

LA MIRADA ARQUEOLÓGICA

Luis Camnitzer

La declaración que la forma es lo que envuelve a la obra y por lo tanto es lo que permite el primer contacto del observador es obvia al punto que uno piensa que no merece ser dicha. Y sin embargo ese hecho y su superficialidad implícita y literal determinan no solamente la relación que establecemos con la obra sino también las teorías artísticas de gran parte del siglo XX. Es un tipo de contacto coherente con la actitud de juzgar una persona en base a la primera impresión visual y utilizar esos prejuicios instantáneos para todo comportamiento posterior, incluyendo el racismo. En el campo del arte uno podría incluso llegar a hablar de racismos estéticos (anti-realismo, o anti-abstraccionismo por ejemplo), o sea un juicio superficial que lleva al descarte inmediato gracias a la mirada fugaz.

El primer paso es que ese contacto es el que decide que el observador siga mirando o que pase de largo. Si no se tiene la información sobre las necesidades que determinaron una forma particular de “envolver” la obra—ya sea por apuro o por ignorancia—uno se queda en la contemplación de una piel (o un maquillaje) y solamente queda la lectura superficial, detenida por un muro que por decisión, desidia o ignorancia se convierte en impenetrable. Es, en su interpretación más benigna, el mismo tipo de lectura que un niño de dos años realiza frente a un regalo. Empieza a jugar con la caja de cartón hasta que los padres lo obligan a abrirla para que vea, aprecie, y agradezca lo que ellos consideran el juguete real, el verdadero regalo.

No puedo declararme inocente de estos pecados. No creo que viendo una muestra (buena) con doscientas obras, yo llegue a invertir más de una hora y media en verla. Eso resulta en un promedio de 27 segundos por obra, siempre que no me encuentre con algún video que usurpe mí tiempo más de lo debido. Es posible que alguna de las obras me pida más segundos, y que haya otras que descarto después de una mirada. No estoy, por lo tanto, tan alejado del niño de dos años. La diferencia está en que por un lado, como artista, me atribuyo una mirada radiográfica como la de *Superman* que me permite atravesar esa especie de “papel de regalo” que envuelve la obra (su composición, terminado y oficio), y por otro, que el artista sabe que la mirada del observador tiende a ser impaciente y por lo tanto usa códigos de seducción bastante precisos. Pero diría que en general estamos todos—expertos y no expertos—lidiando con una mirada infantilizada de las cosas.

Por lo tanto, esta aproximación superficial a la obra de arte, en el sentido más literal de la palabra, es un hecho y tiene varias consecuencias. No se reduce solamente a la ejemplificada en la comunicación incompleta o interrumpida con la obra misma como en los casos anteriores. Por un lado condiciona la administración del lenguaje por parte del artista consciente de la disminución del tiempo dedicado a la contemplación. Pero además tiene consecuencias cuando el arte es utilizado como un vehículo de comunicación intercultural.

Cuando el arte cruza fronteras culturales lo puede hacer como un flujo multidireccional, culturalmente positivo, o como uno de infiltración si el flujo es monodireccional. Es la diferencia que existe entre intercambio y colonización. Es aquí donde la lectura o falta de lectura de la obra deja de ser un acto perezosamente benigno y en cambio desvía la comunicación para cumplir con ciertos intereses. El proceso colonizador genera una lectura de proyección determinada por la zona que tiene el poder, y trata de obligar a los artistas a conformar la presentación a esa proyección. Se crea lo que me gustaría denominar una *mirada arqueológica* del arte. Es la mirada que, enfrentada al envoltorio y sin saber exactamente cuanto deduce y cuanto proyecta, saca conclusiones generales que aceptará como verdaderas. Luego exportará esas conclusiones hacia las fuentes para que éstas ajusten el discurso.

Uno de las dinámicas que fomenta esta mirada es la creencia que el arte es un lenguaje universal con valores absolutos. La creencia tiene un cierto aroma paternalista. Ignora el hecho que hay contenidos y evocaciones mucho más particulares que lo que determinaría una universalidad y que éstos son fundamentales para que la obra tenga algún sentido y efecto. Incluso, aun cuando se trata de evitar los contenidos y anular las evocaciones, misteriosamente ambos insisten en quedarse y seguir interfiriendo. Cuando no hay texto sigue permaneciendo algún subtexto, y luego otro por debajo de él, y así sucesivamente.

