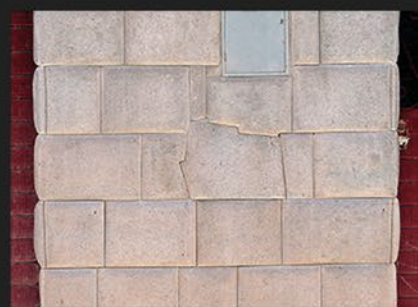
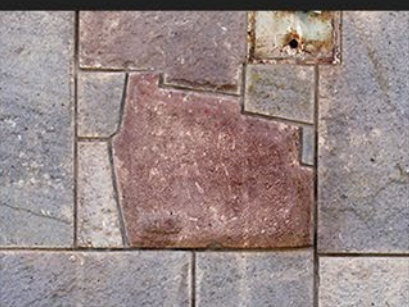
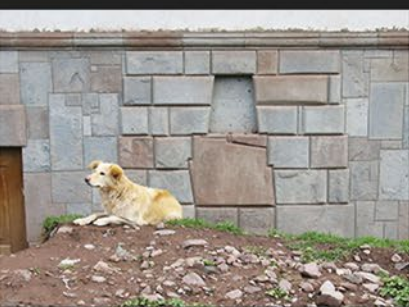


Giuliana Borea, editora

Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES



ARTE Y ANTROPOLOGÍA
ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

Giuliana Borea

Editora

ARTE Y ANTROPOLOGÍA

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

306.47 Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--
A 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea
Asociación Gráfica Educativa).
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.
D.L. 2017-01193
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2017-0586

Arte y antropología
Estudios, encuentros y nuevos horizontes
Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193
ISBN: 978-612-317-227-5
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

ÍNDICE

Agradecimientos	11
Introducción. Ensamblajes y solturas <i>Giuliana Borea</i>	13
VEINTE AÑOS DESPUÉS DE <i>THE TRAFFIC IN CULTURE. REFIGURING ART AND ANTHROPOLOGY</i>	
Arte/Etnografía/Diseño: reconfigurando el arte y la antropología hoy <i>George E. Marcus</i>	35
Pinturas, públicos y protocolos: las tensas trayectorias de las pinturas aborígenes <i>Fred R. Myers</i>	57
PARTE 1. EN TORNO A LA INSTITUCIONALIDAD DEL ARTE Y DE LA ANTROPOLOGÍA	
<i>Precolombinismo: prácticas de coleccionismo y arte moderno en Ecuador</i> <i>Pamela Cevallos</i>	79
La noción de autenticidad en el mundo de las «artes primeras» <i>Lorena Cisneros Armas</i>	87
«Arte popular» y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte <i>Giuliana Borea</i>	97
Pequeño mundo; y Socorro <i>Valeria Ghezzi</i>	121
Migración y Marca Perú impresa en el traje colonial <i>Carolina Estrada</i>	123
La era posmedia y la estética en el campo de producción artística de la fotografía en Lima <i>Carlos Zevallos Trigoso</i>	127
Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial <i>X. Andrade</i>	135

El texto curatorial como imagen del arte <i>Rocío Gómez, Pamela Ravina y Sandra Tineo</i>	157
Sobre el concepto de arte en los uitotos áimenu <i>Rember Yahuarcani</i>	163
Traducir lo virtual: arte/escritura en la Ciudad de México <i>Christopher M. Fraga</i>	165
MAHKU–El movimiento de artistas Huni Kuin <i>Amilton Pelegrino de Mattos e Ibã Huni Kuin (Isaias Sales)</i>	173

PARTE 2. LA AGENCIA DEL ARTE

ESPACIO PÚBLICO Y POLÍTICAS DEL CUERPO

«Titulares» <i>Ximena Salazar, Fernando Olivos y Cecilia Ugaz, Proyecto CiudadaníasX, Instituto de Estudios en Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano (IESSDEH)</i>	181
Estrategias artísticas y activistas en la práctica espacial crítica: cultura, protesta social y Centro Histórico de Lima en la república neoliberal <i>Carlos León-Xjiménez</i>	183
El caso peruano de esterilización forzada y el arte de género. Notas para una etnografía crítica <i>Alejandra Ballón Gutiérrez</i>	195
Micropolíticas como campo de operación artística en el espacio público: análisis a las intervenciones del Grupo Grifo <i>Bernardita Abarca Barboza</i>	209
Disenso en el arte contemporáneo de la escena artística tapatía <i>Mayra Moreno Barajas</i>	221
Vasijas y personas: recursos plásticos y códigos estéticos en la figura humana de la alfarería del noroeste argentino prehispánico <i>María Fabiana Bugliani</i>	233

HISTORIAS, FRACTURAS Y POR-VENIR

Exhumación <i>Teodoro Ramírez</i>	243
El porvenir es el pasado que viene <i>Natalia Revilla</i>	245
Historias de Quinoa <i>Gedión Fernández</i>	247
¿Qué hay dentro de las casas? Pequeñas historias sobre la distancia y el vacío <i>Natalia Iguiniz</i>	253

Alcohol y malos pensamientos: binomio de alto riesgo (pertenencias de Abimael) <i>Santiago Quintanilla</i>	265
Arte y memoria o cuándo lo cultural se transforma en una plataforma de hacer política <i>María Eugenia Ulfe</i>	267
Arte, ritual y masacre. La estética del exceso <i>Jacobo Cardona Echeverri</i>	281
PARTE 3. DIÁLOGOS Y EXPERIMENTACIÓN ENTRE ANTROPOLOGÍA Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	
«Los productos puros enloquecen». Ethnography-based art y los caminos de arte y antropología <i>Chiara Pussetti</i>	293
Arte, comunidad y polifonía: acerca de la noción de <i>investigación</i> en arte y antropología <i>Carla Pinochet Cobos</i>	305
Taller Experiencias Locales: la práctica artística en diálogo con la antropología y su compromiso social <i>Jaime Sánchez Santillán</i>	311
Arte y antropología <i>Brus Rubio Churay</i>	317
Tratado del tener que ver <i>Evelyn Schuler y Alfredo Zea</i>	319
Arte y antropología: apuntes de una experimentación metodológica <i>Inês Quiroga Coelho</i>	323
El diario entre «lo visual» y «lo sensorial» <i>Catalina Cortés Severino</i>	333
Conversación de Campo. La conversación como método de aproximación entre el arte y la antropología <i>Conversación de Campo (CDC): Rosario Carmona, Catalina Matthey, María Rosario Montero y Paulas Salas</i>	343
Sobre la producción y experimentación del video performance Ocupa. Espacio-cuerpo y permeabilidad <i>Rocío Gómez</i>	353
Ser Sur Uio: proyecto de arte relacional multimedia <i>Patricia Bermúdez Arboleda</i>	355

PARTE 4. AGENTES Y REGÍMENES DE VALOR

TRÁFICOS, TRAYECTORIAS Y EMPLAZAMIENTOS

El afiche como fetiche: de los espacios gubernamentales a los espacios museísticos. El caso de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado <i>Miguel Sánchez Flores</i>	365
Forma y contenido, Soluciones a un mismo problema geométrico e Historia de un surgimiento <i>Juan Salas Carreño</i>	373
«Artefactos de historia», artefactos de relación: cimarronajes, bricolajes y canibalismos estéticos en la Martinica contemporánea <i>Magdalena Sophia Toledo</i>	377
Antropófagos contemporáneos: paradojas y lógicas visuales en la pintura amazónica contemporánea peruana <i>María Eugenia Yllia Miranda</i>	387
Las pinturas y los artistas amazónicos que viven en Cantagallo: el caso de Roldán Pinedo <i>Daniel Castillo</i>	397
Entre la calle y la galería: una aproximación a la trayectoria del colectivo LimaFotoLibre desde la antropología visual y el arte <i>Jorge Juárez Li</i>	405
<i>INVISIBILIDADES, CARTOGRAFÍAS Y NUEVAS CONSTRUCCIONES</i>	
Forja-Arte y oficio en la Plaza Arenas <i>Manuel Kingman</i>	417
Víctor Foto-estudio <i>Liliana Correa Rodríguez y Nicolás Mejía Jaramillo</i>	419
La producción de la invisibilidad de la muerte <i>Aline Gama de Almeida</i>	423
La clausura del mapa <i>Nancy La Rosa</i>	433
Representaciones del territorio insular desde narrativas arqueológicas, etnográficas y cartográficas: el caso de Isla Mocha (Región del Biobío) <i>Constanza Roa Solís y Mariaceleste Iglesias Cruz</i>	435
Ocho construcciones imaginadas por ocho obreros de construcción <i>Eliana Otta</i>	447
Otro Horizonte <i>Luis Antonio Torres Villar</i>	449
Sobre los autores	451

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a la Maestría en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este libro se debe, en parte, al curso que dicté en 2013, «Miradas y Encuentros: Antropología y Prácticas Artísticas Contemporáneas». En este, pensado como un taller y como parte de mi doctorado, busqué discutir con los alumnos —antropólogos, sociólogos, comunicadores y artistas— sobre los diálogos, tensiones y posibilidades entre ambas prácticas. Gracias al entusiasmo del curso, y durante el desarrollo de este, planteé a la Maestría organizar el Seminario Internacional «Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte», el cual tuvo el apoyo inmediato desde sus coordinadoras Gisela Cánepa y luego María Eugenia Ulfe. Por ello, a ambas mi más sincero agradecimiento, por alentar a los profesores a profundizar en las líneas que trabajamos no solo mediante clases sino a través de distintos medios. En este sentido, también mi agradecimiento al Departamento de Ciencias Sociales en la persona de Alejandro Diez.

Nunca pensé que este seminario, realizado del 19 al 21 de noviembre 2014 en la Pontificia Universidad Católica del Perú, iba a tener tal recepción. Este se convirtió en un gran encuentro de investigadores —antropólogos, historiadores, filósofos, artistas y curadores— provenientes de más de diez países y ayudó a que sus participantes podamos medir —como ponentes o asistentes— el interés que suscita el tema y las formas de discusión que estamos generando, particularmente, desde Latinoamérica. También nos permitió conocernos y formar redes que ya han dado frutos. Además, el contar con dos antropólogos clave que han influenciado en los trabajos de muchos, como son George Marcus y Fred Myers, como conferencistas principales contribuyó al éxito de este evento. A ambos mis más sinceros agradecimientos por su participación y entusiasmo constante. Así pues, este libro nace de estas discusiones y del trabajo posterior de sus autores al afinar los textos. A todos ellos les agradezco por su labor. No obstante, muchas valiosas contribuciones del seminario no se han incluido en el libro por temas de edición y porque en esta oportunidad nos centramos en la antropología y las artes visuales.

Este libro también se gesta como parte del trabajo del Grupo de Investigación en Antropología Visual y de la participación de sus miembros. En particular quedo agradecida con Rocío Gómez por su apoyo en el trabajo visual y con Carlos Zevallos por ser mi mano derecha en la edición del libro. Mi agradecimiento a Alejandra Ballón, a través de INCA, por compartir sus experiencias en la edición de libros y darme un empuje adicional para su publicación. Agradezco a mis estimados colegas y amigos X Andrade y Carla Pinochet Cobos por sus valiosas sugerencias, en particular, con el texto introductorio del libro. A la Wenner-Gren Foundation que me permitió, gracias a una beca de trabajo de campo, estar en Lima con la tranquilidad económica necesaria para pensar y producir «artilugios» en el campo —siguiendo a George Marcus—. Finalmente mi gratitud profunda a Matt, mi esposo, y a mi hija Carissa, por ser mi gran soporte y fuente de energía.

INTRODUCCIÓN

ENSAMBLAJES Y SOLTURAS

Giuliana Borea

Este libro recoge estudios y prácticas de distintos investigadores y artistas y nos ofrece un panorama actual sobre las relaciones entre el arte y la antropología, con énfasis —aunque no exclusivamente— en trabajos en y desde países latinoamericanos. Hasta ahora la gran parte de las iniciativas que se han propuesto abordar estos estudios y cruces han sido en su mayoría escritos en inglés por estudiosos norteamericanos, europeos y australianos. En este sentido, un aporte de este texto consiste en estar escrito en español y en multiplicar las procedencias de los investigadores.

Pese a ello, el libro no busca constituirse como una voz del sur. Por el contrario, se recogen influencias, flujos y ensamblajes en la construcción del conocimiento que trascienden las fronteras de la región, sin por ello estar ajeno a las formas de poder en la construcción de saberes y haceres.

Con el objetivo de situar estas contribuciones, esta introducción ofrece un breve recuento de las maneras en las que la antropología se ha acercado al estudio del arte y cómo estas relaciones se han redefinido atendiendo a las colaboraciones entre ambas disciplinas, incluyendo aproximaciones desde Latinoamérica como parte de esta historia(s). Estos son, no obstante, algunos ensamblajes que requieren mayores trabajos que den cuenta de cómo, en diversas latitudes, las tradiciones antropológicas y artísticas se han aproximado.

En particular, la introducción ofrece un recuento histórico e incide en las nuevas preguntas y temas que se abren desde los años ochenta y noventa, ubicando los aportes del libro editado por George Marcus y Fred Myers, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (1995), en particular su introducción, así como los temas que conforman el presente volumen. Cabe señalar que escribo estas líneas desde la antropología. El libro está constituido por aportes de antropólogos, historiadores y filósofos del arte que dialogan con la antropología; así como por artistas que abordan temas en común con las disquisiciones antropológicas (o, podríamos decir, viceversa).

MUSEOS, FORMA Y FUNCIÓN

Desde sus inicios, la historia de la antropología ha estado relacionada con el estudio de la cultura material y los museos. La forma y técnicas de objetos de diferentes regiones se compararon en los gabinetes de los museos para mostrar el desarrollo de la humanidad dentro de las teorías evolucionistas y difusionistas (ver Chapman, 1985, por ejemplo). Estas explicaciones y exposiciones de los museos (ver Otis, 1887; Powell, 1887) recibieron una fuerte crítica, principalmente, de Franz Boas (1887a, b, c). Boas (1892) propuso la distribución de las colecciones de los museos en áreas culturales con el fin de mostrar los estilos locales y rasgos culturales. Defendía que todos los grupos culturales tienen un sentido de la estética, mas allá de cuán diferentes fueran sus principios estéticos (Boas, 1927). Ambas ideas fueron hitos para los estudios antropológicos del arte. Sin embargo, la cultura material y el trabajo del museo dejaron de ser centrales en la antropología entre los años 1920 y 1950: el trabajo de campo de largo plazo cobró importancia gravitante y mediante este, el análisis de las instituciones sociales, fundamentalmente desde el funcionalismo británico. Sin embargo, investigadores como Raymond Firth y Anthony Forge mantuvieron un gran interés en el estudio del arte (ver Morphy & Perkins, 2006, p. 9). Para Firth (1925), por ejemplo, los antropólogos necesitaban investigar cómo se utilizaban los objetos en las sociedades de estudio, sus interrelaciones con otras instituciones sociales y los valores locales expresados en características formales. Durante los años 1920 y 1960 —y a pesar de que los objetos no eran el eje del análisis— las teorías del intercambio (por ejemplo, Malinowski, 1922; Mauss, 1925), que analizaban el valor en términos de distribución, intercambio y reciprocidad, contribuyeron a explicar el papel de los objetos en la mediación de las relaciones sociales.

Sin embargo, la antropología francesa, con su enfoque más filosófico, no se involucró por completo en el trabajo de campo a largo plazo, y tampoco abandonó el museo como una plataforma de investigación antropológica y trabajo. Vale la pena señalar que el antropólogo George Riviere fue el primer presidente del ICOM (1948-1966). Él desarrolló la idea de ecomuseos, que más tarde, con la crisis de los museos y el desarrollo de la nueva museología, se incluyen como otros medios locales a la voz autoritaria del «gran» museo (ver Fernández, 2002).

En algunos países de Latinoamérica, los inicios de la antropología como disciplina se dan con y son alimentados por los movimientos indigenistas y sus proyectos modernos de construcción de identidades nacionales —como en el caso de México y Perú—. La antropología va a actuar no solo desde las universidades, sino desde los museos y desde políticas de Estado, y llevará a antropólogos a ocupar cargos públicos. En este contexto, los estudios del arte de los grupos indígenas y campesinos como elemento de identidad y de imaginario nacional es central en la discusión antropológica y folclórica, a su vez que irá variando lo que se comprende como identidad

y los proyectos de nación. Las intensas discusiones de los cambios estéticos, de funciones, de la individualidad o colectividad de las producciones, son algunos de los debates en que participan los antropólogos, como José María Arguedas para el caso peruano (ver Roel Mendizábal, 2000).

DEL SIGNIFICADO A LA ACCIÓN

En la década de 1960 se observaron los objetos a través de diferentes lentes. El estructuralismo y la decodificación de los patrones semánticos los reubicaron en el centro del análisis (Munn, 1966; Levi Strauss, 1983; Silverman, 1994). Este tipo de análisis fue —y sigue siendo— clave en la historia del arte y en las antropologías de muchos países latinoamericanos que estudiaron la cultura material y el arte (ver Cánepa, 2011 para el caso peruano). Además, cabe recordar que Levi Strauss impartió cátedra en la Universidad de São Paulo. La relectura de Marx, principalmente en Francia y América Latina (Barnard, 2000), llevó a los antropólogos a analizar los modos de producción y las relaciones de poder en el control de las cosas, y de aquellas consideradas valiosas, como es el caso de los trabajos de Maurice Godelier (1986).

En respuesta al estructuralismo clásico que privilegió más las distribuciones subyacentes que los contextos, la antropología simbólica miró el significado en su contexto (Geertz, 1973). Las investigaciones buscaron explicar el significado de los objetos para la población local: las interpretaciones indígenas del arte (Forge, 1973; Firth, 1992; Küchler, 1992). Otra rama de la antropología simbólica situó el significado en la acción examinando actores y la movilización de los símbolos en contextos específicos. De particular importancia son los trabajos de Victor Turner (1974). El estudio de los objetos, no solo como parte de una red de significados sino también de las acciones, contribuirá a trazar la arena para los estudios antropológicos posteriores sobre el arte.

LA DÉCADA DE 1980 Y EN ADELANTE: NUEVAS PERSPECTIVAS

Esta década está marcada por la influencia de los estudios posestructuralistas y su enfoque en prácticas, cuerpos, espacio y micropoderes, así como por las críticas posmodernas y estudios poscoloniales y su deconstrucción de metarrelatos y del poder de las representaciones. Estas perspectivas marcaron nuevas formas de análisis, nuevas reflexiones metodológicas y la necesidad de incluir voces diversas. En la antropología la autoridad del texto etnográfico y las formas de escribir serían removidas, principalmente, con el libro *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* editado por James Clifford y George Marcus (1986). El efecto específico de esta propuesta en las antropologías latinoamericanas tendrá impactos y ritmos diferenciales, que quedan aún pendientes de revisar.

Así pues, en este periodo fueron publicados estudios sociológicos claves sobre la esfera del arte (Becker, 1982; Bourdieu, 1984 [1979], 1993). Adicionalmente, luego de las fuertes críticas a la autoridad del museo (por ejemplo, Cameron, 1971), académicos y profesionales comenzaron a examinar las exposiciones como sitios de poder y representación (Karp & Lavine, 1991; Kirshenblatt-Gimblett, 1998), y grupos indígenas iniciaron procesos para exigir la repatriación de sus objetos simbólicos y su derecho a administrar su patrimonio. Más adelante, ya en la década de 1990, los nuevos estudios visuales —con influencia de una mirada antropológica— entran a discutir las maneras de ver y problematizar la visión etnocéntrica de la historia del arte tradicional (Foster 1983; Buck-Morss [Kester 1997]; Mirzoeff, 1998; Holly & Moxey, 2002; Brea, 2006).

Nuevas propuestas antropológicas de los estudios del arte y la cultura material tienen lugar también en la década de 1980, en interrelación con los hechos señalados, y abren influyentes temas de análisis. Los estudios antropológicos pasan de centrarse únicamente en la función, significado y estéticas de los objetos en una localidad, a propiciar discusiones, que he agrupado, como: (i) categorías, apropiaciones y críticas al «arte primitivo»; (ii) debates sobre la estética y la agencia del arte, (iii) anclaje y circulación de los objetos y la construcción de valor; (iv) mundos del arte, aportes sociológicos y más, y (v) estudios urbanos y de globalización en relación con el campo y prácticas artísticas. A continuación me referiré a cada una de ellas.

(i) Categorías, apropiaciones y críticas al «arte primitivo»

Anteriormente alojados en los museos etnográficos, los artefactos indígenas fueron reubicados como «arte primitivo» en los museos de arte y casas de subastas. La exhibición de 1984 del MoMA, «Primitivismo» en el arte del siglo XX: La afinidad en lo tribal y lo moderno, fue el epítome de este «subir de escala» y desencadenó una crítica antropológica aguda. James Clifford (1985) sostuvo que la atribución de similitudes formales entre el arte indígena y moderno reforzaba tanto el proyecto modernista como la «otredad»: los objetos no occidentales se mostraban como ahistóricos, intemporales, inmutables y sin autor. La crítica de «lo primitivo» localizó a los antropólogos en relación con las instituciones occidentales, modos de representación y valores, y la categoría de «arte» (Clifford 1985; Thomas, 1991; Myers, 2006). En su libro *Primitive Art in Civilized Places*, Sally Price señala que

para entender este fenómeno, debemos empezar por centrar nuestra atención, no en los objetos mismos, ni en las personas que los realizan, sino más bien en los que han definido, desarrollado y defendido la internacionalización del arte primitivo, y en sus visiones raciales, culturales, políticas y económicas (2002, p. 5).

Pero el modernismo no solo creó el «arte primitivo» sino que también creó lo «fantástico». Por ejemplo, la exposición *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, en el Museo de Indianápolis, levantó la crítica de la historiadora del arte Mari Carmen Ramírez (1992). Ramírez cuestiona la representación homogeneizada de una supuesta mentalidad fantástica en toda América Latina, en contraste con aquellos países que se estarían ubicando como modernos y racionales. En este sentido, varios investigadores y agentes del arte han revisado y cuestionado también la categoría de «arte latinoamericano» atendiendo a especificidades y procesos en la complejidad de la región (Mosquera 1995; Ramírez y otros, 2012). En esta complejidad, investigadores como el crítico de arte Ticio Escobar (1995) han cuestionado la relación entre el «arte popular» anclado al pasado y «arte (*high art*)» vinculado al futuro, mostrando las dinámicas y diversas apropiaciones del llamado arte popular. Sin embargo, poco se ha hecho en el análisis de la misma categoría de «arte popular» y de lo que esta produce, la cual es ampliamente utilizada en los mundos del arte de América Latina. Un intento que busca salir de estas definiciones ha sido la propuesta del crítico de arte Gustavo Buntinx (2007) en su proyecto *Micromuseo*, el cual ha contribuido a pensar sobre museologías tácticas (Buntinx & Karp 2006).

Más recientemente, actores políticos y estudiosos han vuelto a insistir en que no solo se trata de categorías, sino de las ideologías que estas conllevan y actualizan en la práctica (son cruciales los trabajos de antropología lingüística), y de cómo los proyectos de la modernidad se refuerzan mediante estas categorizaciones y distribuciones (Latour, 1993). En estas propuestas, los estudios y prácticas indígenas de la Amazonía han sido centrales para reparar aún más en distintas epistemologías y ontologías, por ejemplo en los flujos entre personas, animales, seres de la naturaleza y cosas (ver Viveiros de Castro, 2004; Descola 2013) generando grandes retos a los aspectos de categorización y traducción.

(ii) Debates sobre la estética y la agencia del arte

En 1985 Jeremy Coote y Anthony Shelton organizaron los seminarios «Enfoques antropológicos al arte no occidental» y «Arte y antropología» que evidenciaron la dirección principal del trabajo antropológico del arte hasta entonces: el estudio de objetos y de las estéticas locales y la mediación antropológica de estos objetos y valores a occidente. La mayor parte de estos trabajos señalaron la dificultad de traducir las nociones occidentales de arte y estética de manera transcultural, mientras otros apostaron por su ampliación hacia otros entornos culturales. El libro editado *Anthropology, Art and Aesthetics* (Coote & Shelton, 1992) se basa en las presentaciones en estos seminarios. Entre los trabajos, por ejemplo, Coote (Coote & Shelton, 1992, pp. 245-273) insiste en que el estudio de la estética tiene que tomar en consideración

los diferentes mundos visuales que cada grupo cultural desarrolla; y Shelton (1992, pp. 209-244) profundiza al afirmar que una experiencia de percepción estética está estrechamente relacionada con las categorías ontológicas fundamentales que deben ser examinadas. En una posición diferente, el provocador artículo de Alfred Gell (1992, pp. 40-63) sostuvo que para estudiar el arte la antropología debe distanciarse de la estética, que Gell relaciona principalmente con principios de belleza en el sistema de valor occidental. El autor afirma que, «esta actitud de esteticismo está ligada a la cultura a pesar de que los objetos en cuestión provienen de muchas culturas diferentes [...]» (1992, p. 40) y propone dejar la creencia en la estética y adoptar lo que él llama un «flisteísmo metodológico». En su libro póstumo *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998), Gell hace un llamado a los antropólogos a estudiar el arte mirando lo que los objetos hacen, en tanto las relaciones sociales en la que ellos participan, indexan y activan, incidiendo en la agencia de los objetos; propuesta que ha tenido gran influencia en posteriores estudios.

Más adelante, y retomando los debates sobre estética, Howard Morphy y Morgan Perkins recalcan la importancia de atender a la estética en un sentido transcultural y desde lo que esta genera en su recepción sensorial (ver también Morphy 1992; 2007). Los autores señalan que es:

necesario divorciarse de ella desde el sistema ideacional de cualquier cultura particular [...] La estética se centra en el efecto (s) que la forma (en sentido amplio para incluir la forma, textura, luz y sombra, el gusto y el olfato, etc.) tiene en los sentidos (2006, p. 239).

El análisis de la materialidad de los objetos y lo que ello hace va reubicarse en los trabajos antropológicos desde nuevas coordenadas (por ejemplo Miller, 2005). Tim Ingold (2013) propone entender el proceso de elaboración del arte como espacio de construcción de relaciones y conocimiento que se da entre el productor y la materialidad, criticando la perspectiva de que la intencionalidad del artista es la que produce el objeto artístico y lo conlleva a su accionar. El autor sugiere abandonar la idea de agencia para pasar a comprender la vitalidad misma de la materia en su activa participación en el mundo en procesos de correspondencia.

(iii) Sobre anclaje, circulación y valor

En la década de 1980 las teorías de intercambio fueron revisadas y se publicaron dos obras clave sobre el valor de los objetos: una se centra en el anclaje (Weiner, 1985) y la otra, en la circulación (Appadurai, 1986). En «Inalienable Wealth», Annette Weiner presta atención al valor de los objetos que tienen cualidades afectivas para el grupo y se mantienen fuera de circulación, sin deber ser apropiados por otros.

Weiner afirma que estos objetos «son vehículos para llevar el tiempo pasado en el presente» (1985, p. 210), y son fundamentales para el mantenimiento de la identidad del grupo y la memoria (véase también Küchler, 2002). Weiner ve la agencia de los objetos como productores de relaciones sociales y pone de relieve las consecuencias de su pérdida para el grupo y su identidad.

En cuanto a las trayectorias de los objetos, la colección editada *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Appadurai, 1986) pasa de estudios en una sola localidad al análisis de varios escenarios. En la introducción, Arjun Appadurai afirma que los objetos tienen «vida social» que se crea en su circulación histórica y concreta a través de diferentes «régimenes de valor» —noción que ha tenido mucho impacto y subsiguientes estudios—. El enfoque en trayectorias permite ver cómo los objetos pueden moverse dentro y fuera de la condición de mercancía o regalo (don), y cómo las cuestiones de accesibilidad, materialidad, y los «torneos de valor» estrechan, amplían o crean desvíos en su circulación (ver también Appadurai, 1990 y Thomas, 1991). Avanzando este trabajo, el libro editado *The Empire of Things* (Myers, 2001) contribuye especialmente a mostrar cómo los objetos participan en «régimenes de valor» superpuestos y diferentes. En la introducción, Myers insiste en el estudio de la circulación dentro de las instituciones y prácticas que hacen que las cosas circulen, o se mantengan, y a través de las cuales se produce valor.

El problema de la pérdida de objetos simbólicos para grupos específicos y su apropiación desde prácticas de coleccionismo, principalmente occidentales, ha llevado a disputas y negociaciones entre distintas poblaciones e interesados, a declaraciones de la Unesco, a respuestas gubernamentales y a diferentes análisis y posturas académicas (por ejemplo, ver Brown, 1998; Cuno, 2009 y Geismar, 2013).

(iv) Mundos del arte, aportes sociológicos y más

En este punto quiero hacer un paréntesis y remontarnos tiempo atrás. En el siglo XIX la esfera del arte moderno estaba ya construida como un espacio autónomo. El complejo entre las prácticas de artísticas, museos, historia del arte y la estética creó formas de ver y límites entre «arte culto» y «arte menor» (ver Bennet, 1995; Foster, 2002; Shiner, 2003). En el siglo XX, el modernismo reforzó estos límites mediante la separación de «arte» de la vida social, la cultura de masas y el *kitsch*. El influente historiador de arte Clement Greenberg defendió un arte basado en elementos compositivos que se materializó en el arte abstracto, en particular, en el expresionismo abstracto. Esta fue una poderosa construcción ideológica del «arte» vinculado a una estética de la contemplación. En 1964 el filósofo Arthur Danto enfrentó esta metanarrativa en su artículo «The Artworld». Separándose del aura de los objetos y preguntándose lo que el arte es y lo que le confiere su condición, Danto concluye:

«Para ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede acusar —una atmósfera de teoría artística, el conocimiento de la historia del arte: el mundo del arte—» (1964, p. 580). Danto trae la construcción del arte devuelta al contexto cultural. Por su parte, el filósofo George Dickie (1974, p. 29) incluyó la perspectiva de Danto como parte de su análisis institucional del arte: los agentes e instituciones que componen el mundo del arte confieren el estatus de arte.

Son particularmente influyentes en los estudios antropológicos del arte los trabajos de los sociólogos Howard Becker (1982) y Pierre Bourdieu (1984 [1979]; 1993). En términos generales, los estudios de Becker y Bourdieu abordan los fenómenos del arte occidental en relación con el conjunto de agentes e instituciones que participan en su legitimación. Sin embargo, enfatizan ideas diferentes (Becker, 2008, pp. 372-386). Influenciado por Raymonde Moulin (1967), quien analiza el mercado del arte francés, en *Mundos del arte* (1982) Becker examina cómo el arte es una actividad colectiva, que requiere la cooperación de varios agentes (por ejemplo, los pintores, los fabricantes de tela, marchantes de arte, los miembros del público, otros pintores, etcétera), sobre la base de un conjunto de entendimientos convencionales de cómo hacerlo, usar e interpretar el arte (1982, p. 13). Además, Becker sugiere que, a través de esta red de personas de cooperación, los agentes prestan atención a lo que hacen los otros, con lo cual incluso pueden redefinir sus propios proyectos. Su aproximación a prácticas concretas le permite ver flexibilidad y fluctuaciones debido a las acciones en conjunto, lo cual constituye una contribución clave de su estudio.

Dentro de un enfoque diferente se encuentra la obra de Pierre Bourdieu. Al analizar las esferas del arte y literatura en Francia en los siglos XIX y XX, Bourdieu explica la producción histórica y social del campo autónomo de producción cultural, que se convierte en una esfera de capital simbólico para las clases dominantes (1984; 1993). El «campo» de Bourdieu es un «campo de fuerzas» y las luchas entre los actores que tratan de mantener o cambiar sus posiciones sociales mediante el control de lo que se considera, en ese momento, legitimado como «arte». Bourdieu se centraría en la historicidad del campo artístico en relación con su noción de *habitus*.

Si bien Bourdieu propone un modelo, este no es estático. Se nos permite ver las fronteras inestables del campo y las múltiples tácticas para definirlo. De gran influencia, el modelo de Bourdieu ha sido cuestionado y revisado mediante el trabajo etnográfico. Sin embargo, quiero señalar aquí dos críticas que se le han hecho. Uno, que a pesar de que su análisis se trata de la producción del campo artístico, nunca se acerca a los objetos o eventos de arte en sí mismos. Los objetos carecen de agencia en su trabajo (véase, por ejemplo, Morphy & Perkins, 2006, p. 2). Dos, como señala García Canclini (1990) en su estudio del trabajo de Pierre Bourdieu, en otros países,

como en los de América Latina, el sistema de clases no es tan estructurado como en Francia, lo que ha permitido otras maniobras en el campo.

Desde la década de 1970 hasta inicios de la de 1980 otro corpus de conocimiento articulado como la Teoría Social del Arte (Lauer, 1982; Eder y otros, 1986) —compuesto por estudiosos como Damián Bayón, Juan Acha, Néstor García Canclini, Rita Eder, Alfonso Castrillón y Mirko Lauer— fue crucial para cuestionar las interrelaciones entre Latinoamérica y los sistemas de arte internacional dominante. Con ello también se estudió la transposición de las tendencias del arte de los EE.UU. y de Europa a América Latina, y se buscó fomentar un análisis desde el sistema del arte latinoamericano. Fue Juan Acha (1981, 1992, 1997) quien particularmente insistió en una comprensión social del arte —considerando el «sistema del arte» desde la producción, distribución y consumo, y a los distintos agentes involucrados en ello—. Acha cuestionó el énfasis occidental en la producción sobre el sistema, en el artista sobre la colectividad, en el presente sobre una tradición más amplia, en la forma sobre el significado, en la prioridad de los centros sobre las relaciones nacionales-internacionales y criticó el «valor burgués del arte». Propone, asimismo, situar «la importancia de las artes en su verdadera dimensión, vale decir, en su utilidad educativa, informativa, ideológica o política» (1997, p. 14; véase también 1992, pp. 108-110). Su pensamiento se encuentra, en la intersección de la teoría y las políticas culturales. Este cruce es una característica en muchas producciones intelectuales, y artísticas, latinoamericanas, que debe ser entendida como una forma de producir conocimiento y de la comprensión de los mundos del arte en América Latina.

No obstante, la Teoría Social del Arte desde Latinoamérica no tuvo las repercusiones posteriores en la construcción del entendimiento social del arte como las de Bourdieu o Becker. Considero que una historia de la antropología del arte, sobre todo en América Latina, tiene que volver a localizar a estos debates, que una vez fueron centrales en la discusión en el continente, como parte de la teoría social de los mundos del arte. Hoy en día historiadores de arte y curadores están revisando la teoría social del arte en un intento de responder a los nuevos desafíos del arte en condiciones globales.

(v) Globalización, identidades y ciudad

Hacia fines de la década de 1980, importantes estudios en Latinoamérica se aproximan al análisis de los procesos de globalización tomando en cuenta el consumo, los medios y las identidades (Barbero, 1987; García Canclini, 1995; Ortiz, 1997). Estos trabajos cuestionaron las explicaciones de identidad, promovidas anteriormente por gobiernos nacionalistas (ver arriba) e hicieron un llamado a comprender las identidades múltiples. Estos estudiosos, en los cruces con lo político,

también insisten en la necesidad de políticas públicas para contrarrestar la desigual distribución de la cultura y ofrecer mejores canales para la circulación de las producciones latinoamericanas.

Particularmente, Néstor García Canclini, en su influyente libro *Culturas híbridas: entrar y salir de la modernidad* (1989), contribuyó con su noción de «hibridación», entendida como procesos creativos y selectivos a través del cual los individuos y grupos —tanto migrantes campesinos, grupos indígenas, grupos de élite, etcétera— reconvierten sus conocimientos, objetos y prácticas con el fin de responder y reinsertarlas a las nuevas condiciones de producción y mercado (2001, pp. v-vi). Poniendo especial atención a las estrategias y creatividades populares y artísticas, García Canclini ofreció complejidad al estudio de las identidades al sugerir ver su multiplicidad e inestabilidad. Sus estudios han tenido y tienen amplia influencia, en la historia del arte (ver por ejemplo Ramírez, 1992; Elkins y otros, 2010), en la antropología (ver los diversas referencias al trabajo de García Canclini en este libro) y en prácticas artísticas así como en políticas públicas.

Hoy en día, en respuesta no sólo a las recombinaciones del arte en tiempos de globalización sino en consideración a las funciones del arte dentro de políticas económicas neoliberales urbanas, otros autores vienen analizando los roles dados al arte y la cultura como agentes para el desarrollo social, a la vez que en su participación como agente en la reestructuración del espacio y en procesos de gentrificación (Zukin, 1995; Yúdice, 2002; Dávila, 2012).

AMPLIANDO LOS TRÁFICOS DEL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA

Como se señaló anteriormente, los antropólogos comenzaron a constatar el movimiento de los objetos que estudiaban hacia categorías e instituciones de arte dominante. Esto avivó el interés de algunos por el estudio de los mundos del arte occidentales. Además, los antropólogos comienzan a ser testigos de cómo sus estudios del arte van entrando a formar parte de nuevas perspectivas críticas del arte (Marcus & Myers, 1995, pp. 2-3). Los antropólogos han ido reexaminando así las consecuencias de su trabajo, y han ubicado sus estudios como parte constitutiva de la realización de los mundos de arte.

Junto con el trabajo de Sally Price que revisa las formas en que la internacionalización del arte indígena adquieren en instituciones dominantes, un estudio pionero en aproximarse al mundo del arte occidental es el de James Clifford, «On Collecting Art and Culture» (1988). Clifford se acerca a la forma en que, durante el siglo XX, occidente clasifica, recopila y confiere valor a los objetos y señala que este es «un campo, histórico específico y contestable, de significados e instituciones»

(1988, p. 223; traducción propia). Para ello, el autor propone el esquema del «sistema de arte-cultura», que se crea por dos ejes (autenticidad-inautenticidad; y pieza maestra y artefacto) que genera cuatro zonas semánticas: arte, cultura, no-arte (como objetos turísticos) y no-cultura (como falsificaciones o inventos). En cada una, Clifford identifica valores específicos, objetos e instituciones. Sin embargo, tal como el autor señala, existe un alto tráfico de objetos, principalmente, entre zonas de «arte» y «cultura». A pesar que su «sistema de arte-cultura» es un esquema útil, es la investigación posterior la que permite ver la complejidad de las prácticas y las tensiones.

Una clara exhortación a analizar cómo opera el mundo del arte occidental llegó con la publicación del célebre libro *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, editado por George Marcus y Fred Myers (1995). En la introducción, y en un giro de la mirada antropológica, Marcus y Myers explican que, en «contraste con la típica antropología del arte previa que estaba preocupada principalmente en mediar los objetos y estéticas no occidentales a audiencias occidentales, el trabajo aquí se ocupa de los mismos mundos del arte occidental» (1995, p. 1; traducción propia). Además hacen un llamado a una antropología crítica de arte que repiense la relación entre el arte y la antropología, al afirmar que esta antropología debe reconocer que esta está implicada en lo que es su objeto de estudio, es decir, los mundos del arte. Al ver el arte como prácticas significantes, los autores señalan un interés en analizar cómo los discursos sobre el «arte» y las «prácticas artísticas» circulan y se anclan en la sociedad.

Para los autores, una tarea antropológica fundamental es «relativizar las prácticas del mundo del arte, mostrando efectivamente los contextos más amplios de la actividad en el que las apropiaciones del mundo del arte se localizan» (1995, p. 33). Para ello proponen estudiar los mundos del arte no a través de las dicotomías de «occidente» y «los otros», sino prestando atención a las apropiaciones, las formas de marcar límites y la circulación. Por otro lado, los autores también inciden en cómo en la vida actual, y traspasando los marcos modernistas, las artes son una de las principales arenas en las que se producen y discuten las diferencias, la identidad y valores culturales (1995, p. 11).

The Traffic in Culture ha contribuido, pues, con dos direcciones, a veces interrelacionadas, de trabajos antropológicos: una, la de aquellos que exploran los mundos del arte contemporáneo y sus ensamblajes (por ejemplo, Myers, 2002; Winegar, 2006); y, la otra, la de aquellos que revisan los cruces y diálogos entre arte y antropología. Estos últimos estudios se han basado principalmente en los cruces metodológicos entre arte, curaduría, diseño y antropología, promoviendo las colaboraciones en el campo (por ejemplo, Marcus, 2010; Elhaik & Marcus, 2012). Dentro de los cruces metodológicos se ubican, los trabajos de X. Andrade (2007), quien propone ver el tráfico no solo como movimiento y apropiaciones, sino como apropiaciones

«ilícitas», incómodas e irónicas, entre áreas de *expertise*. También en esta dirección están los libros editados de Arnd Schneider y Christopher Wright (2006, 2010, 2013). Recogiendo múltiples experimentaciones de antropólogos y artistas, los autores reparan en el interespacio que se genera en el encuentro entre ambas disciplinas como una arena de trabajo y pensamiento. Además —junto con otros autores (por ejemplo Pink, 2009)— inciden en la necesidad de volver más productivas las multisensorialidades que se producen y son parte del campo, y que tienden a perderse en la forma escrita del texto. El reconocimiento de la sensorialidad en las maneras de conocer y hacer el trabajo antropológico, y el amplio trabajo en este aspecto desde estudios, laboratorios y talleres de antropología visual, conectan a la antropología y a las prácticas artísticas en productivas aproximaciones intermediales, como se discute también en este volumen.

Últimamente, Roger Sansi (2015) ha señalado que las afinidades entre el arte y la antropología se dan a nivel de teorías y del componente político. Sansi refiere a las especificidades de proyectos artísticos contemporáneos —principalmente con foco en los proyectos participativos— en su relación con colectividades y en sus aspectos procesuales.

Las distintas formas en que el arte contemporáneo se relaciona con las colectividades y lo cultural ha recibido múltiple atención desde Hal Foster con el giro etnográfico del arte (1995), publicado en el mencionado libro *The Traffic in Culture*; Nicolas Bourriaud con la estética relacional (2002) y Claire Bishop con su análisis del arte participativo (2012). En esta línea y atendiendo a la acción del arte en el mundo globalizado actual, García Canclini en *La sociedad sin relato. Antropología y la estética de la inminencia* (2010), explica lo que él llama la condición postautónoma del arte que la entiende como el aumento «en 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*» (2010, p. 17, cursivas del autor). El autor sugiere que el arte sale de su autonomía por vías como el mercado artístico a gran escala y en las «múltiples inserciones sociales de los artistas».

Con una mirada más histórica la historiadora del arte Andrea Giunta (2014) en su libro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, ha apuntado momentos y vinculaciones entre el arte y lo social en Latinoamérica. Queda pendiente explorar más detenidamente las maneras en que se han dado estas relaciones entre el arte y lo social, y específicamente entre arte y antropología en Latinoamérica para poder identificar las agendas que discuten y los modos como lo hacen —relaciones que ya se tejen desde el indigenismo, pasando por el no-objetualismo (Camitzer, 2006) en respuestas a condiciones de violencia, y a proyectos que tienen preocupaciones y metodologías

sobrepuestas—. Además hay que revisar cómo se dan las relaciones entre arte y antropología en distintas tradiciones culturales, aspectos que, por ejemplo, nos muestra y explica Brus Rubio en este libro.

Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes pone énfasis en cómo el arte y la antropología no sólo comparten un amplio espectro de interés en lo cultural o social sino que discuten temáticas específicas similares compartiendo, y alimentándose mutuamente en sus análisis así como incidiendo en reflexividades. Me detengo ahora, ya que los trabajos que siguen en el libro construyen las genealogías, muchas interdisciplinarias, que los alimentan y con las que dialogan permitiendo ver los ensamblajes y solturas que se dan en el pensar y hacer entre arte y antropología.

ORGANIZACIÓN DEL LIBRO

El libro incluye contribuciones de investigadores de distintas tradiciones disciplinares y culturales. Como señalé en los agradecimientos, el libro nace de algunas de las presentaciones que se dieron en el Seminario Internacional: Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte realizado en la Pontificia Universidad Católica del Perú en noviembre de 2014, el cual coordiné. Este seminario contó con tres grandes ejes (mundos del arte; agencia del arte; e interrelaciones actuales entre arte y antropología) y nueve líneas de discusión. Los participantes procedentes de distintos lugares y tradiciones culturales abordaron estas discusiones desde ponencia, proyectos visuales y proyectos audiovisuales.

El libro busca dar cuenta de estos distintos medios de reflexión y se divide en una apertura y cuatro partes. La apertura se titula Veinte años después de *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* e incluye artículos de George Marcus y de Fred Myers, quienes editaron este libro gravitante y que además fueron conferencistas magistrales del seminario mencionado. El texto de Marcus, comienza señalando el legado de *Writing Culture*, que se enfocó en el producto final, para pasar a su propuesta actual de reformular el «campo» mediante la generación de formas intermedias que involucren a los sujetos colaboradores y a otros. El autor explora cómo estas formas intermedias se nutren y se dan en colaboración hoy con proyectos artísticos participativos y trabajos conjuntos en talleres de diseño. Por su parte, Fred Myers amplía el desarrollo de la noción de «régimen de valor» al explicar la construcción de un régimen a partir de ordenamientos jerárquicos de valores y al mostrar la coexistencia de distintos y tensionantes protocolos de ver y exhibir —como son las valoraciones de los curadores y aquellas de los indígenas australianos. El autor señala la necesidad de distintas consultas a lo largo del proceso de realización de exposiciones.

La primera parte del libro, «En torno a la institucionalidad del arte y de la antropología», recoge textos que abordan las formas de operar de los mundos del arte, sus entrecruzamientos, jerarquías, procesos y ensamblajes, incluyendo el rol de la antropología en estas constituciones. Asimismo las ideologías que las categorías conllevan, las epistemologías que organizan los sistemas artísticos, así como los retos de las traducciones, son temas tratados por los artículos en esta sección. Las propuestas discuten formas de acercarse a entender el fenómeno artístico desde bases plurales, y no solo de manera enunciativa.

La segunda parte, «La agencia del arte», analiza qué es lo que el arte hace en sus modos de interrelación y acción en el tejido social. En este sentido el capítulo se divide en dos secciones. «Espacio público y políticas del cuerpo» reúne trabajos que analizan cómo el arte participa, articula y responde a transformaciones urbanas, procesos neoliberales y luchas políticas, así como a intervenciones públicas para generar pequeños cambios. La segunda sección «Historias, fracturas y por-venir» incluye trabajos que muestran cómo el arte contribuye con los procesos de memoria, sanación y de nuevas posibilidades, pero también cómo la recurrencia temática de la memoria corre el riesgo de mercadear las tragedias, más cercanas a unos.

La tercera parte, «Diálogos y experimentación entre antropología y prácticas artísticas», incide en las interrelaciones actuales entre arte y antropología para repensar preguntas y metodologías y analizar el mismo cruce arte-antropología. Las propuestas reflexionan, entre otros aspectos, sobre el cuerpo, lo sensorial y el proceso en las formas de generación de conocimiento, con especial atención en el trabajo de campo y las intervenciones desde la antropología y las artes. Asimismo, el tema ético en proyectos de intervención y de responsabilidades compartidas forma parte de estos estudios.

La cuarta parte, «Agentes y regímenes de valor», recoge trabajos de casos más puntuales y se divide a su vez en dos secciones. «Tráficos, trayectorias y emplazamientos» incluye investigaciones sobre los movimientos de actores y prácticas artísticas por diversas plataformas del arte y geografías, a la vez que contribuyen a modificar los modos de evaluación. La segunda sección, «Invisibilidades, cartografías y nuevas construcciones», reúne trabajos que revisan la visibilidad y las políticas de representación de prácticas artísticas y de ciertas geografías, así como de expresiones que se encuentran al margen, recogiendo propuestas que llaman a imaginar nuevos horizontes.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan (1981). *Arte y Sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, Juan (1992). *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*. México: Trillas.
- Acha, Juan (1997). *Los Conceptos Esenciales de las Artes Plásticas*. México: Ediciones Coyoacán.
- Andrade, Xavier (2007). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, 121-128.
- Appadurai, Arjun (1986). Introduction: Commodities and The Politics of Value. En Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, pp. 3-64. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*, 2(2), 1-24.
- Barbero, Jesús Martín (1987). *De los Medios a las Mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Barnard, Allan (2000). *History and Theory in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bennet, Tony (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Londres: Routledge.
- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.
- Boas, Franz (1887a). The Occurrence of Similar Inventions in Areas Widely Apart. *Science*, 9(224), 485-486.
- Boas, Franz (1887b). Reply to Dall and Mason. Museums of Ethnology and their Classification. *Science*, 9(228), 587-589.
- Boas, Franz (1887c). Reply to Powell. Museums of Ethnology and their Classification. *Science*, 9(229), 614.
- Boas, Franz 1892 [1908]. Decorative Design of Alaskan Needle-cases. A Study in the History of Conventional Designs, based on materials in the US. National Museum [US National Museum, vol. 34, 1908]. En *Franz Boas, Race, Language and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Boas, Franz (1927). *Primitive Art*. Nueva York: Dover.
- Bourriaud, Nicolás (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres: Routledge.

- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Brea, José Luis (2006). Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. *Estudios Visuales*, 3, 8-25.
- Brown, Michael (1998). Can Culture Be Copyrighted?. *Current Anthropology*, 39(2), 193-222.
- Buntinx, Gustavo & Ivan Karp (2006). Tactical Museologies. En I. Karp y otros (ed.) *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press.
- Buntinx, Gustavo (2007). *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (Neo) Barrocas en las rutas de Micromuseo ("al fondo hay sitio")*. Lima: Micromuseo.
- Cameron, Duncan (1971). The Museum, a Temple or a Forum. *Curator: The Museum Journal*, 14(1), 11-24.
- Camitzer, Luis (2006). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Texas: University of Texas Press.
- Cánepa, Gisela (ed.) (2011). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP
- Chapman, William R. (1985). Arranging Ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the typological Tradition. En G.W. Stocking (ed.), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, pp. 15-48. Madison: University of Wisconsin Press.
- Clifford, James (1985). Histories of the Tribal and the Modern. *Art in America* 73 (abril), 164-179.
- Clifford, James (1988). On Collecting Art and Culture. *The Predicament of Culture*, pp. 215-251. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, James & George Marcus (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. California: University of California Press.
- Coote, Jeremy & Anthony Shelton (eds.) (1992). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Cuno, James (ed.) (2009). *Whose Culture?: The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Danto, Arthur (1964). The Artworld. *Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Dávila, Arlene (2012). *Culture Works. Space, Value and Mobility across the Neoliberal Americas*. Nueva York: New York University Press.
- Descola, Phillipe (2013). *Beyond nature and culture*. (J. Lloyd, trad.). Chicago: University of Chicago Press.
- Dickie, George (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ítaca: Cornell University Press.

