó el funcionamiento del jurado del Premio Turner y del equipo que produce la revista *Artforum* con el fin de comprender el papel de los premios y de las publicaciones especializadas; acompañó también una convención de historiadores de arte y la Bienal de Venecia.

Su investigación se guía por el principio de que el llamado campo artístico debe estudiarse en redes transnacionales y correlacionando transversalmente las escenas en que se desen-

vuelve. Pero esa escala global no es fácilmente aprehensible: “El mundo del arte contemporáneo es una red dispersa de subculturas superpuestas, vinculadas por el simple hecho de que todas ellas creen en el arte” (Thornton, 2009: 9). Como el libro va mostrando, las nociones de arte –y de lo que significa creer en él– son diversas entre los artistas, galeristas, curadores, críticos, coleccionistas o subastadores. La mayoría de los artistas no asiste a las subastas y les molesta que sus obras sean tratadas como mercancías. En las escuelas de arte se habla de obras cuyo valor económico es, por ahora, “insignificante” (*ibid.*: 55) y los maestros se dividen entre quienes piden a los estudiantes desarrollar proyectos independientes del mercado y quienes animan a subvertirlo. El prestigioso Instituto de Arte Californiano, fundado por Walt Disney, mantiene vínculos directos e indirectos con Hollywood, entre ellos el de dar trabajo como escenógrafos, auxiliares de vestuario y de animaciones a alumnos que no logran mantenerse con la venta de sus obras.

¿En qué creen las galerías y las ferias de arte? La mayoría se despreocupa de lo que no es comercio, publicidad y relaciones públicas. Unas pocas ferias incluyen coloquios entre críticos, filósofos, sociólogos, antropólogos, artistas y curadores. Las galerías suelen elegir lo que llaman un nicho de mercado, o sea una tendencia, una época, cinco países o un grupo de artistas. Una feria hace convivir arte de varias épocas, nombres que hace años venden en millones de dólares y también disidentes, obras icónicas y otras que acaban de introducir propuestas conceptuales no vistas. Aun las ferias sin coloquios entrecruzan expertos, galeristas, marchands y algunos historiadores y críticos que intercambian saberes y descubrimientos, se espían y arman nuevos contactos, en medio de “la confusión de estímulos visuales e interacción social” (*ibid.*: 103). La autora aplica al coleccionista David Teiger una frase que resume lo que observa al seguir los

desempeños agitados de muchos de ellos: “Disfruta de ser un jugador en el juego de poder que es el arte”. Dice Poe, un galerista: “las notas más sutiles de una obra de arte quedan ahogadas por la cacofonía” (Thornton, 2009: 105). Jeremy Deller, el artista británico ganador del Premio Turner, sale de la feria: “La cantidad de arte que hay en el mundo es un poquito deprimente. La mayor parte parece arte pero no lo es. Son cosas hechas con cinismo para una cierta clase de coleccionista” (*ibid.*: 111).

El mundo del arte incluye situaciones en las que esta abundancia confusa parece ordenarse. Los relatos de los jurados sobre los *premios* destacan, casi siempre, el difícil equilibrio entre los factores que influyen en la valoración. ¿Valoración de qué? Los premios se anuncian como si se otorgaran a una obra o a la carrera de un artista. Sin embargo, los jurados confiesan que consideran los antecedentes y la repercusión posterior en el mercado (los grandes premios suelen duplicar o triplicar los precios de las obras), la expectativa de los medios y el juicio que las comunidades de artistas, curadores, periodistas y directores de museos harán sobre los miembros del jurado por sus decisiones.

La propia institución otorgadora resulta evaluada en la medida en que la distinción la prestigia o la disminuye. La etnografía de Sarah Thornton sobre el Premio Turner revela en cuántos aspectos la Tate Britain se cuida, al concederlo, de las distorsiones económicas y mediáticas, incluida la agencia William Hill, especializada en el mercado de apuestas culturales como los Oscar y el Broker Prize, que las recibe a favor de cada uno de los cuatro artistas que participan cada año. Cuando Thornton hizo su estudio, uno de los miembros del jurado, Andrew Reuton, afirmó que sería irresponsable nominar a alguien que acaba de salir de la escuela de arte y tampoco convalidarían “artistas con la crisis de la mediana edad”. “El Premio Turner promueve a creadores que están en el vértice entre lo

que el mundo del arte llamaría ‘emergentes avanzados’ y ‘llegando a la mitad de sus carreras’” (*ibid.*: 132). El premio de ese año –2006– fue otorgado a Tomma Abts por sus abstracciones geométricas que provocan en el espectador indicios de figuración. “Mi trabajo –declaró ella– oscila entre ilusión y objeto; te recuerda cosas. Por ejemplo, creo un efecto luz diurna o una sensación de movimiento. Algunas formas hasta tienen sombra”. Una artista de la inminencia. Lo afirmó Laura Hoptman, curadora principal del New Museum de Nueva York, refiriéndose a sus trabajos: “Ha dado con algo que los artistas han estado buscando durante siglos: cómo pintar lo incipiente” (*ibid.*: 126).

Otro agente ordenador de las peripecias artísticas son las revistas que presumen arbitrar entre los demás actores del mundo del arte. Las mejores se proponen no sólo cuidar la autonomía del arte, sino la de su publicación. Según declaraciones de Tony Korner, dueño de *Artforum*: “Lo único esencial es que no siga al mercado. Ni trate activamente de influir en el mercado” (*ibid.*: 149). La tirada de *Artforum* –60.000 ejemplares, 35% de los cuales va fuera de los Estados Unidos–, su liderazgo entre profesionales y la construcción de un discurso no dependiente de coleccionistas y marchands dan al artista que aparece en su portada o recibe reseñas una distinción cercana a ciertos premios. Su interacción con el mercado no es menor, como lo evidencia que el volumen de páginas destinadas por completo a la publicidad duplique el de artículos, reseñas y otros textos (el número de septiembre de 2009 dedica 217 de sus 326 páginas a anuncios de galerías y museos). Uno de sus méritos es ofrecer mensualmente en esas páginas pagas una selección vasta de imágenes o información de lo que se exhibe en casi todo el mundo. También incluye artículos de Thomas Crow, Claire Bishop y de otros autores de prestigio sobre la Bienal de Venecia de este año, lo cual torna una exageración el hecho de que se la llame *Adforum*,

como si se tratara de una especie de foro publicitario. Pero los criterios muy estudiados de distribución de la publicidad (la galería Marian Goodman siempre frente al índice o quién va cerca del aviso del MOMA) son resultado –reconocen los editores a Sarah Thornton–, de negociaciones con los que pagan la publicidad y de una jerarquización de lo que se exhibe en el mundo teniendo en cuenta su eco visual y de moda. *Artforum* dudó hace unos años si incluir anuncios de moda; aunque no creían que las joyas fueran “el significante adecuado”, acabaron aceptando a Bulgari cuando esa empresa patrocinó su página web. Todo confluye en una política para definir las referencias de una “comunidad del sentir”, en palabras de Rancière, en ámbitos más amplios que el del arte. Thornton no llega a esta conclusión, pero recuerda que en *Sex and the city* nos damos cuenta de que la relación entre los personajes interpretados por Sarah Jessica Parker y Mikhail Baryshnikov comienza a deshacerse porque él está leyendo *Artforum* en la cama. Y cuando Bart Simpson se hace artista y abre una galería en su casita del árbol, es indicado mostrándolo en la tapa de *Bart forum*.

Para quienes insisten en definir el arte y la creatividad sin contaminaciones son desafiantes los talleres en los que artistas como Damien Hirst dan órdenes a cien colaboradores. La empresa de Takashi Murakami –Kaikai Kiki– hace arte, diseña objetos para tiendas de ropa y carteras, canales de televisión y disqueras. Las imágenes de los cuadros y las esculturas de este artista no son radicalmente distintas de la línea estándar que fabrica para Louis Vuitton. Es cierto que los cuadros reciben mayor atención, pero también se elaboran colectivamente. Varios asistentes pintan siguiendo las indicaciones de Murakami, un fotógrafo registra en una cámara digital cada capa de pintura y cuando el artista llega de sus otros estudios en Japón o Nueva York revisa cada momento del proceso para decidir, quizá, re-

gresar la obra a un estado anterior. “Tengo que trabajar en muchas cosas –habla de treinta o cuarenta proyectos–. Si sólo miro un proyecto, inmediatamente me siento aburrido.” Compara su proceso de trabajo con los videojuegos y sus obras con el manga. Se nutre en la cultura popular japonesa y elabora numerosos modos de insertarla en el arte contemporáneo. ¿Y Louis Vuitton? ¿Qué significa colocar una boutique dentro de un Museo de Arte Contemporáneo en Los Ángeles? Murakami se refirió a Vuitton como su “universo”. El director de la tienda afirma: “Soy gran admirador de Marcel Duchamp y sus ready mades”. “Cambiar el contexto de un objeto es, en y por sí mismo, arte” (Thornton, 2009: 202).

Se dice a menudo que las bienales son la escena donde la globalización se exhibe como homogeneización. Sin embargo, la descripción hecha por Thornton muestra diversidad de artistas, curadores y coleccionistas, directores de museos y galerías, personal de las revistas que las documentan, artistas nunca invitados y turistas. Si agregamos políticos y empresarios, percibimos en cuántos sentidos, intra y extra artísticos, la cooperación que estudió Howard S. Becker, como rasgo distintivo del campo artístico, es clave para que el arte exista y se vea. Cooperan y compiten tanto como los coleccionistas en una sala de subastas. Las bienales más influyentes, como la de Venecia, intentan abarcar la globalización del arte, pero modifican su agenda en cada edición. Sus directores son nombrados dos o tres años antes y viajan, investigan en muchos países para ampliar y renovar el espectro ya triunfante.

Robert Storr, director de la 51ª Bienal veneciana en 2005, se declara “en deuda con la bienal porque, con todo lo que he visto, tengo material para varias exposiciones futuras”. Una de sus conclusiones, luego de recorrer cinco continentes, es que “Las fatales predicciones de homogeneización global sencillamente no

son ciertas. Hay mucha información compartida, pero con ella las personas hacen cosas absolutamente diferentes” (Thornton, 2009: 217). Vimos antes, a propósito de las obras de Santiago Sierra y de Antoni Muntadas en la Bienal de Venecia, dos intervenciones en el pabellón de España, en 2003 y 2005, que ironizaban la capacidad de los pabellones nacionales de representar el arte de un país en un evento global. Sierra no permitía ingresar al “territorio español” del arte a quienes no exhibieran documento de identidad de ese país. Muntadas irrumpió en el “jardín amable” donde coexisten decenas de pabellones nacionales dentro de los Giardini, con los resultados de su investigación sobre esta Bienal, iniciada en 1895, a fin de mostrarla como “un parque temático”, testimonio anacrónico de otra etapa de articulación entre la economía internacionalizada (Venecia como potencia económica y naval), el mercado del arte y el turismo.

Lo más parecido a un patrimonio –nacional y de la humanidad– son los 30 pabellones (máximo variable de una Bienal a otra) que exhiben en los Giardini. La lista de países con pabellón es, como la lista de los bienes declarados por la UNESCO como patrimonio de la humanidad, un atlas geopolítico de la cultura. Dos tercios de los pabellones corresponden a naciones europeas y sus edificios tienen las mejores ubicaciones; cinco pertenecen a países americanos (Estados Unidos, Canadá, Brasil, Venezuela y Uruguay), dos al “Lejano Oriente” (Japón y Corea del Sur). Egipto es el único país africano e islámico representado. Muntadas destacó en su documentación de qué manera cambian las presentaciones de las naciones en cada temblor geopolítico: los “liftings” de los pabellones de Bélgica y España luego de la Segunda Guerra Mundial, el eco de los cambios de fronteras en los desplazamientos entre pabellones, los actos que hicieron visibles las protestas del 68 (“Bienal de los patronos, quemaremos tus pabellones”).

Entre las críticas más reiteradas a la Bienal están la vecindad de estilos arquitectónicos que crea una especie de Disneylandia y la hoy inverosímil tesis de que cada edificio pueda representar escuelas o estilos nacionales. Otros, sin embargo, sostienen que muchos asistentes siguen reconociendo sentidos nacionales: “el nacionalismo es una de las cosas que le otorgan a la Biennale tensión y longevidad” (Philip Rylands, ex director de la colección Guggenheim). Las tomas de pabellones por artistas y sus propuestas declarativas que problematizan el sentido de nación o su papel en la historia son argumentados como fuente de dinamismo: Hans Haacke despedazando el piso del pabellón alemán en 1993, Luc Tuymans aclamado por sus pinturas sobre la colonización del Congo en la casa belga.

¿Cómo se relaciona la intención proclamada en algunas bienales de hablar del estado del mundo con el estado social del arte? Se han usado varios conceptos o metáforas para caracterizar lo que es hoy la Bienal de Venecia: “Una forma de circo” (Andrea Rose); “la vanguardia en una pequeña pecera” (Laurence Alloway); “los Giardini son un ready-made” (Antoni Muntadas); “estos pabellones cumplen la función de consulados: el suelo es de Italia, pero cada pabellón se convierte en una especie de consulado o embajada, aunque no me los imagino con refugiados” (Mark Wigley, en Muntadas, 2005: 278).

DE LA ETNOGRAFÍA DEL CAMPO A LA TEORÍA SOCIAL

¿Qué queda de las teorías duras del campo o mundo artístico y de flexibilizaciones *light* como la estética relacional después de leer esta etnografía? Muchos datos autorizan a seguir reconociendo un mundo del arte con relativa autonomía, por momen-

tos incestuoso. Al mismo tiempo, en cada espacio analizado –no sólo donde las relaciones mercantiles prevalecen, como en subastas y ferias– las prácticas artísticas se abren a vínculos con actores foráneos que influyen en su dinámica. Algunos entrevistados del *mainstream* afirman que aun los circuitos artísticos dependientes de grandes inversiones y operaciones comerciales constituyen “un terreno neutral donde la gente se encuentra e interactúa de un modo diferente del que se da en sus guetos de clase” (Thornton, 2009: 173).

Las subastas, ferias, museos y bienales no presentan el mismo grado de autonomía o interdependencia con los ámbitos socioeconómicos y mediáticos. Aun en los más “contaminados”, como los dos primeros, hallamos coleccionistas y críticos que prefieren a los artistas “de combustión lenta” y se molestan porque el campo da cada vez más aire a “coleccionistas apuraditos que van a las galerías apuraditas y compran artistas apuraditos” (*ibid.*: 98). Las primeras etnografías transnacionales sobre el desarrollo actual del arte, al permitir comparaciones entre países, grupos y modos de inserción social, registran múltiples comportamientos que no se articulan en una tendencia única. Ante este paisaje, las teorizaciones sobre la autonomía del arte, surgidas de análisis nacionales (la música en los Estados Unidos por parte de Becker, el arte y la literatura franceses en Bourdieu), quedan como registros de una etapa moderna que está reconfigurándose. En esta recomposición mundializada, la estética relacional aparece como una reformulación apuradita de un crítico-curador interesado en intervenir espectacularmente en la crisis analítica del arte con un repertorio sesgado de obras y sin hacerse cargo de la complejidad social.

Si bien el libro de Sarah Thornton condensa la redacción de su etnografía en “siete días en el mundo del arte”, revela una vasta información que de hecho le llevó cinco años de trabajo de

campo. La “reducción” a siete días es un hábil recurso narrativo. Su problema más interesante no es el de las concesiones al estilo periodístico, sino el mismo que el de otras etnografías publicadas como trabajos académicos: confían en que la descripción dirá lo suficiente para saber qué está sucediendo. Si bien la bibliografía incluye a autores que replantearon la teoría del arte (Howard S. Becker, Pierre Bourdieu, Hal Foster, Raymonde Moulin), su relato no avanza hacia conclusiones teóricas. Como ocurre cuando la etnografía se detiene en la descripción, no problematiza lo que le dicen sus informantes en las relaciones sociales que observa. Apenas lo sugiere con pocas frases irónicas.

Varias ausencias son significativas en el análisis de Thornton. No realiza estudios sobre las obras ni sobre los públicos. Tampoco sobre la estructura de los medios audiovisuales y digitales que se ocupan del arte (sólo examina un medio escrito, *Artforum*). No se detiene en la estructura económica de los mercados artísticos ni proporciona referencias indicativas de cómo las publicaciones y el dinero condicionan la autonomía y las dependencias de los artistas. La delimitación del “mundo del arte” como objeto de su estudio no es puesta en duda. Sabemos, sin embargo, que este mundo no existe sólo por los que participan manejándolo o discutiéndolo, sino también por los comportamientos de quienes lo rechazan o son rechazados. Estar o no estar en él, como vimos, son condiciones móviles. Así como muchos que hoy actúan en la escena artística son recién llegados y quizá mañana se alejen, un alto porcentaje de los públicos son artistas que nunca van a ser premiados ni expuestos, estudiantes y maestros de escuelas de arte que discrepan de lo que se exhibe en las bienales, pero de modo ambivalente o negativo toman en cuenta lo que allí se muestra y participan en el juego. Luego, traducen o refutan esas tendencias hegemónicas en los circuitos nacionales, a los cuales sigue restringida la circulación

de la mayor parte de lo que producen los artistas. La cuestión pendiente es cómo pasar de la etnografía del mundo hegemónico del arte a algún tipo de conceptualización más amplia que lo sitúe en procesos sociales globalizados donde quizá encontremos algo más que “una red dispersa de subculturas superpuestas”.

El libro de Thornton da un retrato de familia de quienes disputaban con éxito durante los cinco años que estudió. Para averiguar en qué grado el mundo del arte aún existe no basta con mostrar las discrepancias y los estilos diversos de participación de quienes manejan los hilos en Nueva York, Londres y Venecia. Aun allí se nota —es uno de los méritos de Thornton— que las fronteras entre los que pertenecen plenamente, los que se asoman y los excluidos se altera con frecuencia: no sólo tuvo el acierto de elegir, para su visita a un estudio, el de un artista japonés; también registra en la Bienal de Venecia la presencia de León Ferrari, Francis Alÿs y Félix González Torres, entrevista a Cuauhtémoc Medina, se da cuenta de que algo sucede con los ucranianos. Pero no se pregunta si esos movimientos discolos, que resuenan de otro modo en las bienales de San Pablo o Johannesburgo, desdibujan o contradicen el llamado mundo del arte. ¿Sigue siendo un mundo?

5

Localizaciones inciertas

Vivimos en la época del arte desenmarcado: salió del cuadro, no quiere representar a un país, busca hacer sociedad sin presiones religiosas ni políticas. Sin embargo, no dejan de pintarse cuadros, en la globalización siguen existiendo naciones (centrales y periféricas), la sociedad global está rota y la interculturalidad no se logra con totalizaciones que homogeneicen. ¿Se puede hacer un arte postautónomo?

En los capítulos anteriores elaboramos estas encrucijadas en la intersección teórica de la estética y las ciencias sociales. Aquí vamos a escuchar a los artistas, o mejor a sus obras: cómo las hacen en una época que pretende ser posnacional, intermedial y es mal representada por grandes narrativas religiosas o políticas. Elijo tres artistas procedentes de la periferia: Antoni Muntadas, Cildo Meireles y León Ferrari. Los tres han entrado, por distintas vías, al *mainstream*: exponen en la Bienal de Venecia o en el MOMA de Nueva York, mientras siguen conversando con su sociedad de origen, sin la obligación de asumir literalmente sus tradiciones plásticas y culturales.

Uno de los cambios iniciados por las vanguardias del siglo xx y extendido por miles de artistas es deshacerse de la pretensión insular —que haya para su obra un campo autónomo y protegido— tanto como de la reacción opuesta: abandonar el museo golpeando la puerta y sacralizar los espacios públicos o popu-

lares. Los tres artistas que analizaré pertenecen a una vasta corriente que concibe obras para que circulen tan intempestivamente por la calle y la televisión como por las galerías y las bienales. Interpelan a los bancos y a los circuitos del dinero, mezclan aviones de bombardeo con crucifijos. La asociación de representaciones canónicas del infierno con fotos de campos de concentración en León Ferrari dice algo que no podría saberse si leyéramos por separado la historia del cristianismo, la historia del capitalismo y la historia del arte.

INSERCIONES EN CIRCUITOS: ANTONI MUNTADAS Y CILDO MEIRELES

1. Los trabajadores del disenso son también traductores entre saberes y culturas. Las metáforas que asocian cadenas de significados que las disciplinas aislaban son dispositivos de *traslado* y *traducción*: Antoni Muntadas titula su serie de obras más significativas *On translation* porque, al ir circulando por ciudades y países, de las ciudades a los medios, de la obra al performance, dudan de lo que significa circular y traducir.

La interculturalidad se presenta de muchas formas: en las migraciones, en el turismo, en los intercambios de bienes y mensajes. No siempre facilitan la comunicación, como lo evidencian los acuerdos de libre comercio que se reducen a su aspecto mercantil. Aun en la Unión Europea, la región que asigna más lugar a los vínculos culturales con programas educativos, mediáticos y artísticos (Media, Euroimages, Eureka, Erasmus), los estudios antropológicos y sociológicos muestran que los fracasos o las debilidades de la integración se deben, en parte, a que los ciudadanos perciben distantes de sus intereses los acuerdos cupu-

lares de políticos y empresarios. Pese a que se haya creado una moneda única, una bandera y un himno de Europa, y se proclame la existencia de un “espacio audiovisual europeo”, los símbolos parecen crear poco sentido comunitario (Abélès, 1996; Bonet, 2004; Balibar, 2003).

Los periodistas dan poco espacio a los arreglos económicos y confiesan su dificultad para traducirlos al lenguaje de los diarios. Analistas preocupados por la participación social se preguntan si la complejidad técnica de la europeización de la política “no es contradictoria con el ideal de una democracia fundada en la transparencia y en la capacidad de cada uno de acceder sin dificultad a lo que está en juego en el debate” (Abélès, 1996: 110).

Muntadas puso a la vista la debilidad cultural de esta unificación cuando realizó una alfombra de 4x6 metros con la imagen de la bandera de Europa (doce estrellas sobre fondo azul) y la situó en doce espacios públicos de la Unión Europea. En un teatro de ópera en Tesalónica, una biblioteca de Copenhague, el ayuntamiento de Calais y una escuela de Frankfurt, la gente pisaba la bandera con una indiferencia que no hubiera tenido si se trataba del símbolo patrio francés o alemán. Sólo en un museo de arte el público rodeaba la bandera o alfombra como si fuera una obra. Un detalle con el que Muntadas se alejaba de la bandera oficial constituía una alusión visual a esta circunstancia: en el centro de cada estrella se bordó la imagen de una de las monedas de los doce países que por entonces formaban parte de la Unión Europea.

La obra del artista, como proceso de investigación, conduce a conclusiones semejantes a las de los estudios antropológicos de Abélès o los filosóficos y sociopolíticos de Étienne Balibar sobre las dificultades de construir una ciudadanía europea. Evidencia que es muy distinto articular intereses económicos de élites que construir transculturalmente identidades arraigadas en prácticas cotidianas (Balibar, 2003).

Los museos, las bienales y los libros de arte contienen obras que denuncian, explican e intentan desfetichizar el papel del dinero en el capitalismo. ¿Pueden los templos y las sagradas escrituras del arte ser desmitificadores? Ya Marcel Duchamp había interrogado en 1919, con su *Tzanck Check*—un cheque destinado a pagar a su dentista— los vínculos entre arte, artistas y dinero fuera de los campos protegidos de la cultura. Sabemos desde ese trabajo hasta los más recientes de Cildo Meireles que no se trata de mudar el arte a la política o a la economía. Lejos de las facilidades de quienes ponen música o imágenes a un manifiesto político, estos artistas quieren desarmar en el lenguaje y en la comunicación visual los enlaces discursivos y prácticos entre actores, y los dispositivos que intervienen en los movimientos del dinero. Así, las *Inserciones en circuitos ideológicos* de Meireles—como la impresión del *zero cruzeiro* o el *zero dollar*—buscan colocarse en el punto cero, el instante o la situación previa a la existente: el lugar de inminencia del mercado.

Antes de cualquier retórica política, Meireles abre “una conciencia política de nuevo cuño”, escribe Maaretta Jaukkuri, “nos deja ante la zona limítrofe” de un “peligro inminente”. Implica “un método de sublimación que no pertenezca al paradigma trágico-heroico” de la militancia política (Jaukkuri, 2009: 37). Meireles se muestra más satisfecho con el *zero dollar*, porque el *zero cruzeiro* arriesgaba a confundir su obra con una discusión sobre la crónica inflación brasileña, limitaba su significado al localizarlo en un país. “En realidad, lo que me interesaba comentar era el abismo que hay entre el valor simbólico y el valor real, el valor de uso y el valor de cambio, cosa que en el arte es una operación continua, permanente” (Meireles, 2009: 78). El objetivo consistía en que “la gente toma el billete de banco y se pregunta: ¿qué es un *cruzeiro*? ¿Qué lenguaje es éste?” (*ibid.*: 74).



Figura 11. Cildo Meireles, *Zero cruzeiro*, *Zero centavo*, metal, ediciones ilimitadas, diámetro 1,3 cm. Impresión en offset sobre papel, ediciones ilimitadas, 6,5 x 15,5 cm, 1974-1978.