La presencia activa de esos subtextos ancla la obra en un contexto que está determinado por sobreentendidos. Son los sobreentendidos accesibles a aquel público definido por quien se comunica a través de la obra, artista o no artista. Es así que aun el idioma más universal siempre termina subdividido en dialectos. La ignorancia de estos elementos permite cambios de contexto insensibles a la distorsión de la obra, lecturas que parecen coherentes pero están distanciadas del origen y del impacto total. Imponen una lectura incompleta y es ese el efecto de lo que aquí llamo la mirada arqueológica: una especie de mediador torpe cuando no falso.

La mirada arqueológica se introduce cuando los problemas expresados por la obra de arte son colectivos y la obra es percibida por una colectividad que no es la original. En los mejores casos, la mirada arqueológica trata de desentrañar la intención a través de la lectura de la forma. Pero es arqueológica y no un proceso de descodificación (como sucede mayormente cuando el arte es leído dentro de la cultura que lo genera) por dos razones. Primero, porque hay una contaminación de la lectura causada por las proyecciones e intereses del lector, y segundo, porque existen sobreentendidos que no sobreviven el viaje entre culturas.

Se diría que el empuje hacia una cultura global uniforme trata justamente de corregir estos problemas. Si todos vivimos en una cultura, la comprensión mutua queda totalmente lubricada, sin obstáculos de proyección y malentendidos. La mirada arqueológica desaparecería, los sobreentendidos serían compartidos, y pasaríamos a la descodificación pura. Lograríamos entonces ese arte universal con valores absolutos que se está predicando. Paradójicamente, sin embargo, el empuje hacia un arte internacionalizado no construye esa "gran colectividad" deseada. Solamente logra destruir las pequeñas colectividades.

Es innegable que un arte universal independizaría al arte de las fronteras culturales y geográficas. Pero tenemos que considerar también que en nuestras culturas capitalistas y competitivas la presuposición ideológica es que el arte es primariamente producto de una expresión individualista. La configuración cultural es una media estadística de la acumulación de esas expresiones. Por lo tanto esa comunidad global a la que se aspira, de acuerdo al arte, no es más que una acumulación de individuos. Como la estadística le da prioridad a las colectividades poderosas en esta definición hay, ya de entrada, un etnocentrismo y una distorsión ideológica. Quizás se pueda afirmar que efectivamente hoy, lentamente, el mundo se está orientando a ser una sociedad basada en una individualidad acumulada en lugar de una estructura comunitaria. Sin embargo, todavía estamos viviendo en un mundo policultural con distintas percepciones de lo individual, lo colectivo y los límites que existen entre ambos. Ni siquiera comparando a Estados Unidos con Canadá o con Europa occidental - sus colegas económica y culturalmente más cercanos- se llegaría a un perfil unitario. El problema se agudiza dramáticamente si se comparan los países subdesarrollados con los desarrollados, sin siquiera hablar de las sociedades tribales que viven excluidas de la definición operativa del "arte".

La ideología que opera dentro de esa visión de una sociedad global constituida por una acumulación de individualidades en realidad es una extensión del individualismo

capitalista liberal del siglo XIX. Es una definición que en aquel entonces se disfrazaba con el romanticismo y la bohemia, y que hoy comparte además algunas características de la libre-empresa descontrolada. En muchos casos esto nos impide poder hablar de una verdadera expresión individual o, con un poco más de ambición, de la investigación y ampliación del conocimiento (la cual, en última instancia, es la verdadera función del arte). Tenemos, en cambio, que recurrir y limitarnos a la noción del mega-espectáculo. El mega-espectáculo es producto de un formalismo combinado con la búsqueda de una alta intensidad de estímulos. Es algo formado por lo que en idioma curatorial podríamos llamar “pequeñas ideas de gran formato”. Esta combinación ocupa el lugar que en realidad le pertenece a la densidad y a la complejidad. El resultado es algo que no tiene nada que ver, ni con expresión, ni con una contribución al conocimiento colectivo.