- Eder, Rita, Mirko Lauer & Juan Acha (1986). *Teoría Social del Arte: Bibliografía*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Elhaik, Tarek & George Marcus (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. *Iconos*, 42, 89-104.
- Elkins, James, Zhivka Valiavicharska & Alice Kim (eds.) (2010). *Art and Globalization*. Pensilvania: The Pennsylvania University Press.
- Escobar, Ticio (1995). Issues in Popular Art. En G. Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, pp. 91-113. Cambridge: The MIT Press.
- Fernández, Luis Alonso (2002). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Firth, Raymond (1925). The Maori Carver. *The Journal of the Polynesian Society*, 277-291.
- Forge, Anthony (1973). Style and Meaning in Sepik Art. En Forge (ed.) *Primitive Art and Society*. Londres: Oxford University Press.
- Foster, Hal (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.
- Foster, Hal (1995). The Ethnographic Turn? En G. Marcus y F. Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp. 302-309. California: University of California Press.
- Foster, Hal (2002). Dialectics of Seeing. En Holly y Moxey (eds.) *Art, Aesthetics, Visual Studies*, pp. 215 -230. New Haven: Yale University Press.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1990). Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *Sociología y Cultura*, pp. 9-50. México D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2001). Introducción a la edición 2001. Las culturas híbridas en tiempos de globalización. *Culturas Híbridas*, pp.I-XXIII. México D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Nueva York: Basic Books.
- Geismar, Haidy (2013). *Treasured Possessions: Indigenous Interventions into Cultural and Intellectual Property*. Durham: Duke University Press, Objects/Histories Series.
- Gell, Alfred (1992). The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. En Coote y Shelton (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/ When does contemporary art begin?* Buenos Aires: Fundación Arte Ba.

- Godelier, Maurice (1986). *The Making of Great Men. Male domination and Power among the New Guinea Baruya*, Cambridge University Press.
- Holly, Ann Michael & Keith Moxey (eds.) (2002). *Art, Aesthetics, Visual Studies*. New Haven: Yale University Press.
- Ingold, Tim (2013). *Materiality. Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Nueva York: Routledge.
- Karp, Ivan & Steven Lavine (eds.) (1991). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Kester, Grant (1997). Aesthetics after the End of Art: An Interview with Susan Buck-Morss. *Art Journal* , 56(1), 38-45.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998). *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Küchler, Susanne (1992). Making Skins: Malangan and the Idiom of Kinship in the Northern New Ireland. In Coote and Shelton (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*, pp. 94-112. Oxford: Clarendon Press.
- Küchler, Susanne (2002). *Malangan: Art, Memory and Sacrifice*. Londres: Berg.
- Lauer, Mirko (1982). *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.
- Latour, Bruno (1993). *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press.
- Levi- Strauss, Claude (1983). *The Way of the Masks*. Londres: Cape.
- Malinowski, Bronislaw (1922). *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Londres: Routledge.
- Marcus, George & Fred Myers (eds.) (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. California: University of California Press.
- Marcus, George (2010). Contemporary Fieldwork Aesthetics In Art And Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention. *Visual Anthropology*, 23(4), 263-277.
- Mason, Otis (1887). Otis Mason (reply): The Occurrence of similar inventions in areas widely apart. *Science* (junio), 534-535.
- Mauss, Marcel [1925] (1990). *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Miller, Daniel (2005). Materiality: An Introduction. En D. Miller (ed.) *Materiality*, pp. 1-50. Durham y Londres: Duke University Press.
- Mirzoeff, Nicholas (1998). The Subject of Visual Culture. En Mirzoeff (ed.) *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge.

- Morphy, Howard (1992). From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power Among the Yolngu. En En Coote and Shelton (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*, pp. 181-208. Oxford: Clarendon Press.
- Morphy, Howard (2007). *Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories*. Oxford: Berg.
- Morphy, Howard & Morgan Perkins (eds.) (2006). *The Anthropology Of Art. A Reader*. Malden: Blackwell Publishing.
- Mosquera, Gerardo (ed.) (1995). *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Cambridge: The MIT Press.
- Moulin, Raymonde [1967] (1987). *The French Art Market: A Sociological View*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Munn, Nancy (1966). Visual Categories: An Approach to the Study of Representational Systems. *American Anthropologist*, 68(4), 936-950.
- Myers, Fred (2001). Introduction: The Empire of Things. En Fred Myers (ed.) *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*. Albuquerque: School of American Research Press.
- Myers, Fred (2002). *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham: Duke University Press.
- Myers, Fred (2006). «Primitivism» Anthropology and the Category of «Primitive Art». En Christopher Tilley y otros (eds.) *Handbook of Material Culture*, pp. 267-284. Londres: Sage Publications.
- Ortiz, Renato (1997). *Mundialización y Cultura*. Buenos Aires: Alianza.
- Pink, Sarah (2009). *Doing Sensory Ethnography*. Los Ángeles: SAGE.
- Powell, J. W. (1887). Museums of Ethnology and their Classification. *Science*, 9(229), 612-614.
- Price, Sally 2002 (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ramírez, Mari Carmen (1992). Beyond «the Fantastic» Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*.
- Ramírez, Mari Carmen y otros (eds.) (2012). *Resisting Categories: Latin American an/or Latino?: vol.1*. Houston: The Museum of Fine Arts Houston.
- Roel Mendizábal, Pedro (2000). Del folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. En Degregori (ed.) *No hay país más diverso*. Lima: PUCP.
- Sansi, Roger (2014). *Art, Anthropology and the Gift*. Londres: Bloomsbury.
- Shiner, Larry (2003). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Schneider, Arnd & Christopher Wright (eds.) (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Schneider, Arnd & Christopher Wright (eds.) (2010). *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practices*. Oxford: Berg.
- Schneider, Arnd & Christopher Wright (eds.) (2013). *Anthropology and Art Practice*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Shelton, Anthony (1992). Predicates of Aesthetic Judgement: Ontology and Value in Huichol Material Representations. En Coote and Shelton (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*, pp. 209-244. Oxford: Clarendon Press.
- Silverman, Gail (1994). *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Thomas, Nicholas (1991). *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Turner, Victor (1974). *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ítaca: Cornell University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2004). «Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies». *Common Knowledge*, 1(3), (2004)
- Weiner, Annette (1985). «Inalienable Wealth». *American Ethnologist*, 12(2), 210- 217.
- Winegar, Jessica (2006). *Creative Reckonings. The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Stanford: Stanford University Press.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zukin, Sharon (1995). *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell Publishers.

VEINTE AÑOS DESPUÉS DE
THE TRAFFIC IN CULTURE. REFIGURING ART AND ANTHROPOLOGY

ARTE/ETNOGRAFÍA/DISEÑO: RECONFIGURANDO EL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA HOY¹

George E. Marcus

La antropología cultural y social como ciencia ha permanecido leal a su método etnográfico de larga data; pero el ejemplo de los movimientos de arte contemporáneo y de las colaboraciones con ellos ha generado en la forma etnográfica nuevos desafíos respecto de sus presupuestos clásicos. Pero incluso cuando las prácticas artísticas sugieren alternativas en relación con el método etnográfico clásico, este método en sí aún rige los límites del vínculo formal entre los antropólogos y sus sujetos. Desde mi punto de vista, no obstante, estos límites y la naturaleza de esta relación han estado cambiando. Comenzando con una historia crítica particular de la etnografía, quiero examinar con mayor profundidad la naturaleza del método etnográfico en la antropología que ahora converge más que nunca con las intervenciones sociales de los movimientos artísticos. Esta convergencia es más evidente en las formas que la etnografía adquiere crecientemente entre —*between*— sus principales modos de escritura tradicional: es decir, entre los archivos privados de las notas de campo y el género terminado del texto etnográfico. Por lo tanto, mi preocupación en este ensayo no es una antropología DEL arte ni una antropología COMO arte, sino cómo el arte (especialmente los métodos colaborativos de taller «de *studio*», así como las relaciones sociales que emergen en la producción de arte conceptual en su forma de *site-specific*) se abre camino hoy en la larga producción de investigación antropológica mediante la etnografía. El efecto transformativo más notorio en los hábitos anteriores de los etnógrafos es el incentivo hacia un «hacer» activo con otros de cosas, eventos u ocasiones en el proceso de trabajo de campo que empieza como algo profundamente individual y que sigue concluyendo de la misma manera en un texto etnográfico de autoría única.

¹ Traducción por Sidney Evans, con revisiones de Giuliana Borea.

Al final de 2011, los editores actuales de la revista *Cultural Anthropology* organizaron en la Universidad de Duke una conferencia para celebrar el 25° aniversario de la publicación de *Writing Culture* en 1986 (Clifford & Marcus, 1986). Fue tanto una ocasión como una evaluación de lo que ese volumen había marcado en la historia del método etnográfico. Se presentaron conferencias de seis escritores contemporáneos de renombre en la etnografía estadounidense, reflejando la gama de la diversidad en la producción de escritura etnográfica que ese momento de amplio debate autorizaba, justo cuando las agendas de investigación de la antropología se estaban ampliando y volviendo diversas, incluso eclécticas.

James Clifford y yo tuvimos el honor de abrir el debate con comentarios y reflexiones a manera de prólogo. En su ponencia «Feeling Historical», Clifford fue especialmente elegante y elegiaco, al lanzar una mirada retrospectiva hacia el pasado reciente desde la perspectiva de los vastos cambios del presente. Por mi parte, al escribir con mi estilo característico de «albañil», me interesé en cuál sería el siguiente «ladrillo», la próxima pared y su arquitectura en el futuro cercano de la etnografía (Marcus, 2012). Escribir bellos textos, anclados en narrativa inventiva, creatividad analítica, y consciencia reflexiva, sobre todo según el modelo autorizado por la exposición de parte de *Writing Cultures*, de una historia crítica de la representación en la antropología, sigue siendo la norma para asegurarse una carrera académica. Sin embargo, para mí, los desafíos presentes y del futuro cercano para la etnografía como textualidad, performatividad y representación descansan en la invención de formas intermedias y de hacerlas accesibles dentro del diseño, la política y las condiciones para establecer el «campo» del trabajo de campo, proyecto por proyecto, negociado en un mundo lleno de diversos proyectos, de escala y portento globales, de autoconciencia, y donde la textualidad es sinónimo de sociabilidad. En resumen, nuevas maneras son necesarias para llevar a cabo precoz y crecientemente los emergentes textos de etnografía dentro del trabajo de campo. Las respuestas al propio trabajo, en el hacer, entre nuestros sujetos y otros públicos, importan más que nunca para la reputación y la influencia de la escritura y pensamiento antropológicos en tanto conocimiento. Por lo tanto, el trabajo de la teoría no precede solo la producción de textos antropológicos como un modo de comunicación con los colegas, sino que rodea este contexto profesional por todos sus lados (ver Boyer, Faubion & Marcus, 2015). En efecto, la creación de conceptos y teorías ocurre de manera significativa en el campo («en la naturaleza» según los términos de Michel Callon, 1998), y circulan como prototipos entre diversos públicos antes de incluso llegar a los colegas por medio de la publicación. Las discusiones profesionales sobre la investigación

en antropología parecen definirse cada vez más en el transcurso de los proyectos sin tener los distintos alcances de la investigación suficientemente claros.

El conocimiento antropológico es a la vez conocimiento experto y públicamente reconocido como tal. La pregunta es, ¿qué formas de representación en el tiempo contemporáneo hacen esto? ¿Y cómo estas formas de representación son sinónimo de método? ¿Cómo, entonces, sostenemos, o damos forma, a los ideales regulativos de la escritura etnográfica en relación con, y más importante aún, dentro de la misma experiencia de trabajo de campo —operando como investigación en el mundo—? Por lo tanto, *Writing Culture*, más allá de los archivos privados de las notas de campo, es de alguna manera sinónimo con, y públicamente implicado en, el desordenado recorrido del trabajo de campo contemporáneo, que es tanto vivir y moverse. ¿Pero cómo sucede esto?

Mirando retrospectivamente a lo que la llamada «crisis de representación» junto con la poderosa crítica poscolonial de la historia en la que esta estaba inmersa hicieron a la antropología durante y después de la década de 1980, podríamos decir que estableció una condición límite para enmarcar y para formular previas preguntas y proyectos antropológicos, y dieron licencia a los jóvenes académicos de moverse en muchas nuevas direcciones. Los temas previos —los mundos de la alteridad y las condiciones de los pueblos indígenas, para los cuales el método etnográfico fue históricamente diseñado para estudiar profundamente— siguen constituyendo una brújula ideológica central, al tiempo que muchos otros temas, sujetos y escalas de investigación han cobrado actualidad.

¿Cómo es que los etnógrafos han repensado su modo de indagación en este mundo más ecléctico y diverso de interrogación?

1. Por un tiempo, durante y después de los años ochenta, los etnógrafos inscribieron sus inmersiones de trabajo de campo dentro de contextos definidos por la investigación histórica mundial, social y colonial. Al injertarse a los métodos y narrativas de los historiadores sociales, los etnógrafos cambiaron para seguir siendo iguales.
2. De manera creciente, en tanto los etnógrafos abordan problemas contemporáneos y emergentes, se involucran más fuertemente en sus largas preocupaciones públicas y activismos, y se justifican más explícitamente en estos términos.
3. Se vuelcan hacia el interior, se vuelven hiperteóricos y archivísticos, y reinventan la relevancia de los problemas clásicos, y de sus términos, para la antropología en el periodo contemporáneo. Esto ha parecido ser la dirección, al menos inicialmente, de lo que se llama el «giro ontológico».

4. Los etnógrafos absorben sus nuevas colaboraciones tanto dentro como fuera de la academia o el museo y forjan con ellas nuevos recursos y formas de indagación para sí mismos. Aquí los métodos establecidos, tales como la observación participante, se vuelven fuentes clave de innovación que requieren nuevos socios. El método es mucho más que solo método, y la etnografía se vuelve un espacio intenso para la experimentación con las clásicas técnicas e ideología del trabajo de campo.

Estas cuatro tendencias no son de ninguna manera mutuamente excluyentes en la práctica contemporánea, pero en concordancia con mis propios intereses desde los años noventa, me interesa en particular la cuarta. Esta opción parece responder de manera más evidente a las preguntas de método, pero no es solo eso. Se interesa en volver a la fuente en el proceso investigativo mismo donde las ideas antropológicas son articuladas, pensadas, induciendo a una especie de para-etnografía (es decir, una etnografía que es compartida a nivel intelectual alto, práctico y aplicado tanto con los sujetos y socios de la investigación. Una manifestación de este conocimiento —textual o de otro modo— es tanto un producto especializado y un medio de investigación antropológica.)

Lo que es único de la etnografía, creo yo, es la construcción de sus ideas —y de sus conceptos y teorías— a partir de las de sus sujetos y sus socios encontrados en el trabajo de campo. En este sentido, la teoría es una forma primaria de los datos, no su resultado. Pero en tanto tal, debe ubicarse en los lugares y situaciones del trabajo de campo. Ello demanda formas dialógicas de recepción que el antropólogo debe construir, escenificar, diseñar e incorporar a las nociones clásicas de trabajo de campo y a la producción de textos etnográficos a partir de ellos. Cómo todo esto puede escenificarse, medirse y circularse como un proyecto «estándar» de investigación antropológica contemporánea es, para mí, un tema de gran interés y experimentación.

En consecuencia, mi impulso es empujar la producción de etnografía —sus textos publicados— nuevamente en la experiencia contemporánea de construir el campo del trabajo de campo. Y ello a su vez requiere formas y normas para remediar las formas textuales de que disponemos, haciéndolas performativas y en parte más activamente intervencionistas, y cambiando la escala de los ideales clásicos regulativos del método etnográfico en sí mismo. Formas de actuación, emplazamiento y textualidad dentro y durante el trabajo de campo son lo que busco. Pareciendo ser teatro, performance o experimentación en el sentido estético, por un lado, o el trabajo de *studio* de diseñadores, por otro lado, sostengo que estas alianzas crean las formas para lograr los distintivos fines histórico-analíticos y teóricos de la indagación antropológica en tanto estos han ido desarrollándose desde los años ochenta.

EL CENTRO DE ETNOGRAFÍA, UCI, Y SUS NUEVAS PREOCUPACIONES, 2005

Organizar un Centro de Etnografía después de haberme incorporado a la Universidad de California en 2005 me ha dado a mí y a otros una oportunidad para pensar mediante y experimentar modestamente con estas formas de producir etnografía dentro y a lo largo de las políticas y dilemas de establecer sitios y condiciones en el espíritu del trabajo de campo clásico (donde una sostenida observación participante, compromisos dialógicos y profundas relaciones de importancia para la investigación podían cultivarse). Estos son medios para experimentar con la textualización de la etnografía en el tiempo real del trabajo de campo. El Centro ha ofrecido una oportunidad para reflexionar acerca de las formas que impulsarían el proceso de escritura etnográfica de regreso a lo práctico, en los problemas prácticos de constituir, desde sus fundamentos, el trabajo de campo en mundos contruidos de maneras distintas. Pienso al respecto como se anticipó en mi interés en la emergencia de la «etnografía multisituada» en los años noventa (Marcus, 1995) con su «seguir» la metáfora, como una condición para la producción de este tipo de investigación, similar a otras investigaciones e imaginarios teóricos sobre procesos móviles o circulantes de producción de conocimiento que estaban tan de moda en esa época, el más influyente y que continúa es la teoría actor-red. Sin embargo, hoy en día esa visión de la vida social del modelo etnográfico es muy solitaria. Este debería ser reimaginado y cuestionado al abordar nuevamente el problema de ubicar las virtudes y efectos de la microescala, del trabajo etnográfico en un mundo en red, globalizado en el que la colaboración se ha convertido en la expresión normativa cuasiuniversal de las deseables relaciones sociales.

Un problema clave es que la evocación de la etnografía multisituada empezó a comprenderse de manera literal como la reproducción y la multiplicación de sitios de investigación individual, donde los modos y estándares de indagación aplicables en uno podrían ser producidos en los otros. Por supuesto, esto estuvo abierto a críticas obvias respecto de la viabilidad, que yo anticipé desde el ensayo original. Lo que más me interesaba era cómo el trabajo en un lugar evocaba rutas a menudo ocultas a otros, precisamente a través del trabajo teórico o conceptual que el etnógrafo podía hacer con sujetos específicos y no con otros (el informante clave se volvió así un socio epistémico en relaciones de complicidad con el etnógrafo). Esta es también la manera en que, por ejemplo, *Frictions*, la gran obra de Anna Tsing (2005), evoca las múltiples escalas y senderos de consecuencias no previstas. En esta trayectoria, vi como el constructo multisituado se volvió algo similar a las emergentes conectividades y caminos de recursión, que fueron generados por ideas producidas de forma colaborativa y distintiva de la etnografía emergente en los escenarios de trabajo de campo

—como una tecnología de formulación de preguntas que llevaba a uno a una trayectoria que era multisituada de facto—. Lo que faltaba era reflexionar acerca de las formas literales que podían materializar este sentido del proceso de trabajo de campo, diferente de cómo se lo reporta en la escritura etnográfica. Los cambios en la manera en que el mundo se presenta a los etnógrafos para los proyectos de trabajo de campo y los dramáticos cambios en los medios y tecnologías de comunicación han logrado finalmente hacer que el tema de proceder de manera distinta respecto del método clásico se vuelva explícito y urgente. En la formulación multisituada original, esta pregunta no estaba lejos de la superficie, pero se articuló solo gradualmente en el presente y en el pasado reciente.

Estas, por lo tanto, han sido las principales preocupaciones y experimentos respecto a la forma, que han emergido en el Centro de la UCI hasta el momento:

COLABORACIÓN

Colaboración fue el primer tema de interés y quizá el más obvio en el Centro, y este se ha mantenido. Bastante aparte de que la colaboración de facto sea un componente más o menos explícito de los proyectos etnográficos de autor único desde el principio del método, la colaboración es un estándar hoy en día en todo lugar y es una expresión normativa de asociación. Es un «bien» universal promovido en general con muy pocos reparos. Es por lo tanto la entrada práctica, formal y fundada así como el medio de acceso en el terreno en la constitución del trabajo de campo en medio de ensamblajes, proyectos grandes y pequeños, locaciones, sitios y lugares. Es tanto el éter como el capullo de proyectos de investigación aún concebidos individualmente que se vuelven colaborativos por impulso o arrastre. En breve, las colaboraciones no son una elección en el trabajo de campo, estas son una condición para constituirlo. Los experimentos dentro de las colaboraciones, y sus políticas de relaciones de investigación, definen el grado de libertad que los etnógrafos pueden reservar para hacer sus propias preguntas.

EXPERIMENTOS PEDAGÓGICOS

Los estudiantes que en la actualidad toman el camino de la antropología, y que se inician a través de la etnografía, se distinguen porque muy a menudo ya han estado en los lugares donde quieren ir (por ejemplo, como periodistas o como trabajadores de ONG de diferentes tamaños y causas), teniendo tanto experiencia y conociendo lenguajes relevantes para aquellos que definen la alteridad del lugar del sujeto etnográfico. Ellos se acercan, y nosotros los reclutamos, sobre la base de un compromiso

preexistente y de la curiosidad acerca de problemas que, al volverse antropólogos, van a poder refrescar o investigar con más profundidad. Por lo tanto las normas regulativas del método clásico se flexibilizan pragmáticamente para amoldarse a lo que aportan los estudiantes contemporáneos.

El impulso es empujar la producción de la etnografía de vuelta hacia la experiencia del campo. Sin embargo, necesita sus formas pedagógicas para hacerlo. Los ideales regulatorios malinowskianos, que son los que prevalecen, están muy presentes durante la formación en la teoría y en el método antes de la entrada a lo literalmente desconocido. En su lugar, experimentar con la forma etnográfica —en el estudio o *charrette*— amplía la imaginación para los proyectos con los cuales los estudiantes ya están comprometidos.

Las posibilidades experimentales aumentan considerablemente en la revisión posdoctoral de las tesis, y en los imaginarios de segundos proyectos, cuando los nuevos antropólogos están por su cuenta. El trabajo de posdisertación y los trabajos posteriores nunca son tan malinowskianos nuevamente. Sin embargo, los primeros trabajos de campo son desordenados, especialmente en medio de los entrelazamientos de proyectos colaborativos grandes y pequeños, que ya están ahí, y que son altamente reflexivos e incluso a veces de proyección paraetnográfica. Esto también podría hacerse mediante formas alternativas y «artilugios» de pensamiento colaborativo, si esto fuese más alentado por experimentos pedagógicos.

TERCEROS ESPACIOS, STUDIOS, PARASITIOS Y FORMAS INTERMEDIARIAS DE TRABAJO CONCEPTUAL DENTRO Y EN PARALELO AL TRABAJO DE CAMPO

Los terceros espacios han sido evocados en el trabajo reciente de Michael Fischer en sus esfuerzos para imaginar una antropología distintiva de la ciencia y la tecnología (Fischer, 2003). Emergen en momentos especiales en el marco del trabajo de campo, que son oportunidades dialógicas para antropólogos, cuando problemas éticos son debatidos y articulados por los actores sociales durante el proceso. Su emergencia sugiere estrategias alternativas, performativas de elicitación etnográfica.

Los «parasitios» evocan experimentos con verdaderas puestas en escena de dichos eventos en terceros espacios, siguiendo el tenor de los *studios*, en vez de seminarios, en medio del trabajo de campo o en paralelo a él, como una forma de desarrollar líneas de pensamiento o trabajo conceptual entre los sujetos pertinentes y dispuestos a ello. Los «terceros espacios» y los «parasitios» son expresiones específicas, y prototipos de las formas intermedias que tengo en mente.

PLATAFORMAS Y EXPERIMENTOS DIGITALES CON COMPOSICIÓN, COMENTARIO, RELACIÓN, RECEPCIÓN, MICROPÚBLICOS Y TEXTUALIDADES

Las plataformas digitales, en su diseño y cuidado, son efectivamente terceros espacios, que se vuelven formas básicas para la etnografía—estas subsumen textos y trabajo de campo. También prometen condensar muchas de las funciones que yo imagino como formas intermedias para mejorar, si no desplazar, la producción tradicional de textos etnográficos del trabajo de campo. Pero son hazañas colectivas de gran tamaño, que implican una cantidad considerable de coordinación, de dedicada labor de gestión y curatorial, y una lucha por obtener recursos si es que estos no vienen del exterior. El Centro no patrocina ni produce ninguno de estos, pero está interesado en este tipo de proyectos en curso. Estamos particularmente interesados en seguir, por ejemplo, los «Asthma Files» concebidos y nutridos por varios años por Kim y Mike Fortun, quienes han escrito en detalle acerca de la derivación del diseño de su plataforma desde la secuela de *Writing Culture*, y de manera más general, del fermento de la teoría cultural durante los años ochenta y noventa (ver, por ejemplo, Fortun, 2011). Algunos experimentos digitales siguen siendo pequeños y tienen dificultades desde el punto de vista de la producción. Otros empiezan dentro de, o se asimilan, a proyectos filantropocapitalistas bien financiados y de gran envergadura.

Y «ARTILUGIOS» CONTEMPORÁNEOS, EN GENERAL: NIDOS, ANDAMIOS, RECURRENCIAS, RECEPCIONES Y MICROPÚBLICOS

Los experimentos digitales y los diseños para la investigación y la escritura etnográfica son tipos particulares de artilugios (ver Rabinow y otros, 2008), es decir, improvisaciones con la forma etnográfica clásica dentro de los límites y posibilidades de las tecnologías ofrecidas por los medios. Personalmente estoy más involucrado en un tipo de artilugio que funciona con las formas clásicas y tecnológicamente primitivas de la etnografía (observación participante, notas de campo por inmersión, y redacción, etcétera). Estos son experimentos en indagación y reflexión contextualizadas en contextos naturales con socios y colaboradores encontrados, por lo tanto tienen desarrollos complejos, que responden a los problemas de escala y de circulación que mi interés original en la emergencia de la etnografía multisituada en los años noventa empezó a abordar. Muy a menudo siguen caminos o trayectorias imprevistos y disyuntivos que emergen en el trabajo de campo, pero tienen una coherencia de la idea o el problema que los definen (Boyer, Faubion & Marcus, 2015).

Concebir la etnografía en formas intermedias de expresión, producidas en terceros espacios o artilugios, suscita un replanteamiento del marco multisituado en el que la idea de moverse entre sitios de trabajo de campo intensamente investigados

se imaginó como el seguir procesos. Los artilugios significan un refuncionamiento de este estilo de investigación multisituada desde seguir procesos intensamente investigados en sitios apropiados y encontrados hacia la idea de construir y escenificar micropúblicos y recepciones para ideas y pensamientos tentativamente creados en arenas iniciales de investigación y transformados en argumentos, como datos etnográficos, como teoría, a medida que se van moviendo. El proyecto de investigación etnográfico modesto aún se mueve hacia un «anclaje» eventual o límite en la autoridad académica disciplinaria, pero al llegar al aula o a la sala de conferencias lo hace no con una presentación de un modelo, una explicación, o una descripción analítica, como fin de recorrido o producto, sino con otra llamada a la recepción, entre una historia de otras, en un camino recursivo de circulación. El informe a la academia puede ser un caso final, o quizá limitante para un proyecto circulante de indagación etnográfica —el cual está expresado en el lenguaje de modelos, productos, resultados y conocimiento por la colegialidad del proyecto— pero su relación con otras formas intermedias que lo preceden y suceden dinámicamente se vuelve ahora un contexto explícito en la determinación de lo que constituye el conocimiento etnográfico. Este conocimiento se vuelve inherentemente performativo y requiere formas expresivas que reconozcan esa cualidad.

En cierto sentido, el mío es un llamado a la preservación y al refinamiento progresivo de prototipos como el eje de la investigación etnográfica, y de lo que, en un proyecto colaborativo actual en el que estoy involucrado, estamos llamando como «encuentros productivos» (Marcus, 2011; Cantarella, Hegel & Marcus, 2015). Los prototipos son las formas de trabajo de la innovación, de ideas especulativas, imaginativas, pero estos están anclados en la realidad de un producto que funcionará en las sociedades de hoy lideradas por la tecnología. En la tecnología, sin embargo, los prototipos son desechables, y a veces recordados por aficionados de la tecnología, pero en general son creados para ser inevitablemente olvidados. Los antropólogos en su pensamiento conceptual también tratan con prototipos, pero se involucran más en ellos. La riqueza de lo que tienen que ofrecer perdura como tal en el campo. Las ideas firmes y autoritarias que los antropólogos producen como conceptos o teorías son muchas veces menos fuertes o duraderas que los prototipos. El debate antropológico actual depende de preservar ideas prototípicas, como una forma de dato, reviviéndolas para otras posibilidades y a veces excavándolas de los conceptos «terminados» tal como aparecen en los textos y publicación, para seguir la investigación. En la antropología las ideas prototípicas abarcan el espacio de lo experimental y de lo autoritario. El «don» (siguiendo el ensayo fundacional de Marcel Mauss), por ejemplo, es una de las ideas prototípicas más duraderas y perdurables de la antropología.

Aquí el carácter multisituado está proactivamente trasladando dichos prototipos de pensamiento en el campo hacia sitios de recepciones y micropúblicos, con distintos escenarios, para quienes estas ideas podrían no ser presentadas de otra forma, o no presentadas en foros. Lo que se concibe como el rol del experimento es abrazar recepciones en un trabajo de campo en curso antes de que llegue o se «anle» en puntos de autoridad, ofreciendo informes y debates con la academia, o sea asimilado por formas poderosas y proyectos de patrocinadores filantro-capitalistas. Anteriormente, esto habría sido el final de la investigación etnográfica en el rol y en el ejercicio de la experiencia antropológica en los paradigmas de desarrollo de los años cincuenta y sesenta. Sus sucesores son los proyectos filantro-capitalistas basados en colaboración (por ejemplo, la inversión de la Fundación Gates en «salud global», los proyectos de la Fundación Clinton en África, y muchos otros proyectos globales basados en estos modelos). Mi argumento es que la investigación etnográfica en su escala modesta tradicional puede funcionar fuera de estos dominios de autoridad por periodos considerables, a pesar de que estos definan un límite inevitable para ello, que yo he denominado los puntos de «anclaje». A la vez, tal paradigma multisituado para la etnografía es capaz de una trayectoria que no sigue procesos sino que traslada resultados etnográficos como pensamientos, conceptos, especulaciones aterrizadas —prototipos— entre diferentes micropúblicos que esta constituye modestamente para sus propósitos a través de colaboraciones con, por ejemplo, diseñadores y artistas, en los cuales me centraré. El proyecto de investigación universitaria basta o es suficiente, desde mi punto de vista, para proporcionar los medios para crear un abanico de recepción diversa en investigación —un campo comunicativo variado de experimento—.

Las colaboraciones estrechas de trabajo, específicas al proyecto, son esenciales para la producción de este tipo de etnografía multisituada incluso cuando esta última es imaginada como la tarea de un trabajador de campo solitario. Por ejemplo, Kim Fortun en su etnografía de 2001, *Advocacy After Bhopal*, presenta un buen relato de trabajo de campo dentro de circuitos de activismo que define los tipos de micropúblicos y recepciones granulares (ella las llama comunidades enunciativas) que un proyecto etnográfico inmerso puede evocar para sus propios propósitos —por ejemplo, cómo las representaciones mediáticas, las campañas de incidencia y las respuestas legales, contribuyen en conjunto y recursivamente a transformar un incidente en un evento, y cómo la etnografía crea sus propias recepciones, pruebas de concepto y similares, paralelamente—. En los proyectos del Centro intentamos crear el mismo tipo de integración parcial y medida de la indagación etnográfica en las prácticas de los otros relevantes, pero en nuestro caso, los socios inspiracionales, o los referentes, han sido tanto el pensamiento y métodos del diseño, y algunos movimientos

de arte contemporáneo (*site-specific* y arte participativo y sus predecesores). Para la etnografía, estas son disciplinas alternativas de práctica que prometen proporcionar una imaginación y «trucos del oficio» en las normas y formas con las cuales estamos experimentando.

LA ETNOGRAFÍA ENTRE EL DISEÑO Y EL ARTE

Quisiera examinar brevemente la relación entre un método etnográfico experimentalmente orientado hacia el diseño, por un lado, y hacia los movimientos de arte contemporáneo, por el otro. Me concentraré prioritariamente en la etnografía más que en penetrar las actuales y largas historias y políticas de las relaciones colaborativas de la etnografía con cada gran área. ¿Qué es lo que la etnografía puede absorber y experimentar de los diferentes movimientos de diseño y arte? Voy a tener menos que decir aquí acerca de la relación de la etnografía con el diseño que con el arte, a pesar de que los experimentos con la etnografía progresan dinámicamente por la influencia fuertemente combinada de ambos.

Personalmente me he interesado desde hace mucho tiempo en cómo experimentos en la etnografía podían aprender de la creatividad y la imaginación de ciertos movimientos de arte contemporáneo (tales como la idea de «estéticas relacionales» desarrollada por Nicolás Bourriaud, 2002, y los debates que esta ha generado). Para los experimentos que evoco aquí, he estado especialmente interesado más recientemente en *Artificial Hells* (2012) de Claire Bishop sobre lo cual quisiera detenerme —como proporcionar una ideología de experimento dentro de la etnografía antropológica—. Esto me llevará a una discusión concluyente del proyecto «214 Square Feet», que tiene cualidades de «artilugio», lógica que es capturada en las discusiones de Bishop acerca de los vínculos clave de los proyectos de arte participativos.

Los métodos y pensamiento del diseño son el otro socio de los movimientos de arte conceptual que inspiran cambios en los métodos etnográficos contemporáneos hacia experimentos colaborativos dentro o en paralelo a escenarios de trabajo de campo. Solo me referiré a ellos brevemente para señalar que tienden a incorporar la etnografía a través del uso de sondeos culturales así como al espacio que crean para el conocimiento de los usuarios finales; pero recíprocamente para la etnografía en sí, las disciplinas del diseño ofrecen, primero, una racionalidad y una ideología para operar creativamente y a veces de manera experimental dentro de las estructuras de negocio, mercados, gobernanza y políticas (esto se ve capturado en la rica caracterización de Bruno Latour acerca del diseño como «Prometeo cauto», 2008, capaz de metamorfosear asuntos de hecho —incluso críticos— en «asuntos de interés»), y segundo, y en términos de oficio, los lugares de diseño ofrecen

de manera bastante crucial tecnologías y experiencias reales para desarrollar nuevos espacios para la investigación etnográfica, paralelamente al trabajo de campo y dentro de este. Los métodos de diseño proporcionan la legitimación, y más importante, el oficio y las formas para producir terceros espacios, *studios*, y sitios para el trabajo colectivo o colaborativo dentro del trabajo de campo. En resumen, proporcionan astucia, ingenio y proceso —capullos, y cierto tipo de mimetismo de efecto— a través de los cuales la etnografía puede producir formas intermedias que son necesarias para que estas sea multisituada en la manera que he descrito. Los imaginarios de estas intervenciones diseñadas se inspiran principalmente en los movimientos de arte conceptual y especialmente en aquellos que han sido descritos como «participativos», por Claire Bishop.

«ARTIFICIAL HELLS»

Claire Bishop (2012) toma el nombre del obituario de André Breton sobre el movimiento Dadá de 1921 hacia las calles. Pero también se podría entender de manera semicómica como lo que las vanguardias del siglo XX han buscado producir directamente en los escenarios sociales. Mientras ella narra una historia original y rica de estas vanguardias europeas tan amplias a través del siglo XX, su intención es enfocarse en los artistas post-studio que operan en escenarios sociales y naturales encontrados, que abandonan los trabajos como tales por «proyectos» y que, al producir eventos *site-specific*, están interesados sobre todo en la participación que borra la distinción entre el artista y el espectador. Bishop misma no está interesada en la etnografía. De hecho, ni siquiera la menciona. Pero muchos de los proyectos que ella comenta resuenan con una experiencia más intervencionista del trabajo de campo, así como con los modos de larga data de incorporar sujetos de etnografía como participantes e interlocutores en sus agendas. Lo más importante para mí es que la evaluación de Bishop de esta forma y movimiento de arte contemporáneo sugiere un problema y un potencial para las formas cambiantes del método etnográfico en antropología, que la antropología no puede o es poco probable que plantee por sí misma, por lo menos en su corriente principal.

Comento algunos de los puntos evocados por Bishop que son útiles para ver los proyectos etnográficos como artilugios que construyen cadenas de micropúblicos desde la experiencia de trabajo de campo. Estos pueden cambiar el proyecto etnográfico clásico y su caracterización multisituada más reciente, para evocar recepciones granulares en tanto racionalidad para su movimiento y sus términos de realización antes de que se «anclen» o establezca en una forma autoritaria para la recepción o respuesta como un texto o documento de experto. De esta forma, los textos intermedios

o prototípicos y los experimentos de trabajo de campo se vuelven sus resultados, más que ser bocetos y borradores intolerablemente desordenados y escondidos de la vista, tanto como los bellos artefactos textuales que ahora tenemos. Esto requiere formas de textualidad, comentario y composición, no anticipadas por *Writing Culture* u otras discusiones críticas de la forma etnográfica desde entonces. La escritura etnográfica sigue siendo en su mayoría una composición después del trabajo de campo. Presume y privilegia por lo menos una lectoría profesional para su manifestación, así como el arte presume que existen espectadores. Desde mi punto de vista, los textos etnográficos son parte de un proceso de producción más amplio, cuyas formas más tempranas son de una importancia igual o a veces mayor que la de las monografías o artículos.

Mientras que, como noté, Bishop no menciona la etnografía, su trabajo está en realidad revisando el famoso artículo de Hal Foster de mediados de los años noventa, «The Artist as Ethnographer?», (1995) que distingue claramente las formas de *site-specific* y formas asociadas de arte de la etnografía —una asociación de moda en esa época— pero solo delimitando formalmente a la última como un método, algo riguroso, menos imaginativo, más rígido que el arte *site-specific* que lo atrae. En ese momento y comparativamente, en aras de su argumento y para vigilar las fronteras, la etnografía, y su potencial en tanto forma y práctica, sufrió en el argumento de Foster.

Para la etnografía, al menos en los años 2000, esta caracterización de la relación entre el arte y la etnografía ya no es útil. La relación entre el arte participativo, por lo menos, y la etnografía multisituada recuperada merece un nuevo lenguaje de intercambio. El estudio de Bishop reabre la pregunta en una forma que la etnografía no hizo. Aquí hay cinco argumentos y observaciones que Bishop ha formulado que resuenan con un método etnográfico que se centra y mantiene la atención en sus términos medios o prototípicos como su contribución primaria al conocimiento antropológico.

- «En las prácticas artísticas posestudio desde los años noventa, llamado arte participativo y concebido como «proyectos» más que como «obras», el artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de situaciones —la audiencia previamente concebida como espectadora se posiciona ahora como coproductora o participante—» (Bishop, 2012, p. 275). Para Bishop, 1993 parece ser un año clave de transición en el cual la práctica de *site-specific* se vuelve más «etnográfica»; desde mi punto de vista, vinculada a participaciones y menos derivada de los géneros teatrales y de representación que en los años previos.

- «A pesar de que la conclusión lógica del arte participativo es capturar una audiencia secundaria (todos son productores, la audiencia ya no existe), para que estas acciones sean significativas, para que el interés sea alto, se necesitan maneras de comunicar estas actividades a aquellos que vienen después de los participantes. Los experimentos subsecuentes en los años 2000 han dado lugar a maneras más vívidas de evocar tales proyectos a audiencias secundarias» (Bishop, 2012, p. 277).
- «En cierto punto, el arte tiene que transferirse a otras instituciones si se quiere que se produzca el cambio social: no es suficiente seguir produciendo arte activista». (Bishop, 2012, p. 269). Lo mismo vale para proyectos etnográficos que esperan tener público o funciones activistas o efecto, aunque dentro de sus formas autoritarias de textualidad —sin importar cuán ricamente descriptivas e incisivamente analíticas estas sean— estas intentan tener doble voz en el compromiso activista así como en la invención académica. «Anclar» dicha forma donde el artificio alcanza su límite en la comunidad de autoridad académica (especialmente una tan ecléctica como es la de antropología, por ejemplo), me parece un proyecto valioso, modesto y viable dentro de los actuales medios modestos de producir investigación.
- Bishop dice: «Al usar a la gente como medio, el arte participativo siempre ha tenido un estatus ontológico doble: es a la vez un evento en el mundo, y algo que nos retira del mundo. Como tal, tiene la capacidad de comunicar en dos niveles —con los participantes y con los espectadores— las paradojas que están reprimidas en el discurso cotidiano, y de elicitar experiencias perversas, perturbadoras y placenteras que amplían nuestra capacidad de imaginar el mundo y nuestras relaciones. Pero para llegar al segundo nivel se requiere un tercer término mediador, un objeto, imagen, historia, filme o incluso un espectáculo —que permita que esta experiencia tenga una compra en el imaginario público—. (Bishop, 2012, p. 283). En efecto, esto significa hacer algo más allá del arte participativo *site-specific* —tiene que hacer algo más para crear su público, que es necesario—. Este es un problema que el arte participativo no ha resuelto. Pero su lucha explícita con ello es una oportunidad para que la etnografía reformule sus propias prácticas.
- «A diferencia del arte conceptual o representacional de los años sesenta y setenta que sí recurrían a la visualidad en tanto elemento importante al trabajo, el arte participativo actual está a menudo en dificultades al enfatizar el proceso por encima de una imagen, concepto u objeto definitivos.

Tiende a valorizar lo invisible: una dinámica de grupo, situación social o cambio de energía, una conciencia más plena. Como consecuencia es un arte que depende de la experiencia de primera mano, y preferiblemente de larga duración (días, meses e incluso años)» (Bishop, 2012, p. 284). Muy pocos observadores, dice Bishop, se encuentran en posición de lanzar una visión panorámica de los proyectos participativos de largo plazo. Los estudiantes e investigadores dependen de los recuentos que les proporcionen los artistas, curadores, unos cuantos asistentes y, si tenemos suerte, algunos de los participantes.

Por lo tanto, el problema clave recurrente de Bishop es la falta de una recepción o espectadores secundarios para el arte participativo —y sin sentido cierto de cómo esto se logrará—. Para saber, esto mismo, se requiere trabajo de campo, dice Bishop. Esta brecha sugiere innovación metodológica y experimentación —un impulso que tanto los proyectos de arte participativos y los proyectos etnográficos comparten—. Un artilugio ya sea en antropología o en arte participativo parece desarrollarse desde un periodo y experiencia intensa de especificidad en lugar (*site-specificity*) hacia sus fuentes dialógicas. En términos de etnografía multisituada, no se trata tanto de seguir un camino sino más bien de ser jalado por la polifonía en un sitio hacia el diseño especulativo de recepciones relacionadas en otro sitio.

Los comentarios anidados y apoyados con andamios y el pensamiento re-presentado en escenarios cuidadosamente escenificados y compuestos, por lo menos para los propósitos de la etnografía, sí tienen un valor acumulativo extraordinario. El interés reciente de los antropólogos, quienes surgieron a través de la misma tecnología básica de hacer preguntas y tomar notas, y que ahora están produciendo textos ejemplares, de acceso abierto, experimentos de plataforma (como Kim y Mike Fortun, en Fortun, 2011), públicos recurrentes (Keltz, 2009), y de etnografía como comentario (Fabian, 2008) están todos explorando el tipo de artilugios que los proyectos de arte participativo parecen producir al buscar espectadores.

Tanto la etnografía como el arte participativo comparten este problema de hacer algo respecto de los públicos secundarios y de su incorporación en los proyectos. Esto define una lógica compartida hacia otros escenarios y a crear formas de recepción y de su documentación como micropúblicos —guardado como «resultados» para un eventual límite o «anclaje» autoritativo—. La etnografía puede tener un juego o dirección más obvia al respecto de esto que los proyectos de arte participativo, pero la lógica del impulso por experimentar no es diferente.

«214 SQUARE FEET»- UN PROYECTO EJEMPLAR, EN CONCLUSIÓN

[*Esta sección ha sido coescrita por Luke Cantarella, Christine Hegel y George Marcus]

Como resultado de una colaboración con dos artistas surgida de las oportunidades en nuestro Centro de Etnografía, nosotros, Luke Cantarella, director de Diseño Teatral en Pace University; Christine Hegel, antropóloga y artista; y yo, estamos escribiendo un texto en forma de libro de trabajo o manual sobre cómo los proyectos que fusionan métodos artísticos, etnográficos, de diseño y participativos producen intervenciones, o lo que llamamos «encuentros productivos» respecto de proyectos de investigación etnográficos en curso en diferentes etapas de su desarrollo. Nuestra orientación es explícitamente hacia el método etnográfico y nuestro propósito es repensar o expandir performativamente y teóricamente, con públicos relevantes y organizados, aspectos de los proyectos de trabajo de campo que se traen al taller en diferentes etapas de desarrollo. Un «encuentro productivo» es hacer algo diferente con materiales del trabajo de campo. Esto involucra un replanteamiento interesante de los conceptos metodológicos fundamentales y de la diferencia entre conceptos performativos en arte y diseño y las mismas ideas desarrolladas en la etnografía antropológica. Por ejemplo, Christine Hegel replantea y expande el concepto de «inmersión» —elemento central de la cultura profesional de los métodos en la antropología— como «amplificación».

Los «encuentros productivos» tienen el potencial de amplificar las dinámicas/ conversaciones/ debates/ fenómenos existentes. Esto explica cómo la etnografía clásica funciona en el sentido de que a través de la inmersión, uno busca escuchar y observar fenómenos «naturales» que ocurren en el curso del día a día. Este conocimiento tácito es no amplificable y por lo tanto es solo accesible desde el abordaje de un observador pasivo. Ser un etnógrafo ha estado asociado durante mucho tiempo con un tipo de conocimiento sublime y talentoso. Pero esto se puede oponer al modelo por experimento, como lo estamos diseñando con el libro de trabajo de «encuentros productivos», que se basa en técnicas para abrir, compartir y transformar corazonadas antropológicas o conocimientos mediante la creación de expresiones para estas, no como verdaderas o falsas, pero como situaciones en las que esas ideas son exploradas o amplificadas directa o indirectamente por los actores sociales. Los imaginarios de los etnógrafos situacionales pioneros como Erving Goffman y Harold Garfinkel propusieron el conocimiento etnográfico en estos términos dramaturgicos, pero estamos rompiendo el modelo del concepto de trabajo de campo delimitado, y pensando más como Brecht, por ejemplo, mientras nos mantenemos al margen de supuestos y estéticas específicas del trabajo de teatro.

Hasta ahora, hemos trabajado juntos en talleres para tres proyectos. Aquí voy a presentar brevemente uno de ellos, llamado «214 Sq. Ft.», creado principalmente por Cantarella y Hegel, y asesorado por mí. El título se refiere al espacio habitable de familias pobres completas de clase trabajadora en moteles destartados pero caros, situados en el condado de Orange, un enclave muy pudiente, religioso y políticamente conservador de Los Ángeles, donde se encuentran el Disneyland original, muchas iglesias enormes y ricas, centros comerciales extravagantes, y parques de estériles negocios corporativos —aquí se encuentra también la Universidad de California, Irvine—. El concepto del proyecto no era tanto examinar las condiciones de los virtualmente sin techo sino exponer la relación, o la no relación, hacia ellos de los ricos y privilegiados (incluyendo a los ilustrados académicos), y especialmente estimular y aclarar ideas de caridad, responsabilidad e injusticia.

214 Sq. Ft. es un entorno escénico de inmersión creado en colaboración con el Project Hope Alliance, una organización sin fines de lucro que ayuda a la población sin hogar del condado de Orange. Para dichas familias, un cuarto de un hotel es un hogar transitorio, transformado en algo que parece un hogar por los objetos personales que lo llenan y las actividades hogareñas cotidianas que ocurren dentro. El entorno escénico ha viajado por el condado de Orange organizando encuentros en varios sitios no tradicionales de performance como el Balboa Bay Yacht Club, la plaza central de la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad de California, Irvine, el Banco de Alimentos Second Harvest y la iglesia Saddleback Church.

Situado en la frontera entre la práctica teatral y la antropología, 214 Sq. Ft. fue concebido como un entorno de investigación que recoge datos etnográficos a través de la activación de una experiencia. Las narrativas ficcionales y personales de los sin techo del Condado de Orange se han materializado en un entorno escenográfico, que a su vez sirve a un propósito etnográfico invitando a la audiencia a experimentar sensorialmente este entorno y a proponer respuestas. El entorno escénico es una réplica de tamaño real de un cuarto de motel habitado y vivido por una familia ficcional de seis personas quienes funcionan como personajes que no son vistos. La audiencia que entra por la puerta principal y que sale por el baño atraviesa los 214 pies cuadrados aproximadamente. Los muebles que se encuentran típicamente en los cuartos de motel han sido reacomodados y aumentados, y muestran las soluciones creativas a los problemas prácticos relacionados con la pobreza y con la falta de espacio para vivir. Los objetos encontrados, comprados en subastas de caridad del condado de Orange, representan los objetos personales de una familia.

Grabaciones de audio y video emanan discretamente de los objetos tales como de un ventilador para calor, un reloj despertador y otros objetos y la proximidad íntima es un requisito para experimentar algunos de estos elementos mediales.

Por ejemplo, uno solo puede escuchar la historia de un niño al sentarse en la cama que es más cercana al reloj. En general, la experiencia es una representación participativa sin conclusión definitiva, en la cual los miembros de la audiencia abren cajones, miran dentro de cajas para guardar objetos y en general tocan y mueven objetos mientras caminan en el espacio.

En un sentido, 214 Sq. Ft. se encuentra en la tradición de la performance participativa del arte contemporáneo de la que habla Claire Bishop, y que es especialmente intensa desde los años noventa. El proyecto ha empleado estrategias clásicas de la producción teatral para crear un espacio diseñado lleno de narrativa incorporada. Hegel, un antropólogo, funcionó como autor entre otros mecanismos, sustituyendo el texto del dramaturgo con un corpus de datos etnográficos. Cantarella, cuya práctica es el diseño de escenarios, simuló un proceso de diseño tradicional que «leía» los datos etnográficos como un texto de obra teatral y que desde esta lectura generaba un escenario teatral.

Así pues, 214 Sq. Ft. adoptó estrategias familiares de la tradición artística del *site specific*, pero les añadió una dimensión estratégica de temporalidad, así como la circulación multisituada, similar a la emergencia del trabajo de campo multisituado que transformó el aspecto y la estructura de la etnografía de los años noventa en adelante. El proyecto 214 Sq. Ft. es más bien etnográfico en estas estrategias de movimiento y elicitación entre sujetos relacionados pero posicionados de maneras diversas—no los pobres trabajadores en sí, sino los privilegiados de posición variante, para los cuales los primeros son de variable interés, reflexión y consciencia—. La raíz antropológica del proyecto es acerca de las sutilezas espaciales y conceptuales de los cambiantes grados de consciencia de la desigualdad entre los privilegiados.