Así como provoca con sus billetes una pregunta anterior a los circuitos económicos y políticos establecidos, buscó con sus leyendas inscritas en botellas de Coca Cola (“Yankees go home”, “¿Cuál es el lugar del arte?”), que no se borran al lavarse, apartarse del riesgo de la obra artística museificada. Al contrario de un *ready made*, que es llevar un objeto común al museo para sacralizarlo. Meireles parte de un objeto industrial hecho para el consumo, le inserta algo hecho a mano y lo reinscribe en la



Figura 12. Cildo Meireles, *Zero dollar, Zero centavo*. Metal, ediciones ilimitadas, diámetro 1.3 cm, impresión en offset sobre papel, ediciones ilimitadas, 6,5 x 15,5 cm, 1974-1978.

circulación de bienes cotidianos. No se trata de simples objetos críticos, que representan un modo de funcionamiento del mercado, sino de objetos destinados a seguir formando parte de las estructuras cuestionadas.

En una hoja donde se reproducen los paneles que anuncian las cotizaciones de divisas, Muntadas sobreimprimió un billete de mil dólares y debajo puso la silueta de un reloj de arena, apenas visible porque se le encima en letras gruesas la pregunta “How long will it take for a \$1000 to disappear through a series



Figura 13. Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola*, texto transferido sobre cristal; cada una: altura: 25 cm, diámetro: 6 cm, 1970.

of foreign exchanges?”. La mayoría de los nombres de países y de las monedas no se leen al estar ocultas por 22 banderas de varios continentes; la fría enumeración en blanco y negro de las cotizaciones queda eufemizada por el símbolo en colores de cada país. Debajo, el título de la obra: *On translation: The Bank*.

Este trabajo, destinado a participar en la exposición colectiva *The Bank: Inside the Counting House*, efectuada en una antigua sede abandonada del Chase Manhattan Bank, al preguntar cuánto tardarían en desaparecer mil dólares mediante opera-



Figura 14. Muntadas, *The Bank: Inside the Counting House*, imagen-collage, 1997-2002.

ciones de cambio contrasta con la elocuencia cromática firme de las banderas nacionales: las transacciones monetarias como traducción, las pérdidas al pasar una moneda a otra como equivalente a las devaluaciones de las operaciones simbólicas entre países. A diferencia de la operación realizada con la bandera

européa –alfombra para pisar–, las imágenes de *On translation: The Bank* enuncian la duración de las naciones, no como resistencia sino como encuadre. Acompañan la pregunta sobre la diseminación y la disolución del dinero.

Me hace notar Jesús Martín-Barbero que la inminencia también se encuentra en el mercado, en sus incertidumbres que la economía no logra regular. ¿De qué habla el dinero, a dónde remite? Desprendido del trabajo y de los usos efectivos de los bienes, de relaciones sociales menos abstractas que las financieras, quizá sólo envía al vaciamiento del sentido público de lo social.

2. ¿Qué son los medios de comunicación? Hace tres décadas, la primera generación de estudios críticos sobre los medios respondió que un diario no es un lugar desde el cual un grupo de periodistas informa a los ciudadanos, sino donde una masa de clientes es vendida a empresas publicitarias: correspondía al momento en que comenzó a percibirse que los periódicos se financiaban menos con las suscripciones que con los anuncios comerciales, y por tanto pasaban a depender de quienes los pagaban.

Ahora la definición se complica. Un repertorio más variado de actores hace que los diarios y los canales de televisión sean, predominantemente, escenas de entretenimiento (incluidos los noticieros), recursos para cambiar la orientación del voto, para humillar mediante videoescándalos a políticos incómodos, y acumular ganancias de todas las procedencias. Existe el riesgo de suponer que los medios se han tornado constructores omnipotentes de lo “real”. Este regreso a la teoría de la manipulación en estudios actuales sobre videopolítica, aunque más sofisticado que aquella concepción conspirativa de los sesenta, presta poca atención a un efecto más radical: el vaciamiento de la esfera pública. Al erosionarse el pacto de verosimilitud con los medios, la relación de los espectadores o lectores se anuda cada vez más

en el registro del *entertainment*, escena en la que sigue construyéndose sociedad –modos colectivos de desear o representar–, pero despojados de lo que implicaba el sentido público: asumir en forma compartida, en la interacción social, el lugar común (Rabotnikof, 2005).

Si bien algunos movimientos perciben el arte como instancia de denuncia compensatoria de los engaños o el vaciamiento de lo público operado por los medios, esta tarea suele ser coyuntural y no parece que el modo artístico de actuar en lo social sea eficaz en esta labor. Así como el arte se empobrece al mimetizarse con el lenguaje de las certezas y la “corrección” política, tampoco avanza dedicándose a desmitificar las operaciones mediáticas, tarea que ya cumplen centenares de comunicólogos y las redes de información alternativa en Internet. Las obras más inquietantes son las que exhiben el vaciamiento de la escena pública y el vértigo que generan las intoxicaciones informativas.

Varios trabajos artísticos, literarios y de video proponen lecturas cruzadas entre los circuitos mediáticos y el espacio urbano. La obra *Sala de control*, realizada en 1996 por Muntadas en su ciudad originaria, Barcelona, consistió en instalar nueve pantallas de video donde se transmitían escenas filmadas por cámaras de vigilancia emplazadas en distintas zonas de esa ciudad, y en el interior y el techo del propio edificio donde se mostraba la obra. Un monitor separado reproducía la grabación de opiniones de vecinos de esos barrios, y en otra parte una pantalla proyectaba imágenes ralentizadas de demoliciones y voladuras de edificios en las mismas zonas. La ciudad como lugar de apropiación-reapropiación-destrucción de *espacios*, y la ciudad como sistema de comunicación y circulación de *flujos*.

El desdoblamiento de lo urbano en espacios y flujos, más evidente en las megalópolis, corresponde a la pérdida del sentido de los límites en los pobladores de la ciudad. Hace difícil, aun

para los habitantes de una misma ciudad, tener un relato de lo social compartido. Entre tanto, los sistemas de comunicación y vigilancia (radio, televisión, cámaras ocultas) simulan recomponer la visión de conjunto mirando por todas partes. El juego complementario entre la ciudad como espacio territorial y como circuito comunicacional es señalado para definir lo urbano en teorías sociológicas actuales, por ejemplo las de Manuel Castells y Saskia Sassen. Los desequilibrios e incertidumbres generados por la expansión descontrolada de la mancha urbana parecen ser compensados por los periodistas televisivos que narran desde helicópteros dónde hubo un choque o un crimen, por qué vías es posible circular y apropiarse del espacio desestructurado.

Muntadas supuso que al alterar la orientación de algunas cámaras, poniéndolas “de cara al público”, volviendo visible su información, podía contribuir a “devolver a los ciudadanos el control sobre su ciudad”. Diría que estas acciones de artistas respecto a la vigilancia, más que generar cambios efectivos, sirvieron para hacer visibles procedimientos de desorganización y de control.

A esa interpretación conduce otra obra de Muntadas, *Words: The Press Conference Room*, que recrea paródicamente una sala de conferencias políticas. En un extremo el podio repleto de micrófonos, iluminado con un círculo de luz sobre la pared del fondo, subraya la inexistencia de quien tiene que presentar explicaciones dando la cara. Un sendero alfombrado con portadas de diarios de diversos países enlaza el podio con un televisor colocado en el extremo opuesto, en el suelo, a través del cual líderes políticos hablan redundantemente hasta que sus palabras van confundiéndose. En el medio, sillas recubiertas con sábanas blancas remarcan el carácter fantasmal de la audiencia. Líderes que no dan la cara, ni ponen el cuerpo, que no están. Emergen sólo desde la ficción televisiva, hablan para nadie.



Figura 15. Muntadas, *Words: The Press Conference Room*, 1991-2004.

La circularidad de la mesa de negociación descrita en un capítulo anterior ilustra la completitud imposible de las traducciones interculturales. Los desniveles “corregidos” abajo, en el suelo, con libros dedicados a los circuitos de imágenes, que a su vez nombran-ocultan negocios financieros, crean otro círculo de traducciones en abismo. La bandera convertida en alfombra también remite al piso. Las comunicaciones bajan del aire a la cotidianidad urbana, de lo inefable a lo visible, cuando los mensajes televisivos y los registros de las cámaras de vigilancia son obligados a interactuar con las voces de los vecinos.

Transculturaciones en abismo: no hay mesa de negociación, por circular que sea, que contenga y cierre la diseminación de las grietas económicas; no hay bandera transnacional que logre una imagen reconciliada capaz de neutralizar la feroz competencia entre las cotizaciones escondidas por las banderas nacionales. La trayectoria de Muntadas deja abiertas preguntas de cómo traducir los sistemas de signos y las codificaciones con que intentamos entendernos. Lleva a la exasperación la duda de si las traducciones pueden hacer más audibles entre sí a las culturas o las naciones.

El arte no aparece como repertorio de respuestas, ni siquiera como gesto de buscarlas. Es, más bien, el lugar donde las preguntas y las dudas se traducen y retraducen, oyen su resonar. *On translation* es un proyecto que se replica en muchos países y lenguas, nunca el mismo. ¿Qué predica, finalmente: que sólo nos queda la capacidad de derivar, seguir deambulando entre versiones? ¿También nosotros nos vamos disolviendo en esas operaciones, como los 1.000 dólares al ir cambiando de una moneda a otra?

No encuentro en el conjunto de trabajos de Muntadas esta disolución del yo celebrada por la posmodernidad. Aunque los deslizamientos nomádicos de *On translation* podrían inducir a

verlos como parte de ese paisaje deconstructivo en el que todos los sujetos son imaginarios, sucesión de espejos o simulacros, sus referencias identitarias no son enteramente inestables o deslocalizadas. Muntadas nombra sujetos difusos, transnacionales, difíciles de aprehender, pero sujetos al fin. El banco es el sujeto que traduce los dineros, y sus traducciones no siempre desembocan en la ruina: algunos se enriquecen. La mesa de negociación es circular pero renga, y los mapas que la tapizan evocan la desigualdad en los pasajes de un país al siguiente. Conuerdo con Javier Arnaldo: “la traducción funciona como nexo de una relación asimétrica entre partes” (Muntadas, 2002: 46). Continuar replicando este proyecto evita que se convierta en obra (concluida), mantiene la abertura al abismo, a lo imprevisto. Pero dudo un momento al dar a estas transculturaciones la calificación *en abismo*, porque una de sus connotaciones es la desaparición en un vacío.

En el abismo, también resuenan los ecos. Como en la sociedad, los aplausos. La versión de *On translation* preparada para Bogotá en 1999 presentaba imágenes digitales en color de manos anónimas aplaudiendo, y sobre ellas instantáneas en blanco y negro de situaciones de violencia física, mediática, ecológica, militar, económica, sexual, en varios países. No sabemos de quienes son las manos que aplauden, pero se podían identificar muchas situaciones violentas. Los espectadores colombianos escuchaban cómo esa muestra hacía eco en diversas situaciones de su entorno.

La decisión de Muntadas de colocar sus obras en los contextos de la ciudad, o la nación en la que actúa, del arte o los discursos mediáticos de esos lugares, revela una consideración de los sitios en que expone, la resistencia a percibirlos como meros no-lugares. En esos actos de interlocución, de inserción personal con los destinos de sus obras, encuentro más que el eco de una obra preconcebida a la que sólo se trataría de hacer pasear

por el mundo. Hay alguien que duda de lo que conviene decir en cada lugar, y se propone la interacción con la lengua, los códigos, los conflictos y las preguntas de ese drama, ese punto del itinerario. La traducción es un intento de enlazar experiencias de artistas, instituciones y receptores pertenecientes a culturas distintas: colocar en el centro la necesidad de traducir, y su insuficiencia, ponen de manifiesto la falta de un relato unificador; insistir en la posibilidad de que compartamos algo que puede ser común es negarse a aceptar el vaciamiento de la esfera pública o las simulaciones conciliadoras de los medios.

REDISTRIBUIR LO QUE SE TOMA EN CUENTA: ALFREDO JAAR

Ante la falta de un relato integrador, ante los simulacros mediáticos, es posible poner en evidencia el abismo entre valor simbólico y valor real, como hace Meireles, o construir dispositivos de traducción a la manera de Muntadas. Preguntarse qué hacer frente al dolor social y frente a las distorsiones informativas de los medios ha llevado a una tercera estrategia: producir de otro modo la documentación del acontecimiento.

Entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, la fotografía y el cine tuvieron el papel de registrar y comunicar guerras, la cotidianidad de vidas lejanas y los hechos decisivos de culturas desconectadas. Cuando estas tareas pasan a ser asumidas por la televisión y por Internet, los fotógrafos, los cineastas y los videoastas comienzan a averiguar si las imágenes pueden pensar y hablar de otra manera. ¿Cómo dar una intensidad distinta a lo que ya todos vieron? ¿Es posible atenuar la más cruel de las desconexiones entre los relatos: la desinformación global que selecciona unas masacres e ignora otras? Las *Historia(s) del cine*

de Jean-Luc Godard, así como los ensayos fotográficos de Alan Sekula y Martha Rosler, son muestras de los intentos por renovar la vocación de la foto y el cine por el documento.

En su trabajo *Untitled (Newsweek)*, Alfredo Jaar exhibió las portadas de ese semanario desde el 6 de abril de 1994, cuando comenzaron las masacres de Ruanda, hasta el 1 de agosto del mismo año, fecha en la cual la revista de noticias dedicó su primera tapa al genocidio. Junto a cada portada Jaar anotó lo que había ocurrido esa semana en Ruanda y que *Newsweek* no había informado. Tres semanas después de finalizada la matanza, donde en menos de cien días fueron asesinadas cerca de un millón de personas bajo la indiferencia de la comunidad internacional, Jaar viajó a Ruanda, entrevistó a algunos sobrevivientes y fotografió los sitios de la masacre y los campos de refugiados. Intentó organizar ese material de muchas formas pero sentía que siempre fracasaba. Uno de sus recursos consistió en seleccionar fotos de distintos aspectos de la destrucción y enterrarlas en cajas negras que luego apiló, como cementerio y archivo. Sobre cada caja colocó la descripción de las imágenes, como en el ejemplo que sigue:

Gutete Emerita, 30 años, está de pie frente a la iglesia. Vestida con ropa gastada y modesta, sus cabellos se encuentran recogidos por un pañuelo de algodón rosa pálido. Asistía a una misa cuando la masacre comenzó. Su marido Tito Kahinamura (40 años) y sus dos hijos, Muhoza (10 años) y Matirigari (7 años) fueron asesinados a golpe de machete bajo sus ojos. Ella pudo escapar junto a su hija Marie-Louise Unumararunga (12 años) y permaneció escondida en un pantano durante tres semanas, saliendo sólo de noche para buscar algo que comer. Mientras habla de la familia que ha perdido muestra los cadáveres en el suelo, pudriéndose bajo el sol africano.

Jaar pensó lo siguiente: “si los medios de comunicación y sus imágenes nos llenan con una ilusión de presencia, que finalmente nos deja con un sentimiento de ausencia ¿por qué no ensayamos lo contrario? Es decir, ofrecer una ausencia que quizá puede provocar una presencia” (Gallo *et al.*, 1997: 59).

Otra de las obras extraídas de esa documentación fue *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), formada por un montón de diapositivas que, al ser observadas de cerca, mostraban todas una misma imagen: los ojos de una sobreviviente que él había entrevistado.

El artista decide no mostrar cuerpos ensangrentados, ni apilados, ni niños sin brazos, es decir, ninguna imagen propicia para el voyeurismo. En vez de exhibir lo que las revistas de información ocultaron, Jaar escenifica su ausencia, el escándalo de la distracción con todo lo que *Newsweek* halló más interesante para sus portadas: la muerte de Jacqueline Kennedy o de Richard Nixon, el aniversario del “Día D” o una campaña a favor de los valores estadounidenses. Las cajas que encierran las fotos, una obra llamada *Real Pictures*, muestran nombres que tienen historias. “Es antes que nada a esta historia, a esa capacidad de cada uno para tener una historia, a lo que había que sensibilizarse. Hay que hacer visibles los nombres, hacer hablar a los cuerpos silenciosos. No es un asunto de sustracción, sino de redistribución de qué es lo que se toma en cuenta” (Rancière, 2008b: 78).

En ocasiones se dice que los medios necesitan seleccionar las imágenes porque demasiadas nos ciegan, pueden volvernos insensibles. Jaar elige no competir con las demasiadas visiones de masacres, no muestra la muerte masiva sino los ojos que han visto ese espectáculo. La *imagen* no se reduce a la presentación de lo visible; puede aparecer también en las palabras, en los movimientos poéticos de desplazamientos y condensación. La mirada que estas obras buscan es una que altere las relaciones con-

vencionales entre la multitud de imágenes y el exceso de palabras, entre la imagen, la palabra y el silencio. El artista no compite con los medios dando la información que falta sino que construye espacios donde podemos ver y pensar de otro modo.

Alfredo Jaar se informó como analista de la comunicación y de la sociedad sobre los procedimientos con los cuales los medios seleccionan, pero como artista hizo obras que proponían otra manera de ver. Rancière, como pensador social, reflexiona sobre lo que hace el artista y acerca de la preocupación, planteada a fines del siglo XIX, de que demasiadas imágenes del dolor social nos volverían insensibles:

Eran los tiempos en que la ciencia fisiológica descubría una multiplicidad de estímulos y circuitos nerviosos en lugar de lo que había sido la unidad y simplicidad del alma, y en que la psicología hacía del cerebro un “polímero de imágenes”. El problema es que a esa promoción científica del número se sumaba otra, la del pueblo como sujeto de una forma de gobierno llamada democracia, la multiplicidad de individuos cualesquiera a los que la multiplicación de textos y de imágenes reproducidos, las vitrinas de la ciudad mercantil o las luces de la ciudad espectacular convertían en habitantes de pleno derecho en un mundo común de saberes y goces. La antigua división que separaba a las élites, abocadas al trabajo del pensamiento, y la multitud, virtualmente hundida en la inmediatez sensible, corría el riesgo de perderse. Para separar al número científico del número democrático, era preciso dar otra forma a la antigua oposición entre los pocos y el gran número, entre el cielo de las ideas y la multiplicidad sensible. Ésta sería en lo sucesivo la oposición entre dos sistemas nerviosos, entre dos organizaciones de la multiplicidad sensible de los mensajes (Rancière, 2008b: 72-73).

Se fue percibiendo entonces el peligro de que tanta excitación de imágenes generara

apetitos imprudentemente desbocados, que conducirían a las masas al asalto del orden social o, por el contrario, a un agotamiento de la raza, haciéndola débil ante el enemigo y complaciente con las tiranías. La lamentación ante el exceso de imágenes fue en primer lugar una pintura de la democracia en cuanto sociedad con demasiados individuos, demasiados consumidores de palabras y de imágenes, apretados unos contra otros, lo que impide a la mirada y al pensamiento abarcar grandes perspectivas (*ibid.*: 73-74).

EL MUSEO FUERA DE SÍ: LEÓN FERRARI

¿Placer o denuncia? Los artistas están habituados a escuchar dos llamados: los del “campo” artístico que exige cuidar la autonomía y la asepsia política de sus trabajos, y los del “campo” político o de movimientos que incitan a ser socialmente responsables. En el siglo pasado muchos artistas oyeron estas dos apelaciones como una opción. Junto a otros plásticos decepcionados por las acciones vanguardistas de los años sesenta en la Argentina, León Ferrari abandonó las galerías en 1966 y durante una década colaboró en colectivos como los que produjeron *Malvenido Rockefeller* y *Tucumán arde*, documentación escrita y visual sobre una provincia argentina empobrecida por el cierre de ingenios azucareros, que fue exhibida en sindicatos.

Tres décadas después la continuación de esas prácticas *underground* y la simultánea consagración en el *mainstream* llevan de aquella opción entre lo estético o lo político a una pregunta

que no es fácil responder. ¿Qué hace que la obra de un artista reconocido durante casi medio siglo sólo en su país y por unos pocos latinoamericanistas extranjeros, de pronto, a los 80 años, sea promovida por galerías neoyorquinas y europeas, llegue al MOMA y al Reina Sofía, circule en un año por siete bienales, gane el León de Oro en Venecia, que sus obras recientes y otras que hace dos décadas valían mil o dos mil dólares se vendan ahora en 80.000 o 150.000, y al mismo tiempo lidere como artista, sin proponérselo, movimientos por derechos humanos y contra la censura?

Voy a intentar dar una respuesta parcial analizando las obras de Ferrari y su inserción en múltiples circuitos. Su trayectoria muestra también una *práctica intermedial*, pero en un sentido diferente al de Muntadas. Andrea Giunta y Liliana Piñeiro describen la experiencia de verlo trabajar en su taller en los siguientes términos:

Mientras dibuja con delineador guta las palabras de San Alfonso explicando la eternidad del infierno, en una inmensa tela donde los textos se abigarran y la tinta con la cual escribe se extiende y chorrea hasta convertir las frases con manchas casi indescifrables, con la otra mano –o entre palabra y palabra– León anuda alambres, pega lauchas de plástico, rellena huecos con poliuretano o engarza los cristales de unas mágicas esculturas aéreas. Un recorrido por su taller es una experiencia única que nos pone en contacto con una obra compleja e impregnada de humor. Ferrari mezcla materiales y temas: citas bíblicas y poéticas; papeles, telas, alambres, videos y poliuretanos; el amor, la sensualidad, la locura de la gran ciudad, la execración de la guerra o la más desmedida crueldad disfrazada de bondad (Giunta y Piñeiro, 2008: 10).

No hay autonomía de los lenguajes y de los materiales en esa exploración. Un recurso clave es que todo se entrecruce. Cuando usa metales, maderas, alambres, óleo, acrílico, mapas, papel de planos, letras de molde para sellos, muñecos de plástico comprados en una tienda de objetos religiosos, y hace grafismos, collages o escenificaciones, no se limita a la expresividad de cada material; busca que cada uno intercepte a los otros, les haga decir algo distinto de lo que significan habitualmente. Una primera respuesta a la pregunta por su resonancia tardía está en los *otros* materiales que portan sus obras: el montaje entre las imágenes bélicas y las sagradas, la sorpresa del erotismo en escenas impensadas, un escepticismo radical que no se prohíbe ser a veces feliz. Se aplica la afirmación de Jacques Rancière sobre el “choque de los heterogéneos” como rasgo del arte crítico: “pretende aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado” (Rancière, 2005b: 47).

¿Es un transgresor? Es más complejo. Parte, efectivamente, de estructuras que todos consideramos ejemplos de orden —planos de viviendas y ciudades, tableros de ajedrez, la desprolijidad reiterativa de la selva— y trastorna sus reglas. El rey negro se acuesta con una reina blanca, a veces sobre un tablero asediado por docenas de hombrecitos confundidos, otras veces dentro de camas tendidas con esmero y cercadas por miles de objetos domésticos, notas musicales, letras sueltas y de variados tamaños, todo lo que puede decirse en la unión o la dispersión de una pareja. Sobre papel de plano de 1 metro por 2.80 diseña calles o plantas de edificios en los que veintisiete burócratas alineados en escritorios sucesivos rodean una cama, otros conviven en el mismo cuarto con estufas y Volkswagens. Los objetos de piezas

diferentes se visitan, la vida hogareña se derrama sobre la calle y el vértigo público se amontona en las casas.

Las heliografías que mostró en la Documenta 12 componen una serie de construcciones hechas con signos gráficos convencionales. Formas arquitectónicas, diseños urbanísticos, autopistas o la simple acumulación de autos y de figuras humanas estereotipadas. Como las realizó en São Paulo en los años ochenta, pueden entreverse referencias a la congestión de esa metrópoli; como vivía allí junto con su familia, exiliados y perseguidos por la dictadura militar argentina, estas estructuras suelen leerse como metáfora del agobio político. Pero estos densos laberintos dicen algo más.

Los diseños obsesivos pueden tranquilizar a algunos. En los planos y mapas de este artista el amontonamiento y la mezcla aparecen como exacerbación de ordenamientos fracasados. Si en otros trabajos el humor poético o irónico dio calidez, aquí la reproductibilidad ilimitada de coches o personas-muñecos sugiere la desesperante confusión que generan las “estrategias” de expansión incesante, anuladoras de la diversidad y del sentido.

Sin embargo, el pensamiento crítico de León Ferrari no lo ubica entre los artistas malhumorados o cínicos. Sus piezas que se burlan de la obra única, de lo irrepetible y excepcional, postulan que no hay un destino fatalmente negro en la serialización. Multiplicando es posible construir la diferencia, abrirnos a lo desconocido. Aunque también es cierto que las imágenes enloquecidas y estrictas de León indican que la poesía generada por reproducciones mecánicas y electrónicas tiende a desesperarse por el abigarramiento, es más propensa a la crítica como parodia que como transformación creadora.

Desde que su obra más célebre, *La civilización occidental y cristiana* —un cristo crucificado sobre un avión bombardero estadounidense—, fue descolgada en 1965 de la exposición del

Instituto Di Tella, Ferrari recibió con frecuencia censuras, insultos y amenazas. Hubo dos momentos culminantes. En 2000, su exposición *Infiernos e idolatrías* en el Centro Cultural de Buenos Aires, que reunía juicios finales de El Bosco, Giotto, Miguel Ángel y Bruegel con sartenes y tostadoras donde se “cocinaban” santos de plástico y jaulas con pájaros artificiales que parecían defecar sobre imágenes religiosas, generó olas de e-mails que pedían al embajador de España que cerrara la muestra y manifestaciones de monjas y de fanáticos católicos a las puertas del Centro Cultural: mientras rezaban el rosario, arrojaban basuras y gases lacrimógenos hacia el interior de la galería. León Ferrari declaró en una entrevista que ellos habían completado la obra.