Pero volviendo a una discusión del contexto, éste afecta los contenidos y las evocaciones, y éstos a su vez invariablemente reflejan localismos impenetrables. Hace varios años un artista sudamericano le estuvo explicando con lujo de detalles a una galerista norteamericana como utilizaba leche materna para pintar sus cuadros. La galerista escuchó pacientemente, y luego de un largo rato comentó: “Alguna vez consideraste la posibilidad de usar pintura acrílica blanca?”. Por su parte, el artista cubano Juan Francisco Elso Padilla, quien seguía los ritos de la Santería, acostumbraba “preparar” el interior de sus esculturas con su propia sangre. Lo hacía a pesar que santeros amigos le aconsejaban no hacerlo porque de acuerdo a ellos hay ciertas cosas que no se deben hacer si no se dominan completamente.ⁱ Y a ninguno de ellos se le ocurrió sugerir el uso de pintura acrílica roja.

Ciertamente la expansión del concepto de la sociedad como una acumulación de individualidades lentamente va corroyendo los vínculos comunales. Con ello no se unifica el mundo en una búsqueda común de comprensión. Lo único que queda es el nexo del consumo y la incomprensión cotidiana disfrazada en un diálogo cortés. Llegamos así a un idioma empobrecido y esquemático que luego determina que cosas son permisibles en el arte y cuales están prohibidas. La consecuencia de esto es que se da prioridad al impacto inmediato, al mensaje que se soluciona en una sola frase, a la ingeniosidad del recurso técnico. Y esto no es un problema relacionado a una ideología, en donde los reaccionarios se separan de los progresistas. El mismo simplismo cunde tanto entre aquellos que quieren activar y reformar a la sociedad como entre aquellos que buscan mantenerla sin cambios y/o favorecen el lucro. No es la intención subyacente la que se fue estrechando y esquematizando, sino el idioma disponible (la nueva cultura) y el horizonte que le actúa de prisión.

Es aquí donde la preservación de los dialectos se convierte en un acto de resistencia. El dialecto, sin necesariamente significar un aislamiento, subraya un vínculo comunicativo comunitario y responde a situaciones inmediatas y tangibles. Es cierto que el proceso que crea los dialectos es también una deformación de la lengua madre. Pero, más importante, es el reflejo lingüístico de las necesidades y costumbres de los subgrupos que operan dentro de esa lengua madre, es una de las partes que definen la autonomía cultural natural que desarrolla todo grupo en su actividad cotidiana al margen de la estructura de poder. Es quizás por eso que en algunos momentos históricos hay idiomas prohibidos, idiomas obligatorios, o cuando las culturas son aniquiladas hay idiomas que desaparecen junto con los conocimientos que los mantuvieron.

Eventualmente el dialecto puede ser considerado un idioma aparte, aun si permanece comunicable con el idioma que le sirvió de matriz. En EEUU todavía se presume de estar usando el idioma inglés. En Europa, más acertadamente, las traducciones de obras escritas en el inglés de EEUU aparecen como "traducidas del americano". Es interesante esta diferencia, porque por un lado el término desmitifica una cierta usurpación de la lengua, pero por otro respeta el sueño imperial del norte cuando se apropia falsamente del significado continental de la palabra "americano".

A su manera, el proceso de formación de dialectos (y sus muertes) también ocurre en el arte. Hay entendidos capaces de trascender el dialecto original, y hay sobreentendidos que la mirada arqueológica no es capaz de desentrañar. Es aquí, en reacción a estos problemas, donde probablemente se pueda crear una nueva clasificación de los artistas. Están los artistas que tratan de minimizar los sobreentendidos locales para trascender lo local y convertir la mirada arqueológica en la mirada objetiva. En ese grupo, a su vez, están los que lo logran y aquellos que solamente creen que lo logran: los que terminan hablando sin acento contra los que mantienen un acento fuerte pero no se dan cuenta. El inevitable ejemplo de Henry Kissinger, con su correctísimo inglés empapado de un imperdible acento alemán, sirve para entender que la hegemonía también da preferencia a sus "nativos". Y entre aquellos que logran pasar por nativos hegemónicos, están por un lado los que lo hacen solamente para adaptarse a la escala de valores hegemónica, y por otro los que enfocan en problemas que tienen una validez general y para los cuales cualquier resabio de dialecto actúa como un obstáculo para una comunicación perfecta.