El sitio inicial, el Balboa Bay Yacht Club, no solo recreó uno de las habitaciones de motel más pobres del condado de Orange en uno de los hoteles más exclusivos, sino que también lo hizo en el momento específico de una gala de beneficencia. Los invitados entraron en contacto con la performance materializada dentro del contexto específico de un acto de beneficencia y por lo tanto tenían que sintetizar las disyuntivas visuales, espaciales y temporales. En este contexto, el tema de la obra se transformó en la naturaleza del acto de caridad y de cómo este funciona para calmar la culpa y reafirmar el estatus social, creando simultáneamente intimidades a través de clase, y entre el patrón y benefactor.

Un proceso similar ocurrió cuando la pieza viajó a diferentes sitios en el condado de Orange. Al mismo tiempo, los términos y el tema del encuentro escenificado cambiaron. Por ejemplo, durante la instalación en la iglesia Saddleback, una megaiglesia con una congregación de más de 20 000 personas, el tema se transformó a cómo el cristianismo fundamentalista resuelve sus principios de atender a los pobres con

su dominante discurso político de libertarismo. Luego, cuando se instaló en la plaza de la Escuela de Ciencias Sociales de Irvine, Universidad de California, la instalación reveló cómo los trabajos de incidencia que se apoyan en la emoción son problemáticos para los teóricos y los investigadores sociales que están entrenados para operar dentro de estructuras racionales intelectuales, y de una supuesta mentalidad política de izquierda liberal.

La circulación multisituada del proyecto involucró a fundamentalistas, filántropos, arribistas sociales, científicos sociales y a personas que se ven así mismas como ciudadanos decentes. En realidad, la experiencia performativa es construida como algo que se extiende más allá del momento del encuentro en proceso e instalación. Para cada instalación, en vez de contratar a un equipo estrictamente profesional, se solicitó la ayuda de voluntarios de diferentes organizaciones socias para ayudar a ensamblar la estructura. El proceso de instalación fue considerado como un tiempo crucial en el cual se ensayaban los diálogos sobre los temas de trabajo. Los voluntarios, que habían participado en el trabajo de construir y reescenificar el entorno, adquirieron una suerte de propiedad de este y se volvieron guías de los visitantes. Esto fue particularmente notable durante la performance en el Balboa Bay Club donde un miembro del Proyecto Hope Board, vestido con terno y corbata, adoptó el rol del narrador, guiando a los asistentes por el cuarto del motel e indicándoles maneras específicas de ver e interpretar. Como en una tradicional narrativa performativa, una declaración definitiva acerca del significado se produjo a través de una figura de autoridad, que confirmó tanto su verdad sugiriendo casualmente también lo opuesto. Surge así una especie de juego de lenguaje etnográficamente valioso. Esta dualidad reflejó una pregunta central en el sitio de la fiesta de gala, es decir, si el acto de caridad emerge de un deseo de «hacer el bien» o de una necesidad de sufrir simbólicamente para limpiar la culpa que uno tiene como miembro de la clase dominante. Esta es por supuesto una pregunta o una observación que surge en la observación participante del etnógrafo y que surge quizás explícitamente en las conversaciones del trabajo de campo clásico. Aquí se formula a través de la producción de la instalación en expresiones y reflexiones ricamente generativas por un tipo de un hacer colaborativo interesado y elicitado, como la etnografía a través del diseño y de la performance.

Este proyecto se mantiene en prototipo, todavía no consideramos que se haya «anclado» en la autoridad. No tiene necesidad de hacerlo, de constituir el tipo más rico de la forma de conocimiento analítico-descriptivo que el método etnográfico fue inventado para producir.

Nota: algunas partes de este ensayo aparecerán en un volumen en inglés resultado de un proyecto de tres años sobre la Antropología del Diseño llevado a cabo por el Royal College of the Arts, Copenhagen, y la Universidad Aarhus.

BIBLIOGRAFÍA

- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.
- Bourriaud, Nicolás (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du Reel.
- Boyer, Dominic, James Faubion & George Marcus (eds.) (2015). Theory Is Much More Than It Used To Be, vol. 2, *Learning Anthropology's Method In a Time of Transition*. Ítaca: Cornell University Press.
- Callon, Michel (ed.) (1998). *Laws of Markets*. Londres: Wiley-Blackwell.
- Cantarella, Luke, Christine Hegel & George Marcus (2015). A Week In Pasadena: Collaborations Toward a Design Modality for Ethnographic Research. *FIELD: a Journal of Socially Engaged Art Criticism*,1.
- Clifford, James & George Marcus (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. California: University of California Press.
- Dunne, Anthony & Fiona Raby (2013). *Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming*. Cambridge: MIT Press.
- Fabian, Johannes (2008). *Ethnography As Commentary: Writing From the Virtual Archive*. Durham: Duke University Press.
- Fischer, Michael M. J. (2003). *Emergent forms of Life and the Anthropological Voice*. Durham: Duke University Press.
- Fortun, Kim (2001). *Advocacy After Bhopal: Environmentalism, Disaster, New Global Order*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fortun, Kim (2011). «Experimenting with the Asthma Files?» Texto presentado en el panel Digital Anthropology: Projects and Projections. Meetings of the American Anthropological Association, Montreal, Canadá.
- Foster, Hal (1995). «The Artist as Ethnographer?» En George E. Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp. 302-309. Berkeley: University of California Press.
- Kelty, Christopher (2009). Collaborations, Coordination, and Composition: Fieldwork After the Internet. En James D. Faubion y George E. Marcus (eds.), *Fieldwork Is Not What It Used To Be*, pp. 184-206. Ítaca: Cornell University Press.
- Latour, Bruno (2008). *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design*. París: Mendeley Universal.
- Marcus, George E. (1995). Ethnography In/Of the World System: the Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 95-117.

- Marcus, George E. (1997). The Uses of Complicity in the Changing Mise-en-Scene of Anthropological Fieldwork. Reimpreso en *Ethnography Through Thick & Thin*, 1998, George E. Marcus. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, George (2011). Experimental forms for the expression of norms in the ethnography of the contemporary. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3(2), 197-217.
- Marcus, George E. (2012). The Legacies of Writing Culture and the Near Future of the Ethnographic Form: a Sketch. *Cultural Anthropology*, 27(3), 427-445.
- Marcus, George E. (2014). Prototyping and Contemporary Anthropological Experiments with Ethnographic Method. *Journal of Political Economy*, 7(4), 399-410.
- Rabinow, Paul, George Marcus, James Faubion & Tobias Rees (2008). *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Durham: Duke University Press.
- Tsing, Anna (2005). *Friction*. Durham: Duke University Press.

PINTURAS, PÚBLICOS Y PROTOCOLOS: LAS TENSAS TRAYECTORIAS DE LAS PINTURAS ABORÍGENES¹

Fred R. Myers

La historia del movimiento de la pintura acrílica en la Australia indígena ha resultado ser un caso notable de lo que puede ocurrir en el movimiento de objetos entre regímenes distintos de conocimiento y valor. Mientras que mucha de la teoría de la cultura material actual enfatiza el significado de «las cosas en sí mismas», el movimiento de las pinturas aborígenes de un orden ontológico a otro (ver Myers, 2004) no puede ser extirpado de la maraña de relaciones que define la representación y la producción contemporánea de la cultura aborigen australiana. Esto no disminuye el poder y la presencia de los objetos, pero sugiere la necesidad de teorizar sobre ellos en los campos de la representación y la práctica.

Para los propósitos de este ensayo, emplearé al concepto de «regímenes de valor», utilizado por primera vez por Arjun Appadurai en su revolucionaria compilación denominada *The Social Life of Things* (1986). Sin embargo, creo que el concepto está subdesarrollado y al darle cuerpo, me baso en lo que Louis Dumont entiende por valor como organización de una forma jerárquica (1982). Dumont describe el valor en términos de estructuras que pueden incorporar en apariencia valores aparentemente contradictorios pero potencialmente coexistentes dentro de un marco de trabajo inclusivo en lugar de una simple resolución lógica. Por lo tanto, un régimen de valor es un *ordenamiento* de valor, un ordenamiento que puede reconocer formas múltiples de valor pero que las organiza en algún tipo de jerarquía. Al delinear un «régimen» de esta manera, estoy influenciado por el sentido de las dinámicas de valor de la vida social planteadas por Víctor Turner sobre los procesos a través de los cuales los conflictos en las normas y valores se abordan en diferentes ámbitos (*arenas*) —un proceso en el cual los valores particulares son adjudicados temporalmente

¹ Traducido por Sidney Evans, con revisiones de Giuliana Borea.

los unos a los otros y a la situación— (Turner, 1974). Me parece que el marco de trabajo de Turner —que distingue el campo de valores culturales de las arenas concretas en los cuales se les ubica unos respecto de los otros— es útil porque en gran parte de la vida contemporánea, especialmente para los pueblos indígenas, el mundo social es un espacio de órdenes ontológicos múltiples y posiblemente en competencia.

LA PINTURA ACRÍLICA

En primer lugar, proporciono un poco de contexto histórico sobre los objetos que motivan mi reflexión. Se trata de las pinturas acrílicas aborígenes y más específicamente de los objetos producidos en el primer año y medio de esta práctica que se conocen como «tablas tempranas de Papunya»². La pintura acrílica en Australia Central es una práctica social contemporánea. Mientras que la transposición del ritual indígena y de las formas comunicativas en superficies permanentes bidimensionales tiene una historia más larga, la de los dibujos en lápiz y papel, por ejemplo, lo que se podría llamar el «movimiento de pintura acrílica» comenzó en la lejana comunidad aborígena de Papunya en 1971 bajo la guía del profesor de escuela y artista euroaustraliano Geoff Bardon³. A 160 millas al oeste de Alice Springs, se trataba de asimilar a los aborígenes mediante una política de gobierno por lo que se reunió a una comunidad de cazadores recolectores recientemente sedentarizados que habían anteriormente sido seminómades. Los hombres mayores de la comunidad respondieron con entusiasmo al inusual interés demostrado por Bardon, y lo hicieron con la transposición de iconografía y prácticas ceremoniales (tradicionalmente aplicadas al cuerpo, al terreno, o en la forma de objetos rituales) hacia nuevos medios de pintura acrílica bidimensional. Es bien sabido que la mayor parte de pintores del desierto central y occidental representan eventos o «historias» de su «país» (*ngurra*) ocurridos, según se entiende, en el periodo mitológico conocido como «la ensoñación» (*Tjukurrpa*), y que la forma de las pinturas se basa en una tradición ceremonial de producción de imágenes así como en un paisaje significativo construido sobre un postulado cultural. Los productos de este movimiento artístico han logrado significativo reconocimiento en Australia y en el extranjero, a través de exposiciones y ventas, y han ayudado a constituir un campo significativo de «arte indígena».

Las obras del periodo temprano de pintura de Papunya, conocidas mayormente como las «tablas tempranas de Papunya» han alcanzado un significado y valor especial

² Para una discusión sobre «las primeras tablas Papunya», ver Benjamin, 2009, pp. 21-50, y Johnson, 2010, pp. 2-4.

³ Para una historia de la pintura de esta comunidad y del establecimiento de Papunya Tula Artists Pty Ltd. como cooperativa, ver Bardon 1979, 1991; Johnson, 2010 y Myers, 2002.

entre los coleccionistas, curadores e historiadores de arte, como parte de los orígenes de esta increíble historia, no influenciados por un mercado más tardío y posiblemente como representantes de un momento de vitalidad extraordinaria en el cual los pintores exploraban las prioridades de un nuevo medio y las posibilidades de expresión para sus muy ricos imaginarios rituales. Las pinturas tempranas son vistas por muchos como las «joyas» del movimiento de pintura acrílica. Esta es una descripción apropiada ya que gran parte de este trabajo se hace en pequeña escala, con finos detalles característicos del estilo temprano Papunya Tula. El término «tabla temprana» se refiere al hecho de que las pinturas eran pintadas a menudo sobre masonita o en «tablas» de materiales compuestos, en vez de lienzos sobre cartón, pero también hace alusión a su similitud con los objetos sagrados tradicionales —que a menudo se llaman *churinga*, siguiendo la designación Arrernte popularizada por el trabajo etnológico de Baldwin Spencer y F.J. Gillen—⁴ tallados en madera; los objetos sagrados que forman parte de un repertorio ritual se extendieron a las pinturas. Como ejemplo de lo que Roger Benjamin (2009) llamó «el nacimiento de una nueva forma de belleza» las pinturas tempranas de las que tal vez existan solo unas mil —han alcanzado un alto valor en el mercado occidental y en exhibir la historia del movimiento artístico—. Hay aquí, con torpeza pero efectivamente, una forma de conmensuración de valores.

Las pinturas acrílicas del Desierto Occidental australiano son objetos concebidos para moverse entre culturas, creados por artistas indígenas con materiales introducidos en superficies occidentales permanentes para expresarse ellos mismos y expresar su cultura ante una audiencia no indígena. Nunca han sido compradas o poseídas por quienes las hacen, ni usadas en sus propias viviendas ni ceremonias⁵. Como aprendí en mi propio trabajo de campo, los artistas Papunya querían que la gente conociera y entendiera que las pinturas eran *tjukurrjjanu* ('de la ensoñación') —que sus contenidos no eran «inventados» — y querían que las pinturas fueran valorizadas por su relación con esta tradición sagrada (Myers, 1989, pp. 163-195). Las pinturas, como ahora sabemos, eran afirmaciones políticas de valores culturales y de una relación particular con la tierra ante las fuerzas asimiladoras de las políticas gubernamentales de entonces. Aunque las pinturas han tenido una trayectoria extraordinaria, no ha sido esta una trayectoria sencilla —porque los protocolos de ver y de conocimiento que son esenciales para sus creadores difieren radicalmente de los protocolos de quienes vienen a ver estas pinturas—.

⁴ El texto clásico es Spencer y Gillen, *The Native Tribes of Central Australia*, de 1899.

⁵ La excepción a esta afirmación es discutida por Françoise Dussart para las pinturas de las mujeres Warlpiri —usadas en las audiencias de reclamos de tierra como evidencia de las adhesiones y derechos a la tierra—.

El hecho de que las pinturas de los pintores de Papunya Tula sean expresiones contemporáneas de conocimiento ritual, mitológico, musical y geográfico implica más que una simple aserción acerca de su «autenticidad». Dicho conocimiento y prácticas son parte de un complejo sistema iniciático segregado según el género. La traducción de un sistema que distribuye el conocimiento de manera diferenciada a uno que imagina el libre acceso es siempre inestable. En el sistema indígena, tal como ha existido en Australia Central, los derechos de saber y de performar diferentes porciones de historias distinguen *aquellos que tienen derecho a ver o a conocer* estos diseños (por ejemplo, los hombres iniciados y a veces más particularmente, aquellos de un grupo local particular) de *aquellos que aún están aprendiendo*, y a todos estos de las *mujeres* (que tienen sus tradiciones rituales exclusivas y propias) y de los *hombres no iniciados*. En este régimen de valor ‘revelatorio’, o de control de lo visual —de lo que puede ser visto y por quién— es central; la principal preocupación es limitar la dispersión, controlar el potencial o las manifestaciones de *Tjukurrpa*, objetivaciones del poder ancestral identificadas con personas y grupos. Los hombres aborígenes de los Desiertos Central y Occidental adquirieron —y adquieren— el conocimiento de y los derechos a expresar estas tradiciones a través de secuencias de iniciación y de intercambio. Estos derechos fueron —y siguen siendo— parte de las identidades claves que vincularon a la gente a lo largo de la región, como partes interesadas, si se quiere, en tradiciones religiosas altamente valoradas⁶.

LA ANSIEDAD DE LA CIRCULACIÓN

Hacia 1971, los pueblos aborígenes ya habían estado explicando su vida religiosa a personas de fuera durante décadas, permitiendo las fotografías y haciendo dibujos a lápiz de su país que se parecían bastante a las pinturas tempranas. Sin embargo, esta generosidad en el intercambio, o el entusiasmo por mostrar el valor de la cultura propia, no ha sido fácil de compatibilizar con los protocolos de donde emergió. Y ha sucedido que muchos aborígenes terminaron por lamentarse de la apertura de su vida religiosa, cuando las representaciones de esta vida regresaron a sus comunidades de manera que no habían previsto a través de libros, películas, fotografías y pinturas que se habían concebido para que circularan «afuera» (a veces con lo que pareciese fue su consentimiento pero no siempre satisfactoriamente «informado») y no para exponer secretos locales dentro de la comunidad indígena.

Una serie de objetos, diseños y manifestaciones ceremoniales se consideran «entrañables» y se piensa que es «peligroso» mostrarlas a los no iniciados. Sin embargo,

⁶ Para una explicación completa sobre este sistema, ver Myers, 1986.

precisamente las representaciones de dichas formas a menudo se presentaron en los primeros años del movimiento de pintura Papunya Tula ya que los pintores de este remoto lugar no imaginaron que su trabajo permanecería dentro del mundo sensorial inmediato de sus propias comunidades y antes bien esperaban, inicialmente, que su circulación en el territorio del *whitefella* (el «hombre blanco») estuviese exenta de la contestación local. Los pintores estaban entusiasmados con sus historias y emocionados por las oportunidades de expresión que les ofrecía el nuevo medio y la aparente recepción positiva que les otorgaba una audiencia no indígena. No sorprende que transgredieran algunas normas del protocolo indígena en esta nueva actividad interculturalidad. A diferencia de las expresiones y manifestaciones de la práctica ritual prescrita, los artistas solían pintar en un escenario apartado de las formas de autoridad indígena. En Papunya y luego en la comunidad de Yayayi, en donde yo llevé a cabo investigaciones entre 1973 y 1975, la pintura acrílica (a diferencia de la manifestación ritual) no requería la presencia y el acuerdo de las numerosas posibles partes interesadas en las historias expresadas (ver Myers, 2002, pp. 57-58). Los pintores de Papunya pintaban inicialmente en la trastienda de un salón de la escuela, a veces en grupos pero en grupos bastante mixtos en términos de afiliación lingüística y que eran diferentes de las asociaciones rituales (ver Benjamin, 2009). Parecen no haber considerado sus producciones como estando circunscritas por las reglas rituales ordinarias, y las asimilaban más bien a la comunicación ordinaria entre los hombres aborígenes y las personas del exterior. En efecto, ya anteriormente se había suspendido de manera regular los protocolos de segregación por género o estatus iniciático para las personas blancas. Por lo tanto, por ejemplo, Geza Róheim reportó que se permitió que su esposa estuviera presente, e incluso operara su cámara durante las actividades iniciáticas en Hermannsburg en los años treinta. Por lo tanto, las mujeres y los niños aborígenes quedaban excluidos del lugar donde se pintaba y de tener acceso a la pintura, pero las mujeres y las personas no iniciadas que no eran indígenas sí podían tener acceso.

PROBLEMAS DEL PÚBLICO: LOS PELIGROS DE LA TRANSGRESIÓN

En agosto de 1972 comenzaron a escucharse disonancias en forma de críticas de la exhibición pública de las historias presentadas en algunas de las pinturas Papunya Tula expuestas en Yuendumu, un asentamiento gubernamental cercano, durante el concurrido «fin de semana deportivo». Como resultado de la crítica por parte de hombres que participaban en las tradiciones rituales que se mostraba en las pinturas, los artistas Papunya empezaron a sacar las restringidas historias iniciáticas de la Ensoñación del Canguro de su repertorio pictórico. Revelar de manera inapropiada

los conocimientos de esas historias, su música o diseños ha sido tradicionalmente castigado hasta con la muerte, y se cuentan historias de mujeres y niños ejecutados por transgresión. Por razones similares, la representación abierta de objetos rituales también empezó a limitarse o disfrazarse —permitiéndose solo la expresión de sus conocimientos del país, historia y ritual dentro de los límites permitidos—.

En 1974, una colección previamente establecida de pinturas tempranas de Papunya se exhibió en la Residencia en Alice Springs. Un hombre indígena visitante se enfureció por lo que vio, ya que constituía una violación de lo que podía mostrarse en público. Como resultado, se retiró la exhibición y las pinturas se guardaron en el almacén del Museo y Galería de Arte del Territorio del Norte, en Darwin (ver Kimber, 1995, p. 130; Johnson, 2010; Miller, 2000, p. 306).

Pero no se trató de un caso aislado. Dick Kimber, quien ha documentado esta historia con la mayor autoridad, señala el dilema que existió «ahí donde los senderos de la Ensoñación atraviesan naciones/grupos distintos a los del artista y cuyos miembros no habían sido consultados acerca de la transposición de estas historias a un arte moderno portable». (1995, p. 134). Mientras que dichas pinturas pueden no haber transgredido las restricciones sobre prácticas iniciáticas «revelatorias» de los pintores de Papunya Tula, su producción y su exhibición no había respetado los derechos de los miembros de otras comunidades que compartían dicha tradición. Por esta razón, que constituye una escala distinta de transgresión, se necesitaba otorgar una compensación (Kimber, 1995, pp. 123-142; Myers, 2002).

En respuesta a estos problemas recurrentes, el estilo de la pintura cambió —ocultando, disfrazando u omitiendo objetos religiosos para que no aparecieran de manera evidente y concentrándose visualmente en las tradiciones rituales y en las dimensiones de las historias menos comprometedoras—. Las pinturas tempranas «problemáticas» fueron también más o menos recluidas en las colecciones de algunos museos y se pararon las exposiciones. En otros lugares, en donde se podrían seguir exhibiendo algunas pinturas tempranas, las obras podrían no haber sido vistas por visitantes indígenas o estos pueden haberse abstenido de hacer comentarios en lugar de atraer la atención hacia lo que no se debió de haber mostrado. Mirar, escuchar, contar son asuntos serios en una tradición cultural en la cual el derecho a saber y a contar son protegidos cuidadosamente. En efecto, estos derechos no solo son asunto de algún tipo de propiedad; incluyen la fundación misma del ser, de quién es uno. Compartir los derechos de las historias de un lugar significa compartir una identidad fundacional.

A pesar de que las prácticas de la pintura cambiaron eliminándose las referencias transgresivas, las pinturas tempranas se exhibían en museos, circulaban en el mercado, y se subastaban por altos precios. Al final de los años noventa, las reproducciones

fotográficas de las pinturas se volvieron comunes en los catálogos de subastas y uno podía encontrar reproducciones en postales y libros.

Se volvió ampliamente conocido, una vez más, que no era apropiado exhibir algunas de las pinturas tempranas, pero no siempre se sabía cuáles. Para la retrospectiva de la pintura de Papunya Tula de 2000, en la Art Gallery de New South Wales (AGNSW), *Papunya Tula: Génesis y Genio*, la curadora indígena Hetti Perkins consultó con los artistas de la compañía acerca de las pinturas que se proponía mostrar. Aprobaron las pinturas aptas para la exhibición y supuestamente establecieron como principio que estaba permitido mostrar las pinturas siempre y cuando no mostraran información que permitiese identificar las imágenes. Si los no-indígenas veían las pinturas, no entenderían lo que estaban viendo, así que no sería impropio mostrar las obras: las imágenes transgresoras estarían escondidas aunque estuvieran a plena vista. Parecía, a partir de todo esto, que desde ese momento sería aceptable mostrar pinturas que contuviesen material religioso explícito.

MANEJO DE LA AMENAZA DE TRANSGRESIÓN: EL REGRESO DE LAS «PINTURAS TEMPRANAS»

Recientemente, sin embargo, al planear la exposición de 2009 de pinturas Papunya Tula en los Estados Unidos, en la exposición «Íconos del desierto», en medio de una cantidad de debates acerca de la colección de pinturas tempranas del Museo y Galería de Arte del Territorio del Norte (MAGNT), quedó claro que este no era el caso. El MAGNT posee más de 200 pinturas Papunya tempranas, incluyendo muchas de las cuales habían sido retiradas de la exhibición de la Residencia en Alice Springs en 1974. En 2006, algunos pintores de la cooperativa de arte de Papunya Tula comenzaron a decir que las pinturas con material religioso evidente no debían ser vistas por los no-iniciados. Por lo menos algunos de estos individuos sostenían opiniones que iban desde la *reserva* acerca de la exposición de dichas imágenes a declaraciones que señalaban que no debían ser mostradas a los no-iniciados. Vivien Johnson ha relatado estos debates en su libro *Once Upon a Time in Papunya* [Había una vez en Papunya] (2010, p. 292).

Las conversaciones de Johnson, que se produjeron al mismo tiempo que la planificación para la exposición «Íconos del desierto», en los Estados Unidos, ocasionaron una intervención que pasará a discutirse enseguida. El punto acá es que las opiniones acerca de cómo tratar estos tipos de pinturas tempranas con referencias evidentes a material religioso no estaban consolidadas; sino que eran inestables. Por ejemplo, Bobby West Tjupurrula, de la comunidad Pintupi y miembro del directorio de los Artistas Papunya Tula, quien le manifestó a Vivien Johnson su preocupación acerca

de la posible exhibición de algunas imágenes, en 2000 me había hablado con entusiasmo del orgullo que sintió al ver una pintura de su padre en la exhibición del AGNSW.

La consulta posterior que efectuó Kimber con familiares de pintores ya fallecidos para la exposición «Íconos» reveló que la razón principal para restringir el acceso a algunas de las pinturas con imágenes religiosas evidentes era evitar que las personas equivocadas y por tanto, vulnerables, de las comunidades indígenas relevantes vieran las imágenes (2009, pp. 71-76). Casi unánimemente declararon que era correcto mostrar todas las pinturas en los Estados Unidos.

Mientras tanto, la colección de pinturas Papunya tempranas del MAGNT desencadenó una crisis más pública. Posiblemente, la historia comienza con el intento de robo de seis pinturas Papunya tempranas del Museo el 1 de abril de 2008, lo cual puso en evidencia las malas condiciones de conservación de estas obras tan apreciadas en otros lugares. En un encuentro fortuito, recuerdo que Apolline Kohen, director interino del MAGNT, me habló sobre cómo recaudar diversos fondos para conservación hasta para una exposición internacional —que hubiese suscitado atención sobre el valor de la colección del Museo—⁷. No mucho tiempo después, y públicamente en 2009, Alison Anderson —una política indígena, por entonces ministra de Artes del Territorio Norte y descendiente de algunos de los pintores Papunya— «intervino para detener los planes de llevar la colección conocida como «las Tablas Papunya Tula» en una gira internacional en 2012, y describió a las personas que explotan las obras aborígenes sagradas como “buitres culturales”»⁸.

La controversia, como informó esta periodista, «rodea la colección porque algunas de las 220 pinturas muestran ceremonias culturales secretas masculinas. Pero la señora Anderson, cuyos dos abuelos (Long Jack Phillipus y Ronnie Tjampitjinpa) son los únicos artistas aún vivos cuyos trabajos forman parte de esa colección, ha ordenado una inspección para asegurar que no se expongan las pinturas que se consideran demasiado delicadas» (Murdoch, 2009).

Por lo tanto, ¿qué hacer? Nuevamente, como informó Murdoch (2009), Anderson dijo que «por el hecho de que es una mujer miembro de esa cultura, ella no puede manifestarse acerca de las historias de las pinturas, ni siquiera por qué son delicadas. Es decir, Anderson respetó el conocimiento segregado por género que representan las pinturas. «Es tarea de los hombres», dijo». La decisión de detener los planes de la gira internacional perturbó a aquellos en Darwin —que Murdoch llamó «amantes del arte»— quienes ya habían empezado a recaudar fondos para ello.

⁷ Esta conversación sucedió durante una visita de Kohen a Nueva York en 2006.

⁸ Lindsay Murdoch, *Melbourne Age*, 16 de mayo de 2009.

Un eco de esta perturbación, que reflejó las «fricciones» entre regímenes de valor, se puede encontrar en la reseña publicada en internet por el escritor de arte Jeremy Eccles sobre el catálogo de la exposición «Íconos», que había negociado un acuerdo restrictivo para las pinturas problemáticas. Es una «historia compleja y aún confusa», dice.

El destino de más de mil tablas de Papunya —de las que surgió el arte aborígen contemporáneo en 1971— y *nuestro derecho* a ver importantes colecciones públicas en la Galería Nacional de Victoria y en el Museo y Galería de Arte del Territorio del Norte depende del resultado (2009, énfasis mío).

De manera característica, Eccles señala que la culpa es de los «intérpretes blancos» que son los autores y curadores del material de «Íconos», quienes asumen una posición común de ubicarlos a ellos/nosotros como «guardianes de la cultura» —insistiendo en protocolos que las mismas personas ya han abandonado— o como «antropólogos», en tanto se «pregunta si los antropólogos son nuevamente responsables tras 25 años de haberse dedicado a una apreciación básicamente estética del arte aborígen». Eccles termina su reseña del catálogo con una solución que, irónicamente, era la expresada por los curadores en el catálogo:

Pero Alison Anderson, ministra de Arte del Territorio Norte, excomisionada de ATSIC para el Desierto y también artista, ha señalado con vehemencia que todas esas interpretaciones provienen de personas blancas; el siguiente paso tiene que definir quiénes son los «custodios culturales contemporáneos» aborígenes de estas obras extraordinarias. Ya que bien pueden ser ellos quienes decidan lo que tanto ellos como «nosotros» veremos y aprenderemos en el futuro (2009).

Nuevamente, en el contexto del conflicto Darwin, Nicolás Rothwell, un escritor de arte conocido y corresponsal en el Territorio Norte del *The Australian*, también se ocupó de las dificultades que amenazaban a la exposición «Íconos», y sugirió que dichas exposiciones podrían volverse imposibles en el futuro a causa de las restricciones.

La rueda ha girado: las imágenes inscritas en las tablas tempranas, que salieron a la luz en un momento crucial de la historia de la frontera australiana, están volviendo a la sombra. Es muy poco probable, a pesar de los esfuerzos urgentes actuales de por lo menos dos grandes galerías públicas de armar las exposiciones de Tablas Papunya, que haya algo como consentimiento informado por parte de los principales custodios del desierto para que sean expuestas en los siguientes años. Las gemas de la colección Wilkerson, que se ven en espacios de galerías distantes, a medio mundo del lugar donde fueron creadas, no solo son las pruebas de un renacimiento artístico: son como la luz pálida, preciosa, revelada solo por un momento, que se derrama del sol durante un eclipse. (Rothwell, 2009).

¿Quién entonces podría determinar cuál sería el destino de la exhibición futura de las pinturas si la misma Alison Anderson no podía manifestarse? De manera más compleja, uno debería imaginar que las políticas más amplias tienen también un efecto, desde que la política indígena Marion Scrymgeour prometió financiamiento para la conservación, pero se encontró compitiendo con Anderson⁹. En medio de este drama social, Apolline Kohen se vio forzada a dejar el Museo del Territorio Norte. Hubo rumores de que Kohen, previamente coordinadora de arte de gran éxito en Maningrida, se había ofrecido a llevar a cabo la consulta acerca de la colección del museo, un rol no apropiado para una mujer según los protocolos de Australia Central. Esto ciertamente habría perturbado a Anderson cuyas afiliaciones culturales se encuentran en Papunya.

CONSULTA

Desde 2007 he estado involucrado en algunas consultas acerca de las pinturas Papunya tempranas, y he usado imágenes fotográficas para discutir al respecto. Los planes para realizar una exposición en gran escala en la Galería Nacional de Victoria con pinturas Papunya tempranas en 2011 aceleró las preocupaciones sobre quiénes podrían prestar pinturas —luego, la exposición *Tjukurrjtjanu* ha sido mostrada en el Museo du Quai Branly—. Como testigo de algunas de las primeras conversaciones de los años setenta, junto con Dick Kimber¹⁰, me invitaron a trabajar en las consultas sobre la colección MAGNT encomendada a la Autoridad de Protección de las Áreas Aborígenes. Las consultas fueron esclarecedoras. Uno de los pintores pintupi ancianos con quien hablé en 2010 me dijo, por ejemplo, que inicialmente no había problema con que todos vieran las pinturas: «Están abiertas a todos», me dijo¹¹. Se trataba de Ronnie Tjampitinpa, que había estado entre los pintores más jóvenes durante la primera fase de Papunya Tula. Cuando le pregunté, desde un ángulo diferente, si sería aceptable exhibir estas pinturas en Alice Springs, donde las mujeres

⁹ Cuando era ministra de Arte del Territorio Norte, Alison Anderson canceló una exposición de estas pinturas, con lo cual incumplió una promesa electoral de Scrimgeour, quien había prometido 300 000 dólares para restaurar y exponer las pinturas (Calacouras, 2009). Calacouras anota que Apolline Kohen, por entonces directora del MAGNT, había estado supervisando la exposición, pero fue «despedida de su puesto poco después de la intervención de la señora Anderson». Informa que puede haber sido «despedida luego de una serie de ‘diferendos ideológicos’, especialmente respecto de la exposición Papunya».

¹⁰ En 1974, Kimber y yo recomendamos sacar todas las pinturas de la exposición al público durante el evento comercial en Alice Springs para las pinturas de Papunya y colocarlas en un cuarto trasero en el que se indicara «Solo hombres». Ver Kimber, 1995, p. 134.

¹¹ Le había preguntado, en Pintupi, si estas pinturas podían ser expuestas en un museo. Luego de conversar más con él, entendí que esta no era una muy buena manera de preguntarle acerca de la exposición de las pinturas al público.

y niños de esa comunidad indígena podrían verlos, la respuesta fue diferente. «No», me dijo, al darse cuenta de lo que esto implicaría. Luego revisó una pila de fotografías de sus propias pinturas y de parientes cercanos. Ronnie las dividió en varias pilas, las que podían mostrarse a todos y las que las mujeres y los niños no deberían ver.

Por razones similares, después de una consulta con Dick Kimber, en la exposición «Íconos» en la Galería de Arte Grey de la Universidad de Nueva York, colocamos nueve pinturas de visualización restringida en una zona aparte. Resultó ser más que un simple gesto. El arreglo resultó ser un gran alivio para dos pintoras mujeres Pintupi que vinieron a ver la exposición junto con varios otros artistas indígenas que llegaron de manera inesperada. Las mujeres Pintupi habían estado bastante nerviosas de entrar en la galería, a pesar de que querían ver las obras de sus parientes, porque temían encontrarse con algo que no debieran ver. La precaución de separar estas nueve pinturas dio a las mujeres libertad de movimiento y la oportunidad de observar sus propios protocolos¹².

En el caso de la exposición «Íconos», en la cual participé, sentimos que habíamos sido capaces de establecer un principio ético para los coleccionistas privados, gracias al cual respetaban los deseos de los custodios indígenas de las tradiciones objetivadas en las pinturas y aun así exhibir las obras. Este principio refleja la comprensión local de estos objetos como algo más que simples «bienes», pues son en sí extensiones —icónicas e indexicales— de las personas y de las relaciones que median. Debería quedar claro que las pinturas siguen por tanto siendo comprendidas por los descendientes de los pintores y es en dichos términos que identifican su valor. Su producción e intercambio siempre han sido entendidos, al menos parcialmente, en términos de intercambios en los que las personas presentan —muestran y dan— su identidad y conocimiento sagrados a otros y, por lo tanto, entran en una relación de reconocimiento. Respetar estos términos en las exposiciones no es simplemente entrar en una relación de corrección política abstracta. Más bien presentar estos objetos en su genuina complejidad es permitir a los espectadores relacionarse con estos objetos culturales como profundamente relacionales y aprender de ellos de manera más profunda.

TJUKURRTJANU: OTRA VEZ LAS PINTURAS TEMPRANAS

Una vez no basta. Poco tiempo después de la exposición «Íconos», la Galería Nacional de Victoria organizó una gran muestra de más de doscientas pinturas Papunya tempranas, con el título *Tjukurrjtjanu* («De la Ensoñación»). Para ello, los curadores inicialmente consultaron con las comunidades de donde provenían las pinturas,

¹² He presentado un debate más completo de estos asuntos y del significado de nuevos protocolos en un ensayo. Ver Myers, 2014.

realizadas hace unos cuarenta años. Obtuvieron la aprobación de la exposición y sin embargo, a medida que se acercaba el momento de su inauguración y que se aclaraban los resultados de las consultas en marcha sobre la colección MAGNT, pareció que la primera consulta no reflejaba las opiniones más consideradas de los custodios. Este fue el contexto de mi entrevista con el anciano pintor Pintupi Ronnie Tjampitjinpa que mencioné previamente. ¿Podría ser que se desee una consulta conforme pasa el tiempo?

He aquí una pregunta significativa para los objetos en movimiento entre «regímenes de valor» y los grandes problemas de los objetos en circulación (Myers, 2001, pp. 3-64). ¿Cuáles son las condiciones de la toma de decisiones y de la aprobación? Se asume en los museos, y en otras instituciones que pueden movilizar la exposición de objetos del extranjero, que los individuos pueden entrar en contratos de acuerdo vinculantes acerca de las condiciones de exposición. Sin embargo, en una comunidad aborígen —frecuentemente— las opiniones pueden cambiar a lo largo del tiempo a medida que ingresa nueva información, a medida que hablan nuevos participantes, entre otras cosas. Es difícil establecer una decisión final que no esté sujeta a reconsideración (Myers, 1986, pp. 430-447). Estas no son preguntas abstractas. Los pintores y sus descendientes pueden ser duramente sancionados por su decisión de exhibir o mostrar conocimientos con la cual otros estén en desacuerdo y es bastante posible que incluso un hombre muy reflexivo pueda reconsiderar su decisión cuando toma consciencia más plenamente de lo que puede acarrear una exposición de museo en tanto visitantes que puedan ofenderse. Al aceptar esta posibilidad, y bajo la presión del posible daño que las repercusiones pudieran causar a los consultores indígenas, la Galería Nacional de Victoria decidió seguir el principio de poner las pinturas problemáticas en un cuarto separado.

La diferencia sobre cómo entender estas consideraciones llevó a intensas discusiones entre distintas personas involucradas en la exposición *Tjukurrjjanu* de la Galería Nacional de Victoria. Por su parte, los curadores estaban abocados a presentar una muestra de «bellas artes» o «historia del arte», con el fin de responder a las cualidades formales de las obras mostrándolas en serie y agrupadas por artista. Con más de doscientas pinturas en la exposición, los curadores podían presentar muchas obras por artista y delinear a partir de este «colgado» los estilos y variaciones distintivos de cada pintor individual. Eliminar trabajos «clave», o incluso colocar las obras en otros lugares, retaba este principio —según el cual el arte es igual a principios estéticos señalado también en las citas que he hecho de los críticos Eccles y Rothwell (ver arriba)—. A pesar de su larga asociación con los pueblos indígenas de Australia Central, una parte del grupo de curadores de *Tjuikurrjjanu* sintió que la época de la segregación por género había terminado o debía terminar, que las cosas habían cambiado y que

quizá obedecer este principio era una cuestión más de carácter político por parte de los curadores blancos que de la comunidad indígena en sí. Aquí podemos leer nuevamente las preocupaciones expresadas por Jeremy Eccles acerca de «nuestro derecho» a ver, pero ahora viniendo de personas que habían tenido relaciones más estrechas con las comunidades productoras. ¿Se puede ver aquí una reducción de la rendición de cuentas dada la distancia temporal y espacial de la comunidad, la distancia de las posibilidades de represalias pero también la distancia de tipos informales o señales más silenciosas de disenso?

En segundo lugar, en estas conversaciones acerca de *Tjukurrjtjanu* se planteó la pregunta de si un museo público o una galería de arte *podrían* restringir el acceso de un ciudadano a ver la muestra. Finalmente, se señaló que los miembros de la comunidad habían aceptado la exposición y habían suscrito documentos de aprobación. Este enfoque nos remite a las preguntas acerca de la finalidad de la consulta y acerca de si el consentimiento fue verdadera o adecuadamente informado. ¿Es posible que las consultas y permisos hubiesen quedado comprometidos de manera no intencional por el atractivo de un pago y cabe preguntarse si la grabación de un video es una manera apropiada o culturalmente sensible de obtener una respuesta? Una retribución y una grabación honestas pueden ser bien intencionadas pero también se pueden ver de otra manera. Sobre todo sostendría que la temporalidad y la irreversibilidad de esta documentación legalizada del consentimiento pueden inducir a confusión.

En efecto, pienso que el asunto fundamental es la dificultad de definir en qué consiste el «consentimiento informado» en situaciones tan complejas, en las que las personas pueden no haber reflexionado exhaustivamente sobre las consecuencias o contextos de la exposición. También se debería reconocer que los participantes indígenas, por lo menos en Australia Central, son reticentes a denegar algo a sus conocidos, algo que los curadores ansiosos de mostrar las obras pueden aprovechar de forma involuntaria. Los Pintupi contrastan a menudo a las personas aborígenes con la gente blanca por la capacidad y disposición de estos últimos a decir «no» directamente a alguien. El deseo de los curadores de mostrar pinturas —es decir, usar la colección para exhibir una serie artística histórica como una exploración estética formal sería un logro para ellos— se experimenta como presión en la parte de los custodios de la cultura. Como comparación, voy a sugerir más adelante que la ruptura del consenso durante la consulta para un gran proyecto de grabación y exhibición de arte y cultura aborígen, el *Songlines Project*, con los Pitjantjatjarra del sur de Australia, aporta más evidencia de un desafío siempre posible en los acuerdos. Tales dificultades para manejar el acuerdo y el consenso —en asuntos rituales y otros— son justamente elementos cruciales que he discutido y analizado en trabajos anteriores propios sobre la vida social y ritual en el Desierto Occidental (Myers, 1986; 1988, pp. 52-74).

Déjenme reenmarcar este drama social, como lo hubiera llamado Víctor Turner, de manera más abstracta. ¿Estas pinturas deben verse final y totalmente dentro del marco de la historia del arte y también como formas de conocimiento abiertas a todos? ¿O son más esencialmente, objetos de valor y de identidad local? Por lo tanto, yendo en contra de un deseo de los curadores de exhibir en secuencia, en totalidad, sin restricción, una combinación de valor estético y democrático, uno tiene que responder con miras al posible daño o represalias que podrían recaer sobre los custodios, una serie de valores insertados en las relaciones locales, pero traducibles en términos de daño corporal y a la reputación de las personas. ¿Cómo es que uno clasifica estos valores en relación unos con otros?

Esto parece un acertijo insoluble, una situación en la cual una serie de valores debe inevitablemente prevalecer o regir por sobre otra serie de valores. Sin embargo, también está la pregunta del propósito de una exposición. Si es hacer que los espectadores se relacionen con la complejidad de estos objetos, con su carácter maravilloso y su misterio, ¿por qué tratar de borrar esta dificultad específicamente? ¿Por qué no construir estas preguntas dentro de la exhibición misma? Esta sería una dimensión más conceptual y reconoce la verdadera historia de estas pinturas.

LAS PERSONAS Y LAS COSAS: RECHAZANDO LA SEPARACIÓN, REPENSANDO LA PROPIEDAD

Esta historia continua de revelación y de arrepentimiento pone en claro que algunas de las pinturas Papunya temprana siguen siendo peligrosas o problemáticas en cuanto a exhibiciones abiertas, particularmente para aquellos que son sus custodios. La consulta es necesaria para determinar cómo los custodios relevantes de las tradiciones locales evalúan el carácter apropiado de la exhibición. Estas consultas necesitan ser cuidadosas y extensivas, de modo que permitan discusiones y que los puntos de vista cambien a medida que los consultados tienen en cuenta otros participantes relevantes. En 1975, por ejemplo, los pintores Pintupi de las historias Tingarri tenían derecho a estas historias, pero sus vecinos Pitjantjatjarra también tenían derechos, y los dos grupos estaban en desacuerdo acerca del carácter apropiado de mostrar estas historias (Kimber, 1995). Por lo tanto, es necesario aceptar que si bien los pintores y sus descendientes son custodios y autoridades para las historias narradas, también puede haber otros que tienen derecho sobre estas historias y pueden tener puntos de vista diferentes. Para ponerlo en términos de cultura material, estos objetos son extensiones de las identidades de más personas que de solo sus creadores físicos. En efecto, son objetivaciones de muy complejas relacionales de personas. Quizá, el hijo adulto de un artista difunto piensa que está bien mostrar cierta obra pintada por su padre, pero qué pasa si él o ella no han imaginado lo que ocurrirá cuando

un visitante de una comunidad indígena relacionada visite la galería. La historia de turbulencia alrededor de la exposición de estas pinturas debería forzarnos a preguntar (ver Liberman, 1980, pp. 38-53), ¿cuál es el estatus de una «decisión» en el protocolo del desierto occidental? ¿Cómo es que las determinaciones de un grupo presente tienen la autoridad en la tecnológica y socialmente transformada condición actual? Es una antigua tradición talmúdica, y una tradición general moral, que si hay incertidumbre y ambigüedad uno debería quedarse del lado de la precaución.

Este es un asunto difícil del que no se puede escapar. Acepta que los objetos continúan su vida como extensiones de complejas identidades y personas. Al buscar acuerdos para una exposición, los curadores necesitan aceptar políticas internas de custodia y encontrar maneras de presentar las pinturas que respetan las complejidades de los protocolos indígenas. Esto también significa respetar las temporalidades y la apertura de las negociaciones entre los custodios y otras partes interesadas. En efecto estoy argumentando que se les debería permitir entrar en el marco de la exposición con maneras que apoyen genuinamente los valores que personifican, como objetos a través de los cuales las relaciones son mediadas y traídas a la visibilidad.

Habiendo presentado mi argumento algo trunco sobre la necesidad de negociación, sobre la negociación en curso en lugar de una consulta y acuerdo puntuales —una posición que me parece crucial para los objetivos reales de la demanda de propiedad cultural (contra la posición expuesta por Michael Brown, 2004)—, me gustaría sugerir muy brevemente por qué podría también ser valioso encontrar una manera de incluir algunas pinturas restringidas en el inventario de la exposición. Necesito volver a Alison Anderson, ya que ella misma ha vuelto a esta pregunta muy recientemente con la entrega del informe de consulta a MAGNT. En este informe, 66 pinturas fueron consideradas como inapropiadas para la exposición y los consultores han pedido además que las razones por las cuales se ha emitido la restricción no sean disponibles al público. Sí se pusieron de acuerdo para que los hombres mayores pudiesen dar permiso a hombres externos apropiados para ver estas pinturas (Aikman, 2012).

En un emotivo discurso en la exposición de las obras de Papunya Tula que se encuentran localmente en la Galería Araluen de Alice Springs, Anderson aprovechó la oportunidad de reafirmar su punto de vista, llamando a «aquellos que aman el arte» a estar contentos con la «bella superficie» y no tratar de ver «detrás del velo» ni profundizar en sus «secretos internos»¹³. Para Anderson:

Esta es una exposición acerca de mi hogar, Papunya, y de mi ley y cultura, y acerca de mis años jóvenes, cuando me sentaba con todos mis queridos padres y tíos y abuelos y miraba mientras ellos pintaban las primeras tablas y lienzos Papunya y sus campos.

¹³ *Alice Springs News Online*, 17 de noviembre de 2012.

Estas son obras de los años recientes, de artistas que todavía siguen estando entre nosotros, artistas de Kintore y Kiwirrkurra.

Pero esta también es una exposición de Alice Springs, el primer pueblo en ver y en apreciar y en amar el arte del Desierto Occidental. Estas pinturas que ven alrededor suyo son las colecciones del pueblo, de sus consejos y de sus hombres y mujeres. Esta exposición es un puente precioso entre estos dos mundos.

También es una ventana hacia el pasado —un pasado que yo veo con mucha claridad, con los ojos de la niñez—. Veo una vez más a los pintores de los primeros días y puedes caminar y ver aquí sus obras sobre las paredes y sentir algo de su personalidad, su sabiduría y su gracia.

Estas son las personas que me enseñaron cómo vivir, me enseñaron mi cultura. El corazón y el centro de cada hombre y mujer del desierto occidental están a la vista en estas galerías. Veo en el ojo de mi mente con tanta claridad a los primeros pintores: el viejo Mick Wallangkari Tjakamarra, y Johnny Warrangkula Tjupurrula, y el viejo Shorty Lungkata Tjungurrayi»¹⁴.

Para aquellos que no tenemos la profundidad de conocimiento experiencial de Anderson, cómo se supone que debemos entender la dinámica de esta forma de arte, incluso de entender su superficie, que se volvió lo que era y lo que es a través de la relación con límites, desafíos, amenazas cuando la inspiración de una vida religiosa secreta encontró expresiones en una nueva forma. Quizá estas son razones simplemente para guardar la colección, guardar su conocimiento, en el almacén por ahora; o de encontrar una manera de que parte de esta dinámica sea vista. Además, como he sostenido en otro lugar, las dinámicas de revelación y de ocultamiento son intrínsecas a la tradición de la cual estas pinturas emergen. Los pintores jugaron en el borde de estos límites, así como sin duda lo hicieron también al decidir cuándo y qué revelar en ceremonias —a veces con consecuencias desafortunadas—. Pero los curadores deben ser conscientes, efectivamente responsables, de y hacia quiénes cargarán con las responsabilidades de revelar las obras. Para que sea «arte» en la manera en la que Eccles y Rothwell lo han deseado (al menos esta vez), algo tiene que ser despojado en la traducción. Al mismo tiempo, para que nosotros los reconozcamos como lo quiere Anderson —como objetos con una historia cultural especial— necesitamos algún tipo de estrategia de exposición que respete el problema de la traducción o más significativamente una que incorpore el desafío genuino que estos objetos ofrecen a los tan limitados marcos del arte contemporáneo occidental que, irónicamente, han sido abrazados por críticos como Eccles y, a veces, Rothwell.

¹⁴ *Alice Springs News Online*, 17 de noviembre de 2012.

LA «LARGA DURACIÓN»

Desde el momento de las discusiones del orientalismo y del primitivismo, en los años setenta y ochenta se ha asumido de manera común que el poder de Occidente para exhibir el resto era abrumador, que la apropiación era casi inevitable incluso si era moralmente problemática. El llamado surrealista de James Clifford para que «la cultura enloquezca» para que haga una disrupción en las categorías de arte dominante fue una incitación profética, un reconocimiento de un punto de convergencia entre el desafío vanguardista al sistema dominante y las cualidades resistentes de los objetos con otras historias. Dichos desafíos no son llevados a cabo en un momento único.

Mientras que la práctica del ocultamiento, como lo he dicho repetidas veces (Myers, 2002, 2012, 2014), yace en el corazón del arte del Desierto Occidental, ¿cuál es la ocasión para que se le anuncie como una novedad por Rothwell? Ha sido acompañado ahora por una serie de denuncias y bloqueos de proyectos de investigación, que ya habían sido aparentemente negociados por investigadores bien establecidos, tales como el Proyecto *Songlines* de Diana James con el Museo Nacional de Australia (Rintoul, 2012). Aproximadamente dos años después, la negociación de consentimiento para revelación —exhibición— ha llegado a las primeras páginas de *The Australian*, en otro grupo de artículos. Rothwell nos informa acerca de la protesta de un grupo discrepantes de líderes Pitjantjatjarra y del apoyo al proyecto por parte de otros, con lo que se sugiere que el proyecto ha procedido sin el apoyo legítimo de partes clave de la comunidad, un reclamo al cual James ha presentado una respuesta (Rothwell, 2014). Los Pitjantjatjarra discrepantes (Rintoul, 2012), al momento de este escrito, pidieron una orden contra la primera exposición anunciada del proyecto, una exposición de historias y pinturas relacionadas con la Ensoñación *Ngintaka* (Perentie o Varanus mayor).