En 2004, durante la retrospectiva que le hizo el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, además de las 70.000 personas que visitaron la exposición, su modo de revisar la iconografía sagrada “atrajo” a quienes no acostumbraban asistir a museos: algunos visitantes irritados destrozaron obras, se hizo una misa de desagravio “a los derechos de Dios” en la Iglesia del Pilar (vecina al Centro Cultural), la Corporación de Abogados Católicos pidió la destitución del secretario de Cultura de Buenos Aires, de quien depende el Centro donde se exhibía la muestra, y cinco empresas auspiciantes de la exposición retiraron su apoyo.

“¿Qué ofende más? –preguntaba la escritora María Moreno—. ¿Las imágenes con cucarachas o escorpiones? ¿Los santos a la sartén? Seguramente el Juicio Final de Miguel Ángel cagado por tres canarios desde sus jaulas de piso enrejado.” Según Ferrari estos cruces entre imágenes religiosas y de la historia son perturbadores, porque revelan que “Occidente siente una singular y doble pasión por la crueldad. Frente a Jesús crucificado llora dos mil años y la rechaza; frente a los padeceres de quienes el atormentado en la cruz condena al tormento, la comprende,



Figura 16. León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, plástico, óleo y yeso, 200 x 120 x 60 cm. Colección Alicia y León Ferrari, 1966.



Figura 17. León Ferrari, *Tostadora*, de la serie *Ideas para infiernos*, 2000, tostadora eléctrica con cristos de plástico, 29 x 35 x 10 cm. Colección Alicia y León Ferrari.

justifica y alienta. La crueldad es injusta cuando la sufre Jesús unas horas y justo castigo cuando anuncia que millones sufrirán eternamente”.

La obra de Ferrari cuestiona la opresión religiosa y política junto con los modos de representar. Sus collages superponen multitudes devotas de Hitler o la gesticulación de dictadores del cono sur junto a los infiernos consagrados por artistas en la Capilla Sixtina, en los juicios finales de Giotto, Bruegel y Durero. Nadie ignora la complicidad entre la iglesia y la dictadura franquista o que sacerdotes acompañaban a los militares argentinos en los aviones que iban a arrojar a secuestrados, aún vivos, a la aguas del Río de la Plata. Pero las imágenes logran

una elocuencia distinta al exhibir los lados humorísticos y siniestros de lo sublime.

Una jueza clausuró la muestra, a pedido de la asociación Cristo Sacerdote y en respuesta al mensaje del cardenal Jorge Bergoglio, leído en todas las iglesias, que declaraba blasfema la exposición. El gobierno de la ciudad apeló la decisión y la Cámara ordenó la reapertura de la muestra argumentando que “la libertad de expresión debe proteger al arte crítico; y si es crítico, es molesto, irritante y provocador”. Ferrari agradeció al cardenal Bergoglio por “la publicidad” que dio a la exposición y que efectivamente aumentó el número de visitantes e instaló en la agenda pública los conflictos entre represión religiosa, derechos políticos y culturales más allá del disimulo habitual en los medios y en la sociedad.

Ferrari es bastante más que un provocador. Él se atiene a lo que la iglesia atribuye a Dios, que lo hace ser un extremista —está en contra de los preservativos, del aborto y amenaza con el “infierno, esa idea medio nazi”—, León discute con Dios, conoce bien la Biblia y argumenta contra las repetidas quemas de judíos, brujas, herejes, homosexuales y opositores políticos. Le escribió dos cartas al Papa para pedirle que tramite “la anulación del Juicio Final” y “extienda al más allá el repudio a la tortura proclamado en el Catecismo” gestionando la suspensión del infierno.

No ayuda a entender la obra de León Ferrari el considerarla como la de un transgresor o subversivo si tenemos en cuenta la voluntad organizadora y contenedora que muestran sus cajas, jaulas y planos. En las reflexiones clásicas sobre los cuadros se ha dicho que el marco delimita y contiene. Un texto de José Ortega y Gasset, titulado *Meditación del marco*, veía hace casi un siglo en el encuadramiento de la tela la evidencia de la separación del objeto estético, su autonomía respecto de “lo real”. Si

al mirar los trabajos de Ferrari alguien siguiera imaginándolo como un vanguardista que busca la insularidad de la obra de arte, bastaría para disuadirlo de lo contrario el llevarlo a su taller atestado de ollas, sartenes y juguetes bélicos de plástico, baratijas de santería y recortes de periódicos.

Como otros artistas de su generación (pienso en Luis Felipe Noé), Ferrari hace irrumpir las manifestaciones más ruidosas de lo real en sus obras, la tortura, las batallas entre dioses, hombres y demonios, las hipocresías de las instituciones, la violencia exaltada de las Escrituras. Pero su estallido queda contenido cuando representa o narra con las técnicas del collage o el montaje. Es cierto: no estamos acostumbrados a que se convierta el infierno sacralizado (y optimizado) por la iconografía cristiana en metáfora de los campos de concentración alemanes o latinoamericanos. Pero esa irreverencia viene moderada por el envase, o sea las cajas que abarcan, las botellas que encierran los emblemas de la conquista de América o de la evangelización forzada, las jaulas donde se guarda la paloma que sólo la trascenderá lanzando sus excrementos sobre la pila inquisitorial.

— Tus maniqués, León, quedan sueltos, al aire. La única delimitación sería el perfil de la figura humana y de la figura escrita. Pero ¿por qué, en otras obras, tantos rectángulos?

— Casi siempre rectángulos... el elemento de la caja... es cómodo. El rectángulo no detiene, no perturba, porque es tan conocido y las cajas siguen un poco eso, puedes trabajar el volumen.

¿Cómo ser audible en un mundo cacofónico? Las religiones fundamentalistas pretenden decir siempre lo mismo, los políticos hablan abaratando el significado, y los amantes se quejan de no encontrar un lenguaje apropiado para sus experiencias

entre los clichés del kitsch romántico y la impotencia ante lo innombrable. Los medios parodian a todos.

Ferrari trata de construir un lenguaje elocuente para nombrar las ruinas y los sufrimientos del mundo que ya todos conocemos por la televisión e Internet. Propone descolocar lo que se dice respecto de los soportes habituales, burlarse de los opresores junto con las representaciones que los subliman, confundir lo público y lo privado de una ciudad, las calles y la intimidad de las casas, en un plano gigantesco donde las escalas de la vida social se entremezclan.

Encuentro en estas estrategias de Ferrari claves de su resonancia. No se sitúa en el enfrentamiento directo con los poderes, sino en los intersticios reveladores que son descriptos sin que el humor conjure lo trágico. Para lograrlo, entendió —distante de mucho arte político— que además de cuestionar los valores occidentales, como dice Andrea Giunta, es necesario problematizar “el canon, el valor del objeto único o los límites del gusto” (Giunta, 2005: 23).

No se trata del artista que trasciende porque sufrió y murió joven, ni del que permanece sorprendiendo con ocurrencias al público y a los medios cada temporada o retirándose para preservar su secreto de la insensatez del mundo. Convoca a las cucarachas, a los políticos, a los santos de plástico “made in China”, discute con los sacerdotes que interpretan esa confusión y quieren poner orden separando en la tierra cielos e infiernos de juguete, los desacraliza no soltando así nomás a los dictadores, las serpientes, los cristos y los cazabombarderos, sino colocándolos en telas que insinúan o en cajas prolijas.

Lo que queda es una versión tan “ordenada” de los trastornos actuales y una correlación tan coherente con nuestras paradójicas fuentes religiosas que los relatos tradicionales sobre comunidades salvadas por el amor al prójimo suenan como evangelios apócrifos. Algo semejante ocurre con su trabajo en relación con la his-

toria del arte: una lectura simplificada de las vanguardias las interpretó como gestos transgresores destinados a llevar la obra más allá del cuadro, exponer fuera de los museos, reencontrar un sentido para el arte en la política, las revoluciones de las costumbres y los imaginarios. Si bien León Ferrari compartió la decepción por estos intentos frustrados, realiza ahora una operación inversa: el debate público generado en Buenos Aires para decidir si había que cerrar su exposición consiguió que fueran al museo los jueces, los políticos, los militantes de derechos humanos y quienes creen que la cultura verdadera se hace en las iglesias. A diferencia de la invitación bíblica, no dice “vengan a mí”, sino vengan al museo. No a ver el edificio del arquitecto global, ni al artista. Cuando llegan, encuentran que lo que en las obras hay de sexo, política e iconoclastia está contenido en cajas, botellas, telas y objetos tan cotidianos como una licuadora. El artista no está.

Convencido de que debe acompañar la discreción, la sutileza con que ha reinterpretado el pop y el dadaísmo, o reinventó el arte sacro, sigue en su taller creando formas imprevisibles con poliuretano, escribiendo cartas tanto para los poderosos como para los que ama. Pinta y escribe con fidelidad no a alguna Escritura, sino a la obsesión por planos delirantes, al pulso tembloroso que deletrea grafismos incomprensibles en cuerpos de maniqués: porque “escribir sobre el cuerpo es como acariciar a la mujer, dice, y además no entenderla. Acariciar, pero no entender”.

LOCALIZACIONES MÚLTIPLES Y MEDIOS DIGITALES

En esta época de arte postautónomo los artistas rediseñan sus programas creativos para ubicarse flexiblemente en lo que queda de los campos artísticos y en otros espacios y redes. Nuevas ven-

tanás económicas, comunicacionales y críticas amplían su horizonte sin que esto implique la radical deslegitimación de museos y galerías. Esta expansión de las prácticas modifica también los ámbitos de la teoría, de la crítica y de las políticas culturales.

El trabajo crítico se ve en la necesidad de trascender los “círculos de reconocimiento” artísticos señalados por Alan Bowness: el de los otros artistas, el de los comerciantes del arte, el de los curadores y críticos, y el de los públicos. En la fortuna crítica de las obras necesitamos incluir las redes mediáticas, los horizontes y fracasos de las acciones sociopolíticas y las controversias culturales más amplias con las que artistas e instituciones artísticas están interactuando (Bowness, 1989). Se trata de reconcebir el papel del arte más allá de la museificación y la bienalización.

Una redefinición análoga ocurre con la relación territorial establecida entre arte y nación, y con la concepción que llevó a escribir historias nacionales del arte. Necesitamos repensar la visibilidad y comunicabilidad de las artes sin caer en la deslocalización absoluta, ni el mero regreso a la exaltación nacionalista. Los circuitos globales son poderosos, pero no abarcan todo. Las migraciones crecen y apelan con fuerza a los imaginarios, pero en muchas regiones las identificaciones étnicas, nacionales o simplemente locales siguen siendo significativas. Luego del impacto del pensamiento posmoderno en la antropología, la filosofía y la estética, que idealizó los viajes atribuyendo al “nomadismo” una clave para toda la humanidad, hoy distinguimos entre desplazamientos de turistas, migrantes por trabajo (documentados e indocumentados), militares que invaden países extranjeros y nativos que se exilian, artistas o curadores que recorren varias bienales al año y una mayoría cuyas obras circulan sólo en su país. La estetización homogénea de viajes tan diversos, al modo de Sebastián Salgado, que amontona en su muestra *Éxodos* a migrantes de 40 países, de continentes distin-

tos, propicia una “solidaridad abstracta, global, que deshace la especificidad de los contextos específicos de la explotación del sujeto” (Ramos, 2003: 71). Como ya vimos a propósito de la abstracción injustificada que representa la noción de “patrimonio de la humanidad”, las operaciones artísticas no pueden reconciliar al mundo anulando diferencias y desigualdades. Tampoco pueden hacerse cargo de identidades nacionales o étnicas sin asumir las grietas y las contradicciones.

En vez de asumir alegremente una perspectiva diaspórica como modelo epistémico, tanto a las ciencias sociales como al arte les resulta más fecundo concebir su actuación en “un mundo donde las grandes mayorías no sólo no se desplazan sino que no desean desplazarse”. La mayoría de los migrantes, escribe Alejandro Grimson basándose en estudios antropológicos y sociológicos, “lo son por resignación, no por impulsos o por deseo”, y la atribución de nómadas a todos los contemporáneos se debe más a una “estetización de la teoría” (Grimson, 2009: 18). Quizá necesitamos, tanto en los megacircuitos como en los de escala pequeña y mediana, analizar, como sugiere Daniel Mato, no la desterritorialización sino la “transterritorialización” o “multilocalización” (Mato, 2007). Agregaría, por mi parte, la *localización incierta* de muchos procesos culturales. Veo en esta noción una potencia poética y hermenéutica atractiva para la producción y la comunicación artística.

Además, la idea de localización incierta sintoniza con el cambio de la noción de lugar en la producción y la circulación digital de imágenes. La difusión digital y la distribución en pantallas reducen, aunque no eliminan, la sacralización de lugares de exhibición como los museos y las bienales, y crean otros modos de acceso y socialización de experiencias artísticas. Producen también una relativa homologación del arte con otras zonas de la cultura visual.

Los museos en línea trascienden su ubicación física, y a la vez pueden visualizar y medir el número de visitantes a sus páginas web por países. Los lugares de consumo y recepción son rastreables al “perseguir” y almacenar los datos de los usuarios. Por otra parte, dispositivos móviles como el iPhone y el iTouch dan acceso a la oferta cultural de la ciudad donde uno se encuentra y a muchas otras del mundo. Se trata de algunas de las nuevas interacciones entre el museo-edificio, los artistas como mediadores o traductores de sus acervos y los espectadores, que pueden armar sus propios archivos y modos de ver.

Los videos, Internet, la World Wide Web y los dispositivos digitales permiten repensar la tarea de los museos, como propone Manuel Borja-Villel, no como propietarios de las obras sino como custodios que facilitan su comunicación, no definiendo sus colecciones en función de la escasez de picassos o pollocks en el mercado, sino como colecciones-archivos compartidos. La crítica debería operar, entonces, no sólo sobre obras sino sobre imágenes, no únicamente sobre imágenes sino sobre los acontecimientos que ocurren en su circulación, en las interacciones y las reapropiaciones de públicos diversos.

Lo que sigue dando vida al arte no es haberse vuelto postinstitucional, posnacional y pospolítico. Uno de los modos en que el arte sigue estando en la sociedad es trabajando con la inminencia. La inminencia no es un umbral que estamos por superar, como si uno de estos años fuéramos a convertirnos en plenamente globales, intermediales y capaces de convivir en la interculturalidad con el mínimo de política. El arte existe porque vivimos en la tensión entre lo que deseamos y lo que nos falta, entre lo que quisiéramos nombrar y es contradicho o diferido por la sociedad.

6

Agonía de lo público y tácticas de supervivencia

La teoría de los campos artísticos y literarios se formó en la época en la que concebíamos al mundo como moderno e integrado en un relato. La modernidad fue una época posttotalitaria, en algunos países como organización democrática, en otros como proyecto o simple deseo de minorías. No había dictadores, y cuando irrumpían se trataba de quitarlos y de restablecer el voto, la acción de los partidos, los sindicatos y los movimientos sociales. Entre los derechos humanos se reivindicaban los derechos culturales: la libre expresión y comunicación de las ideas, el acceso a la educación, la información y la creatividad. Se pedía al Estado que, en nombre del interés común, promoviera la distribución equitativa de los bienes materiales y simbólicos entre toda la población.

La defensa de los campos artísticos y científicos autónomos, o sea laicos, exigía gestionar los bienes con criterios intrínsecos a la actividad creadora y la producción de conocimientos. Se rechazaba la ingerencia de poderes religiosos y políticos, porque se confiaba en que la independencia del arte y de la ciencia los tornarían más productivos. También se suponía que la sociedad integraba cada actividad –económica, política, educativa y cultural– en un desarrollo organizado por el Estado, que garantizaba el bienestar general o lo prometía.

VISIONES INCOMPLETAS:
DE LA SOLIDARIDAD AL ESPIONAJE

Esos principios de organización social se fueron trasladando a un relato mundializado. De esta manera, se fue pasando de la *solidaridad entre ciudadanos* de una nación al “proletarios del mundo uníos” y la fantasía más reciente de una ciudadanía global. También se llega a las nuevas “*solidaridades corporativas*” de empresarios, empleados y consumidores que se identifican con la fábrica transnacional que vende una bebida o un coche en centenares de países. La última etapa de esta narrativa es la de la *solidaridad en redes*, posible gracias a las ONG, los sitios de Internet y otras pertenencias más o menos reales, más o menos mágicas, a comunidades transnacionales de consumidores de músicas, ropa de marca o recursos para la salud física y espiritual.

En las primeras etapas de la modernidad tenían sentido la independencia de los campos culturales y las nociones de patrimonios nacionales y de la humanidad. Su eficacia decae a medida que avanza la interdependencia global y la circulación internacional de la cultura. Como sabemos, nunca llegó a existir un gobierno mundial ni las Naciones Unidas lograron instituirse siquiera como foro democrático donde los gobiernos (muchos de ellos no democráticos) arbitraran los conflictos políticos, económicos e interculturales según intereses compartidos. Los organismos internacionales no lograron adhesiones generalizadas a políticas ecológicas indispensables, ni para equilibrar el comercio entre países ricos y pobres. Tampoco la UNESCO ha podido elaborar un programa de protección del patrimonio cultural mundialmente eficaz (recordemos su incapacidad para defender la destrucción de la Biblioteca Coránica, el Archivo Nacional y el Museo Arqueológico Nacional de Irak durante la invasión estadounidense).

En cuanto a las industrias culturales y el patrimonio intangible, la UNESCO auspicia conferencias, estudios y programas sobre el rescate de músicas, lenguas y fiestas tradicionales, pero sus acciones suelen detenerse en el momento en que hay que tomar posiciones claras sobre los derechos colectivos y el libre acceso más allá del copyright. Luego del fracaso a fines del siglo xx de los intentos de esa institución para establecer un “orden” informativo mundial, la UNESCO dejó en manos de organismos que se ocupan del comercio —la OMC y la OMPI— las decisiones sobre la propiedad intelectual, la libertad de expresión y otros derechos comunicacionales. Sólo unos pocos estados europeos conservan leyes y políticas protectoras del interés común en estos asuntos estratégicos de la cultura contemporánea.

En un tiempo en el que las cuestiones públicas de la cultura, las que tienen que ver con los derechos, el bienestar y el acceso de las poblaciones, quedan rezagadas —u olvidadas— bajo la hegemonía mercantil de empresas transnacionales, el desarrollo del arte ha pasado a depender de redes de galerías líderes con alto poder económico, museos, bienales y ferias. Su poder se concentra en algunos países del hemisferio norte, todos en competencia por vender y atraer inversiones: algunas proceden del mundo del arte, otras de negocios petroleros, informáticos, bancarios, de la producción de armas y de las mafias.

Este modelo se aplica al “campo” de las publicaciones con la condición de reemplazar galerías y museos por grupos editoriales que absorbieron a casas editoras nacionales. Donde dice ferias de arte hay que poner ferias de libros (Schiffrin, 2001 y 2006) y redes digitales. Mientras escribo estas páginas, Google multiplica los acuerdos con bibliotecas y editoriales (más de 10.000 editores y autores de más de 100 países) para seguir sumando millones de libros que ya tiene disponibles en casi 40 lenguas. ¿Se trata de una apertura del conocimiento al mundo,

de un negocio que arrasa con los derechos de autor o de una nueva estructura global de distribución del saber, el arte y los entretenimientos? Millones de libros incluyen imágenes artísticas, patrimonios guardados en museos y en colecciones privadas, cuya reproducción ha dependido hasta ahora de autorizaciones puntuales. Salvo unos pocos juicios o cesiones voluntarias de derechos realizadas por los “productores de contenido” o sus propietarios, los escritores, guionistas, artistas, videoastas y otros autores se sienten impotentes ante una maquinaria desterritorializada y ágil que permite reproducir cientos de textos e imágenes en un minuto, al tiempo que torna inútiles las decisiones de numerosos individuos y difusores.

No olvido las globalizaciones alternativas. Artistas y escritores que siguen pensando como ciudadanos, crean y opinan con independencia, exponen más con fines artísticos que comerciales y mediáticos, defienden las políticas culturales en su país y ensayan redes de intercambios solidarios. Subsisten instituciones públicas, organismos independientes como ONGS, asociaciones de artistas plásticos, de teatro, de promotores culturales, de periodistas, y redes de internautas que distribuyen la creatividad y se informan por fuera de los circuitos mercantiles.

Gustavo Lins Ribeiro ha puesto de manifiesto en la literatura antropológica, y a través de sus propias investigaciones, la poderosa innovación cultural y estética que irrumpe en los sistemas y en las redes de globalización económica “desde abajo”, constituidos por migrantes chinos que comercian hablando portugués en las calles de Brasilia o Ciudad del Este, vendedores africanos de Nueva York y Washington, árabes, africanos y coreanos en muchas ciudades europeas. Una arquitectura de “mecanismos conectores” transnacionales, donde se cruzan lenguas, hábitos y operaciones comerciales, hace visibles procesos en los que la globalización no deja ser leída como simple opresión de arriba

hacia abajo (Lins Ribeiro, 2006). En ocasiones, esas redes económicas y culturales generan movimientos que defienden derechos de minorías, dan resonancia a grupos indígenas, pobres urbanos y mujeres discriminadas.

Sin embargo, la creciente apropiación de escenas públicas por parte de mega-actores privados les otorga una apabullante capacidad de rediseñar los espacios y los circuitos donde se informan y entretienen las mayorías, donde se acumulan recursos, se configura el valor simbólico y la apreciación de las obras y las prácticas. No se trata de un simple triunfo de minorías privilegiadas sobre mayorías sometidas. Estamos ante un proceso de reestructuración o, según otros, de descomposición radical de lo público, con un extendido malestar y desorden social. Las reacciones oscilan entre las propuestas críticas y las insurrecciones locales, la recepción escéptica de las promesas hegemónicas y la búsqueda de vías distintas, fuera de la organización legal, para satisfacer necesidades y encontrar sentido. En suma, nos encontramos frente a un presente agónico para lo que queda de los campos artísticos y del llamado Estado de bienestar: lo que hubo de organización moderna de la vida social. Voy a señalar dos rasgos estructurales de esta nueva situación: el desmantelamiento de la oposición inclusión/exclusión y el pasaje de las políticas de convivencia a las tácticas de sobrevivencia.

1. *Más allá del antagonismo inclusión/exclusión.* En la primera modernidad, la etapa iniciada a partir de la Ilustración y extendida hasta mediados del siglo xx, la sociedad era imaginada como una totalidad abarcable y con creciente integración en tanto incluía progresivamente a todos los sectores. El Estado sería el garante de esa inclusión y de la estructuración coherente de una sociedad cada vez más participativa.

El pluralismo liberal postulaba que la cohesión social no era incompatible con el disenso. Al secularizarse la organización social y las prácticas personales, se favorecieron las disidencias. En las franjas más jóvenes y en los movimientos artísticos la rebeldía y la innovación se percibían como legítimas y daban prestigio. Los quiebres entre adultos y jóvenes eran pensados como la renovación de un orden social que finalmente, a largo plazo, aparecía con continuidad. Los conflictos entre el arte académico y las vanguardias también fueron concebidos, según lo expresaba hace pocos años Pierre Bourdieu, como una disputa dentro del campo artístico en la cual los participantes, por el hecho de intervenir, manifestaban su interés en continuar el juego y reproducir el campo renovando sus opciones de vida. En la actualidad muchos sectores no quieren ser incluidos o no se sienten parte de ningún proyecto nacional o social que trascienda los intereses de su grupo. Suelen ver la inclusión sólo como oportunidad para aprovechar recursos. No descartan un trabajo en la economía formal o en las instituciones culturales, pero pueden combinarlos flexiblemente con prácticas informales.

Este uso mixto de recursos incluyentes y otros informales, o aun ilegales, se manifiesta en los hábitos estéticos de consumo y en la producción artística de las nuevas generaciones. El volumen alcanzado por la apropiación de libros, música, ropa y entretenimientos fuera de los mercados formales evidencia la baja integración o la franca desintegración. Al analizar el contenido de muchos videos en YouTube, así como los rituales violentos de los espectáculos, encontramos que crecen las zonas de enfrentamiento o de transgresión. También ocurre con los graffitis, los tatuajes, el volumen alto e invasivo de la música e incluso respecto de agresiones directas; estos comportamientos se interpretan, a veces, como ocupaciones de territorios dife-

renciados –barrios, antros– y como puestas en escena de los jóvenes y de los artistas que desafían las pretensiones de un orden social que los deja fuera. Los actos tumultuosos o chabacanos, que ciertos adultos perciben como ostentaciones de “mal gusto”, pueden ser leídos, más que como rebeldía, en términos de teatralización radical de la búsqueda de diferencia y formas de desintegración. Lo vemos en la música y en los recitales violentos, que excluyen a generaciones mayores, así como en la escritura de los jóvenes, los chats y los sms, los correos electrónicos sin puntuación, sin mayúsculas, con palabras abreviadas: una escritura que altera el orden gramatical y a veces también comunicacional, porque en ocasiones busca el hermetismo, como lo hace el grafiti desde mucho antes. Pero el grafiti era más marginal y minoritario. La transgresión lingüística en Internet está extendida a todas las clases sociales y aparece como un rasgo de diferenciación generacional, expresivo también de la menor eficacia de la educación.