Por otro lado están los artistas que se interesan más por fortalecer los vínculos comunitarios y elaborar los sobreentendidos. En ellos el dialecto es una parte integral de esa forma de comunicación. Es en este punto donde hace su entrada dramática el tema de la

identidad. Están los artistas que, por tratar de reforzar los vínculos que nutren y arman la comunidad, van articulando y perfeccionando el dialecto. Con ello ayudan a dar formas a las identidades colectivas. Por otro lado están los artistas que toman aspectos de la identidad ya conocida y los usan para llenar las cuotas de la demanda multicultural en los centros hegemónicos. Hay en todo esto una especie de frágil equilibrio ecológico en donde cualquier abuso o mal uso de poder desmorona el edificio cultural comunitario para sustituirlo con una cultura artificial.

Uno de los síntomas de la fuerza del poder hegemónico y del proceso de sustitución es que mucho de la discusión sobre el arte, incluyendo obviamente el de la resistencia a la hegemonía, se formula en relación a los centros culturales. Se deja así la relación horizontal entre las culturas no hegemónicas en un plano secundario. Como en el fondo todas estas cosas están profundamente relacionadas a la manera en que opera la distribución del poder, muchas veces hay una conexión mucho más fuerte entre zonas que al nivel de expresión cultural parecen distantes pero tienen o carecen de poder en forma similar, que entre las que tienen el poder y las que no lo tienen. La negligencia por lo tanto es grave, porque hay, por lo tanto, sobreentendidos compartidos entre las culturas periféricas aun cuando no se comunican idiomáticamente. Y por otro lado hay sobreentendidos incomprensibles entre culturas que utilizan un mismo idioma. El sufrimiento causado por ocupaciones, explotaciones y sumisiones obligadas muchas veces crea hermandades mucho más fuertes que la proximidad geográfica o el idioma común. Si el arte es una metodología para responder y solucionar problemas y para darle forma a las soluciones propuestas, mucho más que la similitud de los recursos formales empleados, es esa comunidad en la experiencia de los problemas la que crea la caja de resonancia. Es una caja en donde ciertos sobreentendidos locales, aun cuando no completamente comprendidos fuera de contexto, todavía evocan metáforas que pueden operar como palanca en un nuevo contexto.

Pero a pesar de eso y aun en esos casos, siempre queda una zona inaccesible. La mayoría de las obras se maneja en las zonas borrosas que se crean entre todas estas categorías, y es allí donde las resonancias reales que originalmente trató de lograr la obra se pierden, más o menos, para el que la mira. Aun cuando una situación política parece reproducirse a medio siglo de distancia, las percepciones generacionales y las estrategias ya no pueden ser las mismas y tienen que ser reinventadas en lugar de copiadas. Lo mismo sucede en arte, donde la respuesta artística está condicionada no solamente por una situación objetiva sino por como esa situación es percibida y contextualizada. La simpatía

del observador puede viajar a través del tiempo, pero va montada en la proyección del simpatizante. Es en ese momento en que es importante diferenciar entre la presencia literal y la metáfora aplicada como palanca. En nuestras culturas occidentales el arte es un mecanismo de subversión (subvierte las convenciones y los estereotipos que lubrican el funcionamiento social cotidiano que tiende a evitar las percepciones frescas y el acto de maravillarse). La lectura limitada a la presencia literal, la lectura creada por la mirada arqueológica, tiende a eliminar la posibilidad de la metáfora subversiva.

Hasta cierto punto todos hemos interiorizado la tradición hegemónica de ver el objeto de arte como un recipiente cerrado en lugar de entender que funciona como un sonido diseñado para repicar dentro de una caja de resonancia muy específica. Si se cambia esa caja (en este caso el contexto cultural), también cambia el sonido.

Pero el tema va mucho más allá y alcanza la definición misma de quien es el artista y cual es su rol. Los problemas de la mirada arqueológica no se limitan solamente a la simplificación formal o a la lectura temática superficial. En todo esto también influye la imposibilidad de entender exactamente la definición variada del profesionalismo artístico que impera en distintas culturas y economías. Así por ejemplo, desde el punto de vista de los centros culturales dominantes un "artista de domingo" es alguien que cumple con dos empleos durante la semana para poder sobrevivir cotidianamente y que usa el poco tiempo restante para producir arte.