Muchas personas en la escena percibieron estos artículos y los eventos en estas comunidades como algo que reflejaban emergentes políticas alrededor del conocimiento, de la investigación académica y de las tradiciones indígenas. También puede ser que las demandas de una exhibición que transgrede los protocolos de los *Tjukurrpa* representa menos la insistencia en la restricción de lo sagrado que intentos de las personas locales de conservar algo para sí mismas. De cualquier modo, estos eventos ponen en claro que uno no puede imaginar que la práctica de consulta y de negociación será —o puede ser— separada de las corrientes que agitan la vida contemporánea en la Australia indígena.

Al decidir exhibir esta extraordinaria historia temprana de artistas Papunya Tula, su explosión de creatividad y la intensidad de su vínculo con su lugar y la tradición

a través de las pinturas, los curadores de *Tjukurrjtjanu* en la Galería Nacional de Victoria —y luego en el Museo de Quai Branly— han reconocido cómo las perspectivas de los curadores occidentales y de las autoridades indígenas pueden colisionar. Estas instituciones y los artistas de Papunya Tula han buscado tomar un camino respetuoso en la consulta y en la exhibición —fieles a las complejidades de la obra— al colocar las pinturas que pueden ser problemáticas para los pobladores indígenas en un área separada, junto con una advertencia para aquellos que se identifican como sujetos a los protocolos de las comunidades indígenas de Australia Central. Sin embargo, como en los rituales, estas decisiones son decisiones humanas y sus resultados —la objetivación de sus relaciones personales e historias que son subyacentes a ellas— no pueden estar libres de reconsideraciones y de rendiciones de cuentas. Quizá estas determinaciones del tránsito entre regímenes de valor se revelarán como insatisfactorias, pero son fieles a la epistemología y a la política del conocimiento que continúan definiendo la intersección de los regímenes de valor indígenas y euroaustralianos.

Nota: una versión de este artículo fue publicada anteriormente en inglés en 2015: «Paintings, Publics and Protocols: the Early Paintings from Papunya». *Material Culture Review/Revue de la Culture Matérielle*, 79, 78-91.

BIBLIOGRAFÍA

- Aikman, Amos (2012). «Top End secret artists' business». *The Australian*, 10 de diciembre. <http://www.theaustralian.com.au/arts/visual-arts/top-end-secret-artists-business/story-fn9d3avm-1226533156126> accessed 11 April 2014.
- Appadurai, Arjun (1986). Introduction: Commodities and the Politics of Value. En *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bardon, Geoffrey (1979). *Aboriginal Art of the Western Desert*. Sydney: Rigby.
- Bardon, Geoffrey (1991). *Papunya Tula: Art of the Western Desert*. Melbourne: McPhee Gribble, Penguin.
- Benjamin, Roger (2009). «The fetish for Papunya boards». *Icons of the Desert: Early Aboriginal paintings from Papunya*, pp. 21-50. Ítaca: Cornell University Press.
- Brown, Michael (2004). *Who Owns Native Culture?* Cambridge: Harvard University Press.
- Calacouras, (2009). «Secret Art Business Stirs Pot on Public Exhibition». *Northern Territory News*, 20 de mayo.
- Dumont, Louis (1982). On Value. *Proceedings of the British Academy*, 66, 204-241.
- Eccles, Jeremy (2009). Icons of the Desert. *Australian Art Review* (en línea).

- James, Diana (2014). For Shame, Nicolás Rothwell. <http://blogs.crikey.com.au/northern/2014/03/31/why-Nicolás-rothwell-should-be-ashamed/>
- Johnson, Vivien (2010). *Once Upon a Time in Papunya*. Sidney: University of New South Wales Press.
- Kimber, R.G. (1995). Politics of the secret in the contemporary Western Desert. En C. Anderson (ed.), *Politics of the Secret, Oceania Monograph 15*, p. 130. Sidney: University of Sydney.
- Kimber, R.G. (2009). Relatives of the artists respond to the paintings. En R. Benjamin (ed.), *Icons of the Desert: Early Aboriginal Paintings from Papunya*, pp.71-76. Nueva York: Cornell University Press.
- Lieberman, Kenneth (1980). The organization of talk in aboriginal community decision-making. *Anthropological Forum*, 5(1), pp. 38-53.
- Miller, Steven (2000). Chronology. En Hetti Perkins y H. Fink (eds.), *Papunya Tula: Genesis and Genius*, p. 306. Nueva Gales del Sur: Galería de Arte de Nueva Gales del Sur.
- Myers, Fred (1986a). *Pintupi Country, Pintupi Self: Sentiment, Place and Politics among Western Desert Aborigines*. Washington DC.: Smithsonian Institution Press.
- Myers, Fred (1986b). Reflections on a meeting: structure, language, and the polity in a small-scale society. *American Ethnologist*, 13.3, 430-447.
- Myers, Fred (1988). Burning the Truck and Holding the Country: Forms of Property, Time, and the Negotiation of Identity among Pintupi Aborigines. En T. Ingold, D. Riches y J. Woodburn (eds.), *Hunter- Gatherers, II: Property, Power and Ideology*, pp. 52-74. Londres: Berg Publishing.
- Myers, Fred (1989). Truth, beauty, and Pintupi painting. *Visual Anthropology*, 2(2), 163-95.
- Myers, Fred (2001). Introduction: The Empire of Things. En F. Myers (ed.), *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, pp. 3-64. Nueva York: School of American Research Press.
- Myers, Fred (2002). *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham: Duke University Press.
- Myers, Fred (2004). Ontologies Of The Image And Economies Of Exchange. *American Ethnologist*, 31(1), 1-16.
- Myers, Fred (2014). Showing too much, showing too little: predicaments of painting Indigenous presence in Central Australia. En G. Penny y L. Graham (eds.), *The Performance of Indigeneity*, pp. 351-389. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Rintoul, Stuart (2012). «Songline at heart of secret men's business». *The Australian*, 19 de mayo.
- Rothwell, Nicolás (2009). «From the Desert, Artists Came». *The Australian*, 13 de febrero.

- Rothwell, Nicolás (2014). «Songlines Project Sparks Indigenous Culture War». *The Weekend Australian*, 22 de marzo.
- Spencer, B. & F.J. Gillen (1899). *The Native Tribes of Central Australia*. <http://www.sacred-texts.com/aus/ntca/>
- Turner, Víctor (1974). *Dramas, Fields, Metaphors*. Ítaca: Cornell University Press.

PARTE I
EN TORNO A LA INSTITUCIONALIDAD DEL ARTE
Y DE LA ANTROPOLOGÍA

PRECOLOMBINISMO: PRÁCTICAS DE COLECCIONISMO Y ARTE MODERNO EN ECUADOR

Pamela Cevallos

PRECOLOMBINISMO

El propósito de este texto es ubicar al *Precolombinismo* como un caso emblemático en el contexto del surgimiento del coleccionismo público en el Ecuador, para indagar en la construcción de la noción de «arte precolombino» y en los regímenes de valor sobre los objetos arqueológicos y artísticos. Los estudios sobre arte moderno ecuatoriano han enfatizado en las propuestas estéticas, más no en los ámbitos en los que circulan y se consumen las producciones artísticas y su relación con otras formas de cultura material. En este sentido, se propone un enfoque sobre los modernismos desde debates antropológicos sobre apropiación de lo «primitivo» y sobre las redes y los circuitos en los que arte y arqueología convergieron a mediados del siglo XX¹.

El *Precolombinismo* es una entrada para pensar la apropiación de los intereses antropológicos para el campo del arte moderno a través de la figura del «primitivo» que, según Marcus y Myers, es uno de los hitos en la relación histórica entre arte y antropología (Marcus & Myers, 1995, p. 14). La manera en la que varios artistas europeos de principios del siglo XX incluyeron en sus propuestas alusiones a «lo primitivo» da cuenta de un nexo con las preocupaciones y los dispositivos etnográficos de representación del otro. En esta línea, el debate sobre el «Primitivismo» que se suscitó a propósito de la exhibición realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) en 1984², permite reflexionar sobre el ocultamiento de las condiciones coloniales y el lugar del colonizador a través de afinidades estéticas

¹ Este texto se basa en mi investigación de maestría en Antropología Visual que aborda el campo del arte moderno ecuatoriano de los años sesenta y setenta a partir del caso de Wilson Hallo, galerista y coleccionista ecuatoriano. Además incluyo algunas reflexiones preliminares de una investigación en curso sobre los Museos del Banco Central del Ecuador.

² Sobre el debate de la exposición «Primitivism» in Twentieth-Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) ver Clifford (2001) y Myers (2001).

entre las producciones africanas y las occidentales, e introducir de manera crítica las jerarquías culturales de valor que cuajaron en los proyectos imperialistas. Así, una de las mayores críticas es cómo a través del Modernismo se construye una supuesta universalidad del arte y la supresión de la «diferencia» (Myers, 2000, p. 39).

Entonces cabe cuestionar sobre las distancias que existieron entre esta aproximación occidental y el gesto de apropiación del «primitivo» por parte de artistas latinoamericanos. Por ejemplo, sobre la exposición «Primitivismo», el crítico cubano Gerardo Mosquera, evidencia cómo el MOMA proyectaba su visión eurocéntrica para juzgar y leer la obra de Wilfredo Lam desde occidente y desde el surrealismo. De modo que el aparataje museográfico operaba omitiendo la importancia de la experiencia de Lam en Cuba y el reencuentro con su país y, por el contrario, destacaba su formación europea y el contacto con artistas como Picasso que, si bien le influyeron, no fueron determinantes en su producción. Así, Mosquera (1992) califica de «ceguera eurocéntrica» la incapacidad del MOMA para leer a Lam como el No Occidente expresándose mediante los mecanismos artísticos internacionalizados por Occidente. El análisis de Mosquera reivindica la acción que ejerce la periferia frente al centro, la misma que apuntala la obra de Lam desde los contenidos más allá de las operaciones formales, como un verdadero producto de la cosmovisión afrocubana y de la mitología del Caribe.

En este sentido, la pregunta que engloba este análisis es ¿cómo los artistas ecuatorianos que introdujeron el *Precolombinismo* como propuesta estética se relacionaron con el «primitivo»? La historia del arte ecuatoriano más reciente ubica el concepto de *Ancestralismo*, y acoge el término acuñado por la investigadora alemana Isabel Rith Magni en 1994 (Espinel, 2004, p. 34), para referirse a las producciones de varios artistas latinoamericanos que, desde finales de los años cincuenta y principalmente en la década del sesenta, «buscaron formas y elementos simbólicos tomados del pasado precolombino, para sostener la idea de un arte latinoamericano con vocación universalista, pero fundado en referentes propios» (Álvarez y otros, 2004, p. 48). No obstante, acudimos a la denominación de *Precolombinismo*, utilizada también en el periodo de estudio, para enfatizar en el peso que tuvo la cultura material «precolombina» para los artistas modernos ecuatorianos.

El *Precolombinismo* implicó un planteamiento estético, una postura política y un posicionamiento en la escena local de nuevos artistas y visualidades. En primer lugar, evidenció la manera en que artistas ecuatorianos como Enrique Tábara, Estuardo Maldonado y Aníbal Villacís, que viajaron a España e Italia en los años cincuenta, reinterpretaron el Informalismo desde una mirada local en un doble diálogo con las influencias del pasado precolombino y las del arte latinoamericano y europeo. Su propuesta estética tuvo un carácter experimental que incorporaba distintos materiales y texturas con gran impacto en el lenguaje pictórico abstracto.

Así, su contundencia en lo formal es uno de los rasgos fundamentales que destacan al *Precolombinismo* en la plástica ecuatoriana moderna³ (Kronfle, 2012, p. 10).

En segundo lugar, la postura precolombinista explicitaba una agenda de reivindicación de lo latinoamericano, que al retomar un pasado glorioso contrarrestaba los discursos del desarrollismo. Desde la crítica del arte, personalidades como Marta Traba apoyaron el surgimiento de estas tendencias y generaron conceptos como el de resistencia, que veía en Europa una mediación para recuperar el «idioma latinoamericano» (Espinel, 2004, p. 35). Para la historiadora del arte Lupe Álvarez, lo mítico tomado del «pensamiento salvaje» de Levi-Strauss también fue clave en este concepto de resistencia porque correspondía a un ‘presente prolongado’, a un tiempo circular contrapuesto al cristiano occidental (Álvarez, 2004, p. 48). En ese sentido, también puede leerse como una postura descolonizadora, que miraba críticamente el momento de la conquista para traer al presente los rastros y la memoria histórica de los antiguos pobladores del territorio americano.

Y, en tercer lugar, el *Precolombinismo* no consistió en un movimiento grupal sino en la convergencia de ideas e intereses (Espinel, 2004, p. 34). Sin embargo, uno de los factores externos que aglutinó a este conjunto de artistas fue su rechazo frontal a la hegemonía del indigenismo y del pintor Oswaldo Guayasamín como representante único y oficial del arte ecuatoriano. Así, el abstraccionismo como lenguaje cuestionó al movimiento plástico dominante desde los años treinta y sus representaciones de lo indígena, a la vez que renovó los repertorios visuales y las proyecciones comerciales de las nuevas generaciones de artistas⁴.

Desde estas premisas intentaremos delinear el contexto en el que paralelamente se desarrolla el *Precolombinismo* con el inicio de una gestión sistemática del Estado sobre los objetos arqueológicos y artísticos. Nuestro enfoque se aleja de explicaciones ontológicas de los objetos (Bovisio, 2013, p. 8), para indagar en quiénes, cómo y para qué se apropiaron de estos. Así, nos interesa reflexionar sobre el papel que desempeñó lo precolombino en las retóricas identitarias del arte y del Estado, y cómo esta mirada del arte moderno sobre la cultura material precolombina se expresa en las prácticas de coleccionismo estatales.

³ Una lectura reciente sobre esta vertiente artística fue la muestra «Ecos del Tiempo. Revisitando el Ancestralismo en el Arte Moderno del Ecuador», del curador Rodolfo Kronfle, realizada en 2012 en el museo arqueológico Casa del Alabado, en Quito. La muestra exploraba el Ancestralismo a partir de establecer vínculos poéticos y plásticos de los motivos, características formales e influencias de la complejidad y sofisticación estética de las culturas precolombinas en el Ecuador. Ver: <http://www.riorevuelto.net/2012/12/ecos-del-tiempo-casa-del-alabado-quito.html>

⁴ Una clara manifestación de este rechazo fue la Anti-Bienal del Grupo VAN en 1968, en oposición a la I Bienal de Quito organizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y Oswaldo Guayasamín. Ver Cevallos, 2013.

ARTE PRECOLOMBINO: IDENTIDAD Y MERCANCÍA

Desde mediados del siglo XX, artistas, investigadores e instituciones apelaron a la noción de «arte precolombino» como un tropo de identidad, que articuló proyectos estatales y posturas artísticas. En el caso de los artistas ligados al *Precolombinismo*, la activación de sentidos de «lo precolombino» está asociada con sus prácticas de coleccionismo e interés por la arqueología. A través de canjes con galeristas o por afición personal, la mayoría de estos artistas generaron sus propias «colecciones precolombinas». Así, las apropiaciones de «lo precolombino» no se limitaron al nivel discursivo de identidad sino también desde la materialidad. Es decir, la forma en que los objetos arqueológicos se retomaron desde el arte no implicó solamente un tipo de apropiación simbólica sino que estaba vinculada a una relación material concreta con estos objetos.

En Ecuador, la arqueología fue una de las fuentes constitutivas de los discursos nacionalistas que, desde inicios del siglo XX, se difundió entre los artistas e intelectuales. Desde mediados de los cuarenta, la arqueología fue considerada en las colecciones nacionales y adquirió mayor importancia frente a la imagen de la Escuela Quiteña, como único referente de un pasado artístico nacional. Así desde los años cincuenta y hasta los años setenta, el país vivió el mayor *boom* de coleccionismo público. El escenario del auge petrolero permitió que el Estado invierta grandes cantidades de dinero en la adquisición, custodia, preservación y, posteriormente, exhibición de objetos arqueológicos, arte colonial y arte moderno.

El caso más destacado fue la Colección Arqueológica y de Arte del Banco Central del Ecuador (BCE), institución emisora de la moneda, que desde una lógica bancaria de acumulación se convirtió en el mayor coleccionista de arte y arqueología en el país. Con estas reservas se instauró en 1969 el Museo Nacional de Quito y así una representación de la nación, sus orígenes, genealogías y vocación cívica. Las prácticas del BCE se hacían eco de experiencias cercanas como el Museo del Oro del Banco de la República de Colombia creado en 1939. Bajo el patrón oro se obtenían piezas precolombinas para fundirlas en lingotes que servían de respaldo a la economía nacional. Sin embargo, en 1946 se resolvió conservar este oro en estructuras museales que den cuenta del nuevo valor cultural que se había agregado a estos objetos, antes validados por su materialidad áurea (Zapater, 2007).

Es decir, la manera en que estos objetos fueron coleccionados por el BCE inicialmente da cuenta de distintos regímenes de valor y de un movimiento entre mercancía y arte que finalmente se decanta por discursos de identidad cultural nacionalista. Así, el BCE asumió que no sería solamente guardián de las reservas monetarias sino «de las reservas espirituales de la nación» (Zapater, 2007, p. 202).

Como afirma Myers (2001, p. 55), comúnmente los objetos vinculados al arte y al patrimonio están subsumidos en proyectos de nacionalismo, en los que la producción cultural indígena y las identidades se ven comprometidas con las dinámicas ideológicas del Estado.

Las colecciones del BCE arrancaron con la compra a coleccionistas privados: aficionados y arqueólogos que se habían hecho de grandes posesiones arqueológicas en excavaciones desde principios del siglo XX. Sin embargo, la capacidad adquisitiva y la exigencia de contribuir a las narrativas nacionales generaron las condiciones para el tráfico y la huaquería, haciendo indirectamente del BCE su principal auspiciante. La necesidad de una historia crítica sobre el origen de estas colecciones que permita observar cómo determinados grupos e individuos eligen preservar, valorizar e intercambiar el mundo material (Clifford, 2001, p. 263) va acompañada del reconocimiento de una paradoja sobre cómo estos objetos inicialmente valorados desde la institución por su materialidad se convirtieron en «arte», y cómo este nuevo estatus de valor generó un escenario para un intenso y profuso mercado de «lo precolombino».

El Museo Nacional inaugurado en 1969 cristalizó la visión de «arte precolombino» y consolidó esta manera de ver a estos objetos. Uno de sus recursos fue plantear una lectura lineal y evolutiva a partir de expresiones «precolombinas», «coloniales», y de «arte moderno». Así, el «arte» como jerarquía de valor se asoció indistintamente con objetos de temporalidades y finalidades distintas, pero articuladas en un discurso nacional. El tipo de dinámicas del coleccionismo del BCE contribuyeron al escaso contexto «científico» de los objetos, por lo que se privilegiaron los aspectos estéticos tales como las piezas completas o las más representativas y con carácter figurativo. En los setentas, es muy interesante notar que la Comisión de Adquisiciones del Museo Arqueológico de Guayaquil del BCE estuvo conformada por arqueólogos y artistas que discernían en conjunto sobre los diversos tipos de objetos que llegaban en lotes. Es decir, la mirada artística permeó el acercamiento a la cultura material en la conformación de colecciones estatales.

En 1979 entró en vigencia la Ley de Patrimonio en Ecuador. La categoría «patrimonio», entendida como otro régimen de valor, buscó establecer control de la circulación de estos objetos que fueron una fuente de riqueza en su negociación con el Estado. Estudios recientes como el del antropólogo Miguel Rivera sobre territorio, patrimonio e identidad en La Tolita Pampa de Oro, localidad ecuatoriana donde la huaquería fue una de las principales actividades económicas durante el *boom* del coleccionismo, dan cuenta de las contradicciones en la gestión estatal al propiciar el coleccionismo internacional e incentivar su mercado a través del turismo (Rivera, 2012, p. 122). Por otra parte, las consecuencias de esta estetización de lo precolombino mediante el museo se expresan en la invisibilidad de las comunidades

contemporáneas que experimentaron el saqueo durante décadas. A partir del despliegue museográfico de los Museos del BCE, Rivera se pregunta «¿qué es lo que se oculta, cuál será el criterio de selección de la exposición y cómo se han establecido los orígenes para lograr crear este discurso de continuidad y orgullo aséptico, pacífico y completo?» Su respuesta es el modo en el cual se han conseguido muchas piezas y las relaciones de los actuales habitantes con los yacimientos de donde fueron extraídas (Rivera, 2012, p. 128).

En el ámbito privado, el impacto del *boom* petrolero se evidenció en el florecimiento de galerías desde mediados de los años sesenta. Por lo general, este movimiento galerístico mantuvo también una doble agenda respecto al arte y la arqueología o las artesanías. Es decir, el movimiento comercial del circuito artístico estuvo de la mano del tráfico de arqueología. En casos emblemáticos como la Galería Siglo XX el verdadero impulso económico provenía de la movilización en paralelo de un mercado internacional de objetos coloniales y arqueológicos⁵.

Las obras precolombinistas se colgaron en las paredes de una clase media incipiente y de una élite nutrida por la bonanza petrolera, como una expresión del consumo de autenticidad que permitió, a través de la pintura, llevar al espacio doméstico alusiones a los objetos arqueológicos que el museo revalorizaba y que el mercado cotizaba como fuente de riqueza en un escenario de huaquería y tráfico transnacional. El *Precolombinismo*, según Kronfle, devino en una estética comercial y decorativa que estratégicamente aprovechó las alusiones a lo precolombino, «capitalizando al mismo tiempo tanto la diferencia exotista de estos elementos hacia la mirada extranjera, como el henchido orgullo nacional que insuflaba el ambiente cultural del momento para quien miraba desde adentro del país» (Kronfle, 2012, p. 17).

El *Precolombinismo* fue una de las tendencias más comerciales y con mayores réditos a nivel de mercado. A diferencia de las crudas imágenes del realismo social, los abstractos precolombinos presentaban una estética edulcorada que fue consumida ampliamente en la escena local. En este sentido, es interesante que para finales de la década de los sesenta, Enrique Tábara, uno de los artistas más importantes en la consolidación de esta vertiente artística, optó por una nueva búsqueda que lo alejara conceptualmente de los «cuadros precolombinos»⁶. Eventualmente, como sucedió con los objetos arqueológicos, los discursos de identidad y de arte revalorizaron su estatus como mercancía.

⁵ Sobre la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo, ver Cevallos, 2013.

⁶ Desde los años setenta, el artista Enrique Tábara ha desarrollado una propuesta denominada Pata-Patas, con la que retomó la figuración. Ver Espinel, 2004.

MIRADAS ETNOGRÁFICAS SOBRE EL ARTE

Consideramos que es necesaria una perspectiva sobre el arte y los modernismos en el contexto de las prácticas de coleccionismo de la época, particularmente en la negociación Estado, coleccionistas y comunidades, que contribuya a descentrar las discusiones desde la estética y a observar al arte desde una mirada antropológica «como parte de un puñado de interconexiones que se establecen en diferentes esferas sociales, mediante el uso de distintos medios y tecnologías» (Andrade, 2007, p. 127). Asimismo la investigación desde la interdisciplinariedad genera nuevas lecturas que aportan a los estudios de cultura material y a la historia del arte.

El caso aquí presentado, es una expresión más de la manera en que se apeló a lo precolombino desde una perspectiva estética y de identidad. La noción de «arte precolombino» fue producto de una efervescencia y una relación material con este tipo de objetos, que en un escenario de bonanza económica cobraron importancia en la consolidación de un discurso nacionalista. La relación de los artistas ecuatorianos con el «primitivo» da cuenta de un acercamiento que recogía los debates por la reivindicación latinoamericana y el lugar de los artistas de la región desde los lenguajes universales del arte moderno. Sin embargo, aunque se trate de un gesto diferente, no está exento de tensiones entre la mirada desde la categoría occidental de «arte» y el sujeto «precolombino», cuyo acceso estuvo mediado por el coleccionismo de esta forma de cultura material arqueológica.

La pertinencia de un enfoque desde el coleccionismo radica en dirigir nuevas preguntas hacia las particularidades del campo artístico de los años sesenta y setenta en Ecuador, pues los permanentes cruces y tráficos entre las prácticas del arte y la antropología revelan posibles entradas para indagar en los usos, las representaciones y el cómo se ha construido el valor de los objetos.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Xavier (2007). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, 121-128.
- Álvarez, Lupe (2004). *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Bovisio, María Alba (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 3. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3

- Cevallos, Pamela (2013). *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo artístico ecuatoriano 1964-1979*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- Clifford, James (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Madrid: Gedisa.
- Espinel, Mónica (2004). *Tábara. Maestro del modernismo ecuatoriano*. Guayaquil: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Banco Central del Ecuador.
- Kronfle, Rodolfo (2012). *Ecós del tiempo. Revisitando el Ancestralismo en el Arte Moderno del Ecuador*. Quito: Casa del Alabado.
- Marcus, George & Fred Myers (eds.) (1995). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Mosquera, Gerardo (1992). Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla. En *Wifredo Lam*, pp. 21-41. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. http://www.wlam.cult.cu/sites/default/files/pdf/textos-criticos/modernidad_y_africania_0.pdf
- Myers, Fred (2001). Introduction: The Empire of Things. En F. Myers (ed.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*. School of American Research Advanced Seminar Series, pp. 3-61. Santa Fe: School of American Research Press.
- Rivera, Miguel Ángel (2012). *Identidad y patrimonio arqueológico. El caso de La Tolita Pampa de Oro*. Quito: FLACSO-Ecuador.
- Zapater, Irving (2007). La actividad cultural del Banco Central. En *Banco Central del Ecuador. Ochenta años (1927-2007)*, pp. 197-235. Quito: Banco Central del Ecuador.

LA NOCIÓN DE AUTENTICIDAD EN EL MUNDO DE LAS «ARTES PRIMERAS»

Lorena Cisneros Armas

En 2006 se inauguró oficialmente en París el imponente edificio del Museo del Quai Branly, heredero de las colecciones etnográficas del icónico Museo del Hombre. El periodo de preparación y concepción del nuevo establecimiento público estuvo marcado por diversas controversias¹ así como por la introducción en el ámbito museístico de la expresión «artes primeras»², que no se hizo sin levantar innumerables resistencias entre antropólogos y etnólogos. Esta singular denominación, probablemente en una búsqueda de lo políticamente correcto, pretendía reemplazar los apelativos «arte primitivo», «arte tribal» o «arte negro» a la hora de calificar elementos etnográficos y arqueológicos cuyo valor estético y formal permite que sean considerados obras de arte en Europa³.

La única característica en común que tienen entre sí estos elementos es haber sido creados por hombres y mujeres no europeos. Sin duda, es por ello que la categoría resulta vaga: porque intenta introducir unicidad allí donde la diversidad es, en realidad, abrumadora. Los autores pertenecen a sociedades consideradas «tradicionales», según una fórmula vagamente antropológica, desarrolladas en diferentes

¹ Las controversias más mediáticas fueron, en primer lugar, el cambio de tutela de las colecciones etnográficas que provocó el desmembramiento del Museo del Hombre. En segundo lugar, el debate entre los puntos de vista «etnográfico» y «artístico»: los partidarios del primero, pedían una contextualización completa de los objetos; mientras que los adeptos del segundo deseaban una museografía que privilegiara el disfrute estético. Sobre la creación del museo, ver Price (2011).

² La sala dedicada a las producciones extraeuropeas en el Museo del Louvre, el Pavillon de Sessions, fue el primer lugar en el que se utilizó esta apelación en el discurso museográfico, en el año 2000. El entonces presidente Jacques Chirac celebró el hecho como una forma de revalorización de los pueblos que las habían creado.

³ Incluso se distinguen «obras maestras del arte primero», como en el catálogo *Chefs-d'oeuvre dans les collections du musée du quai Branly* (Viatte, 2006).

temporalidades en Asia, África, Oceanía y América. Se entiende que esta categoría responde a la necesidad de nombrar el conjunto de artefactos que se consideran interesantes desde un punto de vista estético que llegaron a Europa en el momento colonial e inspiraron prácticas de coleccionismo artístico, representado por figuras como Pablo Picasso o André Breton, y de un coleccionismo etnográfico institucional que dio lugar precisamente a la creación del Museo del Hombre. Frances Connelly (1995 citado en Derlon & Jeudy-Ballini, 2008, p. 33) afirma, respecto al calificativo «arte primitivo», que no es necesario encontrarle substitutos neutros, lo que es realmente necesario es admitir que describe ideas propiamente europeas pues refleja la creencia generalizada en un arte que sería la expresión del lenguaje formal de una alteridad uniforme e idealizada.

El Museo del Quai Branly es el último episodio de la biografía de ciertos objetos extraeuropeos (Kopytoff, 1991). Desde inicios del siglo pasado, se ha venido produciendo un creciente número de exposiciones y manifestaciones culturales de diversa índole en torno a estos⁴, así como innumerables eventos de tipo comercial: subastas, apertura de galerías, multiplicación de coleccionistas. Existe una prolífica actividad comercial cuyos actores se hallan inmersos en lo que podemos llamar, siguiendo a Howard Becker (2008), un mundo de las «artes primeras». Este se halla conformado por innumerables personas que participan en la(s) cadena(s) de cooperación que lo atraviesan y constituyen, y que se ocupan de la comercialización, puesta en valor, publicación, interpretación, colección y conservación. Se trata de un mundo social autorreferencial, dentro del cual se maneja un lenguaje y un sistema de acuerdos y relaciones comunes tejidas a partir de los objetos, de los personajes ilustres que le son inherentes (marchantes, aventureros o coleccionistas importantes), de las maneras de concebir lo sagrado, lo diferente, lo artístico, etcétera. Se trata igualmente de un mundo del arte como lo define Arthur Danto (1964), es decir que constituye una comunidad de lenguaje y de sentido. La construcción de todas estas actividades sociales se elevan sobre la certeza, compartida por todos los actores, de la autenticidad de cada una de las piezas honoradas como obras de arte.

Este artículo estudia el uso social de la categoría de autenticidad en el mundo de las «artes primeras», su significado y su construcción están basados en la investigación que realicé en París entre los años 2009 y 2010. Llevé a cabo entrevistas semidirigidas con una muestra de catorce personas que se reconocían a sí mismos como expertos: siete marchantes, tres especialistas en casas de subasta, un restaurador, dos conservadores del Museo del Quai Branly y un coleccionista. Del análisis de discurso, inferí

⁴ En el sitio web del Museo del quai Branly (<http://www.quaibrantly.fr/>) se puede ver el gran número de eventos que inspiran las colecciones: lectura de cuentos, conciertos, talleres, coloquios, etcétera.

que la autenticidad es una categoría social, en el sentido que le da a este concepto Emile Durkheim (1991), quien afirma que la categoría nos informa sobre el estatus y la naturaleza de las cosas pero también acerca del estado del mundo y de quienes lo pueblan. Es decir que el uso de la categoría «auténtico» nos informa sobre el objeto (discurso formal) y sobre los sujetos (dimensión especulativa), de quiénes son o de quiénes querrían ser, del mundo al que desean pertenecer, etcétera. A continuación analizaré brevemente algunos elementos de estas dos dimensiones del uso social de esta categoría en particular.

REQUISITOS DE LO AUTÉNTICO

La definición de auténtico en el mundo de las «artes primeras» es de gran sencillez: se trata de un elemento hecho por miembros de las sociedades extraeuropeas para un uso estrictamente local. Una de las implicaciones más importantes de esta definición es que la fabricación no puede haberse hecho con un fin comercial, sino que debe haber sido pensada para un fin utilitario, ritual o doméstico⁵. Uno de mis entrevistados lo resumía de la siguiente manera: «es necesario que el objeto tenga verdaderamente una vida que contar». La idea de auténtico se sustenta en la ilusión de conocer la biografía del artefacto a través de un análisis de su materialidad en busca de las huellas de uso (pátina, agujeros de insectos, etcétera) Se basa también en la posibilidad de reconocer la intención del autor a partir de la evaluación de la calidad formal, en especial para elementos rituales o religiosos, que son los más prestigiosos.

Esta definición, aparentemente simple, esconde que no existe una manera única, eficaz y fiable de validación. La autenticidad está, en realidad, marcada por la incertidumbre. Especialmente puesto que lo que la define es la voluntad «sincera» que habita al fabricante, la cual, por supuesto, es imposible de probar. Esta idea supuestamente ingenua se basa en la concepción que tienen los actores (marchantes, coleccionistas) de las sociedades «tradicionales» antes de la colonización europea, sociedades que ven a través de un prisma primitivista. Sin embargo, y aunque ninguno de mis interlocutores menciona esta referencia, se trata también de una concepción comparable con la que describe Walter Benjamin (2010) sobre el aura de las obras de arte en general,

⁵ Un bien auténtico, en el campo de los museos, es un bien cultural cuyos materiales son originales y cuyo proceso de envejecimiento natural no ha sido alterado. Además se toma en cuenta lo que las fuentes de información disponibles (escritas, figurativas, orales) determinan como características propias de un bien o de un monumento a la hora de juzgar su autenticidad en la cultura de la que es originario (Unesco, 2004). El Documento de Nara (Unesco, ICOMOS & ICCROM, 1994) resalta la movilidad del juicio de valor y de autenticidad, de una sociedad a otra e incluso en el seno de la misma sociedad.

cuya materialidad constituye una puesta en relación del pasado con el presente, del creador ausente con quien admira su creación. El especial encanto del arte viene también, en gran parte, del vértigo que provoca esa cercanía de lo lejano en tiempo y en espacio. Esto demuestra una cierta constancia, al menos desde principios del siglo anterior, de una relación con las obras marcada por la cuestión de la autenticidad.

En lo que respecta a la «sinceridad» del creador, un especialista de casa de subastas me dijo: «Cuando las religiones son fuertes, se encuentran escultores con talento; cuando las religiones se edulcoran, se abastardan, disminuyen en fuerza, los escultores se vuelven mediocres, se vuelven escasos».

Todos coinciden en ver en la Colonia el momento de «degeneración» de las sociedades «tradicionales» e ignoran análisis antropológicos e históricos más complejos del mestizaje y del sincretismo que se entienden también desde la resistencia y la adaptación⁶. Es más, todos los profesionales con quienes hablé, describen la historia de las sociedades dividiéndola en las siguientes etapas: precontacto, contacto y poscontacto; época arcaica, época clásica y época decadente. La producción «poscontacto», o de la «época decadente», es descrita como «desencarnada» pues la fe y la religión, tambaleantes, darían paso a una creación con fines puramente comerciales.

Ahora bien, la autentificación es de todas maneras necesaria, aun cuando las pruebas puedan resultar «impalpables» y se basen principalmente en la confianza que genera el buen nombre del marchante o del especialista que organiza la venta. Se trata evidentemente de una relación comercial que exige una garantía mínima para la inversión que el coleccionista particular o la institución pública realizan. El caso de la institución pública, sin embargo, reviste menos riesgos pues esta obedece a normativas que exigen, entre otras, pruebas científicas y análisis con resultados convergentes emitidos por varios expertos habilitados⁷. El coleccionista particular, según lo dicho en las entrevistas que llevé a cabo, se fía más bien de su propia experiencia y del vendedor, es decir del «ojo» experto o educado que se forja con los años y que da testimonio de una sensibilidad que no puede ser enseñada⁸.

⁶ En ese sentido me parecen indispensables los análisis tanto del historiador Serge Gruzinski, en particular su libro *La pensée métisse* (1999); así como los del antropólogo Jean-Loup Amselle con *Branchements* (2001).

⁷ En el caso del Museo del Quai Branly existe una comisión de adquisiciones que permite la toma de una decisión colegiada. Una lista detallada de los miembros que la componen en se encuentra en <http://www.quai Branly.fr/fr/l-etablissement-public/instances-deliberatives-et-consultatives/la-commission-des-acquisitions.html>

⁸ En lo que se refiere al ojo educado o experto, cabe aclarar que la puesta en valor aquí del aspecto sensible no excluye ni la existencia de una praxis efectiva conducente a una implicación experimental y sensorial, ni los conocimientos teóricos o la erudición.

Resulta pues extremadamente difícil producir pruebas objetivas de esta intuición que depende de la calidad de una, a menudo, indecible experiencia sensible/estética. Es más, dado que la adquisición original se produjo en la mayoría de casos en un contexto colonial, no existen huellas documentales de transacciones a veces ilícitas o de colectas realizadas de manera no científica lo que imposibilita una investigación documental completa. Las obras más prestigiosas tienen a veces bibliografías de publicación importantes, por haber aparecido en numerosos catálogos de exposición que dan testimonio de su «pedigrí» europeo, constituido por la lista de los marchantes o coleccionistas más importantes que las tuvieron en su poder⁹. Además, los análisis científicos de la materia constituyen una práctica rara y que suscita más bien la desconfianza del mercado por ser considerados como poco convincentes y fácilmente manipulables. De hecho, esgrimir el resultado favorable de los análisis científicos puede ser percibido como un argumento desesperado pues lo verdaderamente importante son las cualidades formales y artísticas de la pieza, su capacidad de conmover y emocionar. En otras palabras, hay una diferencia primordial para el mercado entre material etnográfico o arqueológico auténtico y una verdadera obra de «arte primero» o «primitivo» cuya calidad es «reconocida» por el conocedor sensible.

Una dificultad adicional es la amplitud de la gama de lo no-auténtico que se maneja en este mundo. Del falso al *curios*, fabricado para regalo, venta o intercambio con un colón; de una «desnaturalización» debido a una restauración o limpieza excesiva, al «maquillaje» realizado con la intención de adulterar... Son numerosas las ocasiones de ser engañado o de equivocarse. No obstante lo cual, la creencia en la autenticidad es la base sobre la que se construye la reputación, el prestigio y el buen nombre de todas estas personas.

LA GESTIÓN COLECTIVA DE LA INCERTIDUMBRE

En esta parte quiero detallar a breves rasgos los mecanismos de dominio de la incertidumbre de que se ha dotado el mundo de las «artes primeras». Se trata de diversas acciones que los actores llevan a cabo buscando incluir(se) dentro de un dispositivo adecuado. Al hablar de dispositivo me refiero a aquello que Michel Foucault (1994) definió como una red de elementos materiales e inmateriales que contribuyen a dar sentido y legitimar a una situación o a una cosa. En este mundo, el dispositivo sirve para volver identificables, por un lado, al objeto que es presentando como auténtico, valioso, artístico, prestigioso; y, por otro lado, al sujeto que se promociona como un experto digno de confianza, con un ojo educado, buen gusto y sensibilidad.

⁹ Se utiliza de manera corriente el término «pedigrí» en ese sentido, especialmente en el contexto comercial.

Entre los elementos materiales que constituyen este dispositivo encontramos recursos documentales (catálogos, libros, postales, etc.) y expositivos (iluminación, vitrinas) típicos de cualquier galería de arte. La calidad, la elegancia y el buen gusto de los mismos son claves para proyectar la imagen de un establecimiento comercial fiable. Por otro lado están las prácticas más secretas como pequeñas intervenciones (restauración o retoque para esconder imperfecciones) que a menudo no le son reveladas al cliente, sobre todo si éste no es un asiduo de la galería. Finalmente encontramos estrategias tales como la implantación del local en «el barrio», es decir el sector de París —cerca de Saint-Germain-des-Près— donde se congregan la mayoría de galerías; la participación en ferias o exposiciones colectivas de establecimientos reconocidas; la frecuentación de eventos tales como las subastas de «arte primitivo»; etc.

Los elementos inmateriales son más complejos de describir pues se tratan de estrategias impalpables que tienen por objetivo mantener el prestigio y el renombre del experto, de la galería o del coleccionista. El «saber hablar», movilizándolo términos específicos, citando nombres de regiones, culturas u otros conocimientos, puede ser clave para inspirar confianza y pasar por una persona erudita. La manera de mirar y tocar las obras, de examinarlas¹⁰, así como otras cuestiones de actitud y de puesta en escena de sí mismo.

Uno de los elementos más interesantes, por las sutiles negociaciones que lo determinan, es el precio. Este comprende el prestigio de lo que se vende (y el de sus propietarios presentes y pasados), su rareza, sus características formales, etc. Pero es sobre todo el resultado de un acuerdo situado, cuya validez no excede el momento de la transacción y no se impone sistemáticamente a todos los futuros compradores. Por otro lado, si un precio es percibido como demasiado barato puede levantar sospechas, no solo sobre la autenticidad, sino también sobre el nivel de conocimiento de quien lo vende. Uno de los marchantes me explicó que «la mano que tiene el objeto hace el precio». Es decir que el prestigio de un marchante le permite vender a un precio mayor que otros menos reconocidos. Esta persona me contó en particular cómo él mismo trocó una cabeza reducida maorí contra un pequeño lote de piezas menores (por su tamaño y por su precio), entre las cuales se encontraba una escultura que él describió como una de las más bellas que había visto en su carrera. Cuando él se lo propuso a un coleccionista, célebre por su fortuna, este se negó a pagar el precio que le exigía. Pero cuando un asociado y amigo suyo, con una reputación mucho más establecida, se la propuso nuevamente al mismo coleccionista, este no dudó entonces en pagar la cantidad que le había sido requerida antes.

¹⁰ Cada experto tiene un «truco» para verificar al objeto. Hay quienes humedecen las figurillas arqueológicas de arcilla cocida; quienes verifican con una aguja los agujeros de insectos xilófagos; quienes utilizan un «poquito de acetona» para comprobar la pátina del bronce.

Aprender «el oficio» en este mundo (como marchante, coleccionista, experto, etc.) es aprender a movilizar los «trucos» para parecer digno de crédito, ubicándose también en la filiación de las grandes figuras tutelares tales como los prestigiosos nombres de los primeros años del siglo XX, quienes fueron los primeros en reconocer en los «fetiches negros» un lenguaje artístico compatible con el gusto occidental. Quienes se reclaman como herederos de estas grandes figuras califican como auténtico al elemento material, y al hacerlo califican como tal también la relación que ellos mismos y sus iguales mantienen con las obras: una relación genuina, duradera y sincera. En otras palabras, califican al mismo tiempo la calidad de su propia experiencia emocional.

La sinceridad de su conducta es a menudo exaltada en las entrevistas. Con la apertura del museo y al cambio de estatus oficial de material etnográfico a prestigiosas obras maestras, el mundo de *happy few* en el que todos se conocían entre sí se vio alterado. Fue necesario reconfigurar en consecuencia el lugar de los diversos actores, en particular debido al aumento de precios, a veces como consecuencia directa del nuevo renombre de las colecciones estatales. Esta situación impidió que el coleccionismo de artefactos extra-europeos se desarrolle con la misma facilidad que mis entrevistados describen como la norma en sus inicios: los jóvenes podían encontrar pequeñas esculturas para «formarse el ojo» incluso en los mercados de pulgas. Ellos representan una suerte de edad de oro y el haberse mantenido desde entonces activos y fieles en la promoción del mismo lenguaje formal es para ellos la prueba de su amor por esta forma de arte y de su propia habilidad como expertos.

Como consecuencia del sistema que acabo de describir, el estatus de auténtico es siempre frágil frente al juicio de otro experto. Una duda, una frase equívoca pronunciada por un personaje en cuyo gusto, en cuyo ojo se confía, puede resultar mortal para el afecto que el aficionado experimenta por una de sus adquisiciones. Hasta puede provocar resentimiento, si la duda se formula de manera no delicada. Por ello, uno de los marchantes más prestigiosos que pude contactar afirmaba que «anunciar que algo es falso es un poco como decirle a un amigo: ‘tu mujer te engaña’». El restaurador, quien por su trabajo ha debido anunciar la mala noticia con cierta frecuencia, afirmaba haber visto clientes completamente abatidos, destruidos, después de escuchar semejante mala noticia.

CONCLUSIÓN

La definición de autenticidad que exige una producción hecha por miembros de una sociedad extra-europea para un uso local no es suficiente para fijar los criterios de apreciación que se activan al contemplar las vitrinas de las galerías especializadas.

Se añaden necesariamente elementos de una recalificación de los objetos al ser «adoptados» en un contexto cultural europeo. Cada uno de mis interlocutores está consciente de que la autenticidad es más compleja que esa definición, sin embargo, continúan utilizándola sistemáticamente, y termina por funcionar como un ideal-tipo. Probablemente porque ninguno puede afirmar que existe una manera absolutamente confiable de validación.

La autenticidad está condenada a la incertidumbre. Basándose en la ilusión de llegar a conocer lo que el objeto pudo vivir en otro tiempo y en otro lugar, el juicio de autenticidad no puede pretender a la verdad. Los actores del mundo de las «artes primeras» trabajan con una tensión constante entre la convicción de su propia experticia —de su talento— y la precariedad que caracteriza al juicio de autenticidad. Este juicio es susceptible de ser puesto en duda por otro experto en todo momento, sobre todo si se tiene en cuenta que es imposible probar objetivamente la intención del autor o su sinceridad. Gracias al dispositivo adecuado, creándolo y activándolo, los actores del mundo son capaces de reforzar la sensación de conexión con el pasado que suscita la materialidad de una obra, ese vínculo se vuelve legítimo, legible y comprensible.

No se puede dissociar al objeto del funcionamiento del mundo social, de su dinámica propia, y estudiar la autenticidad como un hecho objetivo y aislado. Nadie puede pretender que existe una manera certera de establecer la autenticidad, es por ello que la incertidumbre que esto genera es controlada colectivamente, al dotarse de un marco de legitimación basado principalmente en el lenguaje y en el prestigio. Es interesante también notar que un mundo comercial, en el que se intercambian sumas importantes de dinero, se basa en una creencia que no puede soportarse sobre ninguna clase de prueba material.

Cabe señalar que este mundo excluye discusiones que quizás se imponen más fácilmente desde otros lugares de enunciación, en particular en el universo profesional antropológico. Así, por ejemplo, se excluye de los catálogos casi toda mención del contexto colonial en el que fueron colectados la mayoría de los objetos, tanto los que se encuentran en manos privadas como los que constituyen las colecciones estatales. De hecho, este es uno de los reproches que con más frecuencia se le ha hecho al Museo del quai Branly (Price, 2011). Así también el uso local y su historia antes de su llegada a Europa son a menudo omitidos, en particular, en el mundo de la comercialización en galerías o casas de venta. Allí, lo que añade valor simbólico y financiero es más bien su «pedigrí» europeo. Hasta en el contexto museístico, en teoría exterior a las leyes del mercado, se toma en cuenta la recepción local tanto o más que el valor simbólico de origen. Uno de los curadores del Museo del quai Branly que me concedió una entrevista me dijo: «Tengo tres [objetos]: son fundamentales para las sociedades, ¡pero no son fundamentales para mis colecciones! [...] Son auténticos,

están cargados, son sagrados, pero para el público lambda, ¿son simples pedazos de bambú!». Con esto, el curador admitía la importancia de las cualidades formales en la definición del valor simbólico de los objetos dentro de las colecciones públicas. Estos «pedazos de bambú», no obstante el hecho de ser considerados poco interesantes para una exposición, eran en realidad fundamentales en la cosmovisión de su sociedad de origen; es justamente por su interés científico y documental que son conservados en las reservas, pero están excluidos de los espacios expositivos porque no responden al canon estético que se ha establecido en Europa.

Para terminar quiero recalcar que valdría la pena reflexionar acerca de las similitudes que de hecho existen entre el mundo de las «artes primeras» y ciertos mecanismos de puesta en valor, de exhibición y de estudio de los objetos etnográficos y arqueológicos producidos en América Latina. En ambos contextos, a menudo, las realizaciones de «los otros» son pantallas en las que se proyectan fantasmas de exotismo y de alteridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Amselle, Jean-Loup (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. París: Flammarion.
- Becker, Howard (2008 [1982]). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter (2010 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela Editores y Diagonal Ediciones.
- Danto, Arthur (1964). «The Artworld». *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>
- Derlon, Brigitte & Jeudy-Ballini, Monique (2008). *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*. París: Gallimard.
- Durkheim, Emile (1991 [1912]). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. París: Librairie Générale Française.
- Foucault, Michel (1994 [1977]). Le jeu de Michel Foucault. *Dits et écrits. Tomo III* (pp. 299-329). París: Gallimard.
- Gruzinski, Serge (1999). *La pensée métisse*. París: Fayard.
- Kopytoff, Igor (1991 [1986]). «La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso». En Appadurai A. (ed.), *La vida social de las cosas* (pp. 89-124). México: Editorial Grijalbo.
- Price, Sally (2011 [2007]). *Au musée des illusions. Le rendez-vous manqué du quai Branly*. París: Denoël.

- Unesco (2004). *Algunas reflexiones sobre autenticidad. Reflexiones extraídas del Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial, publicado por ICCROM, UNESCO, Centro del Patrimonio Mundial e ICOMOS, 2003.* <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001352/135216so.pdf>
- Unesco, ICOMOS & ICCROM (1994). Documento de Nara sobre Autenticidad. http://www.esicomos.org/Nueva_carpeteta/info_DOC_NARAesp.htm
- Viatte, Germain (2006). *Chefs-d'oeuvre dans les collections du musée du quai Branly*. París: Museo del quai Branly.

**«ARTE POPULAR» Y LA IMPOSIBILIDAD DE SUJETOS
CONTEMPORÁNEOS; O LA ESTRUCTURA DEL PENSAMIENTO
MODERNO Y LA RACIALIZACIÓN DEL ARTE**

Giuliana Borea

INTRODUCCIÓN¹

El objetivo de este ensayo es mostrar, a través del análisis de la vigencia del uso de la categoría de «arte popular» en el Perú y en Latinoamérica en general, la construcción y continuidad de un orden epistemológico que divide, y contrapone, sujetos, saberes, producciones y conocimientos; y que a pesar de ciertos cambios, sigue siendo reproducido y alimentado por museos, exposiciones, disciplinas académicas, escuelas de arte, mercado y políticas culturales del Estado, al igual que por los llamados «artistas populares». Cabe señalar que este artículo incide en la creación del «arte popular» y su relación con la otra categoría también construida, la del «arte». Es decir, al basarme en la crítica de la categoría de arte popular a su vez critico el ordenamiento del sistema artístico dominante. Sin embargo, no intento engrosar las discusiones sobre la distinción entre «artesanía» y «arte popular» para reconocer mayor valor creativo de este último, sino que busco analizar cuáles son los valores que se vinculan a la noción de «arte popular», y concluir en la no-sostenibilidad ética y política de la misma categoría de «arte popular» y de lo que esta reproduce.