Una distancia significativa entre las generaciones se produce entre los adultos que aún confían en las instancias públicas, aunque las critiquen, y la flexibilidad con que vastos sectores juveniles se apropian de los bienes y recursos de procedencias diversas. En los países en los que existen instituciones estatales dedicadas a la juventud y programas de apoyo gubernamental a estudiantes o artistas, es notable el desencuentro entre las políticas oficiales y los comportamientos de los jóvenes. Por un lado, las acciones gubernamentales que quieren ocuparse de la juventud tratan de proveer lo que el mercado laboral no ofrece, lo que la familia desatiende o la escuela deja de dar; por otra parte, hallamos que los jóvenes no se sienten tan descontentos con los desórdenes sociales o las relaciones poco estructuradas incomprendidas por los gobiernos y los institutos para la juventud.

La flexibilidad que se percibe en los jóvenes de todos los sectores aparece también modificando la actuación y la valorización de los artistas. Estudios sobre transformaciones del campo artístico en países latinoamericanos ponen en evidencia que los grupos musicales, los artistas plásticos y los videoastas se presentan en todas las ventanillas. En México, piden las becas del Estado; si Televisa o las fundaciones privadas ofrecen algún tipo de favores, también los toman; y algunos llegan hasta los financiamientos culturales originados en el narcotráfico, despreocupándose del origen de los fondos, los efectos o la coherencia entre los distintos recursos que utilizan. Experiencias semejantes ocurren en Brasil, Colombia y otros países. Varias distinciones que las generaciones precedentes hacían entre público y privado, legal e ilegal, están desvaneciéndose. Percibimos una notable versatilidad para moverse ante un repertorio de recursos escasos pero muy diversos, con preocupaciones acerca de la sobrevivencia y el desarrollo social distintas de las que se encontraban en los artistas veinte años atrás.

Esta ductilidad en los comportamientos es leída en ocasiones como inconstancia, oportunismo o efecto de la desestructuración de la esfera pública desde una visión sociológica o filosófica moderna-liberal que concibe la articulación entre lo público y lo privado, entre lo individual y lo social, como un todo compacto. En cambio, estudios antropológicos que usan un método narrativo para registrar las distintas posiciones de un sujeto observan que en las sociedades actuales es frecuente que un mismo individuo elija identificarse con diferentes organizaciones o contextos, con comportamientos aparentemente opuestos, para cumplir sus objetivos (Maines, 1993; Vila, 2009; Watson, 2003). Es lo que me ocurrió al solicitar a algunos artistas que narren su desempeño: incluyen en su relato de vida la participación en galerías, museos y bienales así como en grupos inde-

pendientes que critican a esas instituciones, o, como veremos unas páginas más adelante al referirnos a Carlos Amoraes, agregan a esas participaciones múltiples en campos artísticos la inserción en la lucha libre, en un grupo de rock y en redes formales e informales.

No es casual la atracción de muchos escritores y artistas visuales por el rock y otros géneros musicales donde se experimentan nuevos modos de agruparse y de comunicar y se da una redistribución más democrática de los poderes culturales. Allí crecen con “imbricaciones” estéticas que incluyen producciones artísticas, comportamientos, lenguajes y posturas políticas, objetos, descargas y vínculos en red, instituciones, espacios urbanos y medios de comunicación. Los jóvenes habitan mundos plurales, usan en sus prácticas creativas fuentes heterogéneas que pueden parecer contradictorias para quienes tienen más edad y adhieren a relatos unificados. Como ha mostrado Maritza Urteaga, esta universalidad se observa en jóvenes de muchas naciones y en migrantes, desde jóvenes árabes de clase media que emplean objetos de consumo occidental y su devoción por la fe islámica, hasta indígenas purépechas que estudian en universidades mexicanas, mantienen valores comunitarios y adoptan referentes estéticos contemporáneos de procedencia transnacional con un “habitus reflexivo”.

En este punto vale la pena citar la descripción etnográfica que Urteaga hace de los *trends*, sobre todo de los que llama “especialistas de la expresión”:

son jóvenes nacidos en la ciudad y tienen entre 21 y 32 años de edad; son solteros, sin hijos y viven con su familia de origen o comparten departamento con algún familiar. Se especializan en algunas actividades de tipo expresivo con un marcado sello generacional que trasciende los orígenes de clase

(el límite inferior es el de clase media baja): se concentran en carreras creativas como diseño (gráfico, textil, industrial, arquitectónico, de moda, joyería, mobiliario, etc.), publicidad, arquitectura, comunicación, artes plásticas, cine, video, e incursionan en otras especializaciones que fomenten su creatividad y complementen su formación como actuación, locución, promotoría y difusión cultural, fotografía, serigrafía, arte visual y sonoro, entre otros. Sus productos culturales son artísticos y funcionales a la vida moderna en la ciudad, y su trabajo creativo es para cierto segmento del mercado. No están peleados con lo comercial, consideran que se puede crear en lo comercial y se puede vivir de lo que se trabaja y hace creativamente [...]. Los trends se ubican de una manera particular entre los generadores y difusores de novedosos estilos de vida y de trabajo. Si bien comparten con las vanguardias ciertas concepciones sobre el trabajo —como placer y obtención de satisfacción estética como innovación— lo que los particulariza o identifica de manera distintiva es la combinación de creatividad y capacidad emprendedora, que he denominado “pasión emprendedora”, esto es, tienen la capacidad de tomar el riesgo de emprender —en el sentido ejecutivo del término— nuevas ideas y difundirlas entre nuevos públicos y mercados a partir de asociarse con otros creativos para trabajar, crear y proyectar. Las formas de asociación con otros son muy diversas, pero tienen en común conformar colectivos autogestivos alrededor de proyectos creativo-empresariales que terminan cuando los proyectos acaban. Viven, trabajan y construyen sus circuitos de diversión entre el Centro Histórico y las colonias Polanco, Condesa y Roma, zona históricamente urbanizada de la ciudad de México. Se consideran *urbícolas* y sienten que su fuente de inspiración creativa está en esa diversidad étnica y social del centro de la ciudad y no en la periferia de

los sectores medios y altos y de los sectores más pobres. Su apropiación del espacio urbano es metropolitana: con rutas de ocio que incluyen desde lugares urbanos tradicionales, abandonados, *underground*, hasta más comerciales o centros culturales, en donde confluyen diversidad de jóvenes y personajes. La ciudad es valorada en su posibilidad de encontrarse con otros muy distintos a sí mismos (Urteaga, 2009).

Varios estudios sobre estos sectores muestran que estos jóvenes no se ven como excluidos que buscan la inclusión. No aspiran a hacer carrera en empresas u organismos públicos. Los *trends* usan su creatividad en proyectos transitorios y variables, tanto en los campos llamados artísticos como en el diseño, la computación o actividades vinculadas al estilo de vida. ¿Su ethos anuncia una nueva “economía creativa” donde cambian los vínculos entre trabajo y ocio (Florida, 2002) o son formas novedosas de reubicarse dentro de la precarización creciente del trabajo (Lazzarato, 2008; Lorey, 2008)? Falta investigación para valorar su papel dentro de las megaestructuras de reproducción social.

2. *De la convivencia a la supervivencia.* El antropólogo Marc Abélès, de quien citamos en otro capítulo su visión crítica de la unificación europea, escribe que en su generación, nacida “en un mundo que se dividió en bloques después de una inmensa matanza”, aun “después de los campos de la muerte, después de Hiroshima”, se creía en alguna forma de progreso y de equilibrio dentro del terror (Abélès, 2008: 9). A principios del siglo XXI, observa, hemos cambiado nuestra relación con la política al pasar de “una tradición que considera la *convivencia*, el estar juntos”, como el objetivo prioritario a una etapa en la que la preocupación por la *supervivencia* orienta las elecciones en el espacio público.

Destaca dos causas de esta mutación. Una es *el cambio de escala que trajo la globalización*, tanto en las expectativas, en la capacidad de identificar los orígenes de los problemas como “en las maneras de reunirse” (Abélès, 2008: 15). La crisis petrolera de 1973 (comienzo de la representación colectiva de que el potencial energético del planeta podría agotarse), los accidentes tecnológicos como la catástrofe de Chernobíil en 1986, los desastres de las megaciudades y la “violenta intrusión de la alteridad” registrada el 11 de septiembre de 2001 son algunos de los acontecimientos que nos hacen vivir en la incertidumbre y la precaución, en “un mundo sin promesas”. ¿En qué quedaron las proyecciones racionales que animaron los estudios sobre prospectiva y el voluntarismo político en los años 60 del siglo pasado? Se fueron disipando por la impotencia de los estados-nación frente a las turbulencias de los conflictos étnicos, del consumo, “la proliferación de armas nucleares y los tráficos orquestados por las mafias”. Estos otros actores parecen adaptarse mejor a la mundialización que los estados y las organizaciones internacionales.

También cambió nuestra visión del futuro y de la política *el ejercicio opaco y anónimo de las instancias donde se condensa el poder*. En la actual remodelación global del sentido, los ciudadanos experimentamos una extrañeza radical ante las decisiones que influyen en nuestra cotidianidad. ¿Dónde se sitúan los poderosos? Claramente, pocas acciones son identificables con territorios. ¿Cuánto nos sirve conocer el nombre de los gobernantes y los legisladores de nuestro país, y dedicar tiempo a informarnos sobre sus programas y desacuerdos, si los resortes están mucho más lejos? ¿En el FMI o el Banco Mundial, en las cumbres secretas de unos pocos jefes de Estado o de gerentes de empresas inhalla- bles? Sus declaraciones, que invocan como última fuente de racionalidad al enigmático mercado, no ayudan a localizar causas

ni explicaciones. Tampoco las construcciones conceptuales que nombran ese insondable como “régimen cosmopolítico” (Beck, 1998) o “Imperio” (Hard y Negri, 2000).

Aumenta la opacidad del poder, pero los ciudadanos-consumidores somos cada vez más transparentes porque los sistemas de vigilancia social saben qué comemos, dónde compramos, así como nuestras preferencias sexuales y las reacciones al malestar político. *Twittear* o subir escenas personales a Facebook era visto en una primera etapa como un juego para intercambiar fotos, ocurrencias y músicas. También la creatividad artística personal que no cabe en galerías o museos, o ni nos interesa que se vea en esos salones. De pronto, nos enteramos de que no sólo conocen nuestra intimidad 970 “amigos”. También visitan el acervo los servicios de inteligencia política, las empresas que buscan informarse de lo que sus empleados no dicen en el trabajo y los competidores que quieren sacar de carrera a un político, un artista o un candidato al mismo puesto al que se postulan. Facebook dispone de 300 millones de perfiles, casi un 5% de la población mundial, y además hay otros informantes:

Es normal que, para analizar el rendimiento laboral y las capacidades de los trabajadores, los jefes y responsables utilicen no ya buscadores como Google, sino también las nuevas redes sociales. Según un reciente estudio de la página *web* de información laboral CareerBuilder, participada, en parte, por Microsoft, un 29% de los empleadores usa Facebook para comprobar si un candidato a un puesto de trabajo es el adecuado o no. Un 21% prefiere MySpace y un 26% la red profesional LinkedIn (Alandete, 2009: 27).

El carácter misterioso de la actual estructura de poder es, quizá, el principal motivo de la impotencia ciudadana y el desinterés

por la política. Al sumarse el carácter abstracto de lo global, la suma de fracasos que –aun distantes– nos afectan y la opacidad de los grandes actores políticos, acabamos instalados en un registro incierto de lo social. Antes, la inseguridad se pensaba dentro de la óptica de la convivencia y se atribuía al Estado la tarea de controlarla. El aumento de la precariedad y la incertidumbre han hecho de la supervivencia la preocupación central. Así cambia también nuestra relación con el porvenir: pasamos de la *prevención*, que implica actuar en relación con contextos conocidos, a la *precaución*. No es casual, anota Abélès, que en este mundo caiga la confianza en las grandes instituciones políticas y la ganen las ONG, organismos dedicados a la supervivencia económica o ecológica, con acciones visibles en lugares concretos.

Este argumento puede explicar el aire de familia que sentimos al comparar las performances de Greenpeace o Amnistía Internacional con las de artistas y movimientos culturales. Unos y otros trabajan tomando fragmentos del mundo, dando cierta visibilidad a lo inminente y mostrando cómo puede actuarse aun desde visiones incompletas. Así como algunas ONG (ATTAC, por ejemplo) rechazan a la Organización Mundial de Comercio y otras buscan contribuir a establecer procesos estatales e internacionales de regulación, varios movimientos artísticos deciden prescindir de las instituciones y otros interactúan a la vez con ellas y con los movimientos sociales. La pregunta que ambos confrontan, ante los retos de la eficacia, es cómo transitar del acontecimiento efímero a los cambios estructurales. Pero, ¿debemos dirigir esta pregunta a los artistas o su eficacia es de otro orden y reside en experimentos con el poder de la inminencia?

Para responder a esta pregunta tendríamos que repensar dos nociones –resistencia y acciones alternativas– que siguen casi intactas a pesar de los cambios en el ejercicio de poder. En la recomposición del sentido epocal hay algunos aspectos

de la vida social que han sido pensados más que otros, pese a estar relacionados. Llama la atención que la concepción del poder se haya modificado mucho más que la de resistencia. A partir de Michel Foucault, pero no sólo de él, surge la idea de que el poder está distribuido multidireccionalmente. Ya no lo pensamos como una pirámide que opera de arriba hacia abajo, sino como algo diseminado. Pero también hemos salido de la noción simplificada de Foucault al darnos cuenta de que sigue habiendo concentraciones de fuerzas.

En el campo de las artes visuales se quebró la secuencia París - Londres - Nueva York. No hay una sola capital del arte, Beijing no va a sustituir a Nueva York. Varias ciudades concentran el poder y lo movilizan en distintas direcciones. Esto no se debe necesariamente a resistencias sino a recomposiciones y a alianzas. Así, las concepciones del poder y de sus movimientos se han complejizado en tanto las nociones de resistencia tienen inercias asombrosas. Hacia cualquier lado que miremos, sea la economía, el arte o la política, no encontramos bipolaridad ni unipolaridad sino una distribución compleja e inestable de focos en los que se ejerce el poder. Esa dispersión genera el primer problema para construir resistencias, oposiciones o alternativas, y más si se quiere insistir en modos de organización de fuerzas populares propios de otra etapa del capitalismo. Lo que se observa en los últimos años son muchas formas de resistencia —a veces sesgadas: sólo ven la ecología o la etnicidad o el género—, pero casi nunca postulan un frente solidario y eficaz para transformar estructuras. Quizá sea una de las causas por las que gran parte de lo que hoy presenciamos se sale de la oposición inclusión/exclusión o hegemónico/subalterno, como se decía en otro tiempo. La palabra resistencia me resulta escasa, pobre, en relación con la multiplicidad de comportamientos que surgen al buscar alternativas.

LA PERTURBADORA BELLEZA DEL NO RELATO

Artistas analizados en capítulos anteriores como Santiago Sierra, Antoni Muntadas y León Ferrari realizan obras y performances interpretables en el marco que acabamos de describir. Reinventan su lenguaje para hablar de un mundo contradictorio o en descomposición. Sin embargo, enfrentan relatos todavía identificables. Lo hacen de un modo abierto, desmarcándose de cualquier ortodoxia, pero producen la significación de sus trabajos en diálogo o en choque con instituciones y narrativas globales. Sierra desnuda el pabellón de la Bienal de Venecia y cuestiona su pretensión de representar una nacionalidad dejándolo vacío y cerrándolo a extranjeros. León Ferrari organiza sus collages poniendo en cortocircuito los relatos y las prácticas del cristianismo, del capitalismo y de las dictaduras para hacer visibles sus complicidades. Muntadas despliega en las sucesivas versiones de *On translation* las dificultades de articular, en un tiempo de interactiva globalización, los significados que se desplazan. Los tres operan combinando soportes diversos en sus obras y sedes de exposición, lo cual contribuye a que se multisitúen en galerías, museos, bienales, diarios, redes digitales y escenas urbanas.

Quiero traer en este capítulo y en el próximo ejemplos de artistas en cuyas obras no hallamos un relato social o político identificable, o sólo restos resignificados en un despliegue visual ajeno a cualquier totalización. Me interesa mostrar que estamos ante algo más que un giro narrativo.

¿Cómo trabaja un artista como Carlos Amorales? Coincide, en parte, con las estrategias ya descritas. Expone en museos, bienales o galerías, y también se inserta en el mundo de la lucha libre, o con su grupo “Nuevos Ricos” y su producción performática-musical, o bien con procedimientos de la animación y

el video. Esta ubicación abierta y fluctuante de la práctica artística torna dúctiles sus vínculos con las instituciones, los circuitos habituales del arte y sus órdenes iconográficos. Cuando se refiere a la rígida cultura visual del muralismo mexicano, “donde está expresado desde el hombre primitivo hasta el comunismo”, Amoraless me decía que es “un gran comic”, con “una gran conclusión sobre la historia mundial”.

Elige, entonces, otro método: “hice una serie de cuarenta acuarelas que son líricas y que oscilan entre composiciones formales y la construcción de personajes”. Se trata de un vocabulario, de un “archivo líquido”. El proyecto sobre luchadores, la formación de un cuerpo de imágenes y documentación sobre las luchas, hacer fotos de objetos y personajes, dibujar a partir de ellas, hasta reunir unas 1.300 imágenes, lo llevó a pensar el archivo como algo equivalente a la máscara del luchador, como una herramienta más que una obra.

El artista no sólo pinta, esculpe o fabrica imágenes. Gran parte de su trabajo en el taller consiste en coleccionar o inventar imágenes que van al archivo y quizá luego utilice o no. Diríamos que es un archivo hacia el futuro, no hacia el pasado; no para guardar, sino para crear o recrear.

Además, no es un archivo individual del artista y que sólo él usará. Muchos dibujos están hechos por sus colaboradores. La utilización posterior puede encargarla a un diseñador gráfico y a un músico, como ocurrió en la elaboración de *Dark mirror*. Amoraless participó en la composición y la puesta en escena final de la animación, como un director de orquesta, “dándole energía a la gente que participa”, coordinando y haciéndose corresponsable del proceso y el producto.

Si uno ve distintas obras generadas por este artista en la última década—imágenes fijas, animaciones, videos—, encuentra un tipo singular de relatos sobre lo monstruoso y lo apocalíptico repre-

sentado por seres voladores (pájaros, mariposas, aviones) o lobos, calaveras y árboles. Se trata de elementos que también habitan las obras de otros artistas plásticos, cineastas y escritores, pero Amoraless los combina y les da un tono que identifica su modo de tratar con el terror. No asustan, no moralizan, no distribuyen culpas y redenciones.

¿Qué hacen? Sugieren a la vez descomposición, incertidumbre siniestra y una perturbadora vitalidad o serenidad. Un árbol negro lleva en una rama un pájaro que duerme o mira (*From The bad sleep well*) y diez cráneos negros con ojos energicamente rojos: todo recorrido por líneas sutiles, muy finas, que hilvanan nerviosamente los elementos, como sosegando la escena. ¿Dónde



Figura 18. Carlos Amoraless, *Dark mirror (From The bad sleep well 03)*, collage de papel, 45 x 60 cm. Cortesía del artista y kurimanzutto, México, 2007.

sucede? No sabemos. Ni en los cementerios o incineraciones de cadáveres de tantas películas sobre el terror político y bélico (*Noche y niebla*, de Alain Resnais, por ejemplo), ni en esa zona fronteriza entre el arte, la joyería y la moda donde flirtea la calavera incrustada con diamantes, de Damien Hirst.

¿Es un no lugar? Tampoco. Ya conocemos las críticas hechas a la noción de no lugar de Marc Augé: ni los aeropuertos, ni los centros comerciales son no lugares para quienes trabajan allí todos los días. Las piezas de Amorales que contienen “personajes” de supuestos no lugares –paisajes, aves y estereotipos humanos poco identificables– remiten a tragedias contemporáneas: aviones estrellados, atentados terroristas, catástrofes ecológicas. Pero nada es representado en forma literal, como si hablara de un difuso estado de época.

Este autor –vale usar esta palabra fuerte– no teme a los clichés. Le gusta, dice, su claridad y contundencia. Pero el cliché es para él como la máscara del luchador: “un compromiso de comunicación que busco con el público” (Amorales, 2007). Para evitar la literalidad, superpone los clichés, los hace funcionar de modo imprevisto: los aviones vuelan a baja altura, entre los árboles; en el “monstruo pulpo”, una figura está habitada por otra. Los clichés son con-fundidos, reciben el tono de una recreación que los vuelve incómodos, inciertos, sin dejar de ser reconocibles.

Son las figuras, los iconos, desubicados o ubicados a medias, hechos por alguien que pertenece y no pertenece a México, donde nació, o a Holanda, país donde estudió y al que representó en la Bienal de Venecia de 2003. La oscilación entre pertenencias da sentido a sus decisiones estéticas. “Si yo hago algo en un lenguaje europeo, pierdo la mitad de mí mismo, pero si hago algo completamente en un lenguaje mexicano o mexicanizado también pierdo la mitad de mí mismo. Lo que busco entonces es un compromiso entre esas dos formas, donde coexisten. Y

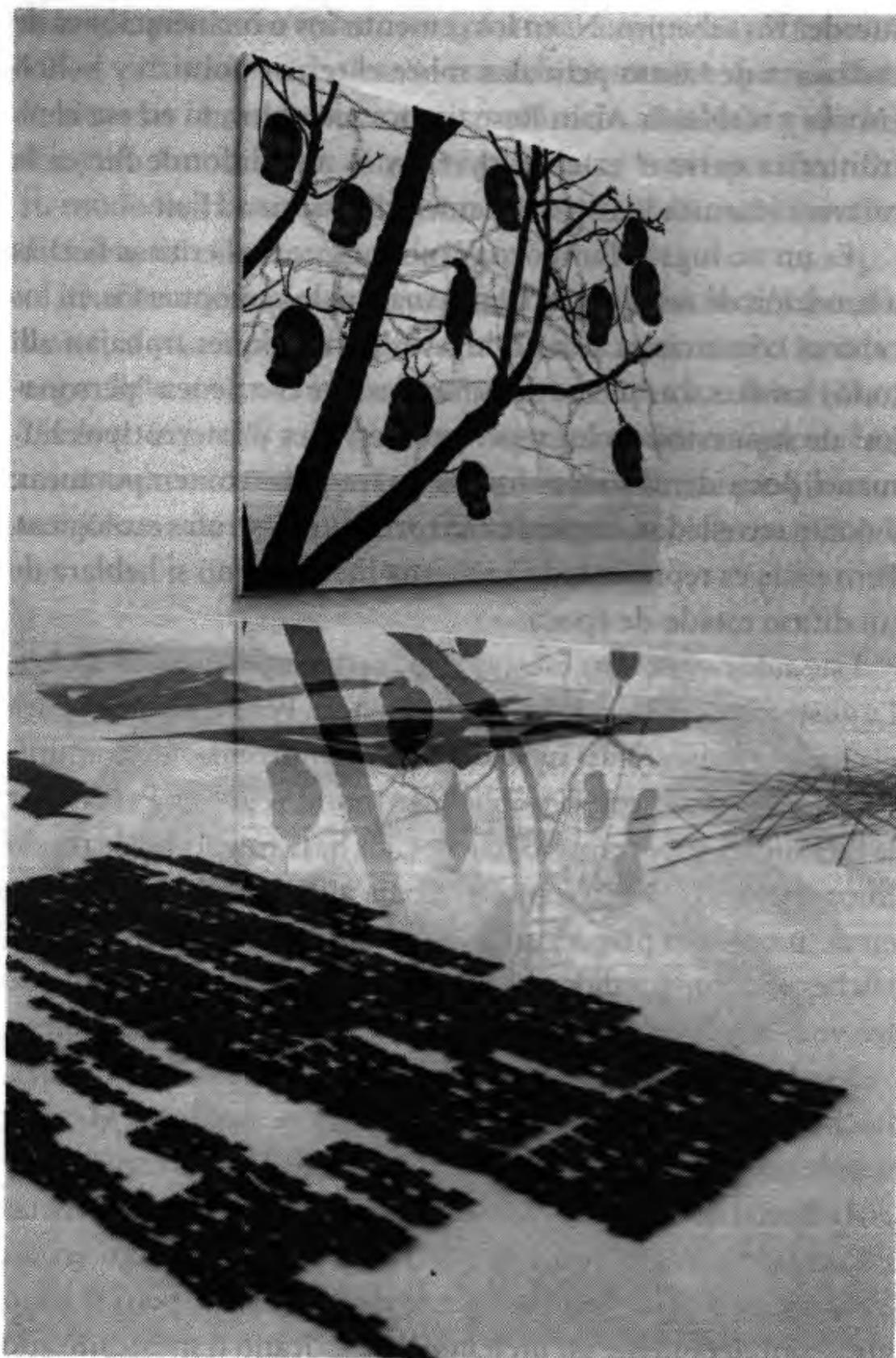


Figura 19. Carlos Amorales, *From The bad sleep well*, óleo en tela, 150 x 200 cm.

pienso que es ahí precisamente donde se crea el misterio” (Amorales, 2007). Alusiones a hechos contemporáneos con un lenguaje gótico, purismo en la línea y un surrealismo heterodoxo en la atmósfera. Arte gráfico, y por tanto fabricado con clichés, pero soñados como pesadilla.