Ser un artista de domingo constituye una situación sintomática de varios aspectos interesantes. Uno de éstos es precisamente la ideología que representa el concepto mismo. De acuerdo a esta ideología, el artista es un productor de objetos mercantiles, y si no dedica la mayoría de su tiempo vital a esa producción pierde el derecho de ser considerado como un productor profesional. El uso de un tiempo parcial lo convierte en un amateur superficial y su actividad pasa a ser solamente un hobby o pasatiempo.

Sin embargo, en sociedades no afluentes, el artista que solamente produce trabajo en sus horas robadas, es percibido como artista y no como un usurpador del nombre. Allí "artista" y "artista de domingo" son sinónimos, y la única condición con la que se debe cumplir es de periódicamente mantener la visibilidad. Mientras que en los centros culturales un artista que no expone regularmente desaparece del mercado (lo mismo que sucede con una compañía comercial en quiebra), en estas sociedades hay suficiente confianza tanto en la actividad como en la persona como para mantener la reputación. Esta confianza representa otro tipo de ideología: una en donde el artista es miembro de la sociedad y no

necesariamente del mercado. Como tal, es un contribuyente al proceso cultural colectivo y su importancia va mucho más allá del intercambio comercial.

Con este tema también se conecta la relación que hay entre el tema del trabajo y la cantidad de obras pertinentes a este tema. En la definición profesional de los centros, en donde la relación con el mercado es fundamental, el problema de la imposición de la obra en la mente del público es tan importante como la obra misma. Por lo tanto una exposición se tiende a organizar en tal forma que las obras presentan un todo coherente. Las obras, preferentemente, se organizan como una serie, o como un "tema y variaciones". Esto permite (y pretende) fijar la imagen en el público, hacerla memorable. En culturas sin un mercado artístico de importancia, y en una situación en donde la competencia entre artistas es muy reducida, esta insistencia parece un desperdicio de tiempo. El uso y percepción diversos del "tiempo comercial" o tiempo necesario para imponer una imagen, también afecta la definición precisa de "fórmula artística" o cuando se considera que un artista se está repitiendo. Esto puede explicar la presencia mayor de trayectorias eclécticas en los artistas de las culturas periféricas capitalistas. ⁱⁱ El mismo tiempo aquí puede ser utilizado en otras investigaciones y, como resultado, la obra de los artistas en la periferia cambia de rumbo con mayor frecuencia que en los centros.

Esta diferencia cambia tanto el tipo de lectura como también el potencial histórico de la obra. Obras que frecuentemente precedieron lo que se considera descubrimientos e invenciones estéticas propias de los centros culturales, no quedan registradas en la historia. Esto es así no solamente por que carecieron de la fuerza de imposición necesaria o porque los que escriben la historia hegemónica sufren de etnocentrismo, sino también porque los artistas no se repitieron lo suficiente como para lograr un registro documental apropiado.

Desde un punto de vista cultural general, la definición precisa de que es lo que constituye un artista no parece demasiado importante (productor sistemático, chamán, artesano, o vecino). Lo que importa más es el impacto de su producción, y en última instancia, el impacto sobre quien escribe la historia.

Todo esto forma parte de los sobrentendidos que se escapan de la mirada arqueológica. Es por eso que la metáfora del dialecto es importante, aun si en el campo del "arte culto" ese dialecto no llega a ser realmente un idioma colectivo. En la medida que el artista se identifica y es identificado de acuerdo a ciertas denominaciones (como la nacionalidad, que es un ejemplo de identidad poderoso) son estas denominaciones las que definen el público al que el artista se dirige. Son las condiciones que afectan las preguntas de "¿A quien le hablo?", "¿A quien le vendo?" o la combinación de ambas. Pero hay que