Este trabajo dialoga directamente con estudios sobre la construcción del campo de producción cultural y artística (Bourdieu, 1993) y pone énfasis en la conformación de regímenes de valor (Appadurai, 1986; Myers, 2001) y en la circulación de categorías analizando las ideologías que estas movilizan y activan (Schieffelin y otros, 1998).

¹ En abril de 2014 recibí una invitación para participar en el Seminario de Arte Popular organizado por los alumnos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con el tema «El arte popular y su relación con la práctica artística contemporánea». Mi participación se basó en debatir el título propuesto. Este artículo parte de esas reflexiones y de mi investigación doctoral. Agradezco a los alumnos del seminario y a la lectura y comentarios de Thomas Abercrombie, Guillermo Salas, Raúl Castro y Ricardo Kusunoki, y a la beca Wenner-Gren Foundation.

Este trabajo se suma a las investigaciones que inciden en la necesidad de la construcción de una nueva imaginación social que permita nuevos reordenamientos, cruces y montajes de la experiencia de lo sensible (Appadurai, 2013; Rancière, 2004).

Es importante precisar, que si bien hago referencias a distintos procesos y lugares del Perú y la región, centro mi análisis en los circuitos artísticos, museísticos y académicos en Lima. Me enfoco en Lima porque, debido al centralismo, es donde se construye y se despliegan las narrativas dominantes del arte en el Perú, principalmente en la actualidad.

Corto-circuito: cuando Gabriela Germaná y yo curamos la exposición «Grandes Maestros del Arte Peruano: Mérida, Rojas, Urbano, Sánchez» en 2008; quisimos enfatizar en las contribuciones al arte de estos creadores y darles un homenaje en vida; buscamos cuestionar la vigencia de distinciones jerárquicas; y recogimos y ubicamos en videos reflexiones de los mismos artistas. A pesar de las entrevistas que dimos a la prensa para señalar el objetivo de la exposición, muchos medios recogieron la propuesta con encabezados como «Nuestros mayores artesanos. Una reunión de los mejores del sur andino... dedicada a los grandes maestros del arte popular»². Un cortocircuito similar pasó cuando en 2009 curamos con David Flores Hora la exposición «Once Lunas: Santiago y Rember Yahuarcani», ambos artistas Huitoto.

En agosto de 2014 fui a un conversatorio en la Sala Luis Miro Quesada Garland donde se hizo la exposición «Grandes Maestros del Arte Peruano». En este conversatorio estaban algunos de los que habían sido gestores de esta sala y uno de ellos señaló, «y la muestra que hiciste Giuliana, de los Grandes Artesanos...». Seis años han pasado de la exposición, y pese a que ha habido algunos cambios, algo persiste y se ancla: «No, justo la exposición no era de eso», pensé.

A fines del siglo XVIII, dentro del proyecto político de los Borbones, se establece una serie de reformas influenciados por las ideas de la Ilustración y la noción de decencia, entendida como la conjunción de educación, moral y serenidad, en la organización del espacio, la vida y la muerte, y la subjetividad. Esta ideología de civilidad también iría entrando a organizar el sistema artístico que se comienza a delimitar en su forma moderna, es decir, como una profesión liberal y como un medio de expresión creativo e individual. De acuerdo con Wuffarden (2001) ya las narrativas acerca de la nobilidad de las artes comienzan a aparecer en *El Mercurio Peruano* en la década de 1790.

² *El Comercio*, 27 de abril de 2008.

Las élites irán integrando las artes como una nueva profesión, y ello más aun desde la segunda mitad del siglo XIX, con el establecimiento definitivo de artistas europeos (ver Kusunoki, 2009) y la primera generación de artistas que estudió en Europa. El sistema del arte en el Perú se comienza a contraer en torno al sector de clase media-alta y alta. De acuerdo con Majluf (1999), las tradiciones coloniales se seguirán practicando por sectores más bajos de la sociedad, y serán reubicadas como producción meramente artesanal³.

Con el nuevo sentido del arte, su lugar de distribución también cambió. Con el objetivo de los Borbones de introducir serenidad en el espacio público y el decoro en las artes (Barriga, 2004; Viqueira Albán, 1999) se redujeron las manifestaciones públicas. Las ceremonias populares fueron desplazadas a espacios periféricos. Según Estenssoro (1997), después de la Independencia, el prestigio de las élites no solo requería de un distanciamiento hacia las manifestaciones populares pero de oposición hacia ellas. Junto con el elitismo de los agentes participantes en el sistema del arte, la agenda ideológica requirió el abandono de la plaza como lugar importante de presentación, y en su lugar se privilegió el ámbito privado y sus edificios como lugares de decencia y realzamiento del Estado-nación⁴. Sin embargo, este abandono del espacio público siguió más una ideología europea que a proyectos concretos locales. En Francia e Inglaterra, principalmente, surge una poderosa red de instituciones de arte durante el siglo XIX (Bennet, 1995). La espacialización del arte en las academias, museos y otros espacios se conectó a la creación de un grupo de expertos que proporcionaron un tratamiento profesionalizado y establecieron una genealogía y memoria de las artes (Foster, 2002). Es con este nuevo aparato cultural «que aumenta la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio» (Habermas, 2002, p. 9). Sin embargo, algo paradójico ocurrió en el Perú. La distancia entre el sistema del arte y el público creció pero sin la aparición de un grupo de expertos o instituciones artísticas. La ausencia de una academia —proyecto también Borbón para aminorar el poder de los gremios— se vio agravado por la falta de un museo de arte peruano, creado solo por iniciativa privada, en la década de 1960.

³ Larry Shiner, en su libro *La invención del arte*, afirma «después de la ruptura en el s. XVIII, todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquel que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y se le retrató como un individuo al que solo le interesaba el dinero» (2001, p. 34).

⁴ Para entender la importancia de la plaza en tiempo de los Habsburgo, ver por ejemplo Osorio, 2008; Fraser, 1990, y Dean, 1999.

DEL INDIGENISMO A LA DÉCADA DE 1990: POLÍTICAS, MERCADO Y ACADEMIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SISTEMA DUAL

En 1919 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes. En el discurso inaugural el presidente José Pardo y Barreda exhortó a los artistas «Dareís a la patria Arte Nacional, Arte que, por ser nuestro, ha de hablar al espíritu, ha de evocar el pasado y su grandezas» (Lauer, 2007, p. 76). La cuestión de la construcción de nación y de identidad nacional se encontraba en el centro de los debates y políticas, y ello se afianzó más durante el gobierno de Augusto B. Leguía y el fortalecimiento del movimiento indigenista.

Para el movimiento indigenista (décadas de 1920-1950), integrado por artistas e intelectuales de la clase alta y media de distintas ciudades del Perú, el indio era el epítome de la identidad peruana (Tord, 1974). La indianidad —una indianidad idealizada— fue atribuida al pasado prehispánico y a los pueblos andinos más tradicionales. Para encontrar las raíces y manifestaciones esenciales de peruanidad, los indigenistas viajaron a los pueblos de la sierra, y en el caso del Cusco, por ejemplo, se creó la feria del Santurantikuy en 1939. Mediante estos viajes y ferias «descubrieron» las manifestaciones artístico-simbólicas de estos pueblos, y los objetos recolectados integraron las primeras colecciones privadas y públicas de «arte popular».

La categoría de «arte popular» se creó en el «descubrimiento» de los indigenistas de estas producciones materiales que alimentaron los imaginarios de identidad, nación y tradición de las élites urbanas. Pero al mismo tiempo, los productores contribuyeron con su creación mediante su agencia, y la redefinición de parte de su trabajo que fue dejando su función simbólica para las localidades que tradicionalmente las consumían para convertirse en objeto de consumo de élites e intelectuales y luego de turistas. Se generó, tomando los estudios de Arjun Appadurai (1986), una divergencia en la circulación de parte de estos objetos, para entrar y circular en un nuevo régimen de valor creado en el encuentro, pero organizado desde la lógica del campo de lo artístico dominante: este es el régimen de valor del «arte popular».

Mi argumento es que entre fines de las décadas de 1930 y 1950, el sistema del arte en el Perú llega a estructurarse como un sistema estructuralmente dividido entre «arte» y «arte popular». Este es un sistema dividido en sus categorías, dividido en sus circuitos y dividido en los sujetos de producción. La categoría de «arte popular» se enarboló como un discurso de rescate de tradiciones, reconocimiento, y reivindicación de estas artes. Al mismo tiempo, la creación de esta categoría y de sus sujetos creadores contribuyó a la narrativa de construcción del Estado moderno, a la idea de progreso ante la existencia de una tradicionalidad y a rearticular las ideologías de distinción social.

En 1946, Luis Valcárcel, entonces ministro de Educación, fundó el Museo de la Cultura Peruana, que se erigió como la principal institución para la adquisición, estudio y exposición de «arte popular»⁵. Mientras la gestión del «arte popular» era fuertemente impulsada desde la gestión pública, desde la década de 1950 la esfera privada reforzó su gestión y apropiación simbólica del «arte», y el Estado solo aparecería esporádicamente en su gestión. Sostengo que en este momento se cristaliza lo que llamo una división del trabajo cultural entre el estado y las élites, que marcará la gestión cultural en el Perú, donde el Estado se encargaría de la gestión de lo arqueológico, y también de lo «popular»; y las élites, de la gestión del «arte». En 1954 se fundó el Patronato de la Artes, que creó luego el Museo de Arte de Lima en 1961, y en 1955 se fundó el Instituto de Arte Contemporáneo, que en 2013, después de varias pugnas, inauguraría el Museo de Arte Contemporáneo-Lima. Esta estructura y formas de gestión fortalecieron la nueva división de las artes. Más aun, los debates de la década de 1950 entre los partidarios del arte figurativo y los defensores del arte abstracto, además de ser una discusión sobre el tipo de manifestación artística, fueron formas de imaginar una identidad para el país ya fuese en términos esencialistas o universalistas (ver Mujica, 2005). Pero en ambos casos, la creación del «arte popular» y su consumo apoyaron la construcción de narrativas modernistas, que requerían la existencia de imaginar tradiciones y un arte «espontáneo, íntimo e ingenuo» (Sabogal, 1945, p. 117)⁶. Así, mientras que en Europa y Estados Unidos el modernismo se construyó en relación a apreciar y generar la categoría de «arte primitivo», en el Perú y en Latinoamérica se construyó releendo e integrando el arte prehispánico, y, por otro lado, separando y dando configuración, circulación y consumo a lo que llamaron «arte popular»⁷.

Esta organización, estructuralmente relacionada, es reforzada y reiterada en la distribución de las disciplinas y los museos: el folclor y la antropología se dedicaron

⁵ El museo fue conformado por el Instituto de Arte Peruano —a cargo de José Sabogal— y el Instituto de Estudios Etnológicos (encargado del estudio de la cultura peruana especialmente inmaterial) bajo la conducción de Valcárcel. Por otro lado, en 1936 se creó la Peña Pancho Fierro, un importante lugar de reunión, música y exposiciones de «arte popular», en particular de la colección de Alicia Bustamante. Funcionó hasta 1967.

⁶ Sabogal señala «en los retablos hay los ‘maestros’ prestigiosos, cuyas producciones son solicitadas en las pintorescas ferias ayacuchanas. Ahora estos maestros han trasmontado con su faena las fronteras provincianas, han despertado un interés enorme en los ‘turistas’ criollos y no criollos y hasta hay ofertas tentadoras a los artistas para una producción en gran escala. Se intenta industrializar un arte vernacular que tiene su valor en eso, en que es espontáneo, íntimo e ingenuo» (1945, p. 116).

⁷ Si bien este esquema dividido marcó las formas de gestionar e imaginar el campo de las artes, también se dieron espacios y miradas más transversales. Tal es el caso, por ejemplo, de Art Center, fundado en 1954 por John Davies, que fue una plataforma que permitió intercambios fluidos y la promoción de diversas artes.

a estudiar las manifestaciones culturales llamadas tradicionales o «no occidentales» relacionándose con museos y colecciones etnográficas y de arte popular; y la historia del arte se dedicó al estudio de las manifestaciones artísticas «occidentales», actuando en los museos de arte. Como afirman Marcus y Myers (1995), el trabajo antropológico sobre el arte indígena —arte popular en el caso latinoamericano— fue un complemento a la historia del arte occidental, y a sus discursos del arte.

Disrupción: mientras escribía este texto estuve en la Ciudad de México y visité el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Estaba fascinada con el museo de gestión universitaria, hasta que llegue a la exposición «Teoría del Color»⁸. Esta fue una exposición sobre el tema del racismo, que mencionaba varias veces la palabra *indígena*, y también antropología/etnografía, y que a su vez señalaba la «violencia antropológica», entre otras formas, en la construcción de la mirada racista, pero no revisaba la violencia del sistema artístico, ni de esta exposición, en estas construcciones discriminatorias. En esta exposición se refieren al indígena como sujeto político pero no como sujeto artístico ni como sujeto político actuante en la exposición.

Entre los años 1960 y 1980 el «arte popular» logró mayor visibilidad en Lima, a través de notas y debates en prensa; se abrieron galerías que respondían al gusto por lo hecho a mano; y los migrantes andinos se ubicaron como agentes importantes de la distribución de este arte (ver Borea & Germaná, 2008)⁹. Paralelamente, desde las políticas de estado, así como desde organismos no gubernamentales, como el World Craft Council (1964), y organismos internacionales, como el Programa del Cuerpo de Paz, la OEA, y Unesco se conformaron circuitos y mercados regionales e internacionales que promovieron el «arte popular y artesanía» con el objetivo de promoción y comercialización. Es interesante constatar cómo también a nivel supranacional y continental se crean y refuerzan las dos caras del sistema dividido y estructuralmente relacionado. Por ejemplo José Gómez Sicre, jefe de la Unidad Técnica de Artes Visuales de la OEA, promovió, por un lado, el «arte latinoamericano» en relación con criterios universalistas (ver Fox, 2013); y por otro lado, fue miembro de la Reunión Técnica de Artesanía y Artes Populares de la OEA en 1973, donde se recomendó,

⁸ «Teoría del Color», curada por Helena Chávez, Alejandra Labastida y Cuauhtémoc Medina. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, setiembre 2014-febrero 2015.

⁹ Sin embargo, las manifestaciones artísticas de la gran población migrante, sobre todo su música y bailes realizados en los coliseos, no fueron considerados «auténticos» y fueron ignorados en gran parte por el Estado, las élites, y los estudiosos, con excepciones como las de J.M. Arguedas (Alfaro, 2009).

entre otros aspectos, evitar que: «los afanes de comercialización desvirtúen los valores intrínsecos culturales relacionados con el arte popular» (OEA, 1973, p. 14)¹⁰. De esta forma, para 1960 al discurso estatal de «arte popular» como identidad nacional se le suma, sin suplantar lo anterior, el componente de «arte popular» como canal de desarrollo económico.

Como he señalado ya, la academia también jugó, y juega en algunos casos, un rol crucial en la construcción y justificación del régimen de valor del «arte popular». Además del Museo de la Cultura Peruana, Valcárcel contribuyó con la creación de la carrera de antropología en el Perú en 1946, y ya desde antes a la promoción del folclor (ver Mendoza, 2006). De acuerdo con Pedro Roel Mendizábal (2000), los estudios de folclor se articularon a la antropología desde sus inicios hasta fines de la década de 1960, cuando el estructuralismo se instala con mayor fuerza dentro de la discusión antropológica académica, principalmente en Lima. No obstante su debilitamiento, los estudios de folclor continuaron en la antropología realizada en provincias así como por algunos investigadores en la capital. Más aun sugiero que a partir de la década de 1970 estos estudios se refuerzan nuevamente con y desde la inauguración de museos universitarios.

Entre las figuras claves estuvieron la antropóloga folclorista Mildred Merino y el historiador de arte Francisco Stastny¹¹. Este último promovió la creación y dirigió el Museo de Arte e Historia de San Marcos, que contó con una colección de Arte Popular desde sus inicios (ver Germaná & Yllia, 2008). Mientras tanto, Merino impulsó la creación del Museo de Arte Popular de la Pontificia Universidad Católica del Perú inaugurado en 1979 tras los debates por la premiación a López Antay¹².

¹⁰ La recomendación completa es: «Que los Programas artesanales (tanto de la OEA como de los países Miembros) se diseñen atendiendo a los dos aspectos básicos de la artesanía: el cultural y el económico, procurando que los valores culturales contribuyan al mejor desarrollo económico del artesano, *evitando, no obstante, que los afanes de comercialización desvirtúen los valores intrínsecos culturales relacionados con el arte popular*» (1973, p. 14, las cursivas son mías).

¹¹ Otro investigador clave del llamado «arte popular» es Pablo Macera, quien a inicios de los años setenta fundó el Instituto de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y ha publicado diversos estudios de arte colonial, de tradiciones orales e historias de vida de artistas como Jesús Urbano. Desde 1999 trabaja con artistas de la Amazonía dentro de su proyecto de cuentos pintados. Además investigaciones como las de los periodistas Alfonsina Barrionuevo y Roberto Villegas, o las del médico y antropólogo amateur Arturo Jiménez Borja, aportaron al estudio y refuerzo del «arte popular».

¹² Apoyó a Merino en esta tarea Luis Repetto, quien desde fines de la década de 1990 es director del museo y tiene un rol activo de asesoramiento (y de dirección entre 1999-2000) en las políticas culturales de Estado, principalmente en torno al «arte popular». A mediados de los años noventa, bajo la dirección del antropólogo Juan Ossio, el museo cambia de nombre a Museo de Artes y Tradiciones Populares.

Ambos museos se constituyeron en importantes plataformas para la custodia y exposición del llamado «arte popular», ante un rol menos activo del Museo de la Cultura Peruana. Además ambos investigadores publicaron textos claves que visibilizan los valores atribuidos, y en los que opera, el «arte popular».

En 1974 Merino publicó *Hacia una Teoría del Folklore Peruano* (1974) donde delimita el estudio del folclor mediante tres afirmaciones: (i) el arte está asociado a la cultura y como tal es objeto de la etnología (antropología), y pasa a hacer una distinción de dos grandes tipos de arte:

Parte de él es dinámico, sumamente cambiante y es, asimismo, transmitido por vía académica, escolar, sistematizada. Sujeto a cánones formales, a la vez se nutre de una angustiada búsqueda de la singularidad, de individualizarse, quizá de iniciar una Escuela. Mientras que el otro sector de arte, sin reglas ni pautas depuradas o «refinadas» es permanente, conservador, aparentemente estacionario. En él se refleja notoriamente el pasado. El ambiente, la región, el sentir colectivo, se hallan caracterizados por este arte de modo que es fácil identificarlos entre ambos. Es el que conocemos como arte tradicional. Recibido de las generaciones anteriores, su transmisión se efectúa por vía de imitación, por vía oral, su gran maestro es el medio humano en que se escucha y repite e imita desde que se nace. (Merino, 2003, p. 50).

A partir de esta distinción específica que (ii) el arte tradicional en tanto manifestación cultural compete a la etnología, y que (iii) la ciencia del folklore, en particular, estudia la literatura oral, música y danza. Merino ubica siete características del hecho folklórico: popular, tradicional, anónimo, plástico, funcional, ubicable y superviviente. El «arte popular o arte tradicional» está, escribe la autora, «estrechamente vinculado a los anteriores aspectos y por ello en nuestro país algunos extienden hacia él la ciencia del folklore o lo estudiamos como materia conexas» (Merino, 2003 (1974), p. 72). De esta manera Merino cristaliza y refuerza una serie de rasgos y valores atribuidos tanto al «folklore» como al «arte popular», y que distingue de la otra categoría de arte «más dinámica». También evidencia la delimitación de los ámbitos de estudio que han operado y sustentado el modernismo: la antropología o etnología se dedicó a estudiar las manifestaciones culturales llamadas tradicionales o «no occidentales» (folklore y arte popular), y la historia del arte las manifestaciones artísticas relacionadas con la tradición artística «occidental». En este sentido, uno de los grandes aportes del historiador del arte Francisco Stastny fue colocar el estudio de las «artes populares» como parte de la disciplina de la historia del arte en el Perú mediante el Seminario de Arte Popular en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sin embargo, cabe señalar que los estudios de las «artes populares» han sido marginales dentro de la enseñanza del arte y la historia del arte en el Perú hasta hoy.

En su libro *Artes Populares del Perú* (1981), Stastny reconoce cuatro categorías de creaciones populares: 1) objetos artesanales creado en el siglo pasado para las clases medias y acomodadas provincianas; 2) creaciones plásticas empleadas por el campesinado; 3) objetos artísticos de los grupos nativos de la Amazonía, y 4) las artesanías populares manufacturadas para la nueva demanda urbana y turística internacional. (No agrega, dice, una quinta categoría conformada por las creaciones marginales producidas en los niveles populares de las ciudades metropolitanas, tales como los *grafitti*, decorados de omnibuses, etc., que constituyen un vasto terreno inexplorado.) (Stastny, 1981, p. 15).

En esta amplísima gran categoría de «creaciones populares» entra realmente todo lo que no es «arte» de tradición occidental, y continúa como arena de cajón de sastre hasta hoy. Incluso ésta ha sido la narrativa visual de la exposición *¿Arte Popular?: Tradiciones sin Tiempo*, (curada por John Alfredo Davies, Jaime Liébana y Mari Solari) realizada en el 2014, donde las pertinentes críticas del texto introductorio, se pierden y contradicen con el despliegue expositivo acumulativo y su discurso visual (ver imagen 1). Pero además Stastny se pregunta dónde se construye lo «popular», y señala que «son los usuarios de una forma artística quienes determinan en último término si un objeto es o no es popular» (1981, p. 14). Pero lo que Stastny no señala es que no todos los consumidores encuentran los mismos niveles de resonancia para determinar algo: es decir, no son todos los consumidores quienes han construido «lo popular».

El problema es que ya sea en la producción o en el consumo los cuerpos y los productos de sujetos principalmente andinos, y en menor caso amazónicos, han sido naturalizados como «populares» desde una élite e intelectualidad. La «decencia» ilustrada y posteriormente la «esencia cultural» construidas en relación con cuerpos étnicos y racializados, junto al imaginario de lugares remotos, ha organizado las formas de ver, argumentar, y separar en las artes¹³. Se ha naturalizando una relación construida como andino/amazónico/costeño marginal = popular; se ha generado una forma distintiva, esta es acumulativa, de narrativa de exposición y de discurso visual de los objetos del «arte popular», y, se ha dejado de lado las estructuras e ideologías de poder que dan sentido a este agrupamiento. Si bien hay que afirmar que los trabajos desde la historia del arte de «arte popular» han generado y generan indudables aportes al estudio específico de los objetos, a la historia de su transformación, a sus materiales, forma y significación, y han producido un marco de análisis que ha tenido preponderancia en la academia y museos sobre este tema, estos también han tendido a contribuir a sostener este sistema dividido, y desigual.

¹³ La antropología también participó en la esencialización de lo andino y de las comunidades andinas como entidades cerradas. No obstante, estas perspectivas han sido rebatidas por la misma disciplina.

Durante los años 70 hasta inicios de los 80, y casi paralelamente, otro corpus de conocimiento más influido por ideas marxistas y por una lectura de la desigualdad social se gestó en distintos ámbitos de pensamiento y acción¹⁴. En las artes las discusiones en torno al «no-objetualismo» y lo que se llamó luego la Teoría Social del Arte (Lauer, 1982) fueron formas de hablar desde Latinoamérica sobre el arte latinoamericano que intentaron modificar el marco de análisis del arte distanciándose de los esquemas del arte norteamericano y europeo. Fue, principalmente, Juan Acha (1979) quien sobre todo cuestionó el énfasis que el arte occidental daba a la producción y al artista instando a una comprensión del arte como “sistema del arte”, es decir, viendo los factores y ordenamientos de producción, distribución y consumo, y los distintos agentes participantes. Una característica fundamental de esta teoría fue además su acercamiento al componente «popular tradicional» (Lauer en MAMM, 2010)¹⁵. Mirko Lauer (1982) analiza el tema de la construcción del campo de la «artesanía» enfatizando su relación estructural con el «arte» y sus configuraciones históricas de acuerdo a relaciones de poder y su encuentro con la producción capitalista vinculada a factores de reforma y migración¹⁶. Sin embargo, este tipo de análisis no va ser el que va a prevalecer en las poéticas y políticas de exposición, y menos de gestión pública.

Voz: Primitivo Evanán: postulé a la Villa Real para estudiar derecho pero no ingrese, no estaba preparado pues, luego de un año postulé a Garcilaso de la Vega y ahí sí ingresé...

¹⁴ De este modo, la Teología de la Liberación, propuesta por Gustavo Gutiérrez a fines de los sesentas, fue una respuesta de América Latina para reflexionar sobre la pobreza y la justicia en el ámbito religioso; en el ámbito social y económico la Teoría de la Dependencia fue una respuesta a la teoría de la modernización y explicó la pobreza como consecuencia de la disparidad económica en el sistema mundial.

¹⁵ No obstante, faltan hacer estudios que analicen las formas específicas en que los autores incluidos en esta corriente teórica- metodológica abordan el tema de lo indígena y lo popular.

¹⁶ Otro autor que participó de esta corriente de pensamiento, y aborda el tema de las culturas populares para el caso Latinoamericano es Néstor García Canclini. En *Arte Popular y Sociedad en América Latina* (1977) el autor se refiere al arte popular como aquellas propuestas que involucran a nuevos públicos ampliando la función social del arte. En su artículo «Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?» (1987) argumenta que lo popular ha sido abordado por la antropología como el ámbito de las tradiciones, y por los estudios en comunicaciones como el ámbito de lo masificado por los medios electrónicos y las industrias culturales, señalando la necesidad de repensar las prácticas populares de forma transdisciplinaria dado que lo popular ya no solo es lo tradicional, sino que se conecta con formas modernas de la vida urbana. El problema está en que el autor coloca las formas modernas en la vida urbana. En *Culturas Híbridas* (1989), no obstante los grandes aportes del libro, el autor sugiere la convivencia en el tiempo contemporáneo de una serie de tiempos y tradiciones. En este sentido, R. Rosaldo en su prólogo a la versión en inglés sostiene la contemporaneidad de estos «tiempos» y pregunta «¿quién determina la designación de moderno como opuesto de tradicional. Esta designación está hecha desde un punto de vista metropolitano o desde el interior?» (traducción mía) y sugiere una revisión más crítica de los términos «tradicción» y «modernidad».

En esa época estaba Juan Velazco Alvarado, como presidente de la República. Retoma el primer Incario, oficializa el quechua, gana el premio de Cultura López Antay, esas cosas me motivaron, además que el profesor de CCSS nos dio un tema libre. Yo era el cholito, era el que todos se mataban de la risa de mi nombre, yo soy Primitivo, un serranito y todos blanquiñosos que estaban en la Universidad, me decía «Primitivo, hombre cavernario», inclusive me cambie de nombre, para que no me fastidien, era Peter ya no era Primitivo, porque era fastidioso, vienen de otro mundo, viene de la comunidad. En ese trabajo etnográfico tenía que presentar un tema libre, cómo me influyo lo del Incario de Joaquín López Antay, pensé porque no presentas algo de Sarhua, de Tabla de Sarhua, y el profesor encantado, algo novedoso....Con ese tema me saque 14 y la máxima nota era 15, nadie sacaba 15...ya no podía ser cohibido, inhibido, el profesor me alabó, me felicitó, me llevo a su casa, me comenzó a preguntar más, más. Solo recuerdo su apellido era el profesor Cabanillas.

Ya después me motivó la premiación de Joaquín López Antay, quién era y cómo era. Quién era Joaquín López Antay, llegué a la Casa de la Cultura, al costado del Palacio de Gobierno y me metí por la gente que había ahí, y sale un viejito con su sombrero con bastoncito y con un trabajo, para mi yo me dije: uy, yo puedo hacerlo mucho mejor (entrevista por G. Borea y G. Germaná, 2008).

El Premio Nacional de Cultura en la categoría de arte obsequiado al retablista Joaquín López Antay en 1975 es una estrategia estatal que transgredió los límites del arte como venían operando y activándose desde distintas prácticas y discursos. Ésta se da en el marco de una política populista del gobierno militar así como también del creciente interés de los mercados nacionales e internacionales por los productos hechos a mano, del fortalecimiento de los estudios del folklore y arte popular, y de las propuestas que conformarían la teoría social del arte. El premio dividió la escena del arte peruano entre los que apoyaron la decisión y los que se opusieron a ella manifestando que la producción de López Antay no era «arte» sino «artesanía»¹⁷. No obstante, los debates desatados se apagaron rápidamente, y se continuaron las prácticas de división, jerarquización y de apropiación artística validada solo unidireccionalmente¹⁸.

¹⁷ El debate ha sido ampliamente abordado, ver por ejemplo Castrillón, 1977; Lauer, 1982; Villegas, 2013.

¹⁸ A nivel internacional, en 1980s la construcción del «otro» por occidente fue fuertemente cuestionada. En el campo del arte, la exposición del MoMA *Primitivism in the Twentieth Century Art: the Affinity in the Tribal and the Modern* (1984) recibió críticas de los antropólogos quienes mostraron el reforzamiento del paradigma modernista tras la apropiación del arte indígena por similitudes formales en el que estos objetos fueron expuestos a-históricamente, sin autores y sin evidenciar cambios ni apropiaciones (Clifford, 1988; Myers, 2006). Por otro lado, la exposición en el Museo de Indianápolis *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* fue agudamente criticada por Mari Carmen Ramírez (1992)

Solo se ha valorado la capacidad de apropiación, descontextualización e incluso de reconocimiento de las «otras» producciones mediante su diálogo con ellas a los artistas «a secas»; mientras a los «artistas populares» solo se les valora variar sus producciones en tanto no alteren su «tradición». Pese a estos imaginarios y políticas de otredad, en los años ochenta se produjeron nuevamente cambios drásticos en la producción de varios artistas del llamado «arte popular». Por un lado, el premio a López Antay abrió la imaginación hacia la posibilidad de obtener estos reconocimientos, como con Primitivo Evanán. Por otro lado, los años de guerra civil interna, y las experiencias de migración nacional e internacional producto de la violencia, llevó a los productores a redefinir referentes, lenguajes, materiales y formas. Por ejemplo, este es el caso de los retablos y dibujos de Edilberto Jiménez o de Teodoro Ramírez tras abordar experiencias de la guerra civil; o de los retablos de Jesús Urbano tras redefinir su producción en Lima revisitando plásticamente sus recorridos como arriero; o de los retablos de Nicario Jiménez tras su experiencia de migración a Estados Unidos, entre otros. Sin embargo, durante los años ochenta, el estudio del «arte popular» no estaba contemplando estos cambios, sino estaban más centrados en los objetos de las colecciones de «arte popular». El análisis de las prácticas artísticas se retoma con más fuerza desde la antropología a inicios de los noventa¹⁹.

Con la captura del líder senderista Abimael Guzmán en 1992 y el inicio de una política neoliberal en el Perú dentro de la dictadura fujimorista, al trinomio identidad- desarrollo económico - arte popular se le incluye y lo permea fuertemente el eje del turismo. Desde el turismo se refuerza la construcción del «otro» y del «arte popular». En 1993 se crea PromPerú así como los premios a los Grandes Maestros de la Artesanía Peruana, otorgado por el Instituto de Desarrollo del Sector Informal (IDESI) y el Ministerio de Industria, Turismo e Integración, premiando a Edilberto Mérida, Santiago Paucar (1993), Jesús Urbano, Santiago Rojas (1996), Mamerto Sánchez (2000) entre muchos otros. Arte popular y artesanía son los marcos de referencia en el Perú en los que estos productores tienden a producir, actuar, vender y a reconocerse a sí mismos²⁰.

quien cuestionó la supuesta mentalidad fantástica atribuida a toda Latinoamérica en contraste a los países de supuesta racionalidad moderna. Más aun investigadores y artistas han cuestionado y reparan en la categoría de «arte latinoamericano» (ej. ver MOLAA 2011) pero aún han hecho poco en debatir la categoría de «arte popular» que es ampliamente utilizada en las escenas artísticas latinoamericanas.

¹⁹ Ver Balarín 1991; Cánepa 1991; Millones y Pratt 1989; Nolte 1991.

²⁰ La indeterminación, que no es igual a la superación de la categoría, entre «arte popular» y «artesanía» es reforzada mediante diversas, y contradictorias, políticas de estado, mientras la categoría de «arte» continúa en su lugar impoluto más allá que muchos de sus productores operan igualmente dedicando parte de su producción a un mercado de características artesanales o masificadas para consumo turístico-decorativo; o simplemente a un mercado.

UN PUNTO DE QUIEBRE... ESTANCADO, Y LA DISCIPLINA DEL MERCADO GLOBAL DEL ARTE

A fines de la década de 1990 e inicios de la del 2000 comenzó a surgir una nueva agenda en el sistema artístico peruano, articulado a un contexto en el que las movilizaciones en el espacio público para derrocar la dictadura fujimorista visibilizaron una serie de sujetos en términos políticos, en el que indígenas y artistas movilizaron referentes culturales y simbólicos claves que permitieron congregar demandas y sueños. Sugiero que tres factores, principalmente, han contribuido a iniciar un giro en cuanto al cuestionamiento de la categoría de «arte popular» y a las delimitaciones del sistema dividido del arte que este artículo aborda.

Un primer factor que ha contribuido es la emergencia del arte de la Amazonía en la escena limeña (ver Borea, 2010). La Amazonía históricamente ignorada irrumpe en el imaginario limeño centralista desde fines de los años noventa desde sus líderes amazónicos quienes levantan su voz por sus derechos y defensa de sus territorios, y ponen en movimiento, ellos mismos, sus propios símbolos culturales. Sostengo que el arte amazónico se articula entonces a la escena artística capitalina en un contexto y posición distinta al «arte popular» construido principalmente desde lo andino y los sujetos andinos, y el cual ha sido constantemente mirado, referido, apropiado y jerarquizado. Pese a que ciertos regímenes de circulación ubicaron en un inicio a los artistas amazónicos como artesanos o artistas populares, los artistas amazónicos han exigido, y vienen construyendo, otro horizonte de sentido para la categorización y circulación de sus trabajos: como lo están haciendo Rember Yahuarcani, Elena Valera, Brus Rubio y otros. Asimismo, el trabajo curatorial y de promoción de Gredna Landolt y principalmente de Christian Bendayán han permitido abrir exposiciones en sitios claves²¹ con propuestas artísticas plurales, a través de varias exposiciones en el tiempo²².

Desde mediados del 2000, propuestas curatoriales también han buscado revisar las relaciones de lo que se llama «arte popular» -ya sea buscando diálogos entre artistas

²¹ El Centro Cultural de San Marcos y el Centro Cultural de España han sido plataformas que han jugado un importante rol en estas redefiniciones.

²² Exposiciones consecutivas sobre la Amazonía han contribuido a ubicar el tema y a sus actores en la esfera cultural capitalinas, entre ellas están exposiciones colectivas como: El Ojo Verde. Cosmovisiones Amazónicas (2000-2001), Serpiente de Agua. La Vida Indígena en la Amazonía (2003), Amazonia al Descubierta. Dueños, costumbres y visiones (2005) and La Piel de un Río. La Amazonía en el Arte Contemporáneo (2008), «El Milagro Verde». Historia de la Pintura Amazónica (2012) y Usko Ayar (2013); a las que se suman diversas exposiciones individuales de artistas amazónicos y de aquellos que integran el tema amazónico, así como premios como el segundo puesto del Concurso Pasaporte para un Artista (2011) otorgado al artista Brus Rubio.

de distintas tradiciones como la exposición *Manos Artesanas* (curada por C. Ramos y producida por CIAP, 2006) o intentando subvertir estructuras dicotómicas como *Grandes Maestros del Arte Peruano: Mérida, Rojas, Urbano y Sánchez* (curada por G. Borea y G. Germaná, 2008). Estas exposiciones han sido, sin embargo, menos reiteradas en el tiempo; sus propuestas han tendido a ser reubicadas por la prensa en el campo de lo «popular» o la «tradición»; y han sido planteadas principalmente desde nociones de reconocimiento.

Un segundo aspecto que ha contribuido a redefinir el campo del arte es el abordaje de los años de violencia política desde la sociedad y el arte. Con el eminente derrocamiento de Alberto Fujimori y debacle moral varios productores comienzan a colocar su mirada en los años de guerra civil y dictadura, y con ello en cuerpos, espacios y memorias donde el sujeto andino comienza a ser entendido en otros términos: como violentado y sujeto político a la vez. Si bien, ya a fines de los ochenta los llamados «artistas populares» comentan y se pronuncian sobre la violencia política, tanto por ejemplo en Lima y Ayacucho, es principalmente desde el 2000 que estas prácticas son miradas, analizadas y evocadas por la investigación antropológica (Ulfe, 2004, 2011; Jiménez, 2005) y por el discurso artístico-curatorial. Se visibilizan en estos términos trabajos como los de Florentino y Edilberto Jiménez.

Un tercer aspecto que contribuye al giro del sistema jerárquicamente dividido del arte, es la discusión más abierta del racismo y de lo cholo. Si bien hay varios trabajos previos sobre racismo; a inicios del 2000 se produce una amplia discusión en la esfera pública del racismo y discriminación, y en paralelo se va dando una resignificación de lo cholo y lo chicha desde distintas plataformas y actores, con fuerte participación de la publicidad y el mercado²³. Distintas exposiciones y proyectos abordan sistemáticamente las diversas estéticas urbanas, en muchos casos con participación de los productores, como el caso del proyecto *Sabroso* (por C. Bendayán, S. Alfaro y A. Villar); *De Perlas y Lentejuelas* (curada por A. Castrillón 2004), *Neón-colonial. El afiche chicha en el arte* (curada por G. Buntinx 2004), los conversatorios *Lo Cholo en el Perú* (organizado por C. Ramos 2006) o la más reciente exposición *¡A mí qué Chicha! (más que un arte una lucha)* (curada por A. Villar 2013 y 2014)²⁴.

²³ En un contexto mayor, en el 2004 la serie televisiva sobre la vida de la cantante Dina Paucar gana la sintonía de audiencia, mientras los limeños tradicionales descubrían una nueva Lima con capacidad de consumo y ciudadanos más empoderados.

²⁴ Dos aspectos, que se cruzan, y han repotenciado la resignificación de «lo cholo» son, por un lado, la redefinición del imaginario y políticas de Lima con la gestión de S. Villarán bajo el slogan de «Lima Ciudad para Todos» (2010-2014) basadas en la recuperación del espacio público y promoción de cultura viva; y por otro lado, desde la nueva Marca-Perú y sus formas de creación de identidad y nación.

Es decir, tanto desde lo amazónico, de lo político, como desde lo cholo —ámbitos no apropiados por el indigenismo y el folklore— se ha comenzado a cuestionar las delimitaciones del campo del arte²⁵. No obstante, para los artistas cuyas producciones circulan en el régimen de «arte popular» en el Perú, donde la piedra angular es lo andino, hay una dificultad —y en algunos casos no hay un interés, dado que hay un mercado abierto y reconocimiento a este nivel— en revisar abierta y críticamente la noción de «arte popular», dándose sí cuestionamientos en la esfera de la conversación²⁶. Hay un horizonte histórico de sentido, recogiendo esta noción desde Aníbal Quijano (2000; 2009), que les abre a los sujetos andinos otros canales de circulación que crean reconocimientos —como «lo popular», «los amautas», «los maestros de artesanía», o incluso de «patrimonio vivo» (ver imagen 2)—, pero argumento que estos reconocimientos se ubican en ejes de jerarquización y avivan la diferencia de la «otredad».

En este devenir, los museos en Lima han mostrado algunos cambios aunque parciales. En el 2010 el Museo de Arte de San Marcos en celebración de sus cuarenta años presentó su colección ampliada de arte contemporáneo incluyendo obras de los artistas huitoto Santiago y Rember Yahuarcani siendo un hito importante. Pero pese a ello aún no hay lecturas transversales que crucen la separación entre sus colecciones de arte moderno y contemporáneo y su colección de arte popular. En el 2013, se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo- Lima con la exposición *Lima 04*. La sección *Entornos Reconfigurados* curada por Gabriela Germaná mostró trabajos de los artistas Primitivo Evanán y Elena Valera, así como de los artistas más jóvenes Paloma Álvarez y Luis Torres Villar en torno a la migración y la apropiación de la ciudad²⁷. Sin embargo, hasta el momento el Museo no ha vuelto a generar ninguna exposición temporal ni reflexión sobre una nueva contemporaneidad, más allá que albergue en préstamo parte de la colección de Micromuseo. Este último un proyecto museológico conducido por el crítico de arte Gustavo Buntinx en el que las distinciones y categorías artísticas son abolidas por la noción de «artífice» y en el que se incide en las mezclas y yuxtaposiciones más que en la pureza (ver Buntinx 2007). Si bien la propuesta de Micromuseo puede ser sugerente en términos de subvertir categorías, un artista reconocido como «artista popular» y familiarizado con la propuesta de Micromuseo me señaló que prefería llamarse «artista popular»

²⁵ Sin embargo, lo amazónico, lo político, como lo cholo está adquiriendo hoy también tintes de fórmula.

²⁶ En espacios de conversación próxima emergen múltiples cuestionamientos a estas categorías. Ver Ulfé 2011, TgP 2008 (audiovisual de exposición *Grandes Maestros del Arte Peruano*).

²⁷ Daniel Contreras en su curaduría integró el trabajo del colectivo LimaFotoLibre cuyo trabajo no había sido parte de exposiciones del circuito de arte contemporáneo. Ver la investigación de Jorge Juárez.

antes que «artífice» ya que él era «artista». Al intentar salir de las distinciones para proponer «artífice», Buntinx —quien es parte del sistema del arte— parece no tomar en cuenta las batallas políticas y simbólicas para los sujetos en ser y sentirse «artistas» (populares). En este sentido, Manuel Kingman también se pregunta «¿cómo las discusiones teóricas de Buntinx se corresponden con la opinión de los artistas populares sobre su misma práctica?» (2012, p. 58). Por otro lado, el Museo de Arte de Lima ha incorporado parte de la colección Macera y, de acuerdo a su Directora, prescindirá de la categoría de «arte popular» en el guion de su nueva exposición permanente²⁸. Adicionalmente es claro que en las exposiciones temporales ha habido una apertura hacia trabajos del cuerpo desde el ámbito del género, pero el museo no ha traspasado aun el sistema dividido al abordar lo contemporáneo en sus exposiciones. Si bien el comité de arte contemporáneo ha adquirido recientemente una obra del artista Huitoto-Bora Brus Rubio, lo cual es una respuesta a los procesos señalados líneas arriba y es importante, queda pendiente saber cómo será leída la contemporaneidad por el museo.

Es principalmente en el mercado y en sus mecanismos de intentar situar la escena artística peruana en el radar internacional y bajo valores «globales» del arte donde el giro local hacia el traspaso de las estructuras duales y jerárquicas se choca y estanca. Basta comenzar constatando como ninguna galería de arte limeña promueve sostenidamente a artistas de otras tradiciones culturales²⁹. Por otro lado, en febrero del 2013, la VII subasta de verano del MALI estuvo enfocada, nada menos que en: «Arte Popular» y se organizó en cuatro sesiones: 1. Tradiciones Peruanas; 2. Gráfica Popular; 3. Miradas sobre el Arte Popular, y 4. Textiles³⁰. Nuevamente, se remarca las «tradiciones» de unos, y las «miradas» de unos hacia los «otros». Estas miradas serían las que hacen del «arte popular» un «arte contemporáneo». Adicionalmente es importante reparar en la organización de los lotes. En «Tradiciones Peruanas» entraban obras con autor, anónimas, y atribuidas a etnias; producciones de mediados del s. XX como del 2000; producciones con diversas funciones e intencionalidades,

²⁸ Comunicación personal con la directora del MALI, Natalia Majluf.

²⁹ La galería 80m2 fue una excepción en sus inicios. Ahí se celebró la individual Llanchara Solo Piel de Rember Yahuarcani. La galería Enlace también ha expuesto a Yahuarcani, pero ha realizado la exposición no en el espacio galerístico sino en una oficina del Corte Inglés. Espacios de galería-tienda tienden a presentar propuestas más plurales.

³⁰ «Esta VII Subasta de Verano se enfoca en el arte popular, un campo que muchos considerarían ya transitado y conocido. Hemos intentado sin embargo ampliar la visión, de manera tal que podamos ver la forma en que ha evolucionado las artes populares en el país, no solo en las zonas rurales, sino también en relación a la estética producida desde la ciudad y la mirada que los artistas de diversos ámbitos dirija hacia éstas producciones» (Museo de Arte de Lima, Subasta de Verano, 2013).

pero más allá de todo este reiterado «cajón de sastre», los precios estimados sí parecían estar en una pequeña cajita, fluctuando solo entre los \$100 a 1500 dólares³¹. En «Gráfica Popular» entre carteles anónimos se encontraba la obra de Elliot Túpac con un valor estimado de \$1000-1300 dólares. En «Contemporáneo/Miradas sobre el Arte Popular» se ubicaban sí obras con autor, producidas en los últimos 15 años y con precios estimados bastante más altos: entre 1200 y 8000 dólares³². Dos meses después de esta subasta se inauguraba la primera edición de las dos ferias de arte de Lima: PARC y ART LIMA; en el 2014 ambas ferias tuvieron sus segundas ediciones. Hasta la fecha, las dos transitan y refuerzan el sistema dual del arte (incluyendo también a la feria paralela APUFF): visibilizando solo el arte contemporáneo de aquellos sujetos que se les permite ser contemporáneos e invisibilizando el trabajo de otros. Las plataformas de visibilización que estas ferias aducen ser tienen sus sujetos y valores determinados. Ni siquiera ART LIMA³³ que cuenta con gestores que han contribuido y contribuyen a pensar y quebrar el sistema del arte dividido ha podido subvertir la disciplina y el encantamiento del mercado y de los valores del arte «global».

REFLEXIONES FINALES

La construcción y activación del «arte popular» ha legitimado y permitido la construcción de la categoría de «arte», en el sistema dual y jerárquico del arte. Pese a ello, durante el s. XX, se han logrado una serie de alcances, como el conocer estas prácticas y su devenir en el tiempo; crear colecciones e identificar a sus actores; abrir mercados; y generar algunos debates que han visibilizado aspectos de clase. Al mismo tiempo, la esfera del «arte popular» ha sido forjada desde la actuación y estrategias de los mismos artistas que se han ubicado y han moldeado las plataformas de visibilización y mercado que se estaban ofreciendo a ellos. «El arte popular» ha sido el ámbito en el que muchos han sido reconocidos como actores y artistas.

³¹ Compuesta por la «Corte Celestial» (2004) de Mamerto Sánchez con un valor estimado de \$350-450; una chakitacla sin fecha de valor estimado de \$200- 250; la «Toma de Masato después del Trabajo Colectivo» sin fecha de Elena Valera con valor estimado de \$600-800; de un otorongo de madera del pueblo Bora sin fecha con valor de \$180-200; de unas seis cruces de Ayacucho del s. XX con un valor estimado de \$1300-1500, entre otros lotes. Ver Borea (2006) sobre los modos de exponer el «arte popular» en los museos de Lima a mediados del 2000 donde se manejan pautas similares.

³² Compuesta por trabajos de Eliana Otta de la Serie «Paredes Vecinas» (2012) con un valor estimado de \$1200-1300; de Miguel Aguirre «Felino Randy y los Supergenéticos» (2011) con valor estimado de \$7,500-8000, entre otras.

³³ En Art Lima, hay ciertas pocas exposiciones, como en el stand de Micromuseo o en proyectos como la participación de un día de Luis Cueva Manchego en 2013.

Pero esta categoría en sí misma actualiza una ideología. Esta categoría crea distinciones y jerarquizaciones raciales, simbólicas y de mercado. Sostengo que la categoría de «arte popular» ha alcanzado su límite y no debería continuar reproduciéndose. Ello no implica que todos los artistas, artífices o productores simbólicos tengan las mismas tradiciones artísticas; ello no implica perder de vista las especificidades y debates en los que se insertan los artistas y sus propuestas; pero sí permite justamente no empaquetar a unos en una categoría que está cerrada por un horizonte epistemológico que tiene su origen en distinciones y clasificaciones del pensamiento moderno y de las jerarquizaciones modernistas, y que no posibilita mayores poéticas y políticas que cuestionen los valores atribuidos y que permita otro tipo de diálogos.

No se trata de hablar de arte popular y su relación con las prácticas artísticas contemporáneas, ni de las miradas contemporáneas sobre las tradiciones populares, sino que se trata de trabajar en otros horizontes epistemológicos no modernos, es decir, no dicotómicos. Por contradictorio que suene, actualmente el llamado «arte contemporáneo» y en especial sus plataformas de difusión, enunciación y mercado actúan en un horizonte de sentido moderno. Se trata entonces de trabajar en horizontes epistemológicos efectivamente contemporáneos donde se valoren cruces —no solo discursivos, visuales o materiales, sino de epistemologías— apropiaciones, reformulaciones y montajes en diferentes direcciones y no solo unidireccionalmente como se han valorado hasta ahora en el Perú.

Se hace necesario escuchar a los artistas y discutir con ellos; promover sus propias investigaciones y analizar conjuntamente su obra y estéticas desde lógicas policéntricas. Esto ya ha sido incidido por la antropología reiteradas veces: pero es ahí donde se debe trabajar más en Latinoamérica. Ello implica conocer historias del arte dentro de otros esquemas de reflexión, y preguntarse ¿cuál es el lugar real de la costumbre en las prácticas artísticas actuales?; desempacar la noción de tradición y costumbre, ¿cómo ésta es revisitada, reforzada, transgredida por los artistas?; ¿qué sentidos y propuestas emergen de la obra y su realización? ¿Qué lecturas, conocimientos y experiencias tienen los artistas de su obra? ¿Qué nuevas aproximaciones se pueden hacer? ¿Cómo estos trabajos y artistas están circulando y actuando? Es fundamental generar una polifonía de voces, así también como es imprescindible estudiar y develar los procesos históricos e ideológicos que sustentan la organización de la información, políticas, mercados, movilidad y visibilidad. Sobre todo, se hace necesario repensar y rehacer conjuntamente nuevas formas de simbolizar, mirar, definir y presentar donde estas dos categorías que se crean en oposición —«arte» y «arte popular»— se subviertan y podamos hablar no solo de nuevas geografías del arte, sino de un campo epistemológico distinto basado en descentramientos reales del conocimiento, la producción y el valor.



Imagen 1: recurrente visualidad expositiva del «arte popular».
Exposición: ¿Arte Popular?: Tradiciones sin Tiempo, 2014, ICPNA. Foto: de la autora.



Imagen 2: tarjetas de presentación, autorrepresentación y horizontes de sentido.
Elaboración de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan (1979). *Arte y Sociedad Latinoamérica: Sistema de producción*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, Juan (1981). *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Alfaro, Santiago (2009). *Economía y cultura de la música andina en Lima Metropolitana*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales. Lima: PUCP.
- Appadurai, Arjun (1986). «Introduction: Commodities and The Politics of Value» en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, pp. 3-64. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun (2013). *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*. Londres: Verso.
- Balarín, Claudia (1991). *Arte popular e identidad*. Tesis de Licenciatura en Antropología. Lima: PUCP.
- Barriga Tello, Martha (2004). *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte limeño. Siglo XVIII: antecedentes y aplicación*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Londres: Routledge
- Borea, Giuliana (2006). «Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima». En *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*, pp. 133-168. Lima: Concytec.
- Borea, Giuliana (2010). «Personal Cartographies of a Huitoto Mythology. Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene». *Revista de Antropología Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, 2(2), 67-87.
- Borea, Giuliana & Gabriela Germaná (2008). «Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad» en Toronja (ed.), *Grandes Maestros del Arte Peruano* (catálogo), pp. 12-21. Lima: TgP.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Buntinx, Gustavo (2007). *Lo impuro y lo contaminado: pulsiones (neo) barrocas en las rutas de micromuseo («al fondo hay sitio»)*. Lima.
- Cánepa, Gisela (1991). *Máscara, transformación e identidad en los Andes: el uso de las máscaras en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo*. Tesis de licenciatura en Antropología. Lima: PUCP.
- Castrillón, Alfonso (1977). «¿Arte popular o artesanía?» *Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia*, 10, 16.

- Clifford, James (1988). «Histories of the Tribal and the Modern» en *The Predicament of Culture*, pp. 21-54. Cambridge: Harvard University Press.
- Dean, Carolyn (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.
- Estenssoro, Juan Carlos (1997). «Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850». En H. Urbano (ed.), *Tradición y modernidad en los Andes*, pp.181-195. Cusco: CBC.
- Fraser, Valerie (1990). *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Foster, Hal (2002). «Dialects of Seeing» en Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics and Visual Studies*, pp. 215-230. New Haven: Yale University Press.
- Fox, Claire (2013). *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García Canclini, Néstor (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México D.F.: Ediciones Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (198). «Ni folklórico, ni masivo ¿Qué es lo popular?». *Revista Diálogos de la Comunicación*, 17.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- Germaná, Gabriela & María Eugenia Yllia (2008). *Miradas alternas: visiones y discursos en la colección de arte popular del MASM*. Lima: Museo de San Marcos.
- Habermas, Jürgen (2002). «Modernity—An Incomplete Project». En Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, pp. 3-15. Washington: Bay Press.
- Jiménez, Edilberto (2005). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP; COMISEDH, DED Servicio Alemán de Cooperación Social-Técnica, Programa Servicio Civil para la Paz (ZFD).
- Kingman, Manuel (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO.
- Kusunoki Rodríguez, Ricardo (2009). «Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)». *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 6, 47-60.
- Lauer, Mirko (1982). *Crítica de la Artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.
- Lauer, Mirko (2007). *Introducción a la pintura peruana del s. XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

- MAMM-Museo de Arte Moderno de Medellín (2010). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano. Realizado en Mayo de 1981*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Majluf, Natalia (1999). «Más allá del texto. Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública» en 2do Encuentro del Seminario Internacional Los estudios de arte desde América Latina: Temas y problemas, organizado por R. Eder con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México y Getty Foundation. Buenos Aires, octubre.
- Marcus, George & Fred Myers (1995). «The Traffic in Art and Culture: An Introduction». En Marcus y Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp.1-51. California: University of California Press.
- Mendoza, Zoila (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Merino, Mildred (2003 [1974]). «Hacia una Teoría del Folklore Peruano». En *Wifala*. Lima: IRA.
- Millones, Luis & Mary Louise Pratt (1989). *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: IEP.
- MOLAA (Museum of Latin American Art, Long Island Beach- California) (2011). Simposio «Between Theory and Practice: Rethinking Latin American Art in the 21st Century» llevado a cabo del 11 al 13 de marzo.
- Mujica Pinilla, Ramón (2005). «Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el I.A.C.». *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 2.
- Museo de Arte de Lima (2013). *Subasta de Verano*. Lima: MALI.
- Myers, Fred. (2001). Introduction: The Empire of Things. En F. Myers (ed.) *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*. Albuquerque: School of American Research Press.
- Myers, Fred (2006). «'Primitivism' Anthropology and the Category of 'Primitive Art'». En Christopher Tilley y otros (eds.), *Handbook of Material Culture*. Nueva York: Sage Publications.
- Nolte, Josefa (1991). *Quelcay: arte y vida en Sarhua*. Lima: Terra Nuova.
- Organización de Estados Americanos (1973). *Primera Reunión Técnica de Artesanías y Artes Populares*. Washington DC: OEA.
- Osorio, Alejandra (2008). *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- Quijano, Aníbal (2000). «Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America». *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533- 580.
- Quijano, Aníbal (2009). «Colonialidad del poder y Des/colonialidad del poder». Conferencia dictada en el XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, el 4 de setiembre.
- Rancière, Jacques (2004). *The Politics of Aesthetics*. Nueva York: Continuum.
- Ramírez, Mari Carmen (1992). «Beyond the 'Fantastic', Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art». *Art Journal*, 60-68.
- Roel Mendizábal, Pedro (2000). «Del folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros». En C.I. Degregori (ed.), *No hay país más diverso*. Lima: PUCP.
- Rosaldo, Renato (2005). «Foreword». En *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Shiner, Larry (2003). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sabogal, José (1945 [1975]). «Arte vernacular peruano. Retablos de Ayacucho». En *Del Arte en el Perú*. Lima: INC.
- Schieffelin, Bambi, Kathryn Woolard & Paul Kroskrity (eds.) (1998). *Language Ideologies: Practice and Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Shiner, Larry (2001). *La Invención del Arte: Una Historia Cultural*. Barcelona: Paidós.
- Stastny, Francisco (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones Edubanco.
- Tord, Luis Enrique (1974). *El indio en los ensayistas peruanos: 1848-1948*. Lima: Editoriales Unidas.
- Ulfe, María Eugenia (2004). «El arte de los retablos ayacuchanos: religiosidad, historia y práctica cultural emergente». *Allpanchis*, 64, 73-99.
- Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. PUCP: Fondo Editorial.
- Villegas, Fernando (2013). «La relación entre arte y política en los orígenes del arte popular: el proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del Premio de las Artes a Joaquín López Antay». *Revista de historiografía*, 19, 75-87.
- Viqueira Albán, Pedro (1999). *Property and Permissiveness in Bourbon Mexico*. Oxford: SR Books.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2001). «Gil de Castro, el pintor de los libertadores». En Scarlett O'Phelan (ed.) *La Independencia en el Perú: de los Borbones a Bolívar*, pp. 455-508. Lima: Instituto Riva Agüero.

PEQUEÑO MUNDO; Y SOCORRO

Valeria Ghezzi

Pequeño mundo: Técnica: atriles de pino oregón sobre lienzo y bastidor y tarjetas de presentación; medidas: 40x40x30cm.; año: 2014.

Socorro: cartel para espacio de arte independiente. Técnica: plafón iluminado y vinil; medidas: 32x32x9cm.; año: 2014.



Pequeño mundo



Socorro: cartel para espacio de arte independiente

Estas piezas ponen en cuestión, a modo de parodia, la actual obra plástica. Buscan ser una denuncia en la historia actual que denomina y domina al arte. Se refieren a la importancia que ha adquirido su comercio y su representación a través de galerías e instituciones, hoy en día factor determinante, muchas veces imprescindible para el reconocimiento de piezas, conceptos y objetos en el rubro. Es aquella lucha de supervivencia humana la que se manifiesta, en la cual el arte no adquiere importancia a través de su propia plasticidad sino estando más cerca de las bienes raíces y la especulación. Esta vez el valor del espíritu humano se representa en pequeños papelitos con nombres y direcciones. Asimismo, el nombre de una mujer, Socorro, sobre un letrero iluminado, me hace pensar en la forma de vender a una prostituta que a la vez socorre al que ofrece y al que recibe: el arte y el mercado. Ambas piezas son ícono y metáfora sobre algo que adquiere un sentido demencial. Utilizan el patrón que une la esencia de lo primario y el valor simbólico de la palabra.

MIGRACIÓN Y MARCA PERÚ IMPRESA EN EL TRAJE COLONIAL

Carolina Estrada

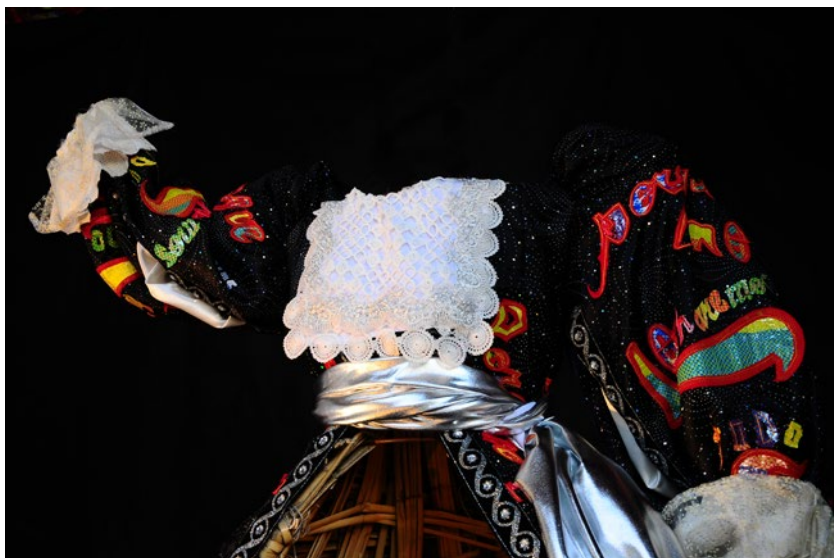


Técnica: ensamblaje, tejido y costura;
medidas por pieza: 90 x 70 x 1.20;
año: 2014.

Yo soy tierra



Yo soy tierra (detalle)



De esteras soy



De esteras soy (detalle)

El proyecto aborda un paralelismo entre lo colonial, a través de la pintura de arcángeles del virreinato, y la promoción de la Marca Perú como estrategia para crear mercado a través del *branding* comercial. Los dos proyectos grafican la otredad desde el discurso oficial.

La pintura de arcabuceros fue una herramienta evangelizadora y de difusión identitaria de la cultura americana frente a la europea. La transmisión de la imagen, mediante la producción en masa, significaría una estrategia política y económica. A nivel ideológico, en los trajes de los cuadros de los arcabuceros se imprimieron dioses, astros y cambios atmosféricos que los indígenas adoraban. Por ello, considero el vestido como espacio de subversión, de sincretismo y apropiación política. El traje como artefacto cultural me sirve para analizar la representación del sujeto. Considero que el traje de los arcabuceros fue y sigue siendo la imagen mediatizada y oficial que representa al americano civilizado y evangelizado ante el viejo mundo.

Por otro lado, en la actualidad el *branding* comercial ha hecho del comercio turístico un campo donde las marcas país representan la ciudadanía. Donde la identidad se convierte en signo consumible. Por tanto lo intercultural, que debería ser el encuentro y negociación entre culturas, desfallece en una especie de mercado étnico de lucha por un mayor mercado. La Marca Perú presenta una identidad exotizada como imagen colectiva que premia con el calificativo de «ciudadano», al sujeto que actúa bajo la ideología del emprendedurismo. El migrante interno; antes informal, ahora es «legitimizado» a partir de las lógicas del mercado.

La estrategia visual consiste en desestructurar la pintura cusqueña colonial de los ángeles arcabuceros. Tomo como artefacto cultural el traje de los arcángeles como la estética perteneciente a esferas de poder que generalizan una comunidad, una nación. La migración, como fuerza contraria, que da paso a nuevas estructuras simbólicas. Incorporo a los trajes elementos que simbolicen otras estéticas, «estéticas alteradas», a través de materiales considerados «emergentes» como esteras, tejidos y apropiaciones de la Marca Perú. Por tanto el proyecto tiene como objetivo crear objetos visuales que reparen sobre la construcción de la representación cultural del migrante interno que tiene que reelaborarse bajo una marca para que entre al juego «democrático» de la económica capitalista. Es decir, repara en la representación cultural negada a partir de la ideología Marca Perú.

LA ERA POSMEDIA Y LA ESTÉTICA EN EL CAMPO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LA FOTOGRAFÍA EN LIMA

Carlos Zevallos Trigoso

El objetivo del presente artículo es proponer una aproximación desde la antropología del arte y hacia la estética que permita establecer algunos puntos de partida para pensar en las prácticas contemporáneas del campo artístico de la fotografía en Lima. El objetivo es recoger una lectura de la noción de «estética» que proviene de algunas propuestas de la antropología del arte¹ para plantear un acercamiento a cierto fenómeno contemporáneo que ha sido denominado «posfotografía» (Mitchell, 1992) y que suele surgir enunciado ante algunos desarrollos de la práctica artística de la fotografía tanto en el escenario local como el global.

Siguiendo a Jameson (1999), quien dice: «el espacio social está completamente saturado con la cultura de la imagen [...] el espacio cerrado de lo estético también queda abierto a su contexto [...]» encontramos que la fotografía, como medio, se encuentra muy presente en distintas esferas de discusión pública en torno al arte y su relación con el contexto contemporáneo. Discusión que suele girar en torno a la propia naturaleza de lo fotográfico. Otro lugar común es el de la innovación tecnológica y su fuerte influencia en las tecnologías de la imagen. Todo esto trae consecuencias respecto a cómo se piensa en la práctica fotográfica en el campo artístico y también en el sentido que puede tener el valor de una obra que es producida con un aparato.

Vale señalar que en el transcurso de mi trabajo de campo he podido notar cómo cada momento de interacción y colaboración con los actores del campo de producción artística de la fotografía afecta vitalmente mi propia comprensión de las temáticas de la investigación. Pues, como investigación, implica entablar colaboraciones con «socios-epistémicos», como lo proponen Holmes y Marcus (2008),

¹ En particular a partir del trabajo de autores como Howard Morphy, Jeremy Coote y Antony Shelton, entre otros.

es decir, sujetos que incorporan varias de mis preguntas en su propia práctica desde mucho antes que yo me aproxime a indagar sobre sus discursos.

Por ejemplo, en una entrevista a la fotógrafa peruana Milagros de la Torre² en el diario argentino *La Nación*, y ante una pregunta sobre el futuro de su obra, ella responde:

Estoy analizando lo que significa la imagen en este momento. Nunca antes en la historia de la humanidad hemos estado tan bombardeados de imágenes redundantes, que no aportan ni dan ningún tipo de nuevo conocimiento. El lenguaje de la imagen ha sucumbido a un lenguaje de inconsciencia, va a ser necesario repensar una filosofía de la fotografía, de lo post-fotográfico, de la no-imagen. Estoy tratando de comprender y conceptualizar en lo que se convertirá la idea de la fotografía y cómo afectará a nuestra noción de comunicación y, sobre todo, de libertad.

Aun cuando este ejemplo muestra cómo la problemática fundamental de mi investigación está presente en la reflexión de los artistas, el proceso es complejo en tanto la noción de estética está también diseminada entre sus prácticas creativas. Algunas veces más allá de lo que puede ser expresado en una entrevista.

De esta forma, si es pertinente entender al artista como socio-epistémico, debo preguntarme: ¿qué indagaciones hace y con qué problemáticas análogas a las mías se enfrenta? La respuesta que encuentro ahora es que dichos artistas se enfrentan a su vez con un contexto más amplio que indaga también dentro del mismo marco acerca de las transformaciones en la estética de la imagen fotográfica. En ambos casos, hallar una posición desde donde mirar y comprender a la fotografía es al mismo tiempo un ejercicio para la conformación de una estética. Por esta razón pienso en la estética como *medio de contraste*, una analogía con la técnica médica que tiene como objetivo hacer visible el funcionamiento de ciertos órganos del cuerpo.

La noción de estética en el campo artístico que propongo, y que debe mucho al trabajo de Howard Morphy (1992, 1994 y 1996), se puede entender como la articulación de un discurso que es desarrollado por el productor de la obra para justificar un juicio de valor ante un objeto artístico. También como una estructura de sentidos que son construidos y organizados para ser experimentados por un espectador. La experimentación sensorial y su «comprensión» son las instancias en que se da finalmente la obra como obra de arte. Esto no quiere decir que exista solo una forma de experimentar el arte ni mucho menos que el artista tiene dominio sobre la

² La entrevista aparece en el artículo de María Paula Zacharías titulado: «Una imagen tiene que ser descifrada» que salió publicada en la revista del diario *La Nación* de Argentina. <http://www.lanacion.com.ar/1734699-una-imagen-tiene-que-ser-descifrada>

respuesta del espectador, pero sí que la estética puede ser comprendida como mucho más que una apreciación de los valores formales de un objeto artístico. La estética es, así, una forma estructurar la obra de arte para que el sentido propuesto por el artista sea alcanzado. Lo más importante es que en la construcción de esta estética entran a tallar principalmente las prácticas y discursos del artista que son, finalmente, resultado de una relación funcional con distintos actores del campo artístico.

¿POSFOTOGRAFÍA O POSMEDIA?

Además propongo que al utilizar el término «posfotografía» para hablar de la producción contemporánea, se considere su relación con un término más general como «posmedia». Concepto que podemos entender a partir del trabajo Félix Guattari ([1990] 2012) en su texto titulado: «Hacia una era posmedia». Aquí, Guattari da inicio a una narrativa de acontecimientos apelando a una retórica de lo inminente: «la unión de la televisión, la telemática y la informática está teniendo lugar frente a nuestros ojos, y se completará durante la próxima década». Así, Guattari parece dar el tono para una serie de publicaciones, teóricas y no, que abordan el tema con una perspectiva sugerente.

Desde hace varios años, mucho de la teoría sobre la imagen fotográfica, y en especial aquella que se propone explorar su dimensión ontológica, orbita en torno a los argumentos de la fotografía digital frente a las virtudes de la fotografía como medio para representar la realidad. Así, tenemos autores como: William J. Mitchell, Martin Lister, Fred Ritchin, Lev Manovich, Martin Hand, José-Luis Brea y Joan Fontcuberta³, que elocuentemente derrumban varios espejismos de la modernidad en la práctica fotográfica.

También se explora cómo las innovaciones en tecnologías de la imagen digital afectan nuestra comprensión convencional respecto a la «naturalidad» de la fotografía y se plantea cómo este fenómeno da lugar a una supuesta «democratización» de los medios que es facilitada por la masificación de las tecnologías que depositan cámaras fotográficas en millones de bolsillos en todo el mundo. Dicha masificación se enfoca sobre la fotografía como medio, como tecnología de la imagen que se inserta en la cultura visual como recurso común. Por esta razón, considero posible colocar la noción de una estética *posmedia* en relación con la idea de *posfotografía* en tanto la primera contiene a la segunda y no hace tanto énfasis en una discusión sobre la ontología de lo fotográfico. Más allá de pensar en qué es una fotografía, lo que podemos pensar como factor de cambio es la masificación de su uso como medio.

³ Incluyo en la bibliografía las referencias a los libros mencionados.

Es importante observar cómo la narrativa parece indicar que la producción artística de la fotografía no tiene otra salida que orientarse hacia una serie de temáticas: uso de medios digitales, el tránsito de la imagen fotográfica digital de uso social hacia el campo artístico, la disrupción o *hacking* de los aparatos fotográficos, etcétera. Sin embargo, creo que es posible diferenciar lo que ha sido denominado *posfotografía* de lo que entiendo como la estética posmedia. Mientras el primero es un proyecto curatorial global que tiene como objetivo estimular una cierta estética de la fotografía, lo segundo es una condición contemporánea desde donde se produce obra fotográfica.

Entre los casos emblemáticos del relato posfotográfico se encuentra una exposición realizada en 2011 en uno de los famosos «Encuentros de Árles», que se llamó: «FROM_HERE_ON: La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil⁴». Esta exposición fue curada por cinco importantes personajes del campo global de la fotografía: Martin Parr, Joachim Schmid, Clément Chéroux, Erik Kessels y, como «cabecilla», Joan Foncuberta.

En esta exposición se presentaron 38 proyectos fotográficos en torno a conceptos como: el registro de lo cotidiano desde la perspectiva de un gato, una recopilación de fotografías del líder norcoreano Kim Jong-il mirando diversos objetos, registros «documentales» hechos a partir de imágenes obtenidas en Google Street Map, intervenciones sobre fotografías icónicas, etcétera. La exposición contó también con un manifiesto firmado por los cinco curadores.

El mismo año, en mayo, el propio Foncuberta publicó en un suplemento del diario español *La Vanguardia* un artículo titulado: «Por un manifiesto posfotográfico»⁵, donde, entre otras cosas, propone un «decálogo posfotográfico» que puede ser tomado como una propuesta estética.

Notemos aquí que ambos discursos se transmiten a través de algo que ellos mismos han llamado «manifiesto».

En Lima, el término posfotografía llamó la atención (y escepticismo) de algunos en el contexto de la II Bienal de Fotografía de Lima (abril-julio 2014). Este importante evento fotográfico contó con una exposición (doble) titulada: «Fotografía después de la fotografía. Hacia un horizonte de lo posfotográfico».

⁴ Pueden encontrar un registro de la exposición en <http://youtu.be/RTT6i0BC62E> (Revisado el 12 de diciembre del 2014)

⁵ El artículo aún es accesible a través de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> (revisado el 12 de diciembre del 2014)

Además, en una entrevista a un medio local⁶, uno de los principales curadores declaró un «posicionamiento» «a favor» de lo «posfotográfico».

Aunque considero que los organizadores de la bienal no tuvieron la intención de apostar por un relato de lo posfotográfico como inevitable, la enunciación del concepto fue tan relevante que terminó concentrando una serie de críticas y comentarios de cierto sector del público.

Otros tres casos relevantes del contexto en Lima, fueron:

Uno: la premiación de Samuel Chambi Flores⁷ en el IV Salón Nacional de Fotografía del ICPNA, quien, con un trabajo experimental, estiró los bordes del sentido común colectivo respecto a lo fotográfico y puso en debate el tema de «qué es una fotografía». (Esto se dio en el contexto de la Bienal, mayo)

Dos: la presencia del fotógrafo peruano, radicado en Australia, Diego Collado en la exposición «Fotografía 2.0», curada por Joan Fontcuberta para el festival Photoespaña de este año. En este evento, Collado expuso la obra «Data Recovery»⁸, que consiste en una serie de imágenes obtenidas de «tarjetas de memoria» que son procesadas con un *software* de recuperación de imágenes borradas en busca de fotografías (entre junio y julio de 2014)

Tres: y para insistir en la importancia de los «actores» en el posicionamiento y circulación de una estética, entre el 25 de setiembre y el 24 de octubre, el Centro de la Imagen de Lima (la principal institución de enseñanza de fotografía en Lima) tuvo en su galería la exposición «Metabolismos de la Imagen» del tantas veces nombrado Joan Fontcuberta.

Es importante ubicar este relato posfotográfico porque, como dije anteriormente, está contenido dentro del contexto posmedial y porque, como vemos en los casos, ha sido la fórmula estética a partir de la cual se ha propuesto una lectura de la producción contemporánea de fotografía en Lima.

⁶ Entrevista de Jorge Villacorta en «La Mula»: <https://redaccion.lamula.pe/2014/04/05/en-el-peru-no-hay-un-orgullo-por-el-patrimonio-fotografico-hay-un-orgullo-por-los-nombres/alonsoalmenara/>

⁷ Se puede encontrar información de la premiación en <http://cultural.icpna.edu.pe/628/4-salon-nacional-de-fotografia-icpna-2014/>

⁸ Se puede ver la obra en <https://www.lensculture.com/articles/diego-collado-data-recovery>

PRÁCTICA Y DISCURSO

Ahora me gustaría profundizar en el caso de la obra premiada en el IV Salón Nacional de Fotografía. Ello a manera de catalizador de mis reflexiones preliminares y como ejercicio de la noción de estética como medio de contraste.

El trabajo de Samuel Chambi constó de tres imágenes tituladas Calle del Inti, Piscina y Habitación de Elías. Samuel Chambi ha narrado varias veces el concepto detrás de esta serie de fotografías. Se trata del resultado «aleatorio» de errores en el proceso de escaneado de negativos de medio formato (que es una práctica común en el campo de la fotografía artística). Es decir, en una sesión de escaneado de sus negativos expuestos convencionalmente en un proyecto distinto, un error en el escáner dio como *output* estas imágenes sobre las que Samuel no tuvo ningún control.

Además, como ya anoté anteriormente, este premio se otorgó en mayo de este año, es decir, en el contexto de la II Bienal de Fotografía de Lima. Hasta aquí la experiencia parece un argumento a favor de la inminencia de lo posfotográfico, y cuando digo hasta aquí es porque es más o menos la información que circuló en medios digitales. En una entrevista con él, en cambio, encontré información sobre otros dos fenómenos que empiezo a observar en mi investigación: la hibridación y la resistencia.

Samuel divide su propio trabajo en dos «ámbitos»: uno experimental y uno documental. En el primero plantea un interés por «estirar los límites de la fotografía» mientras que en el segundo se considera, incluso, purista. Literalmente dice: «[...]yo me considero alguien purista en ese sentido, yo sí creo que la fotografía debe guardar una relación con la realidad, con la huella».

A esto le añadimos que Samuel solo utiliza cámaras analógicas. No tiene cámaras digitales, todas sus fotos las toma siempre utilizando película y de preferencia en medio formato.

[...] tengo un interés por la fotografía analógica porque creo que va más con mi manera de fotografiar, que es una manera más pausada. De hecho la fotografía digital es muy de momento y yo más bien soy de las personas que se pasa mucho tiempo sin fotografiar.

[...] soy de los fotógrafos que no llevan una cámara casi nunca, salvo cuando digo «ya, esto voy a fotografiar» y me voy a ese lugar y espero que lo que tenga que pasar pase y lo fotografío

Sobre sus temáticas dice:

Mi fotografía más experimental trata de la misma fotografía, siempre estoy pensando sobre la fotografía en sí. Cómo la percibimos y la relación que tenemos con la imagen.

y
[...] he llegado a que nosotros no tenemos la posibilidad de manejar esta relación, la imagen la maneja, tiene el control de alguna manera, y finalmente los distintos tipos de imágenes que vemos, la mayoría son imágenes a través de las que podemos transitar y que nos llevan de vuelta al referente.

HIBRIDACIÓN Y RESISTENCIA

En otras entrevistas a otros fotógrafos que participan del campo artístico también he notado estos dos elementos que ahora destaco: la hibridación y la resistencia. La primera la entiendo como que la problemática posmedial puede ser explorada sin asumir todos los paradigmas del discurso posfotográfico asociado a lo digital. Se puede valorar el «realismo» de la imagen y al mismo tiempo cuestionar y proponer una estética que supone su destrucción. Esto es algo que, quizá, sí está presente también en el propio discurso posmedial, aunque no esté necesariamente presente en el relato posfotográfico que hemos visto en Lima. En cambio, la noción de resistencia es más compleja.

Por resistencia entiendo que algunos actores del campo de producción de la fotografía, y estas son solo reflexiones preliminares, conciben que el contexto tecnológico y social de la fotografía ejerce un poder sobre su práctica creativa que los motiva a resistir en un plano diferenciado. La fotografía analógica y ciertas formas sofisticadas de fotografía digital exigen un conocimiento especializado y un acceso a determinados recursos. Requieren, muchas veces, formación institucional o habitus (Bourdieu, 1993) y acceso a un capital cultural dentro de un campo de producción.

No creo que se trate exclusivamente de una estrategia de exclusión o de «distinción» (Bourdieu, [1979] 2010) considero que es una forma de continuar indagaciones sobre lo fotográfico que permite forzar el campo del arte sin correr el riesgo de salir de él.

Finalmente, encuentro dos «paradojas» sobre las cuales quiero continuar indagando y que quiero enunciar como finales abiertos para este artículo:

La primera es que el discurso de la posfotografía también suele enunciarse como un discurso de resistencia. En una entrevista que le hice a Fontcuberta cuando estuvo en Lima, me sorprendió que su forma de narrar los orígenes de su práctica artística lo colocara en lugar del activismo contra la hegemonía de la «verdad». Esa que ostentan algunos actores políticos y que se expresan en usos prácticos de la fotografía como propaganda. Entonces: si todos resisten ¿quién ejerce el poder?

Por otro lado, propongo prestar especial atención a cómo las prácticas institucionales del campo artístico vinculadas a la gestión, curaduría, coleccionismo, etcétera, se adaptan o no a la práctica discursiva de un relato posfotográfico que abarca trabajos como el de Samuel Chambi que exigen propuestas expositivas más complejas para facilitar la experimentación de su propuesta estética en su justa medida.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre (2010). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge.
- Brea, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: G. Gili.
- Guattari, Félix (2012). *Towards a Post-Media era*. <http://www.metamute.org/editorial/lab/towards-post-media-era>.
- Hand, Martin (2012). *Ubiquitous photography*. Cambridge: Polity Press.
- Holmes, Douglas & George Marcus (2008). Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter. *Collaborative Anthropologies*, 1(1), 81-101.
- Jameson, Fredric (1999). Transformaciones de la imagen. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1988 (150)*. Buenos Aires: Manantial.
- Lister, Martin (ed.) (2013). *The photographic image in digital culture* (segunda edición). Londres: Routledge.
- Manovich, Lev (2002). *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.
- Mitchell, William. J. (1992). *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT Press.
- Morphy, Howard (1992). From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu. En *Anthropology, art, and aesthetics*. Nueva York: Clarendon Press; Oxford University Press.
- Morphy, Howard (1994). The anthropology of art. En *Companion encyclopedia of anthropology*. Londres, Nueva York: Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10058277>
- Morphy, Howard (1996). Aesthetics Is a Cross-Cultural Category: For the Motion. En T. Ingold (ed.), *Key debates in anthropology* (pp. 249-243). Londres, Nueva York: Routledge.
- Ritchin, Fred (2009). *After photography* (primera edición). Nueva York: W.W. Norton.
- Zacharías, María Paula (2014). Una imagen tiene que ser descifrada. *La Nación* (revista). <http://www.lanacion.com.ar/1734699-una-imagen-tiene-que-ser-descifrada>.

INSCRIPCIÓN, DESINSCRIPCIÓN, INTRUSIÓN: LA ETNOGRAFÍA COMO PRÁCTICA CURATORIAL

X. Andrade

Aunque nuestra información es falsa no nos responsabilizamos por ella.

Erik Satie

Este artículo discute la práctica artística que conduzco desde 2004 a través de una entidad apócrifa, Full Dollar, como una extensión de mis intereses etnográficos. Full Dollar, de aquí en adelante FD, es definida como una empresa de antropología que interviene en circuitos del arte contemporáneo. Para contextualizarla, brindo una panorámica sobre el cruce de fronteras disciplinarias entre el arte y la antropología como una necesidad imperativa para expandir el poder crítico de miradas etnográficas que operan, por ejemplo, bajo condiciones autoritarias como las de Guayaquil, Ecuador. Aludo a algunas influencias teóricas que afectan mi trabajo, principalmente aquellas relacionadas con la 'Patafísica y el conceptualismo derivado de Marcel Duchamp, con particular atención a estrategias de inscripción, desinscripción e intrusión resultantes de una concepción de mi propia práctica como un *traficante-del-arte*. En las secciones subsiguientes comento con detenimiento tres proyectos de etnografía como práctica curatorial: *Invasión Étnica* (2007), *Instalación: De la Impredecible Vida Social de Marcel Duchamp* (2007) y *The Full Dollar Collection of Contemporary Art* (2009-presente).

EPIFANÍA

Conversar con Antoni Muntadas —artista influyente y pensador multimediático, y mi maestro de múltiples sesiones de presentación de portafolios en Nueva York, donde estuve entre 2012 y 2014— le dio sentido a la mirada que venía desarrollando en mi entorno etnográfico cotidiano: «la arquitectura respira», me dijo la noche inaugural de una intervención de FD en el centro histórico de México, en junio de 2004.

Muntadas se refería, desde luego, a su forma de practicar una «acupuntura» del registro sobre las ciudades que interviene desde hace décadas para hacer a paredes y objetos hablar de diferentes memorias y temporalidades (Muntadas, 2007).

FD había nacido un par de meses antes, en marzo de ese mismo año, en un momento durante mis caminatas diarias por la que fuera mi locación etnográfica durante esa década. Su encarnación original: un edificio abandonado apropiado simbólicamente en pleno corazón de la zona que fuera, desde el 2000, sometida a un proyecto de renovación urbana en Guayaquil, principal puerto de Ecuador, y un ejemplo radical de la privatización del espacio público con sus dinámicas de supervigilancia, disciplina, y la creación de un paisaje urbano genérico (Andrade, 2006). El espacio fue elegido por razones adicionales: tenía un rótulo de telefonía de alquiler antes de que esta fuera entregada a las transnacionales. Ese rótulo —que rezaba «Full Dollar» y desde ahí opera como nuestro logotipo— y, el espacio abandonado —que había sido por años una bodega de objetos a reciclarse recolectados por minadores de basura, a la vez que servía como eventual dormitorio y campamento— propició su apropiación. El rótulo sirve, además, para aludir sarcásticamente a la dolarización del país, en rigor desde 1999.

Para nuestros proyectos colaboramos con gente de fuera de los mundos del arte primordialmente, desde informales, comunidades indígenas, y pintores vernaculares hasta la empresa privada: hemos trabajado con hoteles en México DF (2004) y San José de Costa Rica (2006), y, con una empresa de sanitarios en Quito (2007)¹. En cuanto al organigrama, siguiendo el ejemplo de las estrategias de parodia institucional formulada por el Colegio de ‘Patafísica, el Board of Directors está compuesto por el Presidente Vitalicio (mi persona) y dos perros callejeros, lo cual facilita el proceso de toma de decisiones y planificación².

En distintas intervenciones tempranas sobre la ciudad (2004-2008) subrayamos el carácter ilusorio de algunos sentidos de la renovación urbana mediante la visualización de las ruinas que simultáneamente la irían constituyendo y, para ello, como con nuestra sede simbólica, captamos fragmentos de la ciudad mediante diferentes

¹ Los dos primeros proyectos incluyeron a empleados de limpieza de dichos hoteles, quienes hicieron la curaduría de los cuadros colgados en paredes y salones de sus establecimientos a partir de sus lecturas afectivas y estéticas sobre objetos regularmente invisibilizados por su mero efecto decorativo. Sobre México, <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/full-mexico-2004.html>, y, sobre San José, una falsa entrevista producida para el propósito: <https://corporacionfulldollar.wordpress.com/2013/03/05/3/>. Al tercer caso me refiero en la siguiente sección.

² El College de ‘Pataphisique, una parodia de instituciones tales como el College de Sociologie, fue creado en 1948 en París en homenaje al legado de Alfred Jarry sobre «la ciencia de las soluciones imaginarias». Su primera autoridad, el Curador Inamovible, es uno de los personajes ficticios de Jarry, el Dr. Faustroll, cuyo máximo consejero o Estaroste es un simio, Bosse-de-Nage, un hidrocéfalo papión. Para una discusión comprehensiva, véase Cippolini, 2009. Para una reflexión útil sobre la tradición en la que se inscribe FD, las, así llamadas, *mockinstitutions*, véase Sholette, 2011, pp. 152-185.

formas de apropiación que incluyeron intervenciones ficticias y factuales —desde manifiestos y registros hasta rituales inventados con la participación de grupos indígenas—. Por ejemplo, para ridiculizar el arbitrario destino del espacio público y criticar las nociones racistas de ciudadanía que encubren la ideología mestiza de la «guayaquileñidad», colaboramos con un grupo de indígenas migrantes de la serranía³. (Ver imagen 1).

La erección de dinámicas privatizadoras y vigilantes es clásica de las ciudades neoliberales. En Guayaquil, por ejemplo, los malecones tuvieron por más de una década rótulos de «derechos de admisión», y, en determinado momento, las calles fueron concesionadas para su control directo por compañías privadas de seguridad. El apareamiento de las ciudadelas fortaleza, espacios destinados a salvaguardar nichos homogéneos en términos de clase y raza también la caracterizan. Como antropólogo, me preocupaba el tipo de urbanismo que profundiza una mayor fragmentación social y que es posible gracias a prácticas desiguales en la distribución de los recursos asignados a estos nuevos espacios y, al mismo tiempo, la creación de paisajes anodinos, desvinculados de las historias particulares, tipificados por un espíritu comercial que promueve sentidos perversos de ciudadanía: paseantes que se deslizan frente a lo que era «su» ciudad como si estuvieran frente a una vitrina, como entes domesticados, incapaces de leer críticamente el devenir del espacio público (Andrade, 2007a)⁴.

En suma, las renovaciones urbanas implican el control, desplazamiento u ocultamiento de poblaciones «indeseables» de acuerdo con las nociones de pulcritud del espacio que promueve la idea de una ciudad postal. El eslogan original de nuestra compañía —«Capital Privado al Servicio del Arte Contemporáneo y la Limpieza Sociológica»— quería ironizar sobre una política que estigmatiza a quienes no tienen otra opción de subsistencia más que la del mercado informal⁵. En el caso de Ecuador este constituye más de la mitad de la población económicamente activa. Mis encuentros cotidianos con vendedores informales promovieron moverme gradualmente, desde 2006 hasta el presente, hacia temas de pintura vernacular. En lo que resta de este artículo me focalizo en dos proyectos que han supuesto múltiples encuentros y desencuentros, todos ellos productivos a la hora de generar saberes antropológicos y repensar el quehacer del trabajo de campo y la etnografía.

³ Materiales útiles para reconstruir el sentido de las intervenciones tempranas de FD se encuentran en Tapia 2014a y 2014b, y, Fadruga, 2007, amén de los registros anclados en: <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividades.html>

⁴ La situación descrita se modificó, en alguna medida, con la emergencia del gobierno de Rafael Correa (2007-presente) y la relativa fractura del control mediático y político en Guayaquil.

⁵ Ese eslogan fue usado en la arenga inaugural de FD que tuvo lugar en el decadente edificio referido (Martín Barbero y otros, 2014).

INSCRIPCIÓN

Del texto a las prácticas curatoriales. En un contexto mediático unívocamente celebratorio de la reforma urbana en Guayaquil que había erradicado de facto cualquier ejercicio crítico en la esfera pública, mis intervenciones académicas (artículos, clases, y la ocasional conferencia) resultaban limitadas dados los modos restringidos de circulación de textos especializados⁶. En ese contexto, hacer antropología pública resultaba igualmente frustrante⁷. Adicionalmente, la corrección política de la academia me alienaba. El hecho de que no se usen estrategias que están plenamente legitimadas y gozan de una larguísima historia en el arte —humor, sarcasmo, ironía, parodia, copia, apropiación— que encierran la posibilidad de ser poderosamente críticas, a la vez que generan otras formas de conocimiento, contrasta con la sanción negativa frente a estas a favor de pacatas reglas de etiqueta. Estos dos factores impulsaron mis búsquedas en el nicho de discusiones sobre arte contemporáneo y antropología, y, específicamente en aquellos debates que expanden la noción de trabajo de campo (Marcus, 2010 y 2012; Myers, 2004a y 2004b; Elhaik & Marcus, 2012).

Como antecedente, para 2007, FD se había insertado exitosamente, y por vez primera, en un museo como parte de una muestra colectiva de arte contemporáneo. «Arte Contemporáneo en el Ecuador» tuvo lugar en el Museo Camilo Egas, en Quito. Forzado por la invitación a presentar alguna evidencia de lo que veníamos desarrollando, dado que FD realizaba hasta ese entonces mayormente intervenciones no objetuales difundidas bajo la forma de manifiestos/registros, decidí revisar la conexión de Marcel Duchamp —maestro del *ready-made*— con la ‘Patafísica, con la cual sus prácticas se habían intersectado al punto de tener un cargo honorífico.

Duchamp (1887-1968) formula dicho concepto en una sucinta carta escrita a su hermana, Suzanne, enviada el 15 de enero de 1916 desde Nueva York a París:

[...] si es que has estado en mi apartamento, habrás visto en el estudio una rueda de bicicleta y un secador de botellas. Lo compré como una escultura *ready-made*. Tengo un plan concerniente a este, así llamado, secador de botellas. Escucha esto: aquí, en N. Y., he comprado varios objetos del mismo estilo y los trato como

⁶ La estabilidad de una corriente política, la Social Cristiana —profundamente conservadora, racista y reaccionaria— desde 1992 hasta el presente es inédita en la historia de la democracia en Ecuador. Apenas ha sido fracturada su hegemonía en Guayaquil durante la instauración de la «Revolución Ciudadana» liderada por Rafael Correa, que ha gozado de amplio soporte social, incluyendo esa provincia. De hecho, su opositor con mayor caudal político es el alcalde de Guayaquil, Jaime Nebot, en funciones desde 2000. Ello habla de la porosidad ideológica del voto popular, dispuesto a soportar simultáneamente a un régimen declarado como de izquierda y, en paralelo, prolongar el legado abiertamente neoliberal en un enclave regional (Burbano de Lara, 2014).

⁷ Con la creación de un diario público, *El Telégrafo*, participé como editorialista, semanalmente, por dos años, entre 2008 y 2010.

«*ready-mades*». Tú sabes suficiente inglés para entender el significado de «*ready-made*» que brindo a estos objetos. Los firmo y pienso en una inscripción sobre ellos en inglés. Te doy unos pocos ejemplos. Tengo, por ejemplo, una larga pala de nieve en la que he inscrito, en su reverso: *In advance of the broken arm*, traducción francesa: *En avance du bras cassé*. No te tires de los pelos tratando de entender esto en un sentido romántico o impresionista o cubista —no tiene nada que ver con todo eso. [...] Este largo preámbulo para decirte: toma el secador de botellas. Estoy haciéndolo un «*Readymade*», a la distancia. Incribirás en su base y en el interior del círculo de la base, en pequeñas letras pintadas con una brocha en óleo, color blanco plata, la inscripción que te voy a dar adjunta, y luego la firmas, en el mismo estilo de letra, como sigue: [after] Marcel Duchamp. (Duchamp en Naumann & Obalk, 2000, p. 44, traducción mía).

Duchamp, por supuesto, había empezado a apropiarse de objetos modernos prefabricados años antes de bautizar a su método. Quiero destacar aquí algunos elementos que serían cruciales para mi propio paso de la etnografía clásica a otras formas de practicarla. Primero, Duchamp describe la producción de *Readymade (secador de botellas)*, como un trabajo por realizarse a control remoto⁸. Segundo, él hace un movimiento de apropiación, pero al mismo tiempo, de comisión. Tercero, dicha estrategia doble requiere la participación de un tercero: su hermana. De ella demanda simplemente complicidad. Cuarto, Suzanne se convierte en la cómplice en la confección de una apropiación, y, simultáneamente, de una suerte de acción fraudulenta al inscribir la firma de Marcel como si fuera propia.

En suma, apropiación, comisión, complicidad e inautenticidad son los aspectos centrales de la obra duchampiana que me interesan rescatar para repensar la etnografía como práctica curatorial. Para la muestra referida más arriba, que se realizaría en Quito, decidí extender mis intereses sobre las economías visuales que constituyen la *cacofonía de la imagen* en un contexto urbano. Las imágenes —recordando discusiones contemporáneas sobre su vida social— no solamente tienen deseos, odian, aman, sino que también gritan (Mitchell, 1996; Taussig, 2011). Para ello, procedí a referirme a la *Fountain* de Duchamp, comisionando a una corporación transnacional la reproducción de una de sus vitrinas comerciales para la exposición de *toilettes*. El curador, Ulises Unda, quien se encargó de toda la logística y mediación del caso entre FD y Briggs, y la representante local de esta última, una empresaria, se convirtieron en mis cómplice principales. Mi objetivo al instalar la vitrina en el espacio

⁸ Una pieza similar es datada originalmente en 1914, dos años antes de la correspondencia referida. Ello no sorprende dado que, primero, el concepto no había sido formulado, y, la producción múltiple que caracterizara a sus *readymades*, incluyendo su más célebre, la *Fountain* de 1917 (para una revisión fascinante sobre las 17 versiones del urinario, ver Durantaye, 2007).

del museo fue criticar el provincialismo de la gestión cultural en Ecuador a través de una parodia de citas en la historia del arte, haciendo uso para ello de fragmentos del paisaje comercial construido en la ciudad.

Museos y objetos han sido motivo de mi atención etnográfica a través de textos y otros dispositivos (2004, 2015). Usar las estrategias descritas para conceptualizar un proyecto artístico de crítica institucional, no obstante, me permitiría potencializar la antropología hacia otros circuitos de manera más eficiente, y desatar reacciones que iban desde la risa hasta el disgusto, para no mencionar los textos curatoriales, empresariales y propios que acompañarían la muestra. El resultado de este proceso fue una instalación titulada: «Instalación: De la Impredecible Vida Social de Marcel Duchamp», compuesta por tres *toilettes* expuestos al frente de una gigantografía de una foto acuática y encapsulados en una vitrina con una marca comercial estampada nítidamente (ver imagen 2).

La documentación sobre el proyecto descrito se encuentra en el catálogo de la exhibición (Unda, 2007), en el que destaca, para mis propósitos analíticos, la cédula museográfica de la empresa patrocinante por revelar una lectura propia del proceso, a la vez que intentara retomar el control de los objetos y devolverlos a la corriente del mercado:

EL MUNDO DE LOS ARTEFACTOS SANITARIOS, GRIFERIAS, BAÑERAS, RECUBRIMIENTOS DE PISOS Y PAREDES HA EVOLUCIONADO EN LAS SOCIEDADES. PASANDO DE SER OBJETOS UTILITARIOS A VERDADEROS SATISFACTORES DE LAS MAS ALTAS EXIGENCIAS ESTÉTICAS.

EL CAMBIO HA SUCEDIDO Y BRIGGS, ACORDE A ESTA EVOLUCIÓN EN EL —UNIVERSO DEL BAÑO— PROPONE INNOVADORAS SOLUCIONES A SUS CLIENTES.

LA INTENCIÓN DE LA TIENDA BATH CENTER & MORE HA SIDO PLANTEAR AL CONSUMIDOR UN ESPACIO DONDE CONVIVAN ARMÓNICAMENTE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL BAÑO, LA COCINA Y COMPLEMENTOS DE ESTO.

EL DESAFÍO EMPIEZA DESDE LAS ÁREAS EXTERIORES Y LA MARCA BRIGGS BUSCA PROPONER UNA MUESTRA EN QUE SUS PIEZAS COMERCIALES SE EXPONGAN CON UN AIRE ARTÍSTICO.

BRIGGS CREÓ LA VITRINA QUE AQUÍ PRESENTAMOS PARA TRANSMITIR AL MUNDO, DE UNA MANERA GRÁFICA, EL SIGNIFICADO DE MOVER AGUA PARA EL MUNDO.

BRIGGS

THE PREMIUM BATH COLLECTION⁹

Por otra parte, la perspectiva de FD fue expresada en el siguiente manifiesto/cédula museográfica —presentado al mismo nivel y del mismo tamaño que el de Briggs, en pared adjunta a la pieza—:

FULL DOLLAR Inc.

Actividad de mayo 2007

Instalación: De la Impredicable Vida Social de Marcel Duchamp

En base al establecimiento de un convenio con la empresa Edesa, se instaló en el espacio pertinente del Museo Camilo Egas un estante promocional de distintos tipos de toilets que forman parte del stock regular de esta última para la venta al público. El estante es una reproducción literal de aquel que se exhibe en su local de la Av. Shyris e Isla Floreana, de manera que el espectador puede contrastarlo con su referente real por si emergiera alguna duda sobre nuestros sentidos corporativos de originalidad y autenticidad.

Este proyecto apuntala la idea de «tráfico» desarrollada sistemáticamente por Full Dollar desde su gloriosa fundación en 2004, para lo cual en esta ocasión se apropia de elementos anodinos del paisaje urbano para hacerlos pasar por arte. En este caso, se trata de objetos funcionales (hasta nuestros detractores coincidirán que difícilmente se encontrará algo más funcional que un toilet) que desde el punto de vista del mercadeo son de diseño y arte propiamente hablando, mientras que su contenedor o vitrina es un elemento constante de la cacofonía visual en un fragmento de la ciudad. El tráfico de ideas y objetos es de doble vía, en esta ocasión, dada la existencia de objetos comercializados por nuestros auspiciantes que toman como referencia directa a La Fuente de Marcel Duchamp.

El tráfico propuesto por Full Dollar, Inc. con esta pieza deja en mano de otros individuos (empresarios, empleados y diseñadores de Edesa, curadores, burócratas, museógrafos, periodistas e incautos varios) hacer el trabajo que nos correspondería e, idealmente, tiende a producir cortocircuitos entre distintas concepciones sobre los sentidos contemporáneos del arte. Así, algunos visitantes, los más literales, verán una línea directa con Duchamp, mientras que otros, los más sensibles, un stand promocional. No faltarán por supuesto, los más desocupados, perversos e insidiosos, aquellos que discutirán esta instalación como si se tratara de un comentario sobre el estado de la gestión cultural en el país. *C'est la vie.*

⁹ El original de este texto está capitalizado y se lo reproduce *verbatim* y tal como fuera exhibido.

Full Dollar, Inc.

Nunca El Arte Contemporáneo Estuvo Peor Representado¹⁰

Departamento de Servicios Académicos, Artísticos e Higiénicos

Visite nuestra instalación en el Museo Camilo Egas, Venezuela y Esmeraldas esquina, como parte de la exhibición Arte Contemporáneo en Ecuador, o, en su defecto, vaya directamente al Briggs Bath Center and More en Av. Shyris y Floreana. Si está desocupado, es crítico de arte, o ama el arte conceptual visite ambos.

No deje de preguntar por la línea Duchamp en el Briggs Bath Center and More.

Nuestra empresa agradece el guiño artístico realizado por Edesa al colaborar activamente en la feliz conceptualización y posterior emplazamiento de esta instalación a la par que exhibe sus productos.¹¹

La instalación realizada preservó, como en la mayoría de mis proyectos, su autoridad intelectual de forma difusa y con la misma autoridad y poder de representación en el espacio del museo. Mis cómplices destacaron su marca comercial al estampar su logo en una parte sumamente visible de la pieza, invadieron espacios adicionales con *banners* de la empresa y divulgaron el espectáculo de la noche en ciernes en revistas de sociales a través del registro fotográfico levantado por su propio equipo mediático. En el ritual inaugural y la circulación de todos esos registros mis lecturas etnográficas del proyecto se multiplicaron¹². Pero, la ironía que encerraba este proyecto aludía principalmente a una concepción sobre la inscripción como una suerte de acto vandálico efectuado sobre el propio museo¹³.