“¿Cuál es tu noción de belleza?”, le pregunta Hans Michael Herzog. “Es ese momento de contradicción que puede tener una imagen, de absoluta seducción y absoluta repulsión, como algo que tiene mucho sentido, pero que lo pierde y te abre a un espacio.” Por eso, su obra no ha construido una alegoría o un relato del mundo que habitamos. Trata, más bien, de “crear la posibilidad para que un espectador pueda asociar dentro de una composición de imágenes su propia idea”, “crea algo que es bello, pero sin saber exactamente qué dice, puede ser muy *disturbing*, muy molesto, inquietante, y eso me gusta” (*ibid.*).

Para eso le sirven también los recursos digitales. Como sabemos, las tecnologías avanzadas de reproducción acentúan la indeterminación de los lugares en que se producen los objetos y las imágenes. En países centrales y periféricos utilizamos impresoras, formatos, colores y proyectores de video semejantes. Se acelera tanto el proceso de creación como el de difusión de las innovaciones. Todos podemos subir a YouTube nuestros trabajos, todos podemos consultarlos.

Persisten, sin embargo, las diferencias entre norte y sur. No todos accedemos del mismo modo, con idéntica abundancia. Numerosos proyectos de Amorales trabajan irónicamente con esta situación. Por ejemplo, la maquiladora simulada con la que participó en la Bienal de Venecia. El público, compuesto por artistas, intelectuales, críticos, periodistas, aficionados al arte y turistas, era confrontado con el trabajo material en serie, en una de sus modalidades más opresivas: era invitado a participar en el norte próspero de Italia en una maquiladora como las

situadas en Yakarta o El Salvador, que representa la explotación a distancia.

EL ARCHIVO DE INTERRUPCIONES DE CARLOS AMORALES

Otro ejemplo lo constituye la piratería, que aunque existe en todos los continentes prolifera en mayor medida en los países en desarrollo o en subdesarrollo. Amoraless jugó con este desequilibrio como parte del proyecto artístico/disquera *Nuevos ricos* (www.nuevosricos.com). Junto a los otros dos miembros del grupo —el músico Julián Lede y el diseñador gráfico André Pahl— creó en Internet un sitio para editar discos de bandas de rock en México, Holanda, Rusia, Colombia y Alemania. Regalan la música y la gráfica que las acompaña para descargarlas en línea. A diferencia de lo que ocurre en la industria musical, donde se piratean los discos para venderlos a precios bajos en mercados informales, ellos trascendieron hacia un público amplio gracias a la entrega gratuita. Los medios industriales (incluso la megae-ditora EMI) decidieron reimprimir los mismos discos en forma “legal”, con *copycontrol*. Para completar el ciclo *Nuevos Ricos* usó en sus discos las versiones de portadas hechas por productores piratas, con lo cual las versiones piratas se introdujeron en el circuito de las tiendas “formales”. También aprovechan la “aura cool” que esos bienes alternativos ganaron entre jóvenes europeos y les compran a los piratas copias a precios de mayoreo que después exportan a precio Euro para compensar las pérdidas económicas ocasionadas al ser pirateados.

Amorales celebra el hecho de que en una ocasión la industria pirata se apropió de imágenes que usó para la portada de un disco de los *Nuevos ricos*:

Nunca se me hizo conocer a la gente que transformó mis imágenes y las reimprimió con una fotocopidora para su venta ilegal. Esta gente permaneció en el anonimato, pero los resultados estaban ahí en la calle. Las nuevas portadas tenían modificaciones que me atrevo a calificar como mejoras a mis propios originales: tomaron decisiones para hacer el CD pirata más efectivo. Me emociona pensar que en este caso nunca solicité dicha apropiación: sucedió a través de los canales practicados por una economía informal (Benítez Dueñas y Barrios, 2007: 226).

Invité a Carlos Amoraless a participar de una muestra colectiva sobre el tema “Extranjerías”, que curé en julio de 2009, junto con Andrea Giunta, para el Espacio de Fundación Telefónica en Buenos Aires. No queríamos ocuparnos principalmente de los que cruzan fronteras y cambian de país, sino de otros extrañamientos, como el pasaje de lo analógico a lo digital, de la ciudad letrada al mundo de las pantallas, cuando los jóvenes actúan como nativos y los adultos aprendemos con dificultad un lenguaje nuevo. Nos interesaban las extranjerías metafóricas suscitadas por segregaciones entre gente cercana o fenómenos culturales que desafían nuestros modos de percibir y de valorar. Amoraless hizo una *Historia de la música pirata*: una instalación donde distribuyó aleatoriamente 1.000 CD sobre y entre las figuras de personajes inventados, cuestionó las relaciones entre original y copia, entre su léxico visual y su participación en el grupo de rock *Nuevos ricos*. La práctica de artista visual fluctúa entre imágenes pintadas en discos, personajes enigmáticos que danzan y la música que envuelve la instalación: “poder operar en ámbitos que no son estrictamente del mundo del arte”, o entre varias artes, instituciones y circuitos ajenos a ellas hace posible, dice Amoraless, “pertenecer a varios espacios a la vez, pertenecer y

salir”. O usar y dejar: los visitantes podían tomar los CD y oírlos en un equipo de sonido que era parte de la instalación.



Figura 20. Carlos Amoraes, *Historia de la música pirata (Necrópolis)*, instalación, medidas variables, vinilo de corte en pared, CD, marcador y equipo de sonido, 2009.

En la maquiladora colocada en el primer mundo, en una biennial de arte, ¿el trabajo material es trabajo, arte o entretenimiento? Cuando las versiones musicales piratas se infiltran en las tiendas de discos formales, ¿quiénes son los piratas y quiénes los extranjeros del sistema? Las rotoscopias, o sea los dibujos hechos a partir de una foto, ¿qué acaban siendo: dibujos, fotos, animaciones, u otra cosa? Amoraes trabaja con indefiniciones en la presentación: “a veces pienso que, en vez de hablar de dibujos, fotos o diseños, sería más pertinente nombrarlos *manchas*”: prefiere denominarlos “telarañas”, que son como manchas en red.

Hay situaciones en las cuales, pese a la dispersión de elementos, se sugiere asociación, productividad y relatos que avanzan. También hay desconstrucción apocalíptica. Casi siempre se combina lo humano, lo animal, lo maquínico y algo posthumano o prehumano. Predomina una estilización suave, casi severa: no llega a ser severa porque también se muestra trágica, como en las imágenes negras, aterradas y aterradoras. Pero algo en el ritmo o en el modo de jugar o relatar dice que no es trágico. ¿Qué es?

Son signos situados entre la sociedad y la naturaleza. Estamos ante una obra que podría ser objeto de la semiótica, la sociología y la antropología. Pero las evade. Sus signos se agrupan fuera de la gramática habitual. No obstante, aluden a relaciones sociales que conocemos, aunque no nos dicen lo que estamos acostumbrados a ver cuando aparecen esos luchadores, esas cartas de una baraja que él inventó, esos “árboles humanos”: una verdadera lucha libre.

Es difícil acercarse a su producción con mirada sociológica porque es uno de los artistas mexicanos a cuya obra menos se puede obligar a representar a su país, o a la sociedad en sentido más amplio. Su obra tampoco es antinacionalista, ni global. Ni su iconografía estremecida anuncia una época por venir. O lo hace en forma de pregunta: “¿Por qué temer al futuro?”. El conjunto de dibujos, barajas y videos que formaron la exposición con este título no son legibles como parte de la historia del arte o de un tarot regido por una tradición.

Pocas obras logran desentenderse de los marcos de referencia. Los hombres, las mujeres, los animales, los aviones y los árboles de Amorales no forman parte de estructuras sociales rígidas. Las posibles amenazas no están leídas desde la trama de una conspiración; son significantes a la espera de un significado.

Como ocurre frente a otros extranjeros, surge la tentación de pedirle el pasaporte y por fin conocer de dónde viene. O entrar

a su página de Facebook. Leí entrevistas y artículos en los que se rastrea su posible origen en el culto mexicano a la muerte, en las teorías de la posproducción (Allen), en el terror y los pájaros según Hitchcock, en la sociedad del riesgo concebida por Ulrich Beck, en Derrida o en Lacan. No encontré todavía quienes asocien su noción de archivo con la de Michel Foucault, ni sus “dibujos líquidos”, o el “archivo líquido”, con la generosa atribución de liquidez de Zygmunt Bauman a la sociedad, el amor, el arte y todo lo que conoce. Pero el propio lenguaje de Amorales facilitaría esas conexiones.

Tal vez existan algunos de estos vínculos, pero temo que tantas filiaciones sean, a veces, recursos para conjurar la “inquietante extrañeza” de su trabajo (la *Umheimlichkeit*, de la que hablaba Freud, ya sabemos, pero que no autoriza a adjudicarle a Amorales linaje psicoanalítico). Si quisiéramos vincularlo con Foucault, no sería con la noción de archivo – “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 1970: 219)– sino con la perspicacia de ese filósofo para detectar “la incidencia de las interrupciones” (*ibid.*: 5).

Ante alguien que busca “poder ser extranjero, pero no en otro país, sino en otra profesión”, y va mostrando estos trabajos desconcertados y desconcertantes, parece mejor que conseguirle precursores estar atento a lo que olvida y repite, si inaugura o propone una discontinuidad en la mirada y el pensamiento. Sus trabajos merecen uno de los elogios que no es fácil justificar: interrumpe las convenciones visuales.

Dudé al ubicar en este libro el análisis sobre Amorales. ¿Cómo editarlo? En este punto, es instructivo su diálogo con sus diseñadores, Mevis & Van Deursen. Ellos relatan que trabajaron con doce placas offset y que cada placa mostraba un elemento diferente del archivo. Sin buscar una composición específica, las

sobreimprimieron al azar sobre una sola hoja de papel. Amorales reconoce que hallaron acoplamientos de imágenes que a él nunca se le habían ocurrido, o ciertas formas de usar el color, el tamaño y la repetición. “Me gusta imaginar el archivo como un lenguaje del cual no soy el único hablante. [...] que otras personas hablen esta lengua, la corrompan e inventen dialectos” (Benítez Dueñas y Barrios; 2007: 226).

7

Cómo hace sociedad el arte

Espectáculo-espectacularización-espectador: esta secuencia se volvió protagónica en los procesos artísticos. Es una de las zonas donde se descompone la autonomía del arte y la aspiración de establecer a priori significados definitivos de las obras. Los proyectos creativos acaban de realizarse en el reconocimiento de quienes los ven. Nathalie Heinich recuerda que, en la misma época en que Marcel Duchamp declaraba que “los que miran hacen los cuadros”, el antropólogo Marcel Mauss explicaba que los clientes del brujo volvían eficaces sus poderes mágicos porque creían en ellos (Heinich, 1998: 27-28). Así como no es la naturaleza de la operación mágica lo que define el acto sino el reconocimiento individual y colectivo, lo artístico no estaría contenido en la obra sino en el movimiento que completa la mirada del receptor. Desde la perspectiva de algunos artistas y teóricos la pregunta no es *qué es el arte*, sino *qué puede hacer* (Popelard, 2002).

Desde los años sesenta del siglo pasado, comenzaron a aplicarse a los museos de arte métodos de indagación estadística que venían usándose en el mundo anglosajón para conocer las preferencias de los consumidores según nacionalidad, sexo, nivel educativo y socioeconómico. La intención era mejorar la comunicación y adaptar los planes de exposición a las expectativas de los receptores.

Los sondeos de marketing y los estudios sobre consumo, aplicados a procesos culturales, mostraron evidencias de los nume-

rosos sentidos que las obras pueden adquirir. En cuanto hacemos algo más que contar entradas a museos o el número de libros vendidos, se advierte que no existe “el público”. Los visitantes de exposiciones y los lectores modifican o recrean el significado en distintas direcciones, imprevistas por los autores y los curadores.

No son pocos quienes discuten si tiene sentido intentar comprender el acceso al arte con los instrumentos de la investigación sociológica y comunicacional. ¿Son comparables los comportamientos y las motivaciones de los consumidores de coches o alimentos con los de quienes visitan un museo o compran cuadros en una subasta? Reaparece aquí la pregunta por la especificidad y la autonomía del campo artístico. Cuando varios museos europeos le pidieron a Pierre Bourdieu que estudiara a los visitantes, comenzaron a cambiar las respuestas a estas dudas, tanto por parte de los científicos sociales como de los historiadores y los teóricos del arte.

Voy a recordar dos descubrimientos del libro *L'amour de l'art* (1960), que Bourdieu hizo con Alain Darbel y Dominique Schnapper, desarrollados luego en su obra personal *La distinción* (1979):

a) la concurrencia a museos está estratificada según la desigualdad de ingresos y el nivel de estudio: la rotunda distancia entre la presencia de agricultores u obreros (menos de 1%), cuadros directivos y gerenciales (43,3%) y profesores o especialistas en arte (51%), así como la formación familiar y social de “disposiciones cultas”, evidencian que las prácticas estéticas no surgen de gustos desinteresados sino de la acumulación combinada de capital económico y capital cultural.

b) Al relacionar los datos de las encuestas con materiales cualitativos obtenidos en entrevistas y observaciones, hallamos que la asistencia a museos y los criterios de apreciación no son arbitrarios. Su regularidad estadística, organizada por sectores, muestra que la posición social y el itinerario de aprendizajes cultura-

les se manifiesta en los sujetos como disposiciones incorporadas para gustar o rechazar el arte. Los condicionamientos sociales capacitan para orientarse en un museo y valorar las obras. Llegamos así a un análisis más sutil de las coincidencias y discrepancias entre las preferencias artísticas y otras marcas de pertenencia y distinción: lecturas, tipos de música, costumbres al comer.

La propia investigación de Bourdieu presentaba elementos para comprender que el campo artístico se entrecruza con otros procesos: de democratización de la sociedad y la cultura, aumento del acceso a la educación media y superior, y por supuesto la expansión de las industrias comunicacionales (aunque él subestimó su lugar social). Sin embargo, su trayectoria ejemplifica las dificultades de la sociología interesada en construir macro-relatos para abrirse a las modulaciones de los comportamientos en distintos grupos y procesos de comunicación.

Un aporte de los estudios sociológicos y antropológicos sobre la recepción del arte ha sido hacer visibles las múltiples *mediaciones* que intervienen entre las obras y los espectadores. Algunos mediadores forman parte del campo artístico: museógrafos, curadores, marchands, coleccionistas, críticos y revistas. Otros intermediarios no pertenecen al campo y sus objetivos no están centrados en el arte: políticos de la cultura y simples políticos, inversores procedentes de cualquier otra actividad, periodistas y actores ocasionalmente interesados en el arte, pueden intervenir en la difusión y el reconocimiento, pero sus fidelidades se inscriben en lógicas ajenas al campo artístico. A propósito del urinario de Duchamp, Heinich detecta seis operaciones de mediación entre el objeto y su recepción: primero, su desplazamiento a un contexto artístico (el Salón de Independientes de 1917 donde Duchamp intentó en vano exponerlo); luego su desfuncionalización; en tercer lugar, la firma: R. Mutt; cuarto, la fecha; quinto, el título:

Fuente; sexto, la foto de Stieglitz, publicada en la revista *The Blind Man*, y reproducida posteriormente al infinito. Transformación del objeto, imágenes, palabras e instituciones intervienen para que ese ready-made, como otras obras, sean finalmente consagrados como arte por los receptores: los especialistas, los marchands y los coleccionistas, los medios y los públicos.

Considerar el papel de estos actores, de la familia artística y los extraños, se vuelve decisivo en esta época en la que la producción, la comunicación y la recepción del arte se dispersa en muchas zonas de la vida social. Es precisamente en este tiempo cuando los públicos comienzan a ser mirados como parte efectiva del proceso artístico. Por esto, la emergencia de los espectadores ilumina la reestructuración del campo y su reubicación en el conjunto social. No voy a ocuparme del espectro de problemas teóricos y metodológicos que abarca la sociología de los públicos de arte y la recepción de las obras, bien sistematizados, entre otros, por Jean Claude Passeron (1991) y Nathalie Heinich (2001). Me ceñiré a algunos puntos significativos para elaborar la cuestión de la postautonomía del arte.

Una primera advertencia es que el recurso a los públicos puede ser no la apertura a lo que en la sociedad existe más allá del arte, sino una táctica para reafirmar la autorreferencia y la autojustificación de quienes integran el mundo artístico. Podemos ver la lógica inestable de las ferias y subastas como intentos de abarcar las más diversas tendencias del mercado. Con mayor o menor sutileza, atendiendo a la dinámica económica de la oferta y la demanda o a las variaciones de la distinción simbólica, se trata de entender la racionalidad del consumo de arte, de los comportamientos de cada sector, para que la comercialización de las obras gane eficacia.

En los escenarios donde se supone que prevalece el interés estético, como es el caso de los museos, los receptores suelen ser

invocados sin cuestionar los dispositivos que reproducen la inercia interna del campo y alejan a los visitantes no iniciados.

La Bienal de Venecia eligió como consigna para identificar su muestra en 2003 “La dictadura del espectador”. Ése no fue el tema, ya que esas bienales multitudinarias y heterogéneas no tienen un eje temático o lo designan de modo tan vago que cabe casi todo: en ese año las secciones se titulaban “atraso y revolución”, “clandestinos”, “sistema individual”, “zona de urgencia”, “la estructura de la crisis”, “representación árabe contemporánea”, “cotidiano alterado”, “estación utopía”.

Pese a la declaración de su curador general, Francesco Bonami, en el sentido de buscar la pluralidad de espectadores a través de las diversas procedencias geográficas de los encargados de cada sección, muchas piezas podrían haber sido cambiadas de conjunto sin que se advirtiera porque respondían a las maneras en que los artistas y los curadores de distintas nacionalidades se plegaban a las tendencias dominantes a nivel global. La impresión que dejaba su recorrido, especialmente en la sección del Arsenale, era que ese año culminaba la dictadura de los curadores. Nada en la selección y en la disposición de las obras, ni respecto de la interacción con los visitantes, modificaba el papel predominante de observadores atribuido a quienes la recorrían. Escuché de varios artistas su insatisfacción con las dispersas narrativas en las que se habían situado sus trabajos.

LOS PÚBLICOS COMPLETAN LAS OBRAS

En los hechos, sin embargo, las obras adquieren su versátil existencia en las oscilaciones entre aceptación y rechazo de los miembros del campo artístico y de otros actores sociales. Como afirmó

Umberto Eco a propósito de los textos, también los cuadros, esculturas e instalaciones son “mecanismos perezosos” que necesitan ser actualizados por los espectadores y esperan su cooperación. El artista puede tratar de prever al receptor, lo busca “gastronómicamente” para suscitarle placer, pero no puede neutralizar la creatividad imprevisible de quienes verán su obra (Eco, 1981). Los historiadores y los críticos suelen diferenciar entre el sentido intrínseco de la pieza, su fortuna crítica y su repercusión mediática. Pero los sentidos culturales van acumulándose y disputando su lugar de muchas maneras. Se trata, entonces, más que de una operación de marketing destinada a seducir clientes, de comprender a los receptores en la línea de las teorías de la recepción activa, de los usos, de una pragmática y una política de los procesos simbólicos.

El giro al receptor no es sólo un cambio endógeno del arte. Resulta de la reubicación de los artistas y las instituciones en las mudanzas sociales y políticas. Fue el cuestionamiento a las instituciones culturales, la crítica a la economía capitalista y el autoritarismo político, lo que llevó a dirigir la mirada a los receptores del arte y a la potencialidad estética de los movimientos sociales. Mayo del 68 en París, Berlín, Berkeley, México y otras ciudades, los movimientos urbanos, de jóvenes, étnicos, feministas y antidictatoriales en la Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y otros países, desplazaron en esos años las iniciativas culturales de los museos y salas de teatro a la interlocución con nuevos destinatarios. Además de espectadores, se buscaban creadores y participantes. Los artistas se aliaban con sindicatos y grupos políticos de izquierda para rediseñar la escena del arte y comunicarse en espacios abiertos a todos. Algunos abandonaron, junto con las instituciones del campo artístico, el arte mismo entendido como actividad diferenciada. Otros empujaron la categoría de arte hasta los bordes de la propaganda política y

la acción social sin disolverse en ellas: constituyeron lo que en Chile se llamó la “escena avanzada”, en la que se negaban a ser ilustradores del discurso político. Como señaló Nelly Richard, a veces lograban “obras” que –por su modo de marcar la *disrupción radical* de los deseos y los cuerpos– fueron alternativas a los estilos disciplinados de los partidos de izquierda.

Muchos de estos movimientos sufrieron el exilio, la clandestinidad o el ahogo económico. Aun donde no hubo represión explícita fueron desmovilizados en los años ochenta y noventa por la hegemonía del neoliberalismo como pensamiento único. Las irreverencias artísticas se diluyeron en tenues acciones posmodernas. El avance educativo de sectores medios y su incorporación al consumo con mayor sentido estético podría sintetizarse, como sugirió un sociólogo especialista en movimientos sociales, en el anuncio de IKEA que mostraba una pareja amueblando su casa bajo el eslogan: “1968 reformamos el mundo; 1986 reformamos la cocina”.

Sin embargo, entendemos poco los cambios históricos en la cultura si los reducimos a la opción entre resistencia y domesticación de la subversión estética. El desarrollo no fue unilineal. Pienso en el proceso que conozco mejor, ocurrido en los años de las dictaduras latinoamericanas y sobre todo en la democratización abierta a mediados de los ochenta. Creció entonces un pensamiento social sobre la cultura, acompañado por investigaciones antropológicas, sociológicas y comunicacionales, que revisaron la inserción de las artes en la sociedad, práctica y teóricamente. Los libros de Hugo Achugar, José Joaquín Brunner, Jesús Martín-Barbero, Carlos Monsiváis y Silviano Santiago, entre otros, replantearon la práctica de investigación, la reflexión sobre los lugares sociales del arte y los vínculos o desencuentros entre campos artísticos, culturales, instituciones y movimientos sociales. Coloco aparte a tres protagonistas de este proceso –Marta Lamas,

Nelly Richard y Beatriz Sarlo—, en primer lugar porque dirigieron tres revistas que han reunido con pluralidad artículos de reflexión expresivos de esta renovación (*Debate feminista* desde México, *Revista de Crítica Cultural* desde Santiago de Chile y *Punto de Vista* desde Buenos Aires). Además, las tres generaron investigaciones que representan el papel mayor de algunas mujeres en el liderazgo cultural y artístico, así como en la reelaboración teórica. En América Latina esta reorientación de la teoría del arte y la crítica cultural, en discusión con el pensamiento europeo y estadounidense, y siguiendo las nuevas prácticas de artistas, escritores, movimientos e instituciones, fue tan radical como el giro lingüístico o semiótico del análisis cultural.

En la escena europea y estadounidense sería posible identificar desplazamientos semejantes. Menciono, como ejemplo análogo, el papel innovador desempeñado en la estética y la sociología de la cultura, en su zona habitualmente más “masculina” —la teoría— por investigadoras que muchos libros, como éste, reconocen: Mieke Bal, Susan Buck-Morss y Nathalie Heinich. Junto a autores como James Clifford, Jacques Rancière y otros ya mencionados, dan a los estudios visuales lo que Buck-Morss llama una “elasticidad epistemológica” para pensar “la promiscuidad de la imagen”: “La fuerza de la imagen surge cuando se desprende de su contexto. No pertenece a la forma mercancía, aunque se encuentre —incidentalmente— bajo esa forma (como en la publicidad)” (Buck-Morss, 2005: 157).

Entonces podemos preguntarnos, dice ella, así como se ha afirmado que la arquitectura de las catedrales y las mezquitas creaban un sentimiento de comunidad a través de rituales diarios y que la lectura masiva de periódicos formaba la comunidad de ciudadanos, “¿qué tipo de comunidad podemos esperar de una diseminación global de las imágenes y cómo puede ayudar a nuestro trabajo?” (*ibid.*: 159).

Como parte de esta transformación ocurrió un giro hacia los receptores y los actores sociales manifestado en la profusión de investigaciones sobre consumo cultural y públicos en universidades, museos, organismos gubernamentales y privados. También habla de este énfasis la expansión de posgrados en gestión cultural en países europeos y latinoamericanos, en los cuales el análisis del arte y la cultura se extendió de los movimientos de artistas a las demandas, los hábitos y los gustos de las audiencias (Nivón, 2006; Orozco, 2006; Rosas Mantecón, 2009). Pero esta inclusión de los públicos es más que una búsqueda de eficacia en la recepción, el control de la resistencia o la legitimación de una empresa o un Estado mediante el marketing-cultural. Implica una reflexión sobre la actividad de los destinatarios de las acciones artísticas, no siempre consumidores sino partícipes en la producción: *prosumidores*. Conduce a las interacciones sociales en un tiempo en que cualquiera pueda generar y difundir imágenes en su cámara, su teléfono móvil y difundirlas en *Youtube*. Lleva a repensar qué entender por espacio y circuito público, cómo se forman las comunidades interpretativas y creadoras, otros modos de establecer pactos no sólo de lectura, como dicen los estudios de recepción literaria, sino de comprensión, sensibilidad y acción.

QUÉ LOGRA EL ARTE CUANDO LO RECHAZAN

Los estudios sobre públicos y recepción de las artes visuales suelen referirse al valor de obras históricas ya legitimadas (Panofsky, Gombrich), y acostumbran centrarse en las conductas de admiración. Ambos rasgos tienden a reafirmar lo que es valioso a priori dentro del campo artístico, su organización y estética predominantes. Se excluyen, así, otras experiencias y criterios, pú-

blicos con competencias distintas, que también se vinculan en ocasiones con las obras y, si disponen de poder económico o político, pueden incidir en la dinámica del campo. De todos modos, el asunto que más nos interesa es entender la permeabilidad del mundo artístico en relación con su exterior. Para captar la situación postautónoma del arte es clave ver qué ocurre cuando la historia del arte no coincide con la historia de los gustos.