considerar también que cuando el artista se identificaba fuertemente con su país de origen en términos de raíces, tradiciones, pasaporte, o demás conceptos adheridos a la construcción chauvinista de nación-estado, el público real era solamente un fragmento de la población que habitaba esas ideas. Los sobreentendidos y las convenciones en las que se basa la obra de arte, ya sean como plataforma de afirmación o como meta de un desafío, pertenecen a un segmento de población mucho más reducido que el que abarcan las fronteras geográficas. Es un segmento que en gran parte está condicionado por definiciones de clase social. Los conceptos operantes en arte tal cual se utilizaron durante el modernismo y son utilizados hoy en día, pertenecen fundamentalmente a la clase media. Como tal, también es un sector que traspasa las fronteras, ya que muchas veces hay más cosas en común entre las clases medias de distintos países que entre las distintas clases sociales dentro de un mismo país. Así, las aperturas a las manifestaciones “populares” frecuentemente son nada más que intentos de apropiación por parte de la clase media afluente. Es una movida del centro nacional para abarcar, con ciertas condiciones, la periferia nacional entendida como algo homogéneo. Este proceso es más intenso en las naciones de la periferia, donde la *intelligentsia* se superpone socialmente con lo que en las décadas de los sesenta y setenta se conocía como las “clases compradoras” (*comprador class*).ⁱⁱⁱ Si bien el término fue creado como un eufemismo para el “gobierno indirecto” del colonialismo británico, el apelativo es interesante porque aunque realmente quería significar (en un mal uso de la palabra en español) las clases compradas, también apuntaba al valor adquisitivo de esa clase. En esta movida de las clases afluentes se introduce una mirada arqueológica más, otra piel de cebolla que vela y complica las lecturas.

Si el arte fuera un campo abstracto y cerrado como las matemáticas, sería un campo de propiedad colectiva sin atribuciones localistas o chauvinistas y todo el mundo efectivamente contribuiría a un fondo común. Pero el arte no funciona así. Siendo comunicación, siempre incorpora sobreentendidos locales y comunitarios, tiene una función de solidificar identidades y pertenencias culturales al mismo tiempo que expandir y enriquecerlas. Las matemáticas codifican ideas que tratan de ser axiomáticas y no permite los dialectos. El arte pocas veces trata de ser axiomático y menos veces lo logra. El arte generalmente tiende al dialecto. El dialecto puede ser localista, incluso folclórico, o hegemónico con pretensiones globalizantes. Pero aun si hegemónico, sigue cayendo en el dialecto, siempre es provinciano. El imperialismo es provincianismo con mucho poder.

Parecería que una de las condiciones para el pasaje de manifestaciones regionales a la categoría de “arte internacional” es que el regionalismo provinciano tiene que ser

hegemónico para poder internacionalizarse. Cuando el regionalismo es periférico, tiene que des-regionalizarse a través de filtros hegemónicos (como en las décadas pasadas lo fue el "multiculturalismo") y resignarse a la pérdida de los sobreentendidos. Recién entonces puede ser incorporado dentro del regionalismo hegemónico. Recién entonces puede participar, dosificada y controladamente, en el proceso de internacionalización. Pero la integración nunca es completa ni tampoco es acrítica. Se aceptan solamente aquellos elementos formales que se consideran útiles para la revitalización del arte hegemónico, sin tomar en cuenta la integridad operante en el contexto original. Es un proceso que se podría definir como la contra-cara hegemónica del sincretismo. El sincretismo es justamente una técnica para pasar desapercibido frente a la inspección de la mirada arqueológica y poder resistir. Mientras que con ello el sincretismo da nuevos significados a las imágenes apropiadas, aquí los significados son eliminados para lograr una adaptación más completa.

Consciente o inconscientemente, el artista no hegemónico hoy vive enfrentado a la mirada arqueológica y su obra responde a ella. Sería preferible tomar conciencia del problema y actuar de acuerdo a una posición. Por lo menos entonces podremos discernir con más facilidad que papel juega el mimetismo en nuestra obra, cual es nuestra relación con la mirada arqueológica y hasta que punto nuestra obra es producto de estrategia o de contaminación, y como nos ubicamos frente al centro en dirección vertical, y frente al no-centro en dirección horizontal.

ⁱ Elso murió prematuramente de leucemia, y en círculos santeros se especuló que esto fue una consecuencia de como preparó sus obras.

ⁱⁱ Mi diferenciación entre culturas periféricas capitalistas y no capitalistas trata de respetar a la diferencia entre las culturas no competitivas interesadas en mantener una tradición estática (como es el caso de una cultura tribal) y las culturas donde se estimula la individualidad y la competencia.

ⁱⁱⁱ El término fue aplicado para el colonialismo inglés en África y Asia. La respuesta para el equivalente neo-colonialista y producto de la Conferencia de Bandung en 1955, en América Latina fue lo que se llamó "desarrollismo".