DESINSCRIPCIÓN

Duchamp menciona una palabra crucial en la cita referida más arriba en cuatro ocasiones. Al regresar al análisis de su extracto metodológico, hay una estrategia clave que emerge reiteradamente en su lenguaje y que define su percepción del *ready-made* como dispositivo artístico y crítico: el ejercicio de la inscripción. Rafael Cippolini —máximo difusor contemporáneo de la ciencia 'Patafísica en Latinoamérica desde

¹⁰ Este es el eslogan actual de FD y fue creado a partir de diálogos con un pintor vernacular para el proyecto pictórico Problemas Dramáticos del Mundo Contemporáneo, alrededor de 2006 (Kronfle & Zapata, 2009, pp. 20-21).

¹¹ Véase, <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividad-mayo-2007.html>

¹² El análisis de la circulación mediática de los proyectos de FD se encuentra en proceso como texto y otros dispositivos.

¹³ Steven Goss revisa varios actos vandálicos que funcionan como inscripciones sobre la materialidad de piezas famosas en su espléndida guía de instrumentos para vandalizar al arte (1996).

su posición, desde el año 2000, como Navabo Volátil del Longevo Instituto de Altos Estudios 'Patafísicos de UBuenos Aires, LIAEPBA— propone cotejar el método duchampiano con los procedimientos de Jean Dubuffet (1901-1985), promotor del *art brut*, y también pensador 'patafísico en los años cincuenta.

Para Cippolini, el *ready-made* es «un estado o paso en las prácticas artísticas contemporáneas» si se lo entiende «como un articulador de conductas teóricas» (2007, p. 132). Dos teorías estarían en juego: inscripción y desinscripción. La primera, fomentada por Duchamp, conceptualizó:

[...] la inscripción como un gesto, como la irrupción del tiempo de una subjetividad en la cronología misma de la obra, a la vez que esta no puede pertenecer sino a un sistema simbólico predeterminado, que es el de su época; entonces estamos en condiciones de afirmar que, con Duchamp, se inicia toda una política de inscripciones que desencadenará, progresivamente, una taxonomía numerosísima de estilos de inscribir (Cippolini, 2007).

Por su parte, Dubuffet, entre los años cuarenta y sesenta, principalmente, expandió eficientemente el Arte Bruto siguiendo los principios de la desinscripción. «Construyó [...] otra tradición sin fronteras, la emergencia de un productor-hacedor no inscripto (un no-artista), fuera de todo enunciado apriorístico». Cippolini continúa:

Duchamp, como artista, señaló (inscribió) aquello que no era arte (un mingitorio) en el inventario de lo artístico. Dubuffet descubrió a no-artistas detrás de obras de arte (desinscribió al arte de la necesidad de un artista que lo produzca) (2007).

Los proyectos de FD piensan el quehacer etnográfico como un «estilo de inscribirse y desinscribirse» a sí mismo durante el trabajo de campo. Esto es, como una *conducta teórica* ciertamente anarquista, que guarda consecuencias metodológicas y filosóficas (Feyerabend, 2000). Es en el estatuto del artista desinscrito —que regularmente coincide para el caso ecuatoriano con líneas de clase y raza— donde se explica mi último proyecto como *traficante-del-arte*, The Full Dollar Collection of Contemporary Art, que se discutirá más adelante.

Repensar discusiones paradigmáticas sobre las relaciones entre arte y antropología, condensadas primordialmente en el influyente volumen *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (Marcus & Myers, 1995), me llevó a discutir la noción de «tráfico» más acotadamente. Así, la uso para entender los cruces interdisciplinarios como suscitadores de tensiones productivas pero también de fricciones y resistencias (Andrade, 2007b, 2015). Tomo a las prácticas ilícitas del narcotráfico como referente principal para analizar algunas dimensiones conflictivas resultantes de sospechas mutuas. El carácter «ilícito» de ideas, conceptos, objetos, bienes y métodos

marcados al menos como *ilegítimos* al circular dentro de un régimen u otro suscita estrategias defensivas entre unos y otros como respuestas a la apropiación, muchas veces arbitraria, de microprácticas propias a cada uno de ellos. «Tráfico», en suma, describe la *inscripción y/o desinscripción* de un paquete de ideas o bienes disciplinados dentro de un campo u otro para *hacerlas pasar* como pertenecientes a la metodología de cualquiera de ellos. En suma, son formas *intrusas* de tráfico.

Tarek Elhaik, curador de cine y antropólogo de los medios, define a sus prácticas de «diseño curatorial» en antropología como parte de las formas de «intrusión» que conforman los tráficos actuales (2013, p. 785). En su crítica a los límites del «giro etnográfico» en las artes para entender tradiciones históricas muy diferentes a las de Estados Unidos y Europa, advierte sobre el estado problemático que caracterizaría al régimen actual de las discusiones entre arte *contemporáneo* y antropología *contemporánea*:

[...] moviéndose hacia una intolerancia de la comunión de las dos figuras que han dominado tanto el periodo modernista como el, así llamado, posmoderno: el artista y el etnógrafo. Desde los tempranos 1990s, hemos visto una intensificación de una relación antagonista y amigable, y una multiplicación de secuencias seriales donde estas figuras históricas, rivales y complementarias, han cambiado de lugares y han acumulado desentendimientos. Preguntas de orden ontológico empezaron a proliferar y un modo de interrogación, en particular, ha dominado la conversación al formular el problema a través de escribir con guion la relación artista-etnógrafo bajo el signo de lo «sensorial» y lo «metodológico». Ahora, el diálogo histórico se ha transfigurado misteriosamente en preguntas de doble filo: ¿qué hace el artista-como-etnógrafo? ¿Quiénes son sus interlocutores? Y, viceversa: ¿cómo la práctica del etnógrafo-como-artista se ve, se siente, suena y sabe? ¿Quiénes son los beneficiarios de estos procesos dialógicos de empoderamiento? (2013, p. 785, la traducción es mía).

Mientras mi definición sobre la noción de «tráfico» entre antropología y arte contemporáneo subraya las fricciones desatadas por las relaciones de amor y odio que caracterizan a estos cruces, Elhaik llama la atención sobre las prácticas afinadas en tradiciones intelectuales, artísticas y políticas diferentes a las del Norte, y, los también distintos ritmos e impactos del, así llamado, «giro etnográfico». Elhaik alerta sobre su relativa importancia y sugiere mantenerlas como preguntas abiertas para entender el debate, antes que darlo por sentado. Desde esta perspectiva, los cruces interdisciplinarios son parte de preguntas no formulaicas sobre sus formas de producción, contexto y saberes generados mediante formas experimentales¹⁴.

¹⁴ Por supuesto, versiones celebratorias de estos cruces abundan y van más allá de la antropología al punto de posicionarse en revistas de divulgación. Así, *Código*, una publicación mexicana, presentó en su edición 88, datada en agosto-setiembre de 2015, una serie de portafolios agrupados bajo el tema

Para el caso de Ecuador, por ejemplo, el vigor de la tradición andeanista en antropología no se ha visto mayormente removido por sus secuelas, y, en el campo artístico —como en el caso de Guayaquil, donde no hay escuelas de antropología— han surgido prácticas relacionadas con la problemática urbana desde hace una década atrás, algunas de ellas cercanas a los métodos etnográficos (Kronfle, 2007). Es en este tipo de contextos precarios donde formas de inscripción, desinscripción e intrusión informaron la creación del proyecto que describo en esta última sección.

COLECCIÓN

The Full Dollar Collection of Contemporary Art (2009 al presente) es una crítica a las prácticas del coleccionismo de arte contemporáneo formulado bajo la lógica de producción, representación y creación material de la gráfica popular¹⁵. Este proyecto nació en y regresa gradualmente al terreno de la antropología después de traficar por el del arte contemporáneo. Mi interés primario es en un campo de producción de imágenes: el de la gráfica popular y, específicamente, el de la rotulación manual con propósitos comerciales. Como tal, opero en contra de idealizaciones y nostalgias pues la gráfica popular expresa a cabalidad la constitución de «lo popular» como resultado de flujos regionales marcados. Trabajo también contra el tiempo porque las tradiciones manuales de rotulación pierden terreno frente a las tecnologías de reproducción e impresión digitales.

La cromática, la tipografía y la mayoría de los objetos de la representación en los rótulos no son estrictamente «ecuatorianos» pero son ampliamente reconocidos como «populares». Si, a nivel formal, no se pueden encontrar respuestas a esta paradoja, ellas se hallan en el modo de producción visual. Primero, dada la organización desigual del mercado laboral y la subvaloración de las tareas manuales, los rótulos expresan una cierta estructura de relaciones sociales. Segundo, los hacedores de imágenes —como Víctor Hugo «Don Pili» Escalante, el autor de las obras que componen esta colección— hacen uso para su producción manual de un repertorio prácticamente ilimitado derivado de archivos fotográficos, caricaturas, revistas e imágenes cinematográficas y televisivas que circulan en una sociedad y un tiempo dados.

«El artista como científico social», que incluían el trabajo de sociólogos, politólogos, arqueólogos, y lingüistas. Evidentemente, mi interés se centra sobre todo en el campo de la antropología porque es ahí donde he sido primordialmente disciplinado. El del arte me permite hacer antropología pero siendo indisciplinado, es decir, incluyendo el desorden en mi práctica como parte esencial de la ecuación y del método.

¹⁵ Este proyecto ha sido revisado por curadores o artistas en Andrade, Garzón y Burgos (2015), Cevallos y Bedoya (2014), Tapia (2014b), Kingman (2013) y Kronfle (2013). Yo presento una reflexión comprensiva sobre su realización, bajo los mismos métodos pero para inscribirlo en el espacio público en Los Ángeles, California, en Andrade 2013 y en prensa.

Tercero, el proceso de producción es dialógico: los rótulos son comisionados en función de propósitos mercantiles. El rotulista debe activar su archivo en relación con una demanda que es simultáneamente comercial, y por lo tanto genérica, pero también única porque requiere pensar imaginariamente en un tipo de establecimiento comercial y diferenciarlo mediante el uso del arte contemporáneo.

La gráfica popular, por lo tanto, resulta de una colusión de flujos globales, archivos omnívoros y diálogos sociales inscritos en un tipo de economía de las imágenes. Esta economía es política y así lo evidencian sus encuentros y desencuentros con el campo del arte contemporáneo. *The Full Dollar Collection of Contemporary Art* opera como un monumento móvil a esta economía política y debe entenderse en una genealogía de apropiaciones mucho más larga en la historia del arte.

La colección está destinada a hacer un comentario crítico sobre las prácticas de coleccionismo bajo el lenguaje y el método de la rotulación popular. Sobre la base de fotografías de obras célebres en el mercado global del arte y el juego con los títulos o los nombres de sus autores originales, el resultado son apropiaciones, inscripciones y desinscripciones de pinturas/rótulos para anunciar empresas tan hipotéticas como la propia Full Dollar (ver imagen 3).

La colección, compuesta por 23 obras hasta el momento, es la extensión de una investigación fotográfica colectiva realizada durante 2007 y publicada en el libro *Gráfica Popular* (Barragán, 2007). Al encargarme de Guayaquil y su zona de influencia, conocí a un rotulista en Playas, un pueblo pesquero, que curiosamente estampaba su firma en los anuncios comerciales de su autoría. Desde 2009 empecé a comisionarle reproducciones de obras célebres del arte contemporáneo para someterlas al lenguaje textual y visual de la gráfica popular, usando los mismos materiales que Don Pili —el pintor con el que trabajo— utiliza, para que reflexionara sobre la potencial utilidad de rótulos creados para negocios hipotéticos. Don Pili lee las imágenes fotográficas seleccionadas mediante mi ejercicio curatorial. Para ello, exploro en la historia del arte y en los mercados de élite. Ellas pueden ser originalmente instalaciones, pinturas u otros soportes, ciertamente todas son obras célebres a ser traducidas en el lenguaje tradicional de la rotulación.

Los resultados son productivos para un proyecto que nace con un interés antropológico y genera nuevos sentidos en el proceso de su circulación social como piezas artísticas que entran y salen del circuito del arte de distintas maneras¹⁶. A lo largo

¹⁶ El proyecto fue seleccionado por Outpost at The Armory Center for the Arts (Pasadena, California) como parte de su programa de residencia de artistas entre 2012 y 2014. Siguiendo el mismo método y trabajando con grupos de rotulistas y artistas, la finalidad fue intervenir en la arteria principal de una zona gentrificada con rótulos funcionales. Su emplazamiento y las imágenes mismas fueron negociadas con los dueños de los negocios a partir de obras de artistas basados en Los Ángeles (Andrade, 2013).

de este proceso es relevante mantener el sentido crítico que adquiere la colección creada, pensada como una mirada sarcástica a la hipermercantilización del arte contemporáneo que es «reducido» —entre comillas— a un lenguaje opuesto al del establecimiento en múltiples niveles. Las exhibiciones en galerías, curadores y prensa mediante se constituyen en eventos de producción de conocimiento antropológico sobre las condiciones del arte y sus etiquetas. Estos intercambios me permiten reflexionar sobre los sentidos de autoridad y autenticidad a la vez que la condición material de las obras que componen la colección, su estatuto como objetos, brinda la posibilidad de disparar sentidos heterogéneos entre coleccionistas, artistas, curiosos, espectadores y periodistas.

ECONOMÍAS

Después de recibir las primeras tres piezas comisionadas [Sastrería Don Gilberto, Guardería Infantil Cabezas de Tomate e Iglesia: Cristo Sabe Que No Es Nada Fácil]¹⁷, entendí que el éxito del proyecto radicaría en su carácter de producción sistemática, en la acumulación de piezas y en su exhibición como serie. Por ello, la exposición pública de la colección es importante porque formula una crítica directa a las políticas de gestión cultural en un país en el que las instituciones públicas no tienen fondos, ni tampoco adquieren arte contemporáneo, a la vez que promueve una crítica sobre las pretensiones del coleccionismo a nivel global sobre la base de la adquisición/exhibición de obvias copias. La noción de «obvia copia», paradójicamente, es lo que hace a la colección «auténtica», y eso se aprecia solamente en conjunto: cuando uno ve el poder omnívoro de la rotulación popular para desecrar obras canónicas del mercado imperial del arte. Finalmente, exhibirla públicamente cobra sentido cuando la colección permite testear la información pero también la ignorancia del contexto ecuatoriano sobre arte contemporáneo: públicos que no tienen referencias de cada pieza pueden elaborar cualquier historia alternativa sobre aquella o perderse la broma.

La primera parada de la colección en su conjunto —después de cinco rondas de comisiones a Don Pili, con sus respectivos ajustes y negociaciones de las expectativas cruzadas que hemos tenido en el proyecto— fue la que se exhibió inicialmente en julio 2013 en dpm gallery, Guayaquil. Se mostraron las 23 piezas que constituyen

Una plataforma multimediática, pensada como archivo del proyecto, fue creada por KCET, la estación independiente más importante de Estados Unidos. Puede ser consultada en: <http://www.kcet.org/social/departures/participate/fulldollar/>

¹⁷ Son citaciones a las obras *Sting-Land*, de Gilbert & George; *Tomato Head*, de Paul McCarthy, y, *Christ You Know It Ain't Easy*, de Sarah Lucas.

la colección hasta la fecha. Estas fueron, posteriormente en setiembre de 2013, exhibidas en la galería El Container, Quito¹⁸.

Parte de la colección ahora está desperdigada, en manos de coleccionistas o artistas. Necesita, para dar continuidad al proyecto, ser reconstituida y ampliada. Después de vender algunas piezas «únicas», opté por jugar con series limitadas cuando así lo precisara. Ese es el caso de las obras: *Los Ceviches de Damían*, *Best in Cown!* y *Los Peluches de Mike*¹⁹. Todas las obras de la colección son susceptibles de réplica pues el fundamento ontológico de su existencia es la glorificación de la copia, el reconocer que la mayoría de la gente lidia con reproducciones en la vida cotidiana, conservando para ellas un aura especial.

Mis intereses antropológicos en este proyecto se enfocan en las prácticas del coleccionismo y el valor de los objetos y en estudiar el poder de las copias, trabajando en contra de la subestimación de la teoría cultural sobre ellas. En tanto antropólogo, el proyecto se nutre de volver a los circuitos académicos interesados en estas cuestiones para repensar la múltiple posicionalidad que adquiere el etnógrafo en el trabajo de campo y la etnografía misma, como bien lo sostiene Tarek Elhaik, «diseño curatorial» (Elhaik & Marcus, 2012). Volver al terreno del texto después de sus iteraciones como parte de exhibiciones dentro de circuitos del arte ayuda a generar un conocimiento múltiple, producido independientemente y de forma autónoma por actores diferencialmente sitiados: desde galeristas, coleccionistas y artistas, pasando por periodistas y críticos, y volviendo a los campos locales de producción cultural, con sus efectos sobre mi propia forma de pensar y hacer antropología.

En cuanto al método y la ética de FD en un proyecto concebido como eminentemente dialógico, la relación establecida entre mi persona como «patrón conceptual» o «comisario» y Don Pili como artista, no puede ser idealizada ni tampoco abstraída de relaciones de poder. Soy consciente de los límites del diálogo establecido porque ambos partimos de relaciones estructuralmente desiguales y operamos en economías visuales también distintas. Nos movemos en mundos del arte que no calzan regularmente en un mismo mundo del arte. El fraseo reiterado de la prensa que ha cubierto este proyecto lo resume de manera clara: Don Pili es presentado

¹⁸ Exhibiciones parciales se hicieron en espacios independientes tales como La Ex-Culpable en Lima, y como parte de un evento paralelo a la última Bienal de Cuenca, en 2010 y 2014. El manifiesto inaugural para la galería en Quito, formulado en el lenguaje que caracteriza los anuncios de las actividades de FD, incluye el listado de los artistas pirateados en la colección: <https://corporacionfulldollar.wordpress.com/2013/07/03/full-dollar-presenta-the-full-dollar-collection-of-contemporary-art-un-proyecto-de-x-andrade-con-victor-hugo-don-pili-escalante-julio-16-2013-el-container-quito/>

¹⁹ Referidas a las obras originales de Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, y, Mike Kelley, *Ah... Youth*. Las falsas traducciones, de inglés a castellano, por ejemplo, se preservaron íntegramente.

siempre como «artesano»; Andrade, como «artista». La fórmula conceptual usada es la siguiente: a) FD aparece como una suerte de productor ejecutivo o *sponsor*, dejándolo en la indeterminación a propósito para justificar adicionalmente el propio hecho de que FD es definido como una «empresa», pero también un «artista»; b) X. Andrade es el autor conceptual del proyecto; y, c) Víctor Hugo «Don Pili» Escalante es el artista.

Las reglas prácticas que configuran tanto la metodología como la economía interna del proyecto son: a) Andrade comisiona y paga por adelantado al artista la realización de la reproducción y creación manual de la obra sobre la base de reproducciones fotográficas de las piezas seleccionadas por mi persona; b) el precio de la obra es establecido por Don Pili de acuerdo con su juicio en relación con el trabajo profesional que realiza en su pueblo, Playas; c) de haber venta, la ganancia se reparte a mitades entre Andrade y Don Pili, una vez que se resten los gastos de transporte, montaje, propaganda, viajes, descuentos de las galerías, es decir todo aquello que supone costos para la efectiva circulación social de la obra; finalmente, d) mi ganancia se reinvierte en la expansión de la colección.

Por supuesto, este es el esquema teórico. El esquema práctico es más «andino»: hay dinámicas tales como reciprocidad y endeudamientos, lo cual nos devuelve al contexto desigual del cual ambos provenimos. Y el esquema también es altamente especulativo, es un juego: ¿cuándo se superan los costos de inversión en un proyecto que se alarga en el tiempo y que no necesariamente entra en el mercado del arte en un país donde este es precario? ¿Quién controla ese límite? Soy yo, como comisario, evidentemente. Y ello nos devuelve al lugar de las relaciones de poder en un proyecto de esta naturaleza. Don Pili sabe que hay un salto abismal entre ambas economías —la de su pueblo y la de la ciudad, la de la «artesanía» y el «arte»—²⁰. Asimismo, conoce lo que involucra circular en circuitos no permitidos si no fuera por mi mediación como un actor legitimado, de una u otra manera, en dicho ámbito. Sus expectativas son las de continuar trabajando en proyectos de FD porque ello encarna el potencial de ganar de distintas maneras, siendo la principal la ayuda periódica a las demandas de su economía doméstica. Pero, además, él se sabe artista y se reconoce a sí mismo como tal. Por ello FD le brinda una plataforma para ese reconocimiento.

En suma, antes que presentar una imagen armónica de la dinámica etnográfica y de producción material desatadas, incorporo las tensiones, contradicciones y desigualdades que el proyecto encierra y para ello sigo las discusiones de Johannes Fabian (1996) sobre la «confrontación» en el trabajo antropológico como un aspecto

²⁰ Algunas de las perspectivas de Don Pili sobre el proyecto se encuentran en el cortometraje documental de Rubén Jurado, *Don Pili entre Pangas y Pinturas* (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=WkwAvbJhxXw>

clave por exponerse mediante la construcción textual, el desarrollo del trabajo etnográfico para someter a diálogos múltiples las imágenes y la inscripción de otros dispositivos prestados del arte. Por ejemplo, hay muchas viñetas etnográficas que vengo sistematizando para recoger las minucias de los juegos de poder con quienes el proyecto se enfrenta, especialmente cuando de adquisición de la obra se trata. Discutir estos temas permite adicionalmente romper con la corrección política de la antropología, acostumbrada a ocultar lo espinoso de las relaciones sociales en el trabajo de campo o, en este caso, en la producción de objetos de arte o rótulos de negocios hipotéticos, irónicos, sarcásticos, ciertamente falsos.

Finalmente, la economía de *The Full Dollar Collection of Contemporary Art* es, al menos, doble: a) productiva y b) moral. Don Pili goza de una tarea remunerada, derivada de la excelencia en su trabajo profesional previo y adicionalmente gana capital simbólico como artista en sus propios términos. Las mismas publicaciones de prensa que lo nombran solamente como «artesano» han servido para legitimarlo como artista en su propio pueblo, al punto de que la municipalidad le organizó una exhibición. Como patrono del proyecto, genero recursos para recuperar la inversión, reinvertir y también ganar capital simbólico vía la continuidad de los proyectos con FD. Igualmente importante es que gano datos etnográficos al estudiar las mediaciones e intermediaciones y negociaciones de poder (con artistas, curadores, coleccionistas, compradores, galeristas, investigadores).

No obstante, ser antropólogo genera también una economía moral doble. Por un lado, estoy obligado a tener una relación transparente —éticamente responsable— con quien trabaja conmigo. Don Pili, en este sentido, es un informante dentro de una etnografía larga, él sabe de todo su recorrido y participa del proyecto dadas sus propias convicciones en el mismo. Al contrario de una etnografía clásica, sin embargo, Don Pili es parte de un juego que tiene como primordial objetivo una producción material dada, proceso que es catalizado por la presencia del antropólogo, contrariando los discursos canónicos sobre la observación participante. Por otra parte, el proyecto habla fehacientemente de dos mundos en conflicto, en posiciones y con conocimientos muy diferentes sobre el sistema del arte (y el de la antropología porque soy yo quien habla en este texto). No resuelve, sino que despierta las tensiones latentes entre el arte y la artesanía, entre la gráfica popular y el arte contemporáneo, entre el arte y la antropología, entre posiciones diversas en términos de clase y etnia, educativos y generacionales, y de acceso a recursos simbólicos y materiales. En este sentido el proyecto da cuenta fehacientemente de relaciones sociales que son desiguales, irresolubles. Las múltiples falsas traducciones que se incorporan en los cuadros que constituyen la serie dan cuenta también de aquello (ver Andrade en prensa).



Imagen 1: Proyecto Invasión Étnica: un colectivo de migrantes indígenas —regularmente excluidos del imaginario mestizo sobre ciudadanía— performa un ritual religioso a su patrono en un día escogido azarosamente. Al hacerlo, se toman la arteria principal del Guayaquil renovado. <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/amarzo-2007.html>. Crédito: X. Andrade/Full Dollar, Guayaquil, 2007.



Imagen 2: Proyecto Instalación: De la Impredecible Vida Social de Marcel Duchamp. Andrade posa en el centro, acompañado de altos ejecutivos de la empresa Briggs, cuyo aparato de difusión llevó un grupo de fotógrafos para cubrir la noche inaugural. Museo Camilo Egas, Banco Central del Ecuador, Quito, 2007. Crédito: Banco Central del Ecuador, 2007.



Imagen 3: Proyecto The Full Dollar Collection of Contemporary Art (2009-presente): Night Club La Noche es Nuestra, esmalte sobre madera, 120 x 80 cms. «Night», original de Lisa Yuskavage [1992-2000], es inscrita como anuncio de un prostíbulo. Este es uno de los cuadros favoritos de Don Pili, en la medida que extiende su obra maestra, constituida por murales de pared a pared en algunos de los establecimientos del ramo en Playas, Ecuador. Este cuadro resume algunos principios claves del método usado para su producción material consistente en aludir al nombre del artista o al título de la obra original, al mismo tiempo que se añade una frase que resuena como un cliché comercial para negocios ficticios. La imagen de la obra original ha sido leída por Don Pili en su función potencialmente ilustrativa y propagandística. Crédito: Full Dollar, Playas, 2009-presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, X. (2004). Museos, políticas culturales y flexibilización laboral en Guayaquil. *Iconos*, 20, 64-72.
- Andrade, X. (2006). «Más ciudad», menos ciudadanía: renovación urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil. *Ecuador Debate*, 68, 161-197.
- Andrade, X. (2007a). La domesticación de los urbanitas en el Guayaquil Contemporáneo. *Iconos*, 27, 51-64.
- Andrade, X. (2007b). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos*, 25, 121-128.
- Andrade, X. (2013). *The Full Dollar Collection of Contemporary Art: York Boulevard*. Los Ángeles. [catálogo].
- Andrade, X. (2014). Gran Apertura de la Galería Full Dollar, Ceremonia Inaugural. En Martín Barbero, Jesús y otros. *Manifiestos: Incómodos, Desobedientes, Mutantes*, pp. 127-128. Bogotá: FES.
- Andrade, X. (2015). Para una etnografía de ciertos objetos: la joyería contemporánea. *Ecuador Debate*, 95, 33-48.
- Andrade, X. (en prensa). Ethnography, 'Pataphysics, Copying. En Arnd Schneider (ed.), *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters* [título tentativo]. Londres: Bloomsbury.
- Andrade, X., Anamaría Garzón & Hugo Burgos (2015). De ida y vuelta entre la antropología y el arte contemporáneo, la apropiación y la originalidad. *Post(s)*, 1, 186-196.
- Barragán, Juan Lorenzo (ed.) (2007). *Gráfica popular, Ecuador*. Quito: Dinediciones.
- Burbano de Lara, Felipe (2014). *La revuelta de las periferias: movimientos regionales y autonomías políticas en Bolivia y Ecuador*. Quito: FLACSO.
- Cevallos, Pamela & Malena Bedoya (2014). Entrevista a X. Andrade: The Full Dollar Collection of Contemporary Art. <http://www.la-scolaris.org/#!xandrade/cpp9>
- Cippolini, Rafael (ed.) (2007). *Patafísica: epitomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Cippolini, Rafael (2009). *Contagiosa paranoia*. Buenos Aires: Interzona.
- Código* (2015). Especial de Arte: El artista como científico social. 88, 51-71.
- Durantaye, Leland de la (2007). Readymade Remade. *Cabinet*, 27, 27-32.
- Elhaik, Tarek (2013). What is contemporary anthropology? *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27(6), 784-798.

- Elhaik, Tarek & George Marcus (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. *Iconos*, 42, 89-104.
- Fabian, Johannes (1996). *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press.
- Fadraga, Lillebit (2007). *Full Dollar: Representing!* <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=90>
- Feyerabend, Paul (2000). *Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- Goss, Steven (1996). *A Partial Guide to Tools of Art Vandalism: An Illustrated Encyclopedia*. [panfleto]
- Jurado, Rubén (2013). *Don Pili entre Pangas y Pinturas*. [documental] <https://www.youtube.com/watch?v=WkwAvbJhxXw>
- Kingman, Manuel (2013). *Full Dollar Collection of Contemporary Art – X. Andrade y Don Pili*. <http://www.laselecta.org/2013/11/full-dollar-collection-of-contemporary-art-x-andrade-y-don-pili-texto-de-manuel-kingman/>
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2007). Reflexión y resistencia: diálogos del arte con la regeneración urbana en Guayaquil. *Iconos*, 27, 77-89.
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2013). *X Andrade: el antropólogo como artista... o arte lobo en piel de oveja*. <http://www.riorevuelto.net/2013/06/the-full-dollar-collection-of.html#uds-search-results>
- Kronfle Chambers, Rodolfo & Cristóbal Zapata (2009). *Playlist 2007-2009: grandes éxitos del arte contemporáneo del Ecuador*. Guayaquil: Museo Municipal de Guayaquil. [catálogo]
- Marcus, George (2010). Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention. *Visual Anthropology*, 23(4), 263-277.
- Marcus, George (2012). The Legacies of *Writing Culture* and the Near Future of the Ethnographic Form: A Sketch. *Cultural Anthropology*, 27(3), 427-445.
- Marcus, George & Fred Myers (eds.) (1995). The Traffic in Art and Culture: An Introduction. En *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp. 1-51. Berkeley: University of California Press.
- Martín Barbero, Jesús y otros (2014). *Manifestos: Incómodos, Desobedientes, Mutantes*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert.
- Mitchell, W.J.T. (1996). What Do Pictures «Really» Want? *October*, 77, 71-82.
- Muntadas, Antoni (2007). Muntadas/Bs. As. Atención: la percepción requiere participación. <http://interartive.org/2011/12/antoni-muntadas-atencion/>

- Myers, Fred (2004a). *Anthropology of the Future, Ethnographies of the Present*. Lecture for Silver Professorship. Nueva York: New York University. [manuscrito].
- Myers, Fred (2004b). *Ontologies of the Image and Economies of Exchange*. *American Ethnologist*, 31(1), 5-20.
- Naumann Francis M. & Hector Obalk (eds.) (2000). *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent: Ludion Press.
- Sholette, Gregory (2011). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press.
- Tapia, Mabel (2014a). «Nunca el Arte Contemporáneo Estuvo Peor Representado»: Contrabandos, Tracciones y Derivas entre Arte y Academia. *TaDa*, 1, 23-31.
- Tapia, Mabel (2014b). *Le monde repose sur un elephant, l'éléphant repose sur une tortue mais... sur quoi repose la tortue?* *Optical Sound*, 2, 94-107.
- Taussig, Michael (2011). *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notes, Namely My Own*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Unda, Ulises (2007). *Arte Contemporáneo en Ecuador*. Quito: Museo Camilo Egas Banco Central del Ecuador. [catálogo]

EL TEXTO CURATORIAL COMO IMAGEN DEL ARTE

Rocío Gómez, Pamela Ravina y Sandra Tineo



Video 1: <https://vimeo.com/119953903>



Video 2: <https://vimeo.com/119268778>

La inquietud compartida por las autoras respecto a los alcances y posibilidades comunicacionales del texto curatorial es lo que le da inicio a este trabajo. Nuestro interés se situó en observar la manera en que se tejen las relaciones entre valores culturales asociados a las instituciones del arte, el texto curatorial y la obra artística¹, a partir de cómo se produce actualmente en el mundo del arte contemporáneo de Lima.

No es nuestra pretensión elaborar una crítica del texto curatorial; sino proponer alternativas de aproximación etnográfica, a partir de la producción de otras formas de representación y discusión del sentido de la obra de arte. Consideramos problemático el uso extendido y naturalizado de la palabra como medio ideal para la representación y discusión del arte. Por tanto, nuestra propuesta se centra en explorar el uso de la imagen para generar alternativas de representación e intentar comprender en este proceso de creación complementario las dinámicas que pautan cada régimen de representación.

¹ Para Danto, el concepto de mundo del Arte estaría construido a partir de tres componentes: obra de Arte, instituciones del Arte y atmósfera de teoría del arte Arte.

La noción de «mundo del arte» cumpliría dos funciones simultáneamente. De un lado, sería un requisito ontológico para la existencia del arte y del otro tendría un papel epistemológico en la identificación e interpretación de las obras de arte.

En este sentido, es fundamental establecer que nuestra investigación no se ubica en el campo de la antropología del arte; sino en un intermedio disciplinar entre el arte y la antropología visual. Esta agenda es resultado de recoger el llamado hecho por investigadores como James Clifford y George Marcus (1986), Arnd Schneider y Chris Wright (2010) y Sarah Pink (2001; 2009) cuyo pensamiento puede —de modo grueso— resumirse en la necesidad de experimentar nuevas formas de hacer etnografía que descentren el rol protagónico de la palabra para representar la cultura y para obtener información —y por tanto, el rol protagónico del etnógrafo—, prestando atención a la experimentación y la experiencia con y de lo corpóreo, lo sensorial y los modos artísticos (*open-ended*) en el proceso de generación de conocimiento.

Encontramos una oportunidad para dicho ejercicio interdisciplinario a través del *between*, concepto que Paul Stoller utiliza para referirse a «espacios indeterminados que no están ni aquí ni allá, el *between* es algo que separa dos otras cosas, sin embargo no toma posición, como por ejemplo, la línea que separa la sombra de la luz» (Stoller, 2015). Ubicamos el *between* entre los campos de la antropología visual y el arte. Para ello, hemos reunido elementos de cada campo con la finalidad de recoger información y generar experiencia. Del método etnográfico tomamos la construcción de la perspectiva del actor y la aproximación al campo con entrevistas y la participación observante (Pink, 2009). De la práctica artística contemporánea, la libertad para reflexionar sobre la propia cultura en la que se está inmerso. Al no tener pretensión de ciencia, el arte no se distancia de la cultura para comprenderla, sino que se implica en ella. Esto es el encuentro con el fenómeno, ya que, como diría Joseph Kosuth, el arte se trata de un «entendimiento en términos de la praxis» (1975)². Revaloramos, por tanto, las premisas de la experimentación sin límites metodológicos preestablecidos y los procesos abiertos para la creación, en el diseño de la investigación.

En un primer momento de la investigación realizamos entrevistas estructuradas y registradas en video a cinco curadores del medio local: Augusto del Valle, Susana Torres, Carlo Trivelli, Max Hernández y Nicolás Tarnawiecki, con el propósito de explorar cómo se produce el texto curatorial [ver video 1]. Ubicamos algunos factores que intervienen en la producción del texto curatorial. Los interlocutores del curador son agentes (artistas y curadores) e instituciones (museos, galerías) del mundo del arte; así como textos referenciales. Con ellos establece diálogos como fuente de información e inspiración para la creación del texto. Además, los curadores imaginan los lugares en que circulará el texto y el público al que va dirigido. Esta imaginación también informa el texto.

² Aun cuando en la antropología «el rol de la experimentación es aun largamente relegado a un panteón histórico de establecidos antropólogos disidentes más que ser una faceta activamente fomentada y valorada del entrenamiento etnográfico» (Schneider & Wright, 2007, p. 4).

Los estilos de narración —que se refieren principalmente a la forma en que cada curador construye su pluma, su sello identificable— son variados, son fuentes creadoras de prestigio y de reconocimiento, y son el resultado del historial de producción de cada curador. Estos estilos se desarrollan en un marco estético que, a su vez, se construye sobre la base de ciertos valores culturales, que rigen los distintos espacios institucionales (estéticas y políticas de la representación). Detrás de los códigos de lenguaje empleados —desde conceptos y terminología, pasando por referencias a otros autores, hasta tipos de sintaxis—, hay un presupuesto respecto a quién posee aquellos códigos para leer y comprender los distintos niveles de interpretaciones propuestas para la obra, en el texto curatorial.

Dentro de esta compleja fase de producción ubicamos una ausencia importante: la intervención de otros agentes en el proceso creativo material de la obra. Artesanos, montajistas, colaboradores no son tomados en cuenta como una fuente de información para la composición del texto; y por tanto, se invisibiliza la agencia que ellos ejercen sobre el sentido y la forma final de la obra. Podríamos decir que la obra es observada por los curadores principalmente en dos momentos: el de la idea inicial del artista y el de la obra culminada, con lo que se deja de lado el intermedio que supone la manipulación corpórea. Es en este espacio de experiencia con la materia que es posible que las ideas iniciales sean modificadas por estos otros agentes, entre otras variables del entorno. Detrás de este modo de producción del texto curatorial subyace el paradigma de la proyección (Ingold, 2013) que implica que en el encuentro entre forma e idea es la idea la que se imprime en la forma, reduciendo la agencia del mundo material.

El segundo momento del proceso de investigación se centró en la producción de un video, como alternativa al texto curatorial, para intentar dar cuenta de *Traducciones* (2012)³, obra de la artista peruana Rocío Gómez —también integrante del grupo que presenta este trabajo—. La ausencia que mencionaremos líneas arriba es la preocupación principal del video, y la obra en cuestión, una vía para abordarla. La obra propone temas tan vastos como las transformaciones que la traducción ejerce sobre el sentido, no solo en cuanto a idioma, sino en cuanto a sus vías materiales de manifestación. Para este trabajo resulta preciso hacer un recorte sobre aquello que nos interesa respecto a la obra: nuestro móvil principal reside en que la manera en que fue construida la obra nos permite aproximarnos a los otros agentes a los que nos hemos referido previamente [ver video 2].

³ *Traducciones* está conformada por tres piezas que ejercen una traducción de idioma y un cambio de soporte para señalar el impacto que estos desplazamientos tienen en el sentido final del texto original, el cuento «Those who don't» (Cisneros, 1984).

Sobre el video como medio, debemos mencionar que lo elegimos porque, en tanto imagen, se trata de un soporte que habita sobre todo en el reino de lo preverbal (MacDougall, 2005), bombardeado constantemente por objetos, cuerpos, espacios y tiempo, y no únicamente por la palabra. También se trata de un formato multimedial y tiene la amplia capacidad de darle cabida a lo verbal, de modo que nos ayuda a no polarizar el debate entre texto e imagen. Nuestra metodología principal para trabajar el video, por tanto, consistió en diálogos y entrevistas; pero esta vez, permitiendo que el video se permee de los objetos, espacios, ambientes (sonoros y visuales) propios de cada caso; facilitando un emplazamiento (*emplacement*) (Pink, 2009) de la investigación.

Elegimos recoger el aporte de la artista y de las bordadoras Margarita y Jeanette Casimiro, y del gestor cultural Johan Velit, pues todos ellos formaron parte del proceso de elaboración de la obra, en diferentes instancias y a través de diferentes medios. La cuarta colaboradora, Fiorina Sanguinetti, fue invitada en su calidad de público espectador de la obra. Además sus aportes como traductora oficial generan una perspectiva particular desde su dominio del tema central de la obra.

En el video se percibe que para las bordadoras, el valor y el sentido de lo que hacen se encuentran en el carácter manual del trabajo y en el dinero que resulta de ello ya que el idioma resulta ser una barrera para el entendimiento cabal del contenido. Esto resulta en ligeros cambios en la ortografía y, por tanto, en su significado final. Otro aporte a la construcción de un significado distinto del original es el soporte material en que se presenta el texto, donde lo femenino y doméstico cobran relevancia. En el caso de Velit, a pesar de poder comprender el significado de los textos, pasados seis meses del montaje a su cargo, no logra recordar el contenido; mas recuerda la sensación del conjunto que, precisamente, lo remonta a la oposición entre un mundo femenino y un mundo masculino y mecanizado, representado por el soporte digital del traductor de Google.

Con este ejercicio hemos buscado enunciar algunas diferencias de los regímenes de representación: palabra, imagen, video. Lo valioso del video no está en ser un producto terminado, sino en el proceso de creación de este, que entendemos como un espacio etnográfico.

En términos etnográficos, rescatamos como estrategia metodológica el uso comparado de medios, desde el cual emergen diferencias en las convenciones que nos permiten entender qué aspectos del proceso artístico desaparecen en una representación y emergen en la otra. A pesar de que los sesgos no son inherentes al medio, esta comparación hace posible que entendamos cómo es que la elección de un medio sobre el otro trae consigo una agenda política y por tanto permite reconocer algunos valores asociados a sus usos en el mundo del arte. Incluimos en este proceso comparativo el ejercicio de escritura de este artículo que acompaña los videos.

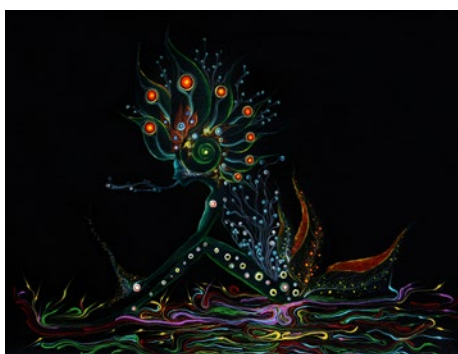
BIBLIOGRAFÍA

- Clifford, James & George Marcus (1986). *Writing Cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Ingold, Tim (2013). *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge: Oxon.
- Kosuth, Joseph (1975). The artist as anthropologist. *The Fox*, 1(1), 18-30.
- Macdougall, David (2005). *The corporeal Image: Film, Ethnography, and the senses*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Pink, Sarah (2001). *Doing Visual Ethnography*. Londres: Sage publications Ltd.
- Pink, Sarah (2009). *Doing Sensory Ethnography*. Londres: Sage publications Ltd.
- Pinochet Cobo, Carla (2013). Arte y Antropología: en torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. *Revista Sans Solei-Estudios de la Imagen*, 5(1), 74 -81.
- Schneider, Arnd & Christopher Wright (2010). *Between art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Nueva York: Berg Press. Oxford.
- Stoller, Paul (2015). The Bureau of Memories: Archives and Ephemera. *Fieldsights - Visual and New Media Review, Cultural Anthropology Online*. <http://www.culanth.org/fieldsights/647-the-bureau-of-memories-archives-and-ephemera>

SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE EN LOS UITOTOS ÁIMENT

Rember Yahuarcani

La Lluvia y sus hijos (Dueño de la chacra 40 x 50; Hijas de la lluvia 53 x 84; Nokokuriño dentro del río 70 x 80; Peces de la quebrada 50 x 54cm.). Técnica: acrílico sobre lienzo; cuadríptico; año 2014.



Dueño de la chacra



Hijas de la lluvia



Nokokuriño dentro del río



Peces de la quebrada



Detalle. Nokokuriño (madre de la lluvia) dentro del río

El idioma *minika* está en extinción en el Perú. Sus pocos miembros han ido desapareciendo paulatinamente. Martha López Pinedo, matriarca del clan Áimenu en el Perú, fue la principal defensora e impulsadora para que el idioma no se perdiera. Santiago Yahuarcani, hijo de Martha, es el miembro del clan que mejor domina el idioma y lo ha logrado transmitir a sus hijos y a otras personas en su natal Pevas, en el Amazonas. Mi padre, Santiago Yahuarcani, escultor y pintor, y yo estamos investigando un tema muy discutido en los círculos académicos del arte. ¿Existe la palabra ARTE en los idiomas ancestrales? ¿Existirá la palabra ARTE en el idioma ancestral del uitoto-*minika*, y cómo se articula? Para contestar a estas preguntas hemos hurgado en la principal fuente de nuestra nación: LOS MITOS. En palabras de mi padre: «Los mitos son los ríos de nuestra memoria. Es vida. Es el origen. En ella está nuestro pasado, presente y nuestro preciado futuro. Los mitos son los ríos donde navega la memoria de nuestros abuelos y allí debemos pescar las palabras sabias de resistencia contra el olvido, la discriminación y la exclusión.» Este es un primer acercamiento hacia el concepto de la palabra Arte, sustentado, explicado y fundamentado desde lo mitológico.

TRADUCIR LO VIRTUAL: ARTE/ESCRITURA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Christopher M. Fraga

«DESBORDAMIENTOS»

Durante los tres años en que hice mi trabajo de campo etnográfico entre los participantes y partidarios del arte contemporáneo en la Ciudad de México me topé una y otra vez con una familia de palabras cuyos usos metafóricos siempre me suscitaban una duda. En las presentaciones públicas en las que los curadores y críticos avanzaban sus interpretaciones y teorías, en los textos que adornaban los muros de las salas de exposición, tanto en las galerías como en los museos, incluso en las reuniones sociales que precipitaban en las cantinas y las salas domésticas de las zonas urbanas más chic, mis informantes solían hablar con frecuencia sorprendente de «desbordes» y «desbordamientos».

Mi confusión fue creciendo a partir de 2008, cuando algunos de mis informantes empezaron a pedir que les hiciera traducciones, del castellano al inglés, de los textos que escribían para los catálogos que son publicados sobre todo en México por los museos de la ciudad. Cito algunos ejemplos:

Salir hoy *en defensa del fetiche* [...] significa rescatar al momento 'primitivista' del modernismo como el desbordamiento que permite intensificar la noción de práctica artística como *una crítica inmanente de la obra de arte como fetiche*. (Botey & Medina, 2010, p. 15)

El espectro de la violencia emancipatoria pretende provocar reflexiones sobre el desborde de violencia y emancipación, siendo este un componente necesario y legado por el proceso de descolonización americano [...]¹.

¹ José Luis Barrios, descripción de una ponencia dentro del marco del Simposio Internacional sobre Estética y Emancipación en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2010.

Estas obras registran experiencias de exaltación, frenesí, euforia o rabia que señalan momentos de conmoción donde las estructuras sociales y anímicas son desbordadas [...]².

Podría seguir multiplicando los ejemplos. ¿Cómo capturar los diversos movimientos señalados por la metáfora de desbordamiento? Y ¿cómo explicar por qué estas personas diversas estaban tan atentas a esta metáfora o esta relación muy particular? Es decir, ¿por qué recurría esta metáfora, una y otra vez?

Por lo general, trabajando con fechas límite muy precipitadas, tenía que dejar de lado estas preguntas y resolver el dilema semántico al jugar precisamente con la metafóricidad de los bordes desbordados. Casi siempre la traducía (en sus formas sustantivas) con la palabra *overflow*; hace poco se me ocurrió que también pudiera haberme valido de las palabras *outpouring*, *overspill*, *brimming over*. Sin embargo, y sin necesariamente indicarlo a los autores, no me quedaba muy satisfecho con esta solución. En algún momento decidí preguntar a una de mis informantes más amables por qué se recurría con tanta frecuencia a la metáfora de desbordamiento. Su respuesta fue bastante directa: «Ah, pues, es que viene de Deleuze y Guattari».

Ahora bien, en aquel momento yo ya había leído algunos de los libros que el filósofo francés Gilles Deleuze había compuesto con su compañero psicoanalista militante, Félix Guattari, pero no me acordaba de esta metáfora tan central. Resulta que yo no tenía la culpa por esta omisión. Sin embargo, me da un poco de vergüenza confesar que tardé varios años en darme cuenta de una circunstancia muy, muy básica: tanto yo como mis informantes mexicanos habíamos leído a Deleuze y Guattari *en traducción*. Al revisar la edición española de *Mil mesetas*, vi que mi colega mexicana tenía toda la razón: la metáfora de desbordamiento aparece decenas de veces (Deleuze & Guattari, 1988).

Esa figura es precisamente la variación continua, como una amplitud que no cesa de desbordar por exceso y por defecto el umbral representativo del patrón mayoritario (1988, p. 108).

Y a la inversa, cuando el rostro se desdibuja, cuando los rasgos de rostridad desaparecen, podemos estar seguros de que hemos entrado en otro régimen [...] en [el] que [...] desterritorializaciones nocturnas desbordan los límites del sistema significante (1988, p. 108).

El problema ya no es el de lo Uno y el de lo Múltiple, sino el de la multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple (1988, p. 159).

² Sol Henaro, texto de sala de la exposición Pulso alterado, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2013.

El placer es la afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para 'volver a encontrarse a sí misma' en el proceso de deseo que la desborda... (1988, p. 161).

Al revisar la edición francesa confirmé que en realidad la española sí es una traducción bastante directa de la palabra *débordement* que aparece en el original. Me quedé con la pregunta: ¿cómo la tradujo Brian Massumi al inglés? (Deleuze & Guattari, 1987). He aquí las citas anteriores en sus traducciones:

The figure to which we are referring is continuous variation, as an amplitude that continually oversteps the representative threshold of the majoritarian standard, by excess or default (1987, p. 106).

Conversely, when the face is effaced, when the faciality traits disappear, we can be sure that we have entered another regime [...] where [...] nocturnal deterritorializations over-spill the limits of the signifying system (1987, p. 115).

It is a problem not of the One and the Multiple but of a fusional multiplicity that effectively goes beyond any opposition between the one and the multiple (1987, p. 115).

Pleasure is an affection of a person or a subject; it is the only way for persons to 'find themselves' in the process of desire that exceeds them... (1987, p. 154).

Podemos ver que, para cuatro variaciones de *débordement*, Massumi movilizó cuatro traducciones distintas: *over-steps*, *over-spills*, *goes beyond*, y *exceeds*. No señalo estas discrepancias para criticar sus decisiones. Ni siquiera pienso aseverar que la palabra *débordement* sea para Deleuze y Guattari algo más que una metáfora útil; o sea, no digo que le dan el estatus de un concepto como tal. Más bien quiero llamar la atención sobre la peculiaridad de esta metáfora: en el contexto de una traducción de un idioma romántico a un idioma germánico, los varios significados de la palabra «desbordamiento» *desbordan* su propio significante. O, por decirlo de otra manera, al leer el lexema «desbordamiento», yo, como traductor, me enfrento precisamente con un desbordamiento semántico³.

³ Unos meses después de presentar esta ponencia, me topé con otro hilo de la red interlingüe que rastreaba. En uno de sus primeros textos publicados, Deleuze revela que su empleo de la figura del desbordamiento tiene un antecedente, al citar la traducción francesa de *Also sprach Zarathustra*: «—Pitié, répondit le devin d'un cœur débordant...» (Deleuze, 1962, p. 195n.1). En efecto, la escena primordial del libro de Nietzsche se trata precisamente de esta figura. Dice Zarathustra al sol: «Über wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir dienen Überfluss ab und segneten dich dafür. [...] Segne den Becher, welcher überfließen will, dass das Wasser golden aus ihm fließe und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage!» («Pero nosotros te aguardábamos cada mañana, te liberábamos de tu sobreabundancia y te bendecíamos por ello. [...] ¡Bendice la copa que quiere desbordarse para que de ella fluya el agua de oro llevando a todas partes el resplandor de tus delicias!» (Nietzsche, 1972, p. 1)).

DE LOS DESBORDAMIENTOS A LO VIRTUAL

Sigamos considerando las operaciones o la eficacia de esta metáfora en otro contexto. Voy a dar un giro pequeño para considerar la obra de un artista mexicano, Alex Dorfsman, con quien empecé a colaborar a partir de 2008. Las imágenes que voy a considerar vienen de una serie suya que lleva el título *This Mountain Collapsed and Became a Bridge* (Dorfsman, 2011).