Hasta ahora este libro se ocupa preferentemente de cómo los proyectos artísticos se insertan en otras lógicas –del mercado, los medios, las políticas o los movimientos sociales– o son modificados por ellas. Necesitamos examinar la autonomía y las dependencias respecto de los receptores. La actitud prevaleciente de los públicos hacia el arte contemporáneo es *la indiferencia*. Si bien unos pocos museos –la Tate, el MOMA, el Pompidou– reciben medio millón de personas o más cuando exhiben a Warhol o a Bacon y suman hasta cuatro millones al año, su mayor atractivo se concentra en exposiciones de artistas de otros siglos (Rembrandt, Van Gogh) y en espectáculos patrimoniales (Tutankamón, los Aztecas). La profusión de museos, bienales y galerías dedicados a exponer arte contemporáneo atrae a “gente del mundo del arte” el día de la inauguración y luego logran una modesta asistencia de fin de semana si disponen de recursos para anunciar en los medios, a nativos y turistas, que ofrecen algo excepcional.

Existe poca documentación para valorar la indiferencia. Se estudia a los que asisten. Las encuestas nacionales sobre hábitos culturales suelen ubicar a los museos y galerías entre los sitios menos concurridos, y registran las visitas al arte contemporáneo en bloque con la oferta de otras épocas, incluidas las exposiciones de artistas célebres que mejoran las estadísticas. En los estudios de recepción en Francia, España, Estados Unidos y los países latinoamericanos los visitantes detienen su admiración

en el impresionismo, en alguna versión del “realismo”, y una exigua minoría disfruta el surrealismo y las obras más difundidas del arte abstracto. La mayoría de los asistentes dice ir por primera vez al museo, haberse enterado por la televisión o haber sido llevado como parte de una visita escolar o turística (Bourdieu, Darbel y Schnapper, 1996; Cimet *et al.*, 1987; Heinich, 1998; Piccini, Rosas Mantecón y Schmilchuk, 2000; Verón y Levasseur, 1983).

Las respuestas obtenidas sobre la valoración de lo expuesto se mueven entre la ironía, el rechazo y la sorpresa: “¿esto es arte?” “¿qué quiere decir?”. La mayoría pasa rápido por las instalaciones y los videos experimentales, los juzga desde los valores del mundo ordinario y trata de atenuar el desconocimiento comparándolo con algo conocido. La información especializada necesaria para situarse en las rupturas y exploraciones del arte contemporáneo no las proporciona la educación escolar, ni siquiera la universitaria.

Sólo una franja de los profesionales y estudiantes de arte, y unos pocos más, están familiarizados con las tendencias innovadoras de décadas recientes.

¿Qué ha producido, entonces, la repercusión externa y a veces espectacular de algunos artistas contemporáneos? Abundan los escándalos periodísticos, las protestas, los debates sobre si ciertas obras merecen ser expuestas en un gran museo. Se discute si Christo tiene derecho a “embalar” un objeto patrimonial como el Pont-Neuf en el Sena, si León Ferrari puede exponer en un Centro Cultural público de Buenos Aires burlas a la iconografía cristiana, hasta dónde son aceptables los desnudos y la homosexualidad en las fotografías, qué sentido tiene gastar fondos públicos en construir museos privados como el Guggenheim en Bilbao o las sucursales promovidas y fracasadas en Buenos Aires y Río de Janeiro.

La resonancia de estas polémicas en la prensa y la televisión, así como las tomas de posición de actores ajenos al campo del arte (políticos, empresarios, obispos, sociólogos, periodistas) muestran las interacciones del mundo artístico con otras zonas de la vida social en mayor medida que en cualquier época moderna. Ciertas prácticas artísticas movilizan agendas públicas, alientan debates sobre los modos de conocer y representar los desacuerdos sociales, hacen repensar la convivencia de estilos de vida y los criterios de valoración.

En estas polémicas se habla, a veces, de cuestiones estéticas: qué entender por belleza, armonía o gusto. Pero la mayor parte de los argumentos son morales, políticos, religiosos o cívicos. Los valores sobre los cuales se discute son la justicia, el interés nacional, hasta dónde puede transgredirse el orden social y el derecho de disidentes a manifestarse. No son los criterios de singularidad o innovación manejados por la estética los que organizan el debate, sino una visión conformista nutrida en la lógica del mundo ordinario.

El triunfo parcial del campo artístico al salir del museo e interesar a través de sus obras a los actores alejados se reduce al ser recibido con argumentos religiosos, económicos o políticos. Rara vez los artistas logran que se incluyan sus búsquedas estéticas en agendas públicas o problematizar los moldes de la conversación social. Los acontecimientos con los que irrumpen alteran momentáneamente las estructuras durables. Al hacer el balance de los rechazos al arte contemporáneo, Nathalie Heinich encuentra que las sociedades (o los poderes públicos que las representan) acaban respondiendo a los artistas con razones no estéticas que reafirman sus miradas profanas y por tanto su indiferencia (Heinich, 1998).

Frente a estos juicios heterónomos, que relativizan la autonomía del arte y el poder de sus representantes, existen estrate-

gias de autoafirmación del campo. Los expertos (curadores, directores de museos, marchands, críticos) custodian el patrimonio artístico —material y simbólico—, justifican intelectualmente su valor y las jerarquías. Existen discrepancias: los “modernos” prefieren la pintura, la escultura y la fotografía, en tanto los “contemporáneos”, más globalizados, impulsan performances, instalaciones y videos. Pero al final no se excluyen. Desde el exterior del campo, escribe Nathalie Heinich, las disputas estéticas pueden verse como incoherencia o descalificaciones de los adversarios; en el interior, se cuida la coexistencia entre posiciones heterogéneas para proteger la subsistencia autónoma del “mundo del arte”.

Varios procedimientos discursivos y museográficos examinados por esta autora fortalecen la autosuficiencia del mundo artístico. Uno de ellos es la “puesta en intriga” de las obras: así denomina Paul Ricoeur a la inscripción en una historia, una narración, con marcadores temporales —antes y después, precursores y seguidores— que dan sentido a cada pieza y al conjunto. Otro recurso es la “puesta en enigma”, que rodea la obra de interrogantes, dudas y críticas a su significación aparente y vuelve necesaria una hermenéutica distinta de la que da significación a objetos comunes, y subraya la dificultad de acceder a ellos en la primera mirada.

No basta con analizar estos procedimientos como astucias de los expertos para justificar su papel y la singularidad del campo. Si acordamos en que el arte trabaja con la inminencia, con lo que existe en estado virtual y es constitutivamente polisémico (es decir que desemboca en lo “real” con significados diferentes), no existe un sentido intrínseco, esencial de la obra, y el desciframiento requiere un trabajo plural. ¿Qué factores deben tomarse en cuenta como configuradores del sentido? George Dickie señala las instituciones. Arthur Danto, la intencionalidad del artista y el efecto

de la interpretación. Por su parte, Nelson Goodman –y de otro modo Bourdieu– destacan el contexto y los dispositivos que hacen funcionar a ciertos objetos como artísticos. Salvo que nos afiliemos a una corriente filosófica, debemos admitir que muchos factores influyen en el significado de las obras y en la delimitación de lo que se entiende por arte. El relativismo consecuente no implica arbitrariedad. La configuración abierta del objeto no permite decir cualquier cosa sobre él: existen contextos y actores precisos que intervienen en la construcción del sentido.

Sabemos cuántas veces el rechazo beneficia al arte contemporáneo. El hermetismo de las obras, el vandalismo de los espectadores, la censura y su repercusión mediática, contribuyen a la fama. No faltan expertos interesados en apropiarse exclusivamente de la gestión hermenéutica de la inminencia, y arman con ese fin una retórica que amuralla el enigma. En estas oscilaciones entre autonomía y dependencias, los intentos de los espectadores por comprender el sentido intrínseco desde posiciones extrínsecas escenifican las relaciones ambivalentes entre el campo y su exterior.

La expansión del arte fuera de su campo, la democratización de las relaciones sociales y la reutilización económica, política o mediática de los trabajos artísticos han llevado a artistas y a espectadores a vivir en zonas de intersección. La innovación de los creadores interactúa con la comprensión y la incomprensión de los públicos, con los rechazos institucionales o los intentos institucionales de asimilarlos. No hay fronteras claras ni durables. Lejos ya de las definiciones esencialistas del arte, el deseo de reafirmar la autonomía de los espacios de exhibición y consagración debe admitir que lo que sigue llamándose arte es el resultado de conflictos y negociaciones con la mirada de los otros: “no hay definición sino estructural, relacional, contextual” (Heinich, 1998: 328). Pero lo relacional, ahora situado por esta

descripción socioantropológica del arte, no tiene el carácter difuso de la estética de Bourriaud.

¿A dónde nos lleva reconocer la recepción y los contextos con las herramientas de las ciencias sociales? No arribamos a una simple ubicación más rigurosa del arte en la sociedad por contar con una teoría sociológica más consistente. Lo que vuelve productiva la elaboración de Heinich es el cuestionar al mismo tiempo las ilusiones de la estética idealista y los instrumentos con los que la sociología definía qué es una obra, quiénes son los públicos y cómo operan las mediaciones entre artistas y receptores. Los procesos artísticos son lugares epistemológicos en los que arte y sociedad, estética y sociología, revisan sus modos de hacer y conocer.

DESENCANTOS: ENTRE ARTE Y POLÍTICA (TERESA MARGOLLES)

No sólo la posibilidad de ahondar el proceso cognitivo asigna a la comunicación del arte y a los espectadores un valor estratégico. Comunicación y recepción son núcleos del actual debate sobre artes visuales y política. En el teatro, desde comienzos del siglo xx, con Brecht, Artaud y Pirandello, los espectadores fueron incluidos como protagonistas del proceso dramático. A partir de los happenings, en los años sesenta, los artistas visuales retomaron esas lecciones teatrales para sacudir la posición contemplativa. Suprimir la lejanía entre creación y destinatario, entre mirar y actuar, fueron recursos a veces lúdicos y en otros casos dirigidos a que la experiencia estética desembocara en aprendizajes transformadores.

Algunas prácticas artísticas, en las dos últimas décadas, acortan la distancia con los espectadores y comparten los poderes

creativos. Pinturas y esculturas ofrecen ser modificadas, los videos se prestan a la interactividad, los objetos se reconfiguran en shows multimedia. Al hibridarse en las performances las prácticas visuales, se intercambian roles entre emisores y destinatarios.

La abolición de barreras trasciende lo artístico y quiere ser, a menudo, una reflexión sobre el estado del mundo. Los fotomontajes de Martha Rossler, al juntar un bote de basura, la imagen de un niño muerto y botellas abandonadas por manifestantes, revuelven residuos del consumo, de la acción política y del sufrimiento cotidiano, evocan esos elementos heterogéneos como parte de una misma realidad.

Los papeles y las cobijas manchados con sangre y los vapores de la morgue exhibidos por Teresa Margolles en las ferias de Miami y Madrid o en el señorial y decadente palacio Rota Ivanich, próximo a la Plaza San Marco, durante la Bienal de Venecia de 2009, llevan lo íntimo u ocultado a las ceremonias de consagración del arte. Luego de experimentar varios años con materiales e imágenes tomados de la morgue para producir videos y objetos escultóricos que aludían a la “modernidad gótica” mexicana, hecha de asesinatos políticos y catástrofes, Margolles los exporta, los cuelga en las paredes del palacio y lava cada día el piso con una mezcla de agua y sangre de personas ejecutadas en México. “La idea partió de la pregunta ¿quién limpia las calles de la sangre que deja una persona asesinada? Cuando es una persona, podría ser la familia o algún vecino, pero cuando son miles ¿quién limpia la sangre de la ciudad?” (Margolles, 2009: 89). Cuando México supera a Irak en asesinatos debido a los enfrentamientos entre narcotraficantes y fuerzas militares (22.700 reconoce el gobierno entre 2007 y marzo de 2010), cuando la infiltración de narcos en el poder político y policial vuelve lo clandestino inocultable, mientras el gobierno manotea para cuidar “la imagen del país en el exterior”,

Margolles lleva las evidencias de lo siniestro a escenas públicas internacionales y las joyas retenidas a los narcos luego de enfrentamientos a lugares donde los altos precios del arte hacen sospechar del dinero.

“¿De qué otra cosa podemos hablar?” tituló Margolles su intervención en Venecia: perseguía al visitante, le impedía huir del malestar. Su fuerza reside, en parte, en que no reprodujo la escena originaria —la balacera, los cuerpos asesinados—, sino su inminencia en los olores, los paños que absorbieron el rojo, las bocinas con voces de los testigos. En la inauguración de la muestra veneciana, Margolles repartió una tarjeta semejante a las de los bancos: de un lado tiene la foto de una cabeza calcinada y golpeada, y del otro el logo de la Bienal con la leyenda “Persona asesinada por vínculos con el crimen organizado. Tarjeta para picar cocaína”.

Sugerir, insinuar, trabajar con la inminencia más que con representaciones literales, valoriza estos trabajos. “El referente de la violencia no es aquí un contexto, dice el curador, Cuauhtémoc Medina, pues es traído a cuentas como un índice casi desmaterializado”: la sangre y el lodo que impregnan las telas, los fragmentos de vidrio incrustados en joyas, las frases dejadas en las ejecuciones que se tatúan en los muros o se bordan en oro durante la Bienal, sobre la tela ensangrentada. El hecho estético acontece trabajando sobre “lo que queda” para mostrar “lo que no aparece” (Medina, 2009: 24). La simple espectacularización del dolor para que el visitante no pase rápido ante una obra, para que no la espíe como una más entre las mil de la bienal o la feria, suele producir rechazo. Lo mismo ocurre con las obras que pretenden obligar a la reacción militante: fracasan en su objetivo político tanto como en el estético, y otro tanto ocurre con aquellas que llevan fines pedagógicos y pretenden mostrar al espectador lo que no sabe.



Figura 21. Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, *Bordado*. Conjunto de acciones en las calles de la ciudad de Venecia con gente bordando con hilo de oro telas con sangre recogida en escenas de ejecuciones en la frontera norte de México, 2009.



Figura 22. Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, *Bandera arrastrada*. Acción pública en la plaza del Lido, Venecia, realizada con telas con sangre recogidas en escenas de ejecuciones en México, mayo de 2009.

Elegir el camino de la sugerencia no implica olvidar que la desintegración social y económica nacional, como es bien sabido en las redes del narcotráfico, prolonga estructuras geopolíticas descompuestas. Margolles las insinuó en Venecia, pero quizá su obra más elocuente fue la que realizó en 2006 al ser invitada a la Bienal de Liverpool, ese puerto de donde partían mercancías hacia América. “¿Qué le devolvería México?” se preguntó ella. Decidió pavimentar una calle peatonal con los cristales rotos de parabrisas provenientes de ejecuciones en el norte mexicano:

Una vez, estando en la morgue, vi a una chica que había sido asesinada de carro a carro. El cuerpo estaba cubierto con vidrios procedentes de las ventanillas del coche. Se los intenté quitar con unas pinzas para depilar, tarea casi imposible en la que trabajé por horas. Eso me llevó a reflexionar el resto: pedazos de vidrio que fueron sacados de un cuerpo muerto y depositados en una bolsa de plástico. Vidrios que tocaron y se introdujeron dentro del cuerpo y que al salir de él llevan sangre o grasa. Después que sucede una ejecución, de carro a carro, en la vía pública, el cuerpo y el coche son retirados del lugar de los hechos para posteriores peritajes, pero los vidrios producto de las ventanillas destrozadas no, van quedando en las calles, acumulándose en las rendijas del asfalto, en las fisuras, integrándose al paisaje urbano. Puntos de brillos, zonas que brillan en la noche por la cantidad de vidrios triturados. Brillan por los asesinatos. Esos vidrios olvidados, ignorados, van formando el resto (Margolles, 2009: 85-86).

¿Puede ser la inminencia el recurso para que el visitante de un museo o una bienal no se apure como quien hojea una revista *fashion*, o como el lector ansioso por dar vuelta la página ante la crueldad en la información policial? No se trata de cualquier tipo

de inminencia. Según Rancière, el posmodernismo *light* o la desmaterialización conceptualista frívola, simulan ser críticos pero toman de Marx apenas su fórmula “todo lo que es sólido se desvanece en el aire”. Se entusiasman con lo líquido y lo gaseoso. Son ventrílocuos de Marx, leemos en *Le spectateur émancipé*, empeñados en hacer de la realidad ilusión y de la ilusión realidad. “Esta sabiduría posmarxista y postsituacionista no se contenta con dar una pintura fantasmagórica de una humanidad enteramente amortajada bajo los desechos de su consumo frenético. Pinta también la ley de la dominación como una fuerza que se apodera de todo lo que pretende cuestionarla” (Rancière, 2008a: 39).

Hay que averiguar, entonces, qué tipo de trabajo crítico con la inminencia podría sacarnos del melancólico desencanto sobre el sistema-mundo en el que la interpretación crítica se torna un elemento del propio sistema. Es necesario, por una parte, *desfatalizar el secreto* que parece ocultar los mecanismos por los cuales la realidad se transforma en imagen o es configurada desde lo imaginario.

Fue un error, dice el crítico José Manuel Springer, no mostrar en la Bienal de Venecia las joyas que hizo manufacturar Teresa Margolles con restos de cristales de autos acribillados, sino guardarlas en una caja fuerte empotrada en el edificio. En esos fragmentos de vidrio, convertidos en collares y brazaletes, se insinúan, como en la tarjeta pseudobancaria para cortar coca, reflejos generados por los juegos complacientes entre consumo y delito, la deriva hacia el fetiche. Revelar las evidencias no convencionalizadas por los medios sobre las alianzas entre crimen, dinero, lujo y poder puede mostrar que la complicidad entre economía y narcotráfico produce muerte.

Una segunda aclaración sobre *la inminencia* que postulamos es que *no es un estado místico de contemplación de lo inefable, sino una disposición dinámica y crítica*. Ante el desorden del

mundo sin relato unificador surge la tentación, como en los fundamentalismos (y de otro modo en la estética relacional), de retroceder a comunidades armoniosas donde cada uno ocupe su lugar, en su etnia o su clase, o en un campo artístico idealizado. La sublimación de espacios protegidos suele venir asociada al deseo de resolver en los sentimientos lo que la competencia económica “corrompió”. Trato de concebir la inminencia como la experiencia de percibir en lo que es las otras posibilidades de ser que hacen necesario el disenso, no la huida.

La emancipación individual moderna ha partido, dice Rancière, de la ruptura de los acuerdos entre *ocupaciones y capacidades*. Agrego que las tecnologías y la movilidad transnacional de migrantes desestabilizaron las relaciones entre los lugares de origen, los destinos vocacionales y las prácticas por las que vamos desplazándonos. No es posible escapar de esta inseguridad en comunidades cuya integración la modernidad fue diluyendo.

Veamos lo que esto implica para la comunicación artística, la concepción del espectáculo y del espectador. Una tarea del arte crítico es desconstruir la ilusión de que existen mecanismos fatales que transforman la realidad en imagen, en un cierto tipo de imagen expresiva de una única verdad. El riesgo de olvidar el pasaje de los hechos a los imaginarios, como suelen hacer los medios en los *reality shows* y en noticieros que informan ficcionalizando, puede ser evitado por un arte que concibe de otro modo el pacto de verosimilitud y el trabajo crítico.

La espectacularización ofrecida por los medios (y por exhibiciones artísticas obedientes a las reglas del espectáculo) se dedica a neutralizar el disenso social o a convencernos de que algún poder mágico –político, de un héroe o de una comunidad sobreviviente– puede evitarlo. ¿Quién les encarga a los medios y a las artes proporcionar una organización de lo sensible en la que se diluyan las discrepancias de lo percibible y lo pensable?

Sólo interesa esta confusión a quienes beneficia un sentido común apaciguado donde se acepta la distribución de capacidades e incapacidades, de ocupaciones y desempleos.

Las acciones artísticas ensayan salidas de este hechizo. Una es el modelo pedagógico: mostrar fotos de las víctimas de una dictadura o una “limpieza étnica” para volver visible lo ocultado y provocar indignación. Cuando comprobamos que estas denuncias tienen pobres efectos descubrimos que no hay una continuidad automática ente la revelación de lo escondido, las imágenes y los procedimientos con que los comunicamos, las percepciones y las respuestas de los espectadores. Estos fracasos se deben a que en determinadas zonas del arte contemporáneo subsiste una estética de la mimesis. El arte no nos vuelve rebeldes por arrojarnos a la cara lo despreciable, ni nos moviliza por el hecho de buscarnos fuera del museo. Quizá pueda contagiarnos su crítica, no sólo su indignación, si él mismo se desprende de los lenguajes cómplices del orden social.

Es necesario otro modelo en el que el arte evite convertirse en forma de vida generalizada, o crear obras totales, como en ciertas fusiones acrílicas con asambleas o movimientos de masas. Tampoco se trata de convertir a espectadores en actores, como en el activismo de los años sesenta. La eficacia practicable del arte es, según Rancière, una “eficacia paradójal”: no surge de la suspensión de la distancia estética, sino de “la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad” (Rancière, 2008a: 73).

El rodeo sutil de Rancière para postular la eficacia paradójal restaura, a primera vista, la autonomía del arte. Dice que la eficacia estética se logra cuando una virgen florentina, una escena de cabaret holandesa, una copa de frutas o un ready-made se presentan separados de las formas de vida que originaron

su producción. Esas obras ya no significan como expresión de dominación monárquica, religiosa o aristocrática, sino en el marco de visibilidad que les da el espacio común del museo. La eficacia del arte procede de una desconexión entre el sentido artístico y los fines sociales a los que habían sido destinados los objetos. Rancière hace un giro y llama a esa desconexión *disenso*. No entiende por disenso el conflicto entre ideas o sentimientos. “Es el conflicto de muchos regímenes de sensorialidad” (Rancière, 2008a: 66).

En este punto hace el vínculo del arte con la política. Puesto que concibe a la política como “la actividad que reconfigura los cuadros sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes”, lo que rompe el orden sensible que naturaliza una estructura social, el arte tiene que ver con la política por actuar en “una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes”. La experiencia estética, como experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética o ética del arte con fines sociales. Sin funcionalidad, las producciones artísticas hacen posible, fuera de la red de conexiones que fijaban un sentido preestablecido, que los espectadores vuelquen su percepción, su cuerpo y sus pasiones a algo distinto que la dominación.

Las experiencias estéticas apuntan, así, a crear un paisaje inédito de lo visible, nuevas subjetividades y conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado. Pero no lo hacen al modo de la actividad que crea un *nosotros* con recursos de emancipación colectiva. El artista y el escritor tienen que resistirse a todos los que quieren subordinar a la Historia sus muchas y ambiguas historias, como escribe Juan Villoro a propósito de los elogios antropológicos a Pedro Páramo que valoran en esa novela el haber “captado” el lenguaje de los Altos de Jalisco. Es ceguera considerar “un hábil taquígrafo del lenguaje coloquial” al narrador de espectros que con ruidos, voces y rumores, en vez de

representar la Historia, quiso crear una alegoría sobre quienes son expulsados de ella (Villoro, 2000: 22).

El arte forma un tejido disensual en el que habitan recortes de objetos y débiles ocasiones de enunciación subjetiva, algunas anónimas, dispersas, que no se prestan a ningún cálculo determinable. Esta indeterminación, esta indecidibilidad de los efectos, en la perspectiva que propongo, corresponde al estatus de inminencia de las obras o la acción artística no agrupables en metarrelatos políticos o programas colectivos. Buscamos una relación abierta, imprevisible, entre la lógica de re-descripción de lo sensible por los artistas, la lógica de comunicación de las obras y las varias lógicas de apropiación de los espectadores: se trata de evitar una correlación fija entre las micropolíticas de los creadores y la constitución de colectivos políticos. Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias, pero no hay razón para que modos heterogéneos de sensorialidad desemboquen en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras. No hay pasaje mecánico de la visión del espectáculo a la comprensión de la sociedad y de allí a políticas de cambio. En esta zona de incertidumbre, el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso. O suspendido.

Eran más verosímiles los proyectos artísticos con fines sociales cuando los relatos nacionales lograban apariencia de continuidad entre la presentación sensible de datos comunes y la interpretación de los significados en la política. La globalización comunicacional y económica multiplica los repertorios sensibles y sus representaciones mientras las narrativas son incapaces de contener e interpretar conjuntamente esa diversidad. El disenso entre regímenes de lo sensible carece de regímenes de comprensión que abarquen a la vez las mercancías desorganizadas por

la especulación financiera, los sistemas políticos nacionales erosionados por tendencias globales sin estructura ni gobierno. Existen estrategias de homogeneización publicitaria o de iconografías mediáticas y globalizadas más exitosas –Disney, el manga–, pero son incapaces de crear gobernabilidad o un sentido social que construya consensos de amplia escala. ¿Por qué vamos a pedirselo al arte?

Esta última reflexión me lleva a hacer una objeción al trabajo de Rancière. Estoy de acuerdo en que no tiene futuro ver al arte como mediador entre la renovación de las percepciones sensoriales y la transformación social. La incapacidad del arte para cumplir esta tarea quedó comprobada en el período en el que la autonomización del campo artístico coexistía con los voluntarismos políticos: desde el constructivismo o el surrealismo hasta la militancia de los años sesenta. ¿Qué sucede cuando el arte se desautonomiza al participar en dinámicas económicas, mediáticas, de la moda o del pensamiento social?

Las acciones estéticas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, hacer ver lo escondido o hacerlo ver de otro modo, no se presentan sólo en las artes. Acontecen en los medios, en las renovaciones urbanas, en la publicidad y en el marco de políticas alternativas: ésta es una de las claves de la fascinación de publicidades innovadoras, de la televisión que parodia a personajes de la política o las narrativas esclerosadas de lo social. Los “creativos” de estos campos, como su nombre lo indica, también crean, en ocasiones, disenso sensorial. Se ha constatado en los estudios comunicacionales cómo contribuyen la moda y sus mensajes a la emancipación de las mujeres. La investigación sobre el consumo demuestra que puede ser tanto una escena de disciplinamiento mercantil de los hábitos y la distinción como un lugar de innovación creadora y discernimiento intelectual: el consumo sirve para pensar.

Alguna vez Rancière se deja interrogar por esta nueva condición de las artes. Recuerda, como ejemplo de artistas que se infiltran en las redes de dominación, las performances de Yes Men cuando, con falsas identidades, se insertó en un congreso de hombres de negocios, en los convites de campaña de Bush o en emisiones televisivas. Su acción más elocuente ocurrió en relación con la catástrofe de Bhopal en la India. Uno de sus actores logró hacerse pasar ante la BBC como responsable de la compañía Dow Chemical que había comprado acciones en la sociedad Union Carbide. Anunció en un horario de amplia audiencia que la compañía reconocía su responsabilidad y se comprometía a indemnizar a las víctimas. Dos horas más tarde la compañía reaccionaba y declaraba que no tenía responsabilidad más que hacia sus accionistas. Ése era el efecto buscado.

Rancière tiene razón al decir que “estas acciones directas en el corazón de lo real de la dominación” nos dejan con la pregunta de si potencian o no la acción colectiva y durable contra la dominación. También, afirma, propician distinciones entre realidad y ficción. “No hay mundo real que sería el exterior del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común [...]. No hay lo real en sí, sino configuraciones de lo que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio donde se anudan lo visible, lo decible y lo realizable” (Rancière, 2008a: 82-84).

De acuerdo. Pero queda pendiente cómo pensar las acciones “políticas”, en el sentido que Rancière les da –actividades que reconfiguran los cuadros sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes– cuando quienes las llevan a cabo no son los reconocidos como artistas sino los arquitectos que modernizan ciudades, los creativos publicitarios o de la moda,

los diseñadores de propaganda política más que los políticos: quienes suelen ser vistos como reproductores del sentido común y de las ficciones dominantes.

—¿Así que estás diciendo que los agentes revolucionarios son los publicistas?

—No. Estoy tratando de pensar qué es lo político, desde dónde se producen los cambios culturales y sociales. Trato de entender qué significa que la agencia social y política esté más repartida que lo que acostumbramos reconocer.

Epílogo

1. *¿Hay una estética postautónoma?* Este libro parte del vacío que dejó el agotamiento de la/s estética/s moderna/s. Critica también la idealización de obras fragmentarias y nomádicas, su fugaz prestigio en el canon posmoderno, incluidas las instalaciones y las performances neocomunitaristas que “justifican” la estética relacional. ¿No inventa un nuevo canon arbitrario la estética postautónoma al centrarse en obras y acciones “insertadas”, mientras buena parte de lo que hacen quienes son reconocidos como artistas sigue siendo independiente de coacciones económicas, mediáticas o políticas y la crítica lo valora con criterios ajenos a esos contextos?

Ante todo, los capítulos precedentes no quieren desembocar en una nueva estética. No establecen una normativa sobre el arte que debe hacerse. Intentan describir el paisaje actual de esta práctica observando lo que sucede en algunos talleres, obras, museos, subastas, públicos, teorías y críticas del arte. Sacamos algunas conclusiones de circuitos en los que el arte se abre a vínculos que están más allá de su campo. Constatamos que esa apertura, así como los estímulos de actores externos, vuelven problemática la autonomía del mundo artístico. En vez de proponer una disolución del arte en el diseño, la política, el mercado de bienes de distinción o la cultura popular (como tantas veces se postuló), me interesa entender los cambios en la actuación de los artistas

y demás participantes del campo, la construcción de redes que desbordan los campos y sus comportamientos variables.

Al dedicar muchas páginas al examen de algunos artistas y de sus obras, no formamos un canon sino un corpus documental. Aun en los artistas elegidos distinguimos tácticas diferentes para relacionarlas con contextos heterogéneos. León Ferrari realiza collages con discursos políticos y religiosos y también obras abstractas o meramente lúdicas; expuso en sindicatos, museos, asociaciones de derechos humanos, ferias y bienales. Las “inserciones” de Cildo Meireles en circuitos *ideológicos* en rigor son actuaciones en circuitos de mercancías, de museos, de reflexiones sobre los medios y aun en la teorización social sobre el arte. La elección de ciertos artistas, en la que no niego la injerencia de esa disposición subjetivo-colectiva que todavía llamamos gusto, responde también a su capacidad de pensar con imágenes. Parte de lo que me atrae del arte contemporáneo es la potencia con que muchos artistas reflexionan sobre la sociedad sin palabras.

Tampoco funcionan como canon los artistas escogidos, porque discrepan en sus obras respecto de los relatos sociales. León Ferrari, Antoni Muntadas y Santiago Sierra eligen distintos procesos y narrativas para elaborar sus cuestionamientos. Las diferencias estilísticas entre sus trabajos corresponden, en parte, a que sus blancos sean las alianzas entre dictaduras y cristianismo, el autoritarismo en la comunicación política o la traducción intercultural, los nacionalismos excluyentes o la explotación. Carlos Amorales se desmarca de los encuadres históricos y nacionales; su lirismo apocalíptico o festivo enuncia obras que no remiten a conflictos geopolíticos identificables.

Reconozco que me interesan también obras de otros artistas en las que la inminencia no es el principal resorte del efecto estético. Necesitamos otras nociones –belleza, provocación, vio-

lencia, predominio de la forma sobre la función, abyección, memoria— para nombrar fenómenos que aparecen en el arte actual. A veces estas otras experiencias, como las obras de Teresa Margolles, se distinguen de la documentación policial de la violencia o la abyección, porque su modo de dejarlas en estado de inminencia les proporciona sentido estético e incita a una reflexión distinta.

2. *Tensiones entre estructuras y creatividad.* Para los antropólogos del arte suele ser más fácil hablar de los comportamientos de los artistas que de sus obras. Sin embargo, da placer dejar que sus trabajos desafíen nuestros hábitos de percepción y nuestro apuro por interpretarlos. Voy a la exposición de Cildo Meireles en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la ciudad de México y vuelvo a ver sus “inserciones en circuitos”, el zero cruzeiro y el zero dollar, las botellas de Coca Cola intervenidas, y otras piezas que conocía por fotos. Al comienzo del recorrido es necesario descalzarse para entrar a una sala oscura y moverse por un suelo como de talco o harina, donde algunos conjuran el miedo arrojándose el polvo que no acabamos de identificar. Cuando salimos, blanqueados, caminamos por un piso de vidrios rotos, ya calzados pero siguiendo un laberinto semiopaco, semitransparente, sin saber bien hacia dónde.

Traté de entender con qué relatos —del cristianismo, del capitalismo, de sus propias naciones— se peleaban estos artistas, sin ordenar demasiado sus piezas para no detener la pelea, ni colocándolos en una teoría o en un conjunto mayor donde su energía fuera atenuada. Quise evitar las tácticas estetizantes o conceptualizantes con las que el Museo du quai Branly organiza en una sola arquitectura, en un discurso museográfico homogéneo, obras culminantes de África, América Latina y Asia, apaciguando su vehemencia.

Al dejarme llevar por las acuarelas líricas, las máscaras de luchadores, los pájaros y los árboles coleccionados por Carlos Amoraes, lo más perturbador no es el caos de su archivo en un departamento neutro, semivacío, donde trabaja recortando y pegando, o combinando figuras en la pantalla de la computadora. Inquieta esa especie de furia irónica con la que recorta y pega, vuelve a diseñar, prueba y corrige, no para decir mejor algo sobre un pedazo del mundo o un relato reconocible, sino para volver más inciertos, siniestros o festivos diez cráneos negros con ojos rojos, aves de las que no está claro por dónde vuelan, catástrofes que no llegan a ocurrir.

¿Por qué comenzar cada capítulo con referencias a las teorías estéticas y socioantropológicas que en décadas recientes ensayaron claves de lectura de estos movimientos culturales? Quería ver cómo cambian las preguntas conceptuales y cómo nos resistimos a dejar las que hasta ahora habían sido útiles. No hay mundo del arte protegido, ni teorías generales que abarquen su actual diversidad. No sólo porque la autonomía del campo se deshace en los altibajos de las subastas, en la fugacidad de las bienales, esas localizaciones inciertas que pretenden poner precios y recorridos. Las teorías y los órdenes museográficos se vuelven señalizaciones desorientadas. Aun en el artista más programador que elegí, Antoni Muntadas, o en el más astuto, Santiago Sierra, se percibe que ya no hay marcos para los cuadros, ni salas para exponer. Nadie cree que se pueda representar a un país. Quedó atrás la época en que el valor estético se reducía a ser un “efecto del campo”, de la posición de autoridad del creador, del mercado y de la credulidad de los espectadores. Las estéticas posibles son las que aceptan lo intempestivo. La sociología del arte se vuelve etnografía de un paisaje de interacciones culturales, de ansiosos modos de nombrar, que se alteran una y otra vez. Estamos en la inminencia y llamamos arte a las ma-

neras de trabajar en ese umbral. No para ingresar a un territorio, sino para describir una tensión.

Nunca, en la modernidad, la estructura del campo artístico fue tan determinante, tan aislada, como pretendían algunos sociólogos. Pero las interdependencias con el contexto son más visibles en este tiempo en el que los artistas y las obras se mezclan con otras escenas. Sin embargo, las múltiples evidencias de que las artes forman parte de la visualidad general de la sociedad no permiten que sólo una buena teoría articule campo artístico y sociedad. Para avanzar en la comprensión necesitamos tanto estudiar las condiciones estructurales del mundo artístico y de su contexto social como mirar las obras y los proyectos estéticos en sí mismos, prestar atención a las marcas que en ellos remiten al contexto, las peripecias del significado en la circulación y la recepción: estar cerca de las obras y ser ágiles en el seguimiento de sus trayectos.

Otra dificultad para arribar a una teoría general del arte es que las prácticas de las instituciones y de los artistas no son sumables bajo una sola lógica, ni se dejan atrapar dentro de la oposición entre museos que disciplinan y artistas que transgreden. Es cierto que la mayor parte de los museos, las subastas y las bienales se dedican a reproducirse como instituciones. Pero los artistas no son –ni siquiera los menos complacientes– sólo desordenadores de relatos: vimos que los cortocircuitos entre narrativas cristianas, de las dictaduras y del capitalismo son estructurados por León Ferrari en collages legibles. En varias obras de este artista, las cucarachas que atacan casas de gobierno y los infiernos bélicos están dentro de cajas o botellas. La mesa de negociación de Antoni Muntadas tiene patas desiguales y hay que equilibrarlas con libros, pero es posible mirarla sin que se nos venga encima. Carlos Amorales se escapa de las interpretaciones que buscan su origen simbólico o sus apariciones desconcertantes y sugiere un azar con algún sentido o con formas que lo insinúan.

3. *Hacer sociedad de otro modo*. Se cayeron los relatos de la modernidad, pero tampoco son convincentes las ilusiones vanguardistas del posmodernismo. Por más que se renueven las vías alternativas y la circulación más libre de redes digitales, las rupturas no nos sitúan en una etapa postinstitucional. Si bien muchos artistas se niegan a representar a sus naciones, decir que la globalización nos lleva a un tiempo posnacional, de nomadismo despreocupado, es olvidar al 97% de la población mundial que sigue viviendo donde nació y que la mayoría de los artistas sólo resuenan dentro de su país.

Sigue habiendo naciones y redes de países hegemónicos que estructuran los movimientos del arte y los vuelven por eso aptos para análisis sociológicos y antropológicos flexibles. Tanto los representantes del jet-art como los periféricos anclan sus obras o curadurías en modos de agruparse, representar minorías y vincularse con circuitos que condensan su poder en ciertas capitales. Tampoco avanzamos declarándonos habitantes de un momento pospolítico: vimos que las prácticas artísticas hacen sociedad de otro modo, se articulan con órdenes de poder y pierden su singularidad cuando las ONG inventan performances semejantes e interrumpen la lógica hegemónica.

Con la misma cautela habría que moverse al ponerle *post* a *autónomo*. Aunque existan fronteras menos nítidas entre lo histórico real y las ficciones literarias o artísticas, aunque hoy la pretendida lógica interna del campo artístico se muestre porosa a muchas instancias sociales, persisten proyectos con forma e intención estética, autores que la buscan y espacios relativamente diferenciados donde circulan los libros de ficción y las artes visuales. Como dijimos en la apertura de este libro, es visible un movimiento hacia la postautonomía como desplazamiento de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas ubicadas en *contextos* hasta llegar a la inserción de las obras en medios, redes

e interacciones sociales. Pero no ayuda a entender las oscilaciones y las ambivalencias entre autonomía y dependencias, entre "realidad" y ficción, ni a decretar abolidas las diferencias. Ludmer reconoce que "muchas escrituras del presente atraviesan la frontera (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran en éxodo". A ese estar entre afuera y adentro, ser libro u obra artística y ser mercancía, exhibirse en museos y en un organismo de derechos humanos, enunciarse como autor y dudar de su poder, a eso, justamente, me refiero cuando hablo de inminencia.

¿Importa aún la autonomía del arte? La simple descripción etnográfica revela que sí, pero con formatos abiertos. Por un lado, la hallamos en el misterio de las subastas, en los circuitos protegidos de las bienales, museos y galerías *mainstream*, en las revistas y la crítica que defienden criterios para valorar estéticamente las obras, distintos de los que se usan para bienes industriales en serie. Por otra parte, la autonomía aparece valorada cuando se rechaza la censura y se defiende la independencia de artistas, críticos e instituciones en nombre del interés público y la diversidad de los públicos. Ante los ataques de la Iglesia católica a la exposición de León Ferrari argumentando que afecta "los derechos de Dios", o ante las condenas a muestras de fotógrafos homosexuales o a grupos de artistas que dan expresividad a movimientos por los derechos humanos, reivindicar la autonomía de la creación y la comunicación del arte aparece no como protección de privilegios de los artistas sino como defensa de un espacio común en el que diversas posiciones disputan democráticamente el sentido social. No hay independencia absoluta, pero sí autonomías tácticas. En esta línea, el énfasis puesto en que los artistas trabajan con la inminencia distingue a sus obras de otras críticas a estructuras sociales y

de las acciones expresamente políticas destinadas a modificar el orden vigente.

Así como todavía tiene sentido distinguir entre la eficacia de un acto político y de una obra artística, es posible y necesario diferenciar la *calidad* de ambos tipos de hechos. La imbricación de las obras y los actos artísticos con experiencias mediáticas “profanas” ha deslegitimado la pretensión aristocratizante de hablar de calidad como una originalidad que no se deja analizar por las ciencias sociales. Pero varios autores rechazan el reduccionismo de corrientes de los estudios culturales que sólo valoran los textos y las obras artísticas por su modo de representar las diferencias y las contradicciones sociales. Algunos destacan la densidad semántica, otros los modos de interpelar o la posibilidad de que las obras puedan ser vistas o leídas como sustento de una valoración propiamente estética. En un libro dedicado a estudiar las intervenciones sociales y políticas realizadas por artistas argentinos luego de la catástrofe socioeconómica de 2001, *Poscrisis*, Andrea Giunta habla de calidad no como “la adecuación a ciertos principios inamovibles del arte, sino [como] el desafío que algunas obras imponen a nuestros sentidos y a nuestro intelecto”. Por eso, le atraen aquellos artistas de cuyas obras se “puede sostener, con argumentos convincentes, que interrumpen la línea de gratuidad y la superficialidad que hoy parece dominar”. Elige obras que proporcionan “una experiencia particularmente intensa”, “de extrañamiento”, contrapuntísticas, de investigación en los sueños y fracasos de la época. Dice literalmente: “Estas obras permiten ir más allá del escepticismo que el estado generalizado del arte y sus redes de poder pueden llegar a producirnos” (Giunta, 2009: 122, 123 y 128).

Al retomar la crítica de Claire Bishop a la estética relacional, citada antes, Graciela Speranza defiende la posibilidad de identificar diferencias estéticas teniendo en cuenta la “intenciona-

lidad, capacidad de promover lecturas que vuelvan la obra inteligible, calidad de las relaciones que trama el espectador”. Desentendernos de la cuestión del valor estético, como hacen algunas tendencias de los estudios culturales o posmodernas, dice esta autora, deja que la decisión estética –que sigue existiendo y pesando en lo social, en lo económico y en las prácticas artísticas– permanezca “enmascarada en nuevos criterios de selección de las instituciones del arte o del mercado” (Speranza, 2007). Por razones como estas, Benjamín H. D. Buchloh coloca en el centro del cambio necesario hoy en el pensamiento crítico cuestionar “en términos estéticos” “los criterios de acuerdo con los cuales curadores, historiadores del arte o críticos deberían posicionarse fuera del sistema monopólico” (Bonami y Buchloh, 2009: 20).

4. *El papel del arte en los desórdenes, en la pérdida del relato.* Quizás una línea de reflexión estratégica sea discutir sobre consenso y disenso en relación con los problemas de compatibilidad e incompatibilidad. En los actuales procesos de cambios económicos, sociales y tecnológicos, que combinan diversas etapas y orientaciones, aparece como preocupación central la *compatibilidad*. Si miramos lo que queda de los países socialistas (Cuba, China), ¿cómo es posible hacer coexistir empresas e inversiones capitalistas con regímenes unipartidarios sin competencia política? En los procesos posdictatoriales, como los de la Argentina, Chile y España, se trata de que avance la democratización pese a la inercia de hábitos autoritarios y jerárquicos en la población y las instituciones.

De modo semejante, las transformaciones tecnológicas, que superponen las funciones de lectores, espectadores e internautas, persiguen modalidades de desarrollo que necesitan hacer compatibles los diferentes soportes: el libro en papel con las

computadoras y el e-book, la PC con la Mac, el disco y el video con las descargas digitales.

Abundan los discursos y las prácticas que predicán el consenso, el acuerdo, la coexistencia pacífica. Sabemos que hay muchos nuevos conflictos: a) los empresarios y los gobiernos que defienden el *software* anticopia (propietario) y cortan la conexión a Internet frente al *software* libre y los movimientos por la circulación gratuita de contenidos en las redes p2p; b) las inercias comerciales de las grandes instituciones como los museos, bienales y *majors* musicales contra las redes que multiplican los focos de emisión y redistribuyen los bienes; c) la concentración de poder en instituciones artísticas del hemisferio norte con aduanas que dejan filtrar pocos nombres y obras de los continentes subordinados en la modernidad.

Hasta hace unos años los artistas del disenso encontraban pocas formas de convertir la protesta en propuesta. Sus obras y reclamos quedaban en monólogos sólo audibles en los países de origen. Las redes tecnológicas facilitan la multiplicación de escenas, su multifocalidad e interconexión. La mundialización, como vimos, aumenta el porcentaje de africanos, asiáticos y latinoamericanos en algunas de las grandes citas de exhibición y comercio del arte, sobre todo en la web.

Frente a las persistentes concentraciones de poder económico existen formas *específicamente artísticas y culturales* de extender la difusión de la creatividad para equilibrar los intercambios entre norte y sur, entre actores centrales y periféricos. Así como la autonomía relativa del campo artístico es valorable dentro de una sociedad para defender la innovación y la crítica social frente a la censura política o religiosa, considerar la singularidad de la división internacional del trabajo *cultural* puede facilitar avances más allá de las desigualdades económicas y las jerarquías globales del poder político.

5. *¿Sociología o antropología? ¿Optimismo o pesimismo?* La sociología y los estudios comunicacionales siguen dándonos marcos más abarcadores y disponen de instrumentos para leer las nuevas interdependencias globales. Los antropólogos pueden captar mayor densidad en esas interacciones y en los últimos años han logrado dar más elasticidad intercultural a su mirada. Este libro intenta probar la productividad de combinar esos entrenamientos para analizar conjuntamente lo próximo y lo alejado, el patrimonio que quiere ser de la humanidad y las artes que globalizan lo local. La exigencia de enlazar distintos enfoques disciplinarios ya está presente en las prácticas culturales que lo hacen, como los museos y las bienales que intentan ser poscoloniales o los artistas que colocan la traducción intercultural en el centro de sus programas creativos.

No hay un relato para la sociedad mundializada que articule sin conflictos o desfases los desacuerdos disciplinarios. Tampoco los sociales e interculturales. Hay muchos relatos doctrinarios, religiosos, políticos y aun cognitivos que duran un rato como paradigmas en las ciencias sociales y las humanidades. Como decíamos a propósito de las listas de patrimonio de la humanidad, esas narrativas suelen ser antologías de respuestas que distintas culturas se han dado. El arte que trabaja con la inminencia se ha mostrado fecundo para elaborar una pregunta distinta: qué hacen las sociedades con aquello para lo que no encuentran respuesta en la cultura, ni en la política, ni en la tecnología. No es un merito exclusivo del arte y la literatura. Puede percibirse también en la investigación científica creativa, más atenta a lo que asombra que a reconfirmar lo sabido.

En este sentido, el arte y la ciencia *hacen sociedad*. Lo logran en tanto no pretenden ofrecer nuevas totalidades autosuficientes, sino pensar y acompañar la recomposición de las estructuras, interacciones y experiencias. Como nos permitió apreciarlo el

análisis del patrimonio, tanto su dimensión estética como su sentido cultural y su gestión política necesitan ocuparse no sólo de los bienes sino de los usos. Cuando se abren a los desplazamientos, los conceptos viajan, dice Mieke Bal, y capturan, en la sociedad o en el arte, usos y significados no previstos en su programa original. En esta tarea de comprender los desplazamientos y las variaciones de los objetos y los actores la antropología acumula mayor experiencia y flexibilidad. Comienza también a superar una de sus limitaciones históricas: pasar de lo local a la comparación entre sociedades, de la etnografía a la teoría social.

Es indispensable para rehacer la teoría, una teoría abierta al desorden social, sin gran relato único, la exigencia antropológica de escuchar a los actores, a los más diversos, detenerse en lo cualitativo, en la densidad intranquilizante de los hechos. Al exponer en conferencias la preocupación que comparto con Marc Abélès de que el mundo pase de la convivencia a la supervivencia, o elogiar las obras de León Ferrari o Teresa Margolles, me han pedido definirme: ¿optimista o pesimista? Respondo que ni el pesimismo ni el optimismo son conceptos productivos en la investigación social. Diría que deseo ser antiescéptico, como tantos científicos interesados en hallar una racionalidad consistente más allá de la pérdida de megarelatos, la urgencia de las demandas sociales, la especulación económica y política de corto plazo y la vocación efímera de muchas experiencias artísticas.

6. *Lo que puede llegar.* Una estética de la inminencia no es una estética de lo efímero. Al menos, no es lo efímero melancólico, ese sentimiento siempre pendiente de lo perdido que vive de la recolección siempre insuficiente de recuerdos. Si la inminencia tiene que ver con lo efímero es con lo efímero como afirmación de la vida. No en el sentido de Nietzsche, como inconstancia aceptada, sino como disposición a lo que puede llegar, como

atención y espera. Christine Buci-Glucksmann propone, a partir de una frase de Deleuze –“estar a la altura de lo que llega”–, caracterizar lo efímero no melancólico como apertura a lo desconocido, “alguna cosa que uno puede captar o dejar huir” (Buci-Glucksmann, 2008: 28). Una estética de la inminencia es un modo no patrimonialista de trabajar con la sensibilidad.

En la medida en que tomamos en cuenta las condiciones “duras” que muestra la investigación social, esta apertura a lo que puede llegar estará conectada a los procesos “realmente existentes”, o sea empíricamente contrastables. El elogio posmoderno de lo efímero como flujo y flexibilidad, según vimos en la crítica al nomadismo, puede ocultar la precariedad social y la falta de proyecto de un mundo que abatió los grandes relatos pero mantiene la concentración de grandes poderes: esas fuerzas que limitan las ocasiones de ser flexibles, hacer descubrimientos e innovar ¿Es necesario recordar una vez más que la capacidad de innovación, de estar a la altura de lo que llega, está desigualmente distribuida entre los grupos y entre los países?

Una estética de la inminencia, consciente de que el arte no es autónomo, sabe que la posibilidad de abrirse a lo nuevo, captarlo o dejarlo huir, está ligada a prácticas que, lejos de realizarse en el vacío, operan en medio de condiciones desiguales bajo límites que los artistas comparten con quienes no lo son. La disposición estética, al valorizar la inminencia, desfataliza las estructuras convencionales del lenguaje, los hábitos de los oficios, el canon de lo legítimo. Pero no los suprime mágicamente. Es apenas el entrenamiento para recuperar la capacidad de hablar y de hacer desmarcándonos de lo prefijado.