Las fotografías individuales que componen la serie son impresas en un tamaño relativamente chico, como si formaran parte de un álbum personal, y son montadas en papel en conjuntos de entre una y cinco fotos. Cada conjunto viene en su propio marco, y la serie completa de unos cincuenta y siete marcos fue expuesta por primera vez en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México a finales de 2010. Al siguiente año, Dorfsman las publicó en un libro, que incluyó, entre otros, un breve texto mío.

En el contexto tanto de la exposición original como del libro queda evidente que estas imágenes no son arregladas al azar. Más bien podemos distinguir por lo menos dos principios de relación, por decirlo de alguna manera. El primero rige la secuencia de los conjuntos y responde a los colores y tonalidades dominantes de cada imagen. El segundo se trata de las correspondencias formales que vinculan una imagen a otra, dentro de cada conjunto. Ahora toca precisar la naturaleza de la relación establecida por estas correspondencias⁴ (ver imagen 1).

Creo que sería un error concluir que esta manera de arreglar las imágenes es un mero juego formal. Tampoco se trata únicamente de un *modo particular o personal de ver* el mundo. Más estamos frente a la construcción de una serie de *observaciones empíricas* sobre la naturaleza de las formas que pueblan el mundo en nuestro alrededor. Para desarrollar esta idea, vuelvo a la figura de desbordamiento. Las formas que vemos en cada imagen se ven reiteradas dentro de fotografías distintas. Es decir, esta línea aquí, o ese ángulo allá se repiten a través de contextos materiales bastante distintos. En otras palabras, los bordes de las imágenes indécicas de la fotografía no sirven para contener la repetición de formas y colores. O sea, aquí vemos una especie de desbordamiento muy literal.

Sugiero que, al destacar las repeticiones formales entre *cosas materiales disimilares*, Dorfsman va registrando las huellas de *procesos morfogenéticos*, es decir procesos que dan nacimiento a las formas, y que tienen una realidad muy particular. Las relaciones que percibimos, como el compartimiento del color verde entre la vegetación y una serpiente, resultan de otras series de relaciones que no percibimos como tales.

⁴ Ver Dorfsman, 2011, s.p. para visualizar las imágenes.

En este caso, lo que los seres humanos vemos como el verde del brócoli es el reflejo de ciertas longitudes de onda de la luz en la clorofila de las hojas de las plantas. El verde de la serpiente, en cambio, se trata de otro producto de la evolución: con su piel verde, la serpiente se camufla entre el follaje de la selva y así logra cazar su presa. No es mera casualidad, entonces, que el brócoli y la serpiente compartan el color verde. Por surreales que parezcan estas yuxtaposiciones, Dorfsman nos revela *relaciones materiales inmanentes* escondidas bajo una capa de relaciones formales y aparentemente trascendentales⁵.

Son estas relaciones escondidas las que el propio filósofo Gilles Deleuze buscaba teorizar con su concepto de «lo virtual». No me queda tiempo suficiente como para puntualizar todas las sutilezas de este concepto, así que me limito a un boceto bastante esquelético (véase De Landa, 2013). En la formulación de Deleuze, lo virtual no tiene nada que ver con lo posible, ya que lo posible se opone a lo real. Lo virtual *ya es real*; se opone, en cambio, a lo actual. En mi ejemplo del brócoli y la serpiente, el color verde goza de una virtualidad: en primer lugar, estos organismos individuales distintos *actualizaron* su cualidad verde al nacer y crecer, pero su destino verde ya caracterizaba los ecosistemas en donde surgieron desde un inicio. Segundo, esta especie de serpiente *actualizó* la virtualidad de tener la piel verde al evolucionarse para camuflarse en la selva.

Lo que Dorfsman hace con esta serie fotográfica es darnos acceso a este proceso de actualización de lo virtual, o morfogénesis. Y en este sentido, lo que él hace, constituye otra forma de desbordamiento: lo actual —perceptible aquí como el color verde que aparece en estos índices fotográficos que originan en rincones muy distintos del mundo empírico— desborda lo virtual y viceversa.

No quiero sugerir que *todos* los artistas trabajan por adentrarse en lo virtual; ni siquiera quiero sugerir que el mismo Dorfsman siempre está inmerso en ello. Más bien lo que me interesa es la cadena de desbordamientos que acabamos de trazar: al evolucionar la piel verde, la serpiente desborda un borde filosófico entre lo virtual y lo actual. Al sacar estas fotos y arreglarlas de esta manera específica, el artista muestra que el color verde desborda los marcos de las fotografías individuales, uniendo sus referentes en relaciones morfogenéticas. En tanto, yo, al tratar de relacionarme con estos conjuntos de imágenes mediante el lenguaje, cruzo otro borde; y por último, cuando llega el momento de traducir mis propias observaciones sobre el trabajo de Dorfsman del idioma castellano al idioma inglés, me enfrentaré con otro borde aún: los significados empaquetados en la misma palabra «desbordamiento» tendrán que desbordarse el significante y convertirse en *overflows*, *outpourings*, y *excesses*.

⁵ Debo esta manera de ver la obra de Dorfsman a la lectura de Deleuze que aparece en Manuel De Landa, 1997).

Para concluir, quiero considerar algunas de las implicaciones de esta cadena de desbordamientos. En primer lugar, tiene implicaciones metodológicas para nosotros que pretendemos estudiar el arte —y sobre todo el arte contemporáneo— mediante el trabajo de campo etnográfico. Sugiero que la práctica de eslabonarnos en esta cadena constituye un recurso muy valioso: al vincularnos, por un lado, con las palabras de quienes ganan la vida por publicar sus interpretaciones de las obras de arte, o, por otro, con las obras en sí, nos comprometimos en una relación de responsabilidad ética con nuestros informantes, ya sean críticos, curadores, galeristas o artistas. Hacemos una declaración realizativa de fidelidad, por la cual tenemos que hacer el esfuerzo de cruzar toda una serie de bordes.

En segundo lugar, la cadena de desbordamientos que va desde lo virtual al idioma inglés tiene implicaciones político-económicas, ya que los distintos bordes que he identificado no tienen la misma naturaleza entre sí. Dicho de otra manera, podemos afirmar que el desbordamiento del castellano al inglés también participa en la estructura de lo virtual: no es una casualidad que las palabras de mis informantes terminan por registrarse en el inglés. Hoy por hoy, el borde entre el castellano y el inglés tiene implicaciones muy importantes en la economía política del llamado arte contemporáneo global: mis informantes se valen de mis servicios precisamente porque se sienten con la *obligación* de hacerse entendibles a los curadores, intelectuales y coleccionistas angloparlantes. Por razones que deben ser bastante obvias, son muy raras las veces que las instituciones de países angloparlantes me piden una traducción de un texto curatorial al castellano. Para armar una crítica efectiva de las hegemonías regionales e internacionales, entonces, es imprescindible tomar en cuenta las asimetrías lingüísticas que estructuran la circulación internacional del arte contemporáneo. Y no hay mejor manera de vivir estas asimetrías que enfrentarnos con ellas en una práctica de traducción.

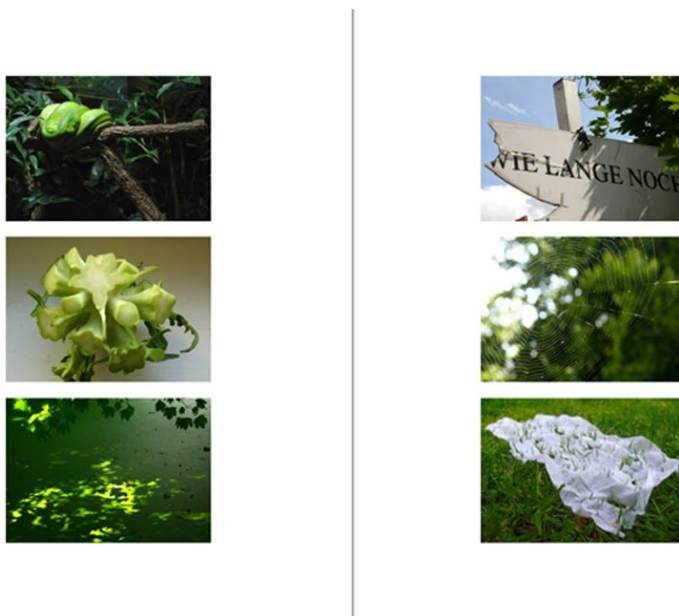


Imagen 1: Alex Dorfsman, «This Mountain Collapsed and Became a Bridge» (2010).

Imagen cortesía del artista.

BIBLIOGRAFÍA

- Botey, Mariana & Medina, Cuauhtémoc (2010). En defensa del fetiche. *El Espectro Rojo: Fetiches críticos*, 1(1), 8-ss.
- De Landa, Manuel (1997). *A Thousand Years of Nonlinear History*. Brooklyn: Zone Books.
- De Landa, Manuel (2013). *Intensive Science and Virtual Philosophy*. 2ª edición. Londres: Bloomsbury Academic Press.
- Deleuze, Gilles (1962). *Nietzsche et la philosophie*. París: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traducción de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Dorfsman, Alex (2011). *This Mountain Collapsed and Became a Bridge*. México: Editorial RM.
- Nietzsche Friedrich (1972). *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

MAHKU–EL MOVIMIENTO DE ARTISTAS HUNI KUIN

Amilton Pelegrino de Mattos e Ibá Huni Kuin (Isaias Sales)

Video 1: www.youtube.com/watch?v=4Z7YrIqhXBM

Video 2: www.youtube.com/watch?v=pIo90b2qGDI

Video 3: www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoi0cQ



Imagen 1: Kape tawã, Jacaré-ponte, dibujo de Isaka Huni Kuin, 2014.



Imagen 2: I Encuentro de artistas dibujantes huni kuin, Terra Indígena Jordão, 2011. Amilton registra a Bane dibujando. Foto: Ibã Huni Kuin.

El objetivo aquí propuesto es presentar una experiencia de coautoría que resulta del desarrollo y consecuencias de una investigación de cantos tradicionales de pueblos Huni Kuin realizada por Ibã Huni Kuin al seguir la Licenciatura Indígena de la Universidad Federal del Acre (UFAC), Campus Floresta, en el Acre, Brasil.

Los temas mencionados constituyen nuestro recorrido, reflexiones y acciones a lo largo del proceso de concretización de MAHKU-Movimiento de artistas Huni Kuin. Tratamos aquí de un proceso de investigación colaborativa en etnomusicología y autoría colectiva que justamente es uno de los asuntos que queremos apuntar en su complejidad epistémica.

MAHKU-EL MOVIMIENTO DE ARTISTAS HUNI KUIN

El MAHKU consiste en un colectivo de artistas Huni Kuin que estamos interesados en investigar las lenguas tradicionales de ese pueblo, así como la musicalidad de los cantos y los dibujos. Buscamos hacer nuevas lecturas mediante pintura, tela, mural y audiovisual de los saberes antiguos (ver imagen 1).

Asimismo, el MAHKU se originó a partir de la investigación de los cantos de Ibã Huni Kuin (Isaias Sales). Este trabajo se inició con las prácticas tradicionales de aprendizaje y se intensificó en el periodo en que Iba reunió y organizó el libro *Nixi Pae-El Espíritu del Bosque* (2006). El libro recoge el huni meka, cantos de Nixi

Pae (ayahuasca) de tres txanas (cantantes) huni kuin de Territorios Indígenas del río Jordán.

Este libro tuvo un gran impacto en las tierras indígenas Huni Kuin, al promover una recuperación de los cantos que estaban perdiendo terreno en las sesiones de ayahuasca ante los himnos y canciones cristianas en portugués. Al refuerzo de los cantos impulsado por el libro en la última década, le siguió una intensificación en el uso del lenguaje, de pinturas y de la propia ayahuasca conforme relata Ibã en el film *Sueño de Nixi Pae* (2014).

En 2009, con la llegada de Ibã a la Licenciatura Indígena, debatíamos las consecuencias de las actividades de investigación. Fue entonces cuando me enseñó los dibujos de Bane Huni Kuin (Cleber Sales) a partir de los cantos huni meka. Cada dibujo era una traducción que Ibã descifraba en una nueva poética, que percibía por primera vez. Al mismo tiempo tomé la cámara y empecé a grabar sus lecturas de los cantos. Hicimos una serie de videos experimentales que tuvieron aceptación inmediata entre los Huni Kuin. Así que empezamos el proyecto de investigación «El Espíritu del Bosque», en UFAC-Floresta.

Hemos desarrollado dos proyectos. En 2011 se celebró la primera reunión de Artistas Diseñadores Huni Kuin en el Territorio Indígena Kaxinawa del río Jordán¹. El otro proyecto fue la grabación audiovisual de las actividades de este grupo de artistas. Con los dibujos producidos en la reunión hicieron la primera exposición «El Espíritu del Bosque – Dibujando los cantos de Nixi Pae»² en agosto de 2011 en Rio Branco.

Durante este periodo creamos nuestra página web (<http://nixi-pae.blogspot.com.br>), lo que permitió una mayor difusión de nuestra investigación y actividades artísticas. Y fue a través del sitio que la Fundación Cartier de Arte Contemporáneo tuvo un primer contacto con nuestro trabajo y nos invitó a asistir a la exposición «Histoires de Voir» en 2012 en París.

Para la exposición de la Fundación Cartier tuvimos nuestro primer video, *El Espíritu del Bosque*, que presentó el trabajo de investigación de los cantos huni meka de Ibã, al grupo de artistas y los orígenes de MAHKU.

La exposición en la Fundación Cartier impulsó al grupo para continuar con la producción de dibujos y explorar otros medios como la pintura, y nos animó a institucionalizar al grupo en forma de asociación. En agosto de 2012 nos reunimos y definimos los objetivos del colectivo que pasa a ser denominado MAHKU-Movimiento de Artistas Huni Kuin.

¹ <http://nixi-pae6.blogspot.com.br>

² <http://nixi-pae7.blogspot.com.br>

EXPOSICIONES

Luego vino una serie de exposiciones que han abierto el universo de las artes para jóvenes artistas huni kuin. La salida de jóvenes huni kuin de las aldeas a las exposiciones también ha sido tema de debates en el grupo. Desde el inicio, una de nuestras preocupaciones fue el enfoque en la práctica artística, para buscar separarnos del mercado del neochamanismo que asedia constantemente a artistas y cantantes huni kuin. Otra preocupación articulada a esto es el impacto de nuestras actividades en el medio de vida de los artistas. El objetivo desde el principio fue facilitar la producción artística y la generación de ingresos en las propias aldeas, sin estimular el desplazamiento y abandono de los jóvenes huni kuin de sus aldeas.

Destacamos de nuestras experiencias en exposiciones nuestra participación en «MIRA, Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas». Como parte de ella nos reunimos en 2013 en Belo Horizonte artistas indígenas brasileños indígenas y artistas e investigadores de otros países como Perú, Bolivia, Ecuador y Colombia. Fue la primera experiencia del grupo hablando en nombre de MAHKU y presentando sus actividades y objetivos.

Otro momento importante para MAHKU fue la exposición «Historias Mestizas» en el Instituto Tomie Ohtake en 2014. Allí se exhibieron 15 dibujos de cantos huni meka de autoría de Isaka Huni Kuin e Ibá Huni Kuin.

En el mismo año llevamos a cabo un trabajo muy importante en la trayectoria de MAHKU. La invitación para participar en la exposición «Feito por Brasileiros» vino del artista belga Naziha Mestaoui, que ha estado siguiendo y trabajando con el MAHKU desde 2012. Participamos en colaboración con esta artista con la instalación *Sounds of Light*, la cual consistía en una proyección de ondas de agua que vibran al son de los cantos huni meka en la voz de voz de Ibá. En ella los artistas MAHKU realizaron más de 150 metros cuadrados de murales con temas de cantos huni meka en las paredes del antiguo Hospital Matarazzo.

AUDIOVISUAL

Todo este proceso está registrado en el filme *El Sueño de Nixi Pae* de 2014 (ver video 1, vínculo arriba). Desde el principio la asociación de imagen y sonido proporcionada por el audiovisual nos parecía fundamental para que el grupo reflexione sobre el trabajo (imagen 2). También es una manera de presentar el trabajo del grupo y hacer que circule en medios que disponen de internet.

Nuestras primeras experiencias con audiovisuales fueron con video-cantos (ver video 2, vínculo arriba). Estas son experimentaciones que reflexionan sobre la traducción. En la superposición de cantos huni meka y dibujos, los videos proponen

un diálogo entre el lenguaje musical minimalista de los cantos y sus vocalizaciones, y los recursos de que disponen las imágenes en papel o tela.

En el video *El Espíritu del Bosque* (ver video 2), de 2012, Ibá presenta su investigación y proyecto con los artistas huni kuin, todo entramado con cantos huni meka.

Las actividades audiovisuales de MAHKU resultan de un trabajo articulado entre el proyecto de investigación Espíritu del Bosque (UFAC - Floresta) y el LABI—Laboratorio de Imagen y Sonido de UFAC-Floresta.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert, Bruce (1995). *O ouro canibal e a queda do céu: Uma crítica xamânica da economia política da natureza*. Brasília: UnB.
- Ibá, Isaias Sales (2006). *Nixi pae, O espírito da floresta*. Rio Branco: CPI/OPIAC.
- Ibá, Isaias Sales (2007). «Huni Meka». *Os cantos do cipó*. Rio Branco: IPHAN/CPI.
- Keifenheim, Barbara (2002). Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios kaxinawa no leste do Peru. En Labate y Araujo (orgs.), *O Uso Ritual da Ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: Fapesp.
- Kopenawa, Davi & Albert, Bruce (2010). *La Chute du Ciel: paroles d'un chaman yanomami*. París: PLON/Terre Humaine.

PARTE 2
LA AGENCIA DEL ARTE

ESPACIO PÚBLICO Y POLÍTICAS DEL CUERPO

«TITULARES»

Ximena Salazar, Fernando Olivos y Cecilia Ugaz,
Proyecto CiudadaníaX, Instituto de Estudios en Salud,
Sexualidad y Desarrollo Humano (IESSDEH)

Técnica: mixta. Instalación- acción de arte; año: 2013; medidas: 2m x 1m x 0.80m.



Titulares

Muchos de los titulares de los diarios limeños producen un discurso que contribuye a cimentar una representación negativa de las comunidades LGBT. Sabemos que una práctica de lectura de noticias de la población se realiza a través de la lectura de titulares expuestos en los kioscos. Para representar TITULARES, se construyó un kiosco semejante a aquellos que vemos en las esquinas en la ciudad de Lima, con diarios colgados que imitan a aquellos diarios de circulación nacional: *El Comercio*, *La República*, *Ojo*, *Ajá*, el *Trome* etcétera, dándole, sin abandonar el estilo noticioso de cada diario, un tratamiento inclusivo a la noticia. El kiosco y sus TITULARES tienen una estética similar a los tradicionales kioscos de Lima y los titulares son parodias de titulares reales; tanto así que muchas personas dudan si son verdaderos o no.

ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS Y ACTIVISTAS EN LA PRÁCTICA ESPACIAL CRÍTICA: CULTURA, PROTESTA SOCIAL Y CENTRO HISTÓRICO DE LIMA EN LA REPÚBLICA NEOLIBERAL

Carlos León-Xjiménez

INTRODUCCIÓN

Recientes exhibiciones de arte enfocadas en aproximaciones conceptuales del arte y la cultura latinoamericanas de los años sesenta a los ochenta han estado investigando desde la perspectiva de la resistencia social y crítica (especialmente «Perder la forma humana»¹ en 2012) en sus interrelaciones con los contextos sociopolíticos. Esta revisión continental me dio el marco de referencia para pensar sobre el rol del arte contemporáneo y las experiencias culturales enfocadas en intervenciones críticas realizadas, vinculadas a la protesta y a contextos de manifestaciones. Esta aproximación ayuda a entender una tradición local de intervenciones espaciales críticas configurando así una memoria de arte crítico y un activismo socialmente comprometido en Lima.

BREVE CONTEXTUALIZACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA DE PERÚ

El lapso comprendido desde 1992 hasta 2015 está enfocado en la actual «era neoliberal» que empezó en Perú en 1990 con fuertes transformaciones económicas al inicio del régimen del presidente Alberto Fujimori. El año 1992, mediante golpe de Estado, Fujimori disolvió el Parlamento e inició una dictadura civil. Esto se enmarca en la segunda década del conflicto armado (1980-2000) que envolvió tanto a partidos políticos en plan subversivo por un lado, como a la policía y las fuerzas armadas por otro. Una compleja lucha que incluyó grupos paramilitares del gobierno, masacres de ambos lados y la desaparición de civiles².

¹ <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/perder-forma-humana-imagen-sismica-anos-ochenta-america-latina>

² www.ictj.org/news/ten-years-after-peru-truth-commission

En tal contexto altamente conflictivo se inicia el neoliberalismo en el Perú como política económica dictada por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial, luego de la trágica hiperinflación heredada del régimen populista de izquierda del presidente Alan García (1985-1990). Fujimori tomó políticas neoliberales para sanear la economía del país. Durante su gobierno, cabezas y mandos de Sendero Luminoso fueron capturados en 1992, y por ello el conflicto empezó a menguar y se empezó a manifestar un optimismo generalizado en la opinión pública, también porque paralelamente se daba una estabilidad económica con un progresivo crecimiento, en un escenario público crecientemente despolitizado.

Sobre el neoliberalismo local, Efraín Gonzales de Olarte señala que

Perú ha generado estabilidad económica con desigualdad social y exclusión, haciendo latentes conflictos sociales y violencia, en la medida en que el modelo económico no genera mecanismos fluidos de movilidad social, especialmente a través del mercado de trabajo y porque el Estado ha fallado en reformar y reestructurar impuestos para ser una 'nivelación' de oportunidades y de un buen árbitro de los conflictos (2007).

Estas políticas neoliberales han sido continuadas por los siguientes regímenes democráticos, pero confrontados con un alza de precios, rentas e ingresos estancados, así como la corrupción política.

ARTISTAS Y ACTIVISTAS EN LIMA (EL GIRO DESDE LOS AÑOS NOVENTA)

Para el año 2007 la población de Lima estuvo calculada en 7,6 millones³, constituyendo casi un tercio de la población del país y centralizando la escena política nacional.

El año 2000, la re-reelección del presidente Fujimori generó un creciente descontento. Tanto las manifestaciones ciudadanas como el activismo artístico jugaron aquí un rol importante al presionar para que hubiese nuevas elecciones. Así, a pesar del miedo y una generación joven despolitizada (crecida en los noventa), se salió a las calles con nuevas maneras de protestar y mostrar insatisfacción (véanse los estudios de caso de «recuperación de la democracia»), pero a su vez aprendiendo de generaciones mayores y desarrollando nuevas formas de compartir y expresar disenso.

Luego de Fujimori, posteriores gobiernos (Toledo, García y Humala) han continuado estrictas políticas económicas neoliberales, de estadísticas exitosas debido

³ <http://censos.inci.gob.pe/cpv2007/tabulados/Tabla.asp?proy=003&u=150100&cuadro=001&exportar=xls>

a los altos precios en la exportación peruana de minerales⁴. La siguiente generación de protagonistas políticos ha mostrado una diversidad de afiliaciones ideológicas y la radical debilidad de sus partidos políticos. Los activistas y artistas han ampliado el espectro de la participación política y de protesta hacia temas de derechos humanos (en el caso de los desaparecidos durante el conflicto armado), derechos de mujeres (aborto, esterilizaciones forzadas, entre otras), derechos LGBT (contra la discriminación, violencia, y posteriormente por la unión civil no matrimonial) y la solidaridad en Lima con protestas de grupos étnicos en otras partes del país: como el caso de la masacre de Bagua, en 2009.

LIMA, PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD Y POLÍTICAS DE LOS ALCALDES

Alberto Andrade fue el primer alcalde metropolitano (1996-2003) que tomó la decisión de empezar con la recuperación del Centro Histórico de Lima (CHL). Reorganizó el centro histórico del damero colonial original (los alrededores de la Plaza Mayor), empezó con el desalojo de vendedores ambulantes e impulsó un proceso de recuperación de fachadas de las casonas coloniales y republicanas. Esto es lo que yo llamo medidas *cosmetológicas* en nombre de la experiencia de la imagen. El objetivo: incrementar el turismo y fortalecer la seguridad con una policía municipal. A su vez, dio un gran apoyo a las artes institucionales, razón por la cual creó el Centro de Artes Visuales (CAV) que organizó una bienal internacional (con tres ediciones en 1997, 1999 y 2002), además de un centro de artes escénicas —enfocado en teatro y danza contemporánea: una clara estrategia de generar marca ciudad y visibilidad internacional a través de cultura contemporánea—. El efecto de la promoción de arte y cultura fue además planeado para sugerir a las clases medias y altas de la ciudad —quienes rechazaban el centro de Lima por su inseguridad, suciedad, decaimiento y falta de servicios— regresar al centro y redescubrirlo.

El siguiente alcalde, Luis Castañeda (2002-2010) enfocó su trabajo en infraestructura para los distritos periféricos, de formas populistas, sin dejar de lado las mejoras al CHL pero desmantelando las instituciones culturales creadas por Andrade. Particularmente relevante es el Decreto de Alcaldía 060 (20 de enero de 2003) mediante el que se restringen las marchas de protesta en el perímetro del damero colonial⁵ (el corazón del CHL). Castañeda prohibió la protesta en nombre de la protección del turismo y para evitar daños al patrimonio cultural construido.

⁴ www.worldbank.org/en/country/peru/overview

⁵ www.munlima.gob.pe/gobierno-abierto-municipal/transparencia/mml/datos-generales/disposiciones-emitidas-1/decretos-de-alcaldia/doc_view/29406-decreto-de-alcaldia-060?ml=1

Por su parte, la administración de Susana Villarán (2011-2014) trajo la cultura como herramienta para el desarrollo ciudadano. Se reconstruyeron las entidades culturales municipales y se empoderó a Cultura como una gerencia dentro de la estructura de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Asimismo, se reorganizó la agencia municipal de recuperación del CHL, PROLIMA⁶ para buscar mejoras. Sin embargo, sin presupuesto, sin una clara posición dentro de la agenda municipal ni decisiones políticas importantes, esta agencia no podría cumplir sus objetivos en un mediano plazo.

APROXIMACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

Esta investigación en marcha busca su base teórica confrontando dos perspectivas teóricas: la práctica espacial crítica (desde la discusión en arquitectura) y la performance (desde el campo de las ciencias sociales y los estudios culturales). Estas dos aproximaciones pueden ser vinculadas desde la referencia a los estudios de casos en los que se relacionan las intervenciones públicas en espacios urbanos y la práctica extendida de arte y cultura, como transformaciones simbólicas en las rutinas de la vida cotidiana.

Como Chantal Mouffe expone:

La hegemonía neoliberal actual ha tratado de convencernos de que las cosas solo pueden ser como son [...] Todas las formas de lo que llamamos *compromiso productivo para perturbar el consenso* son cruciales a fin de poner en primer plano las cosas que el consenso ha tratado de poner a un lado. Muchas voces diferentes y gente, todos ellos ejecutando roles en la creación de lo que yo llamo *espacio público agonial*. Esta es definitivamente un área donde artistas, arquitectos, o gente comprometida en distintos campos de la cultura, juegan un rol increíblemente importante, porque proveen diferentes formas de subjetividades desde las ya existentes (Miessen & Mouffe, 2010, p. 22).

En este sentido, el espacio público no es una infraestructura urbana dada, sino una construcción social que emerge por el debate activo y por la performance de disenso. Rancière corrobora que

Parece que la reducción del espacio político ha conferido un valor sustitutivo a la práctica artística. Cada vez es más el caso de que el arte está empezando a aparecer como un espacio de refugio para la práctica disensual, un lugar de refugio, donde las relaciones entre el sentido y el sentido siguen siendo cuestionadas y re-trabajadas (2010, p. 145).

⁶ www.munlima.gob.pe/prolima

Ambas perspectivas traen la perspectiva estética a un rol en participación política activa.

Desde una línea temporal útil para ubicar diferentes intervenciones artísticas y activistas, estoy enfocado en una investigación basada en estudios de casos, para analizar esa tradición en Lima. Por ello, examinaré experiencias específicas que muestran criterios relevantes de impacto, calidades formales, así como potencia conceptual. Cinco ejes han sido elegidos en el marco de esta investigación: memoria de la violencia política, recuperación de la democracia, respuesta a políticas gubernamentales, activismo de género y, por último, identidad, ciudad y vecindario.

ESTUDIOS DE CASOS: HACIA UNA TRADICIÓN LOCAL DE PRÁCTICA ESPACIAL CRÍTICA

Estos casos han estado probando estrategias creativas y potentes en intervenciones urbanas, mayormente creando espacio público a través de estrategias específicas para prácticas espaciales críticas exitosas. En la tabla 1, diferentes experiencias han sido ordenadas acorde a los ejes referidos, para organizarlos y entender posibles cambios y continuidades.

Tabla 1

	Caso 1	Caso 2	Caso 3	Caso 4
Memoria de la violencia política	Gloria Evaporada (marzo, 1995) + Kerosene (auto-adhesivo)	El ojo que llora (2005)	Museo itinerante de la Memoria (2009-)	El dulce recordar (octubre 23 – noviembre 03, 2011)
Recuperación de la democracia	Entierro de la ONPE (abril 9, 2000)	Lava la bandera (2000)	El Muro de la Vergüenza (2000)	Marcha de los 4 Suyos (julio 27-28, 2000)
Respuesta al comportamiento gubernamental	Intervención Tiza (2000)	Se vende o alquila este local (2006)	Marcha contra la masacre de Bagua (junio 5, 2009)	Marcha de solidaridad con Cajamarca (julio 4, 2012)
Activismo de género	Marcha del Orgullo Gay (2001-)	La Procesión Va Por Dentro (2009)	Besos contra la homofobia (2011-)	La alfombra roja (2013-)
Identidad, ciudad y vecindario	LIMA I[NN] MEMORIAM (2002)	El Descubridor (2010)	Las Guerreras (2012)	Lima Rooftop Ecology (2012)

La clase de intervenciones culturales que estamos describiendo en Lima han ido más allá del patrón tradicional de protestas y se han tornado más diversificadas a la vez que han tomado elementos performativos participativos para incrementar la burla, el sarcasmo o la insatisfacción o indignación, según sea el caso.

Pero más allá de particularidades en este texto, analizo tres casos de la lista descrita para entender la transformación de la ciudad y la activación de espacio público a través de la performance de los grupos humanos involucrados. Estos tres casos han sido escogidos por sus especificidades y por la forma en que esos proyectos han estado creando una memoria local en esas experiencias e intervenciones. Desde esta selección se plantea un panorama de la investigación en proceso.

Gloria Evaporada

A través de la prensa se difundió que los restos de los cuerpos de los nueve estudiantes desaparecidos y un profesor (todos de la Universidad Nacional de Educación, «La Cantuta») fueron encontrados en un área aislada en la zona sureste de la periferia de Lima.

El artista Eduardo Villanes tomó como ícono de trabajo las cajas de cartón usadas por la policía como contenedores para devolver las cenizas y restos de los cadáveres calcinados a los familiares de los desaparecidos. «Gloria», una marca de leche conocida a nivel nacional, tiene en su etiqueta y cajas el texto «leche evaporada» (condensada) que Villanes cambia por «Gente evaporada» en una exhibición (León-Xjiménez, 1994) de arte realizada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1994, ocupada en ese momento por los militares bajo decisión presidencial.

El foco conceptual en las cajas de cartón fue extendido posteriormente a un *happening* en el marco de una marcha civil contra la impunidad de militares y policías acusados de violación de derechos humanos, realizada un año después, en 1995. Estudiantes de arte marcharon a través del CHL con cajas de cartón sobre sus cabezas (imagen 1), en un claro simbolismo vinculado con los estudiantes desaparecidos y asesinados. La marcha finalizó en la Plaza Bolívar, directamente frente al edificio del Parlamento Nacional, donde la policía bloqueó la aproximación al edificio. Los estudiantes lanzaron entonces las cajas hacia la barrera de policías: estos patearon las cajas hacia atrás, acercándolas al edificio (León-Xjiménez, 1995).

Lava la Bandera

Una de las experiencias más documentadas entre las luchas por la recuperación de la democracia, Lava la Bandera, comenzó como un «ritual para limpiar la patria» —debido a la corrupción por el entonces presidente Alberto Fujimori y su jefe del Servicio Nacional de Inteligencia, Vladimiro Montesinos—.

Realizado cada viernes de 12m a 3pm en un lapso de seis meses durante el año 2000 y organizado por el Colectivo Sociedad Civil, Lava la Bandera fue una experiencia performática que trasladó el proceso doméstico y manual de limpieza a la plaza pública. La plaza elegida fue la Plaza Mayor de Lima (imagen 2), que da directamente al Palacio Presidencial. Víctor Vich anota las características que hicieron de esta experiencia un símbolo exitoso al fundiendo la insatisfacción contra la clase política peruana y su incapacidad de confrontar la corrupción y desgobierno de Fujimori: «Su objetivo fue producir una imagen emocional que pudiera remover la conciencia colectiva a partir del cuestionamiento de una de las más estables bases simbólicas de la nación: la bandera peruana» (Vich, 2004, p. 6).

Ya en proceso de convertirse en un ritual popular, extendido a otras ciudades, provincias y también a comunidades peruanas en el extranjero, Lava la Bandera triunfó por su uso de códigos simples que todos podían entender; resaltando la oposición civil contra el gobierno. La gran participación se convirtió en un tipo de recuperación de *ágora* pública. Esto debido a la bien organizada campaña mediática durante los años de Fujimori, de mantener silenciadas las voces alternativas en la prensa y de usar la etiqueta de «terrorista» como forma de desacreditar cualquier posición crítica. Vich concluye:

Si durante diez años el objetivo del gobierno de Fujimori había consistido en despolitizar a los sujetos para convertirnos en simples espectadores de un show en el que solamente estaba permitido la observación pasiva y la relación clientelar, por su carácter participativo y cotidiano, estas performances resignificaron la vida política y pusieron en escena la necesidad de una mayor agencia ciudadana (2004, p. 17).

Se vende o alquila este local

El proyecto «Se vende o alquila este local» (Quiroz, 2006), realizado el 2 de abril de 2006 por el artista Lalo Quiroz y la colaboración de más de otros veinte involucrados, señaló las insatisfacciones con los políticos y el gobierno mediante el uso de un texto en grandes letras sobre paneles de madera. Estos paneles fueron movidos a través del centro de la ciudad —uno después del otro— para dejar que el transeúnte y los observadores pudieran leer claramente el texto «Se vende o alquila este local». Cuando el equipo se detenía al frente de edificios emblemáticos —como el Parlamento Nacional, el Palacio de Justicia, la Catedral (imagen 3) y también el Palacio de Gobierno en la Plaza Mayor— la referencia a una propiedad vacía (o disponible) era hecha evidente. Esta estrategia —a partir de los afiches emplazados en ventanas y fachadas— usada para fines del comercio inmobiliario fue el medio utilizado para desarrollar esta intervención callejera móvil.

El video documental realizado por la artista y activista Karen Bernedo (2006) muestra, además de la performance, los testimonios dados por transeúntes luego de ser preguntados por la posibilidad de vender edificios tales como el Palacio de Justicia o el Palacio de Gobierno. Esta pregunta sensitiva fue respondida reflejando la insatisfacción y la falta de confianza a tales instituciones e incluso se sugirió su destrucción. Pero también se generó suspicacia dada la aparente falta de respeto a símbolos nacionales.

ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE LA INVESTIGACIÓN EN MARCHA

Los años considerados en esta investigación (1992-2015) muestran, a nivel del país, un cambio desde la dictadura civil a una democracia recuperada pero débil. Se evidencia que en Lima Metropolitana los alcaldes han cambiado de posiciones centro-derecha (un moderado liberal Andrade) a populistas de centro (Castañeda), y luego a centro-izquierda con Villarán. La profundización de los patrones económicos neoliberales ha afectado también los comportamientos políticos. La manifestación ciudadana y la protesta están enfocadas a coyunturas específicas de la escena política nacional y muestran cada vez más creatividad y mayor compromiso de experiencias artísticas (ya sean objetuales o relacionales).

Los estudios de caso presentados son un fragmento de estrategias performadas y maneras de poner disenso en escena. Y en ese sentido, también para crear espacio público activo temporalmente, donde los lazos/vínculos de comunidad buscan ser restablecidos. La resistencia de continuar usando el CHL es el persistente testimonio del centro como un lugar donde la política es escenificada, más allá de ánimos de turistificación. Por otro lado, en Lima, durante la última década, no han tenido lugar —de forma multitudinaria— marchas y manifestaciones relacionadas con alguno de los temas de las crisis globales (como el calentamiento global). Debido al crecimiento económico continuo en la primera década del siglo XXI, el Perú solo fue afectado de forma menor la crisis financiera mundial de 2008. No hay mucha relación visible a agendas internacionales antiglobalización, aunque temas como daño medioambiental y agua se han convertido en importantes debido a la presencia de corporaciones mineras transnacionales en zonas rurales en muchas partes del país y a los escándalos por contaminación en sus ámbitos geográficos de influencia, derivada de sus operaciones.

El arte es visto como una herramienta de comunicación en los contextos de protesta y movilización debido a su impacto visual para los medios masivos de comunicación y la prensa. También porque restablece un lazo de solidaridad entre gente no necesariamente vinculada a la política. Los artistas participantes combinan habilidades profesionales clamando en primer lugar su rol como ciudadanos —en escena

de acuerdo con la situación que han asumido—. Algunos de ellos tratan de reconectar con el principio «arte=vida» de activistas, siguiendo la idea del ciudadano activo democrático.

Los artistas que activan estas experiencias no viven en el CHL, pero conocen el simbolismo del centro de la ciudad. Es porque los más representativos edificios gubernamentales (el Palacio de Gobierno, Parlamento y Palacio de Justicia) están localizados allí. También por la tradición de protesta, las plazas preferidas son la Plaza Mayor y la Plaza San Martín, locaciones que siguen las rutas de marchas y manifestaciones usadas desde hace décadas por las protestas de sindicatos de trabajadores y que hacen que el centro siga siendo un espacio político de visibilización del disenso. El trasfondo de «patrimonio protegido» puede ser entendido como un marco para una resistencia crítica que confronta la progresiva museificación y la lenta gentrificación en marcha. Dada la alta complejidad social del país y su turbulenta escena política, estas luchas continuarán por seguro, reconfigurando en nuevas formas la performatividad de ese disenso y también la consecuente práctica espacial crítica asociada a su presencia en el espacio urbano y mediático.



Imagen 1: Eduardo Villanes: *Gloria Evaporada*, 1995

(c) Eduardo Villanes. Reproducido con autorización del autor.

Citado en diario *La República*. Lima, 13 de agosto de 1995. «Gente Evaporada» por Carlos León.



Imagen 2: Colectivo Sociedad Civil (Fernando Bryce, Gustavo Buntinx, Claudia Coca, Luis García Zapatero, Juan Infante, Natalia Iguíñiz, Jorge Salazar, Emilio Santisteban, Susana Torres, Abel Valdivia, Sandro Venturo) *Lava la Bandera*, 2000. Plaza Mayor, Lima, Perú. Foto: Roxana Buntinx. Cortesía: Gustavo Buntinx. Publicada en la página web del Museo de Arte del Banco de la República <http://www.banrepcultural.org/prensa/descarga-de-imagenes-periodistas/arte-no-es-vida>>



Imagen 3: Lalo Quiroz: *Se vende o alquila este local*, 2006. Performance en el Centro Histórico de Lima. Foto: Carlos Cárdenas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernedo, Karen (2006). *Se vende o alquila este local*. <https://vimeo.com/75344062>
- Gonzales de Olarte, Efraín (2007). Economía política de la era neoliberal peruana: 1990-2006. En *Economía Peruana. Temas relacionados con la economía y con las políticas económicas en el Perú*. blog.pucp.edu.pe/item/9028/economia-politica-de-la-era-neoliberal-peruana-1990-2006
- León-Xjiménez, Carlos (1994). La Caja: Testimonio sin gloria. *Suplemento Domingo, Diario La República*. 13 de noviembre, p. 26. <http://inca.net.pe/assets/objeto/la-caja-testimonio-sin-gloria1/>
- León-Xjiménez, Carlos (1995). «Gente Evaporada». *Suplemento Domingo, Diario La República*. 13 de agosto, p. 27. <http://inca.net.pe/assets/objeto/gente-evaporada6/>
- López, Miguel (2012). Revolución Cultural y Orgía Creativa: el Taller NN (1988-1991). Entrevista a Alfredo Márquez. *Tercer Texto*, 2, 16. http://criticalatinoamericana.files.wordpress.com/2012/04/tercer-texto_lopez_marquez.pdf
- Martuccelli, Elio (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del Siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Centro de Investigación.
- Miessen, Markus & Chantal Mouffe (2010). *The space of agonism. Markus Miessen in Conversation with Chantal Mouffe*. Berlín: Sternberg Press.
- Museo de Arte del Banco de la República (2009). *Arte ≠ vida: acciones por artistas de las Américas, 1960-2000 Imagen de Lava la Bandera*. www.banrepcultural.org/sites/default/files/imagenes-banrepcultural/pagina-de-periodistas/arte-no-es-vida/6.jpg
- Quiroz, Lalo (2006). *Se vende o alquila este Local*. <http://sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com>
- Rancière, Jacques (2010). *Dissensus on politics and aesthetics*. Londres: Bloomsbury.
- Vich, Víctor (2004). Desobediencia simbólica, performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. *e-misférica Journal*, 1. http://hemisphericinstitute.org/journal/1_1/vich_print.pdf
- Villanes, Eduardo (s.f.). www.eduardovillanes.com

EL CASO PERUANO DE ESTERILIZACIÓN FORZADA Y EL ARTE DE GÉNERO. NOTAS PARA UNA ETNOGRAFÍA CRÍTICA

Alejandra Ballón Gutiérrez

El caso peruano de las miles de esterilizaciones forzadas que ocurrieron en el transcurso de la década de 1990, durante los sucesivos gobiernos autócratas del presidente Alberto Fujimori Fujimori —y que fueron sistematizadas desde el segundo periodo gubernamental bajo el llamado Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF, 1996-2000)— ha motivado la preocupación de diversas artistas visuales nacionales desde finales de dicha década hasta nuestros días. El caso que hasta la fecha ha quedado impune, abarcó a más de 300 000 mil mujeres y hombres según los informes de la Defensoría del Pueblo y ha registrado, hasta nuestros días, 2074 denuncias por esterilizaciones forzadas. Desde una dimensión histórica, el caso constituye el mayor crimen de Estado perpetrado contra nuestra población rural, femenina e indígena desde la Colonia¹.

En este artículo no se tratará de dibujar una genealogía de dichos proyectos (1999-2014), más bien nos acercaremos a los procesos, métodos y condiciones de producción de los proyectos artístico-activistas *Mi cuerpo no es tu campo de batalla* (2011), *Artículo 6* (2012-2014), *Proyecto Quipu* (2013-2014) y *Alfombra Roja* (2013-2014) que se han desarrollado con particular fuerza a partir del contexto de la segunda vuelta de las últimas elecciones presidenciales hasta la fecha (2011-2014).

¹ En el Informe Final sobre la aplicación de la Anticoncepción Quirúrgica Voluntaria (AQV) en los años 1990-2000 se informa que entre los años 1990 y 1999, el Ministerio de Salud llevó a cabo el Programa Nacional de Planificación Familiar que ejecutó la esterilización de 314 605 mujeres y 24 563 varones, lo que da un total de 339 168 afectados. Según el Informe Defensorial 69 el programa de salud pública dio como resultado la esterilización de al menos 272 028 mujeres peruanas, casi en su totalidad rurales, y 22 004 varones a los que se les practicó la vasectomía entre los años 1996 y 2001. La cifra revelada en dicho informe coincide con los aportes de las investigaciones de Tamayo (1999) y de Zauzich (2000): 81 762 casos en 1996; 109 689 en 1997; 25 995 en 1998; 26 788 en 1999; de 16 640 en el 2000, y de 11 154 en 2001.

Un primer análisis recogerá las diversas formas de relación o de ausencia de relación, por parte de las artistas-activistas con las mujeres y hombres directamente afectados por las esterilizaciones forzadas. Para lo cual se han realizado una serie de entrevistas a algunas de las fundadoras de dichos proyectos: Ana Lucía Riveiros y Carla Montalvo del colectivo No sin mi permiso; Lucía Cuba del proyecto Artículo 6; Ros Lerner del Proyecto Quipu; y Alejandra Ballón del movimiento Alfombra Roja. Como podremos apreciar más adelante, la interacción o ausencia de esta relación juega un rol importante dentro de las condiciones de producción y sobre todo en lo que a sostenibilidad del proyecto se refiere. Creemos que esta mirada etnográfica crítica, al enunciar los obstáculos que dichas relaciones encuentran, puede permitirnos visibilizar con mayor claridad el entramado social en el que se fecundó dicha política eugenésica y la complejidad política de los proyectos de reparación; sobre todo comprender el paisaje que se vislumbra en el terreno de la resistencia ciudadana sociosimbólica.

BREVES DESCRIPCIONES DE LOS PROYECTOS CULTURALES ARTÍSTICO ACTIVISTAS

No SIN mi PERMISO (imagen 1)

El colectivo No sin mi permiso surgió durante el contexto electoral del año 2011. Ante el riesgo latente que representaba el retorno del fujimorismo al poder, se realizó una marcha en Lima que se llamó Fujimori Nunca Más, donde participaron aproximadamente 10 000 personas entre organizaciones y ciudadanos independientes. En este contexto se convocó públicamente, vía las redes sociales (Facebook), a aquellas personas interesadas en realizar una intervención durante la marcha en símbolo de protesta contra las esterilizaciones forzadas. Al parecer todo fue muy rápido e improvisado y finalmente fueron seis mujeres jóvenes quienes acudieron y realizaron la contundente acción en medio de las arengas en quechua y castellano que a voz en cuello anunciaba: «Mi cuerpo no es tu campo de batalla» y «No sin mi permiso». La acción consistía en vestir el atuendo andino femenino y pintarse la piel de las ingles como si chorreara sangre entre las piernas. Al levantar las polleras mostraron sus trusas con la imagen del útero esterilizado. En cada una de las trompas de Falopio de dicha imagen se experimentaba con un tipo diferente de método quirúrgico (ligadura, mutilación, etcétera). Los elementos visuales mezclaron la indumentaria típica de las mujeres del sur andino y elementos plásticos como el estencil y el grafiti que dieron a dicha performance un carácter propio del arte urbano o *street art* contemporáneo. La performance se planteó desde el territorio del cuerpo, donde las

mujeres fueron el soporte físico de dicha problemática y sus cuerpos aludían a otros cuerpos violentados, dándoles una visualidad y generando una estética de denuncia. Nunca se imaginaron la reacción que la acción provocaría durante la marcha, aunque fueron solo seis, la prensa las rodeaba constantemente; las mujeres que transitaban se detenían y les mostraban su aprobación. La imagen tuvo tal impacto en medios que tomó la portada del diario *La Primera* y logró que el tema saliera a relucir durante la campaña electoral. Aunque la disolución del grupo se hizo latente ese mismo año, algunas de las integrantes continuaron con la repetición de dicha performance con pequeñas variaciones próximas al teatro, en diversos espacios de Lima o realizado exposiciones² hasta el año 2012. Los diversos medios siguen utilizando dichas imágenes hasta la fecha.

Artículo 6 (imagen 2)

El nombre del proyecto de la diseñadora de modas Lucia Cuba se refiere al artículo 6 del Segundo Capítulo de la Ley General de Salud, el cual determina que «toda persona tiene el derecho a elegir libremente el método anticonceptivo de su preferencia y a recibir información adecuada sobre los riesgos que su aplicación puede ocasionar». El proyecto explora, desde la escena internacional, narrativas diversas relacionadas con el caso de esterilizaciones forzadas y utiliza los testimonios de las víctimas, fragmentos de discursos de políticos, investigaciones y leyes, así como otros materiales textuales y visuales, como materia prima para construir prendas de vestir. Artículo 6 abarca una colección de vestuario y la realización de doce acciones que giran en torno a las narrativas que aborda el proyecto, las cuales se manifiestan a través de performances, metacolectores y piezas, exhibiciones, video, foto, conferencias y talleres. La colección está compuesta por 34 piezas hechas a través de técnicas mixtas de bordado y estampado en algodón que representan al universo de instituciones y personas relacionadas al caso. Estas prendas se basan en la deconstrucción e interpretación de la pollera andina y hacen referencia a la uniformización y la militarización de las políticas públicas. Asimismo, buscan evocar la fuerza y capacidad de lucha de las víctimas.

Proyecto Quipu (imagen 3)

El Proyecto Quipu basado en Londres se define como un documental interactivo sobre las experiencias tanto de mujeres como de hombres que fueron esterilizados en Perú durante la segunda mitad de los años noventa. Es la combinación de una línea

² «¿Y qué si la democracia ocurre?», 2012, Galería 80m2, Lima, Perú.

de teléfono de baja tecnología y una interface digital de alta tecnología que permite el acceso a comunidades política, geográfica y digitalmente marginalizadas. Mediante dicha línea gratuita de teléfono, los afectados puedan grabar sus experiencias y testimonios sobre la campaña de esterilización y estas historias pueden a su vez ser escuchadas alrededor del mundo a través de internet. Los contribuidores también pueden usar la línea de teléfono para escucharse y responderse entre ellos, gracias a una plataforma participativa que puede operar a través de una comunidad dispersa. Los testimonios son subidos al archivo digital y la audiencia puede grabar un mensaje de respuesta a los testimonios y subirlo al archivo, lo que permite la comunicación en quechua, español e inglés. Estos mensajes son traducidos, regrabados y enviados a los contribuidores de la línea de teléfono, a la vez que se les hace saber que hay personas que los han escuchado y que los están apoyando. Para muchas víctimas esta será la primera vez que sus historias serán reconocidas fuera de sus comunidades. El proyecto ya ha sido implementado en la ciudad de Huancabamba en Piura y en la comunidad de Independencia en Ayacucho.

Alfombra Roja (imagen 4)

El concepto de las intervenciones efímeras en el espacio público, denominadas Alfombra Roja, opera y resemantiza el concepto y la imagen de una alfombra roja para darle un significado de protesta a través de los medios de producción de la práctica artística colectiva. Tradicionalmente, una alfombra roja se utiliza para marcar la ruta tomada por los jefes de Estado en ocasiones ceremoniales y formales. En el contexto actual, donde se pisotean estos derechos fundamentales, el uso del rojo (sangre/bandera peruana) en las personas echadas, a manera de una alfombra roja que interviene el espacio público, muestra —sobre todo al Estado— la urgencia de tomar una nueva ruta en materia de derechos sexuales y derechos reproductivos. El proyecto nace en Lima, el 18 de julio de 2013, con el objetivo de visibilizar y frenar la aprobación del dictamen «Nuevo Código