La tarea del arte no es darle un relato a la sociedad para organizar su diversidad, sino valorizar lo inminente donde el disenso es posible. Además de ofrecer iconografías para la convivencia o manifiestos para las rupturas, los artistas pueden

participar simbolizando, reimaginando los desacuerdos. Los modos más interesantes de hacer prevalecer hoy la forma sobre la función no son el diseño conformista del marketing y la publicidad política, sino las experiencias para sublimar la memoria sin cancelar el drama y disfrutar los nuevos modos de acceso.

Quizás haya una ética para esta estética sin relato. No se formaría armonizando patrimonios de culturas discrepantes, sino acompañando a esos djs fusionadores que son los migrantes o los disidentes, o los extranjeros en su propia sociedad. ¿Vanguardias otra vez? No, ni héroes ni profetas. Los artistas, los curadores, los críticos y los públicos podemos ser comunidades o redes gozadoras de lo que se anuncia.

Bibliografía

- Abélès, Marc (1994), "L'Europe en trois questions", en *Esprit*, Nº 202, junio.
- (1996), *En attente d'Europe*, Paris, Hachette, colección Questions de politique.
- (2008), *Política de la supervivencia*, Buenos Aires, Eudeba.
- Alandete, David (2009), "Los arrepentidos del Facebook", en *El País*, Vida y Artes, 11 de noviembre.
- Alÿs, Francis y Cuauhtémoc Medina (2006), *Diez cuadras alrededor del estudio. Walking distance from the Studio*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Amorales, Carlos (2007), *Dark mirror. Hans-Michel Herzog in conversation with Carlos Amorales*, Zurich, Daros-latinamerica/Hatje Cantz.
- (2008), *Carlos Amorales, Discarded Spider*, Cincinnati, Contemporary Arts Center Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art/Fine Arts Fund/Ohio Arts Council.
- Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press.
- Artprice (2008), *Le marché de l'art contemporain 2007/2008. Le rapport annuel Artprice/Contemporary art market. The Artprice annual report*, Artprice/Fiac/AYA.
- Art Review, <<http://www.artreview.com>>.
- Bal, Mieke (2005), "Conceptos viajeros en las humanidades", en *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Nº 3, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Fundación Cajamurcia, diciembre, pp. 27-77.
- Balibar, Étienne (2003), *Nosotros, ¿ciudadanos de Europa?: Las fronteras, el Estado, el pueblo*, Madrid, Tecnos.
- Barriandos Rodríguez, Joaquín (2006), *Geoestética y transculturalidad: Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, Col·lecció Premi Espais a la Crítica d'Art.
- Beck, Ulrich (1998), *¿Qué es la globalización?: Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós.
- Becker, Howard S. (1982), *Art worlds*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press.

- Benítez Dueñas, Issa María y José Luis Barrios (2007), *Carlos Amorales, Archivo Líquido/Liquid Archive. ¿Por qué temer al futuro?/ Why fear the future?*, México, UNAM.
- Benjamin, Walter (1973), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos 1*, Madrid, Taurus.
- Bishop, Claire (2005), "Antagonismo y estética relacional", en *Otra Parte: Revista de letras y artes*, N° 5, Buenos Aires, otoño, pp. 10-16.
- Birnbaum, Daniel, Francesco Bonami et al. (2005), *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, México/Madrid, CONACULTA/Turner.
- Bonami Francesco y H. D. Buchloh Benjamin (2009), "Coexistence, yes. Equivalence, no", en *Revista Parkett*, N° 86, pp. 18-22.
- Bonet, Lluís (2004), "Políticas de cooperación e industrias culturales en el desarrollo euro-latinoamericano", en *Industrias culturales y desarrollo sustentable*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Borges, Jorge Luis (1994), "La muralla y los libros", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil Libre Examen.
- (1998), *La distinción*, Barcelona, Taurus.
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel y Dominique Schnapper (1996), *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre y Hans Haacke (1994), *Libre-échange: Entretiens avec Hans Haacke*, Paris, Seuil /Les presses du réel/Fondation de France. [Es posible hallar un fragmento traducido en "Efectos de librecambio", *Revista Milpalabras: Letras y artes en revista*, N° 3, Buenos Aires, otoño, pp. 14-24.]
- Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron (1977), *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia.
- Bourriaud, Nicolás (2004), *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bowness, Alan (1989), *The conditions of success. How the modern artists rises to fame*, Londres, Thames and Hudson.
- Brea, José Luis (2005), "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad", en José Luis Brea (ed.), *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal/ARCO.
- Buchloh, Benjamin H. D. (2000), *Neo-avantgarde and culture industry*, Cambridge/Massachusetts/Londres, The Massachusetts Institute of Technology Press.

- Buchloh, Benjamin (2005), "Entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York", en F. Bonami, B. H. D. Buchloh et al., *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, México/Madrid, CONACULTA/Turner
- Buci-Glucksmann, Christine (2008), *Une femme philosophe: dialogue avec François Soulages*, París, Klincksieck.
- Buck-Morss, Susan (2005), "Estudios visuales e imaginación global", en José Luis Brea (ed.), *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal/ARCO.
- (2009), "Radical cosmopolitanism", en *Third Text. Critical Perspective on Contemporary Art*, vol. 23, Issue 5, septiembre, pp. 547-549.
- Cimet, Esther et al. (1987), *El público como propuesta: cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Serie investigación y documentación de las artes, colección artes pláticas.
- Clifford, James (1995), *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- (1999), *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa.
- (2007), "Un Musée dans la cité: pour quelles mémoires, pour quels citoyens?", en Bruno Latour (dir.) *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly (21 juin 2006)*, París, Babel/Musée du quai Branly.
- Cruces, Francisco (1998), "El ritual de la protesta", en Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, México, Grijalbo/UAM.
- Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2005), *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Anagrama (Colección Argumentos).
- Descola, Philippe (2007), "Synthèse", en Bruno Latour (dir.), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly (21 de juin 2006)*, París, Babel/Musée du quai Branly.
- Downey, Anthony (2009), "An ethics of engagement: Collaborative art prices and the return of the ethnographer", en *Third Text: Critical Perspective on Contemporary Art*, vol. 23, Issue 5, pp. 593-603.
- Eco, Umberto (1981), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- (1986), *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen.
- Edelman, Bernard y Nathalie Heinich (2002), *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, París, La Découverte.
- Eder, Rita et al. (1977), "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer", en *Plural*, 2ª época, vol. IV, N° 70.
- Escobar, Arturo y Gustavo Lins Ribeiro (2006), *World anthropologies: Disciplinary transformations within systems of power*, Oxford/Nueva York, Berg, The Wenner-Green Foundation For Anthropological Research.

- Escobar, Ticio (2004), *El arte fuera de sí*, Asunción, CAV/Museo del Barro/
FONDEC.
- Ferrari, León (2008), *Obras 1976-2008*, México, Editorial RM/Instituto Nacional
de Bellas Artes/Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- Fisher, Jean (2005), "El sueño de la vigilia", en F. Bonami, B. H. D. Buchloh *et al.*,
Textos sobre la obra de Gabriel Orozco, México/Madrid, CONACULTA/Turner.
- Fisk, Robert (2003a), *The Independent*, 15 de abril [traducido al castellano por
Paloma Valverde (CSCA WEB), "El capítulo final del saqueo de Bagdad"
(*PaxHumana*: http://paxhumana.info/article.php?id_article=266)].
- (2003b), *The Denver Post*, 13 de abril [traducido al francés por Jean-Paul
Salaün: "Baghdad, une ville en guerre contre elle même" (*PaxHumana*)].
- Florida, Richard (2002), *The rise of the creative class... and how it's transforming
work, leisure, community & everyday life*, Nueva York, Basic Books.
- Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid,
Akal/Arte Contemporáneo.
- Foucault, Michel (1970), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- Gallo, Rubén, Hal Foster, Alfredo Jaar y Sylvère Lotringer (1997),
"Representation of violence. Violence of representation", en *Trans*, Nueva
York, vol. 1-2, N° 34.
- García Canclini, Néstor (1999), *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós.
- (2004), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*,
Barcelona, Gedisa.
- (2007), "Una pasión llamada Frida Kahlo", en Revista *Ñ*, N° 6, diario *Clarín*,
21 de julio de 2007, y "Frida y la industrialización de la cultura", en
suplemento *El Ángel, Reforma*, 19 de agosto de 2007.
- (dir.) (2009), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Buenos Aires,
Fundación Telefónica/Ariel.
- Geertz, Clifford (1989), *El antropólogo como autor*, Barcelona/Buenos Aires,
Paidós Studio.
- (1994), *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*,
Barcelona, Paidós Básica.
- Gell, A. (1998), *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford, Clarendon
Press.
- Giunta, Andrea (2005), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino
en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2009), *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, Arte
y pensamiento.
- Giunta, Andrea y Liliana Piñeiro (2008), "León Ferrari, agitador de formas", en
Obras 1976-2008, México, Editorial RM/Instituto Nacional de Bellas Artes/
Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- Godard, Jean-Luc (2007), *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra
(Synesthesia).

- Godelier, Maurice (2007), "Les métamorphoses de la qualification", en Bruno Latour (dir.), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly (21 de juin 2006)*, París, Babel/Musée du quai Branly.
- Goodman, Nelson (1968), *Languages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- (1977), "Quand y a-t-il art?", en G. Genette (comp.), *Esthétique et poétique*, París, Seuil.
- Grimson, Alejandro (2009), "Fronteras y extranjeros: desde la antropología y la comunicación – cultura, identidad, frontera", en Néstor García Canclini (dir.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Buenos Aires, Fundación Telefónica/Ariel.
- Guasch, Anna María (2003), "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión", en *Estudios Visuales*, Murcia, noviembre, pp. 8-16.
- Hard, Michael y Antonio Negri (2000), *Imperio*, Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós.
- Heinich, Nathalie (1991), *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, París, Minuit.
- (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, París, Minuit.
- (2001), *Lo que el arte aporta a la sociología*, México, Sello Bermejo/CONACULTA.
- (2002), *La sociología del arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- (2007), *Pourquoi Bourdieu*, París, Gallimard, Colección Le Débat.
- Hooper, Steven (2007), "Les métamorphoses de la qualification", en Bruno Latour (dir.), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly (21 de juin 2006)*, París, Babel/Musée du quai Branly.
- Hopenhayn, Martín (2008), "Inclusión y exclusión social en la juventud latinoamericana", en *Pensamiento Iberoamericano: "Inclusión y ciudadanía: perspectivas de la juventud en Iberoamérica"*, N° 3, 2ª época, pp. 49 -70.
- Huberman, Anthony (2009), "Talent is overrated", *Artforum International*, pp.109-110.
- Huysen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires/México, Fondo de Cultura Económica.
- Jaukkuri, Maaretta (2009), "Para curvarse con los ojos", en *Cildo Meireles*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Laddaga, Roberto (2006), *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Latour, Bruno (dir.) (2007), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly (21 de juin 2006)*, París, Babel/Musée du quai Branly.
- Lazzarato, Maurizio (2008), "Las miserias de la 'crítica artista' y del empleo cultural", en transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños, pp. 101-120.

- Lins Ribeiro, Gustavo (2003), *Postimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Gedisa.
- (2006), "Economic globalization from below", en *Etnográfica*, vol. x, N° 2, pp. 233-249.
- Lorey, Isabell (2008), "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales", en *transform, Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños, pp. 57-78.
- Ludmer, Josefina, *Literaturas postautónomas*, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> [consultado el 26 de noviembre de 2009].
- McCannell, Dean (2007a), "La 'autenticidad representada' hoy", en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, N° 314-315, pp. 89-116.
- (2007b), *Lugares de encuentro vacíos*, Barcelona, Melusina.
- Mack, John (2007), "Les métamorphoses de la qualification", en Bruno Latour (dir.), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly (21 de juin 2006)*, París, Babel/Musée du quai Branly.
- Maines, David R. (1993), "Narrative's moment and sociology's phenomena: 'toward a narrative sociology'", en *The Sociological Quarterly*, vol. 34, N° 1, pp. 17-38.
- Margolles, Teresa (2009), *¿De qué otra cosa podemos hablar? Pabellón de México. 53 Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia*, México/Barcelona, Editorial RM/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Difusión Cultural (Universidad Nacional Autónoma de México)/Instituto Sinaloense de Cultura/Patronato de Arte Contemporáneo A. C.
- Martin, Stéphane (2007), "Un musée pas comme les autres. Entretien", en revista *Le Débat: histoire, politique, société*, N° 147, noviembre-diciembre, pp. 5-22.
- Martín-Barbero, Jesús (2005), *Patrimonio y valores. Desafíos de la globalización a las herencias y los derechos culturales*, París, ponencia presentada en reunión de la UNESCO.
- Mato, Daniel (2007), "Importancia de los referentes territoriales en procesos transnacionales. Una crítica de la idea de 'desterritorialización' basada en estudios de casos", en *Estudios de Sociología*, Departamento de Sociología e Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de São Paulo, UNESP, N° 23, diciembre.
- McElheny, Josiah y Lynne Cooke (2009), "A conversation", en *Revista Parkett*, N° 86, pp. 118-125.
- Medina, Cuauhtémoc (2007), "Inundaciones, las artes como parte de la cultura visual globalizada", ponencia presentada en el taller de diálogos *Conflictos interculturales*, México, Centro Cultural de España.
- (2009), *¿De qué otra cosa podemos hablar? Pabellón de México. 53 Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia*, México/Barcelona, Editorial RM/

- Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Difusión Cultural (Universidad Nacional Autónoma de México)/ Instituto Sinaloense de Cultura/Patronato de Arte Contemporáneo A. C.
- Meireles, Cildo (2009), *Cildo Meireles*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Méndez, Lourdes (2003), *La antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas/ Siglo XXI de España.
- (2009), *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al arte contemporáneo*, Madrid, Síntesis (Letras Universitarias).
- Merleau-Ponty, Maurice (1960), *Signes*, París, Gallimard.
- Miller, Toby et al., (2005), *Global Hoollywood 2*, Londres, British Film Institute.
- Miller, Toby (2009), "La nueva división internacional del trabajo cultural", en Miguel Ángel Aguilar et al. (coords.), *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*, Pensamiento Crítico, Pensamiento Utópico 184, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mitchel, W. J. T (2003), "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", en *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Murcia, Asociación Cultural Acción Paralela/Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, noviembre, pp. 17-40.
- Morley, David (2008), *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*, Barcelona, Gedisa.
- Mosquera, Gerardo (2001), "Algunas notas sobre globalización y curaduría internacional", en *Revista de Occidente*, Nº 238, pp. 17-30.
- Moxey, Keith (2005), "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización", en José Luis Brea (ed.), *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal/ARCO.
- Muntadas, Antoni y Mark Wigley (2005), *Conversación entre Antoni Muntadas y Mark Wigley*, Nueva York, en AA. VV., *Muntadas on translation: I Giardini*, Pabellón de España, 51ª Bienal de Venecia.
- Muntadas, Antoni (2002), *On translation*, Barcelona, Actar/Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- (2004), *Proyectos*, México, Turner/CONACULTA/Laboratorio Arte Alameda.
- (2005), *On translation: I Giardini*, Pabellón de España, 51ª Bienal de Venecia.
- Nivón, Eduardo (2006), *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, México, CNCA.
- Orozco, Gabriel (2006), *Catálogo de la exposición*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo del Palacio de Bellas Artes (Instituto Nacional de Bellas Artes)/Turner.
- Ortiz, Renato (2000), *O próximo e o distante. Japão e modernidade-mundo*, San Pablo, Brasiliense.

- Ortiz García, Carmen (2004), "Celebración del fútbol y representaciones patrimoniales de la ciudad", en Carmen Ortiz García (ed.), *La ciudad es para ti: nuevas y viejas tradiciones en ámbitos urbanos*, Barcelona, Anthropos.
- Passeron, Jean Claude y Emmanuel Pedler (1991), *Le temps donné aux tableaux*, Marsella, CERCOM/IMEREC.
- Piglia, Ricardo (2001), *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos).
- Piccini, Mabel, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk (2000), *Recepción artística y consumo cultural*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Casa Juan Pablos.
- Popelard, Marie-Dominique (2002), *Ce que fait l'art*, París, Presses Universitaires de France (Philosophies).
- Price, Sally (1993), *Arte primitivo en tierra civilizada*, Madrid/México, Siglo XXI.
- Rabotnikof, Nora (2005), *En busca del lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, Juan Antonio (2009), *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo.
- Ramírez, Juan Antonio y Jesús Carrillo (eds.) (2004), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra.
- Ramos, Julio (2003), "Coreografía del terror: justicia estética de Sebastiao Salgado", en Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski, *Sujetos en tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Rancière, Jacques (2002), *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca.
- (2005a), *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del Estante Editorial.
- (2005b), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2007), *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra.
- (2008a), *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique Éditions.
- (2008b), "El teatro de imágenes", en Georges Didi-Huberman *et al.*, *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- Reguillo, Rossana (2007) "Legitimidad(es) divergentes", en *Jóvenes Mexicanos. Encuesta Nacional de Juventud 2005*, México, Instituto Mexicano de la Juventud.
- Richard, Nelly (1998), *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Ricoeur, Paul (1976), *La métaphore vive*, París, Seuil.
- (1984), *Temps et récit*, París, Seuil.

- Rosas Mantecón, Ana (2009), *Ir al cine en la ciudad de México. Historia de una práctica de consumo cultural*, tesis de doctorado, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sartre, Jean Paul (1963), *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada.
- Schiffrin, André (2001), *La edición sin editores*, México, Era.
- (2006), *El control de la palabra*, Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos).
- Serra, Catalina (2010), “Arte contemporáneo, arte a la baja”, *El País*, Cultura, 14 de abril de 2010, p. 37.
- Smith, Bernard (1988), *The death of the artist as hero. Essays in history and culture*, Melbourne, Oxford University Press.
- Sokal, Alan y Jean Brincmont (1991), *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós.
- Speranza, Graciela (2007), “En construcción. Identidad y ficción en algunas novelas de hoy”, ponencia presentada en el taller de diálogos *Conflictos interculturales*, México, Centro Cultural de España.
- Springer, José Manuel (2009), *Réplica 21: Obsesiva compulsión por lo visual*, <http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/134_springer_belleza.html> [consultado el 26 de noviembre de 2009].
- Thornton, Sarah (2009), *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, Edhasa.
- Tupitsyn, Victor (2009), “Notes on globalisation. The work of art in the age of shoe-throwing”, en *Third Text. Critical Perspective on Contemporary Art*, vol. 23, Issue 5, septiembre, pp. 515-526.
- (2004), “Post-Autonomous Art”, en *Third Text. Critical Perspective on Contemporary Art*, vol. 18, Issue 3, septiembre, pp. 273-282.
- UNESCO (2005), *Textes fondamentaux de la Convention du Patrimoine Mondial de 1972*, París.
- Urteaga Castro Pozo, Maritza (2009), “Juventudes y procesos de hibridación”, ponencia presentada en el coloquio *Voces híbridas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, octubre.
- Verón, Elisco y Martine Levasseur (1983), *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*, París, Centre Pompidou.
- Vila, Pablo (2009), “Identificaciones múltiples y sociología narrativa. Una propuesta metodológica para complejizar los estudios sobre juventud”, conferencia presentada en el coloquio *Voces híbridas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, octubre.
- Villoro, Juan (2000), “Lección de arena. Pedro Páramo”, en *Efectos personales*, México, Era.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2007), “De combien de manières un objet peut-il être authentique?”, en Bruno Latour (dir.), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly (21 de juin 2006)*, París, Babel/Musée du quai Branly.

Vogel, Susan (2007), "Les métamorphoses de la qualification", en Bruno Latour (dir.), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du quai Branly (21 de juin 2006)*, Paris, Babel/Musée du quai Branly.

VV. AA. (2006), *La guía del museo*, París, Musée du quai Branly.

Watson, Cate (2003), "Unreliable narrators? 'Inconsistency' (and some inconstancy) in interviews", en *Qualitative Research*, vol. 6, Nº 3, pp. 367-384.

www.wefeelfine.org

www.critical-art.net

www.yomango.net

www.artfairsinternational.com

www.ubu.com

www.independent-collectors.com

Yúdice, George (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.

Índice de ilustraciones

1. Dora García, "¿Dónde van los personajes cuando termina la novela?", dos videos de catorce minutos, color, sonido estéreo, inglés subtulado. Colección CGAC (Santiago de Compostela) y Frac Bourgogne (Dijon, Francia), 2009, p. 13.
2. Francis Alÿs, *The Collector* (El Colector), en colaboración con Felipe Sanabria, México, 1991-1992, p. 30.
3. Gabriel Orozco, *Papalote negro*, grafito sobre cráneo, 21,6 x 12,7 x 15,9 cm, 1997, p. 91.
4. Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, plastilina, 36,8 x 39,4 x 40,6 cm, 1992, p. 94.
5. Muntadas, *Mesa de negociación*, instalación, Madrid, septiembre-noviembre de 1998, p. 113.
6. Santiago Sierra, *Palabra tapada*, pabellón español en la Bienal de Venecia, 2004, p. 114.
7. Santiago Sierra, *Pasillo entre las paredes exteriores y el muro levantado por el artista en la Bienal de Venecia*, 2003, p. 115.
8. Santiago Sierra, *Cuarto de baño*, intervención en el pabellón de España, 2003, p. 116.
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, p. 118.
10. Marco Ramírez Erre, *Toy and Horse*, inSITE 97. Puerta de entrada de Tijuana a San Diego. Foto: Jimmy Pluker, p. 120.
11. Cildo Meireles, *Zero cruzeiro, Zero centavo*, metal, ediciones ilimitadas, diámetro 1,3 cm. Impresión en offset sobre papel, ediciones ilimitadas, 6,5 x 15,5 cm, 1974-1978, p. 155.
12. Cildo Meireles, *Zero dollar, Zero centavo*. Metal, ediciones ilimitadas, diámetro 1,3 cm, impresión en offset sobre papel, ediciones ilimitadas, 6,5 x 15,5 cm, 1974-1978, p. 156.
13. Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola*, texto transferido sobre cristal; cada una: altura: 25 cm, diámetro: 6 cm, 1970, p. 157.
14. Muntadas, *The Bank: Inside the Counting House*, imagen-collage, 1997-2002, p. 158.

15. Muntadas, *Words: the Press Conference Room*, 1991-2004, p. 162.
16. León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, plástico, óleo y yeso, 200 x 120 x 60 cm. Colección Alicia y León Ferrari, 1966, p. 174.
17. León Ferrari, *Tostadora*, de la serie *Ideas para infiernos*, 2000, tostadora eléctrica con cristos de plástico, 29 x 35 x 10 cm. Colección Alicia y León Ferrari, p. 175.
18. Carlos Amorales, *Dark mirror (From The bad sleep well 03)*, collage de papel, 45 x 60 cm. Cortesía del artista y kurimanzutto, México, 2007, p. 200.
19. Carlos Amorales, *From The bad sleep well*, óleo en tela, 150 x 200 cm. Colección Daros-Latinamerica, Zurich, 11-2004, p. 202.
20. Carlos Amorales, *Historia de la música pirata (Necrópolis)*, instalación, medidas variables, vinilo de corte en pared, cd, marcador y equipo de sonido, 2009, p. 206.
21. Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, *Bordado*. Conjunto de acciones en las calles de la ciudad de Venecia con gente bordando con hilo de oro telas con sangre recogida en escenas de ejecuciones en la frontera norte de México, 2009, p. 228.
22. Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, *Bandera arrastrada*. Acción pública en la plaza del Lido, Venecia, realizada con telas con sangre recogidas en escenas de ejecuciones en México, mayo de 2009, p. 229.

La sociedad sin relato
se terminó de imprimir en el mes de enero de 2011
por Gráfica, creatividad y diseño.
Av. Pdr. Plutarco Elías Calles 1321-A, Col. Miravalle
C.P. 03580, México D.F.

Otros títulos

- en** 3032 *Hans Belting*
Antropología de la imagen
- dx** 11 *Teresa Caldeira*
Espacio, segregación
y arte urbano en el Brasil
- ds** 2023 *Antonio Lastra*
Ecología de la cultura
- ds** 2016 *Stanley Cavell*
El cine, ¿puede hacernos mejores?
- en** 3064 *Lisa Block de Behar*
Medios, pantallas y otros
lugares comunes

En momentos en que las ciencias sociales hallan difícil explicar los logros y los fracasos de la globalización, cuando el arco que va de la caída de las Torres Gemelas al derrumbe del mundo de las finanzas ha hecho del inicio de este siglo el gran territorio de la incertidumbre, una nueva mirada sobre el arte puede ayudar a comprender las grandes encrucijadas de la sociedad. Para ello, junto con un análisis socioantropológico del campo artístico, el autor interroga lo que ocurre cuando éste se intersecta con otros. ¿Qué dicen sobre esta época los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos*, hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social? "El arte que trabaja con la inminencia –sostiene el autor– se ha mostrado fecundo para elaborar una pregunta distinta: qué hacen las sociedades con aquello para lo que no encuentran respuesta en la cultura, ni en la política, ni en la tecnología."

Este libro parte del vacío que dejó el agotamiento de las estéticas modernas. Critica también la idealización de obras fragmentarias y nomádicas, su fugaz prestigio en el canon posmoderno, y busca un marco analítico que, para examinar el arte contemporáneo, se ocupe de él junto con las condiciones culturales y sociales en las que se hace posible su condición postautónoma, como un modo de comprender, no sólo el mundo del arte, sino también los complejos procesos sociales en los que éste adquiere sentido.

ISBN 978-84-82946-35-0

katz

www.katzeditores.com

25\$ 225.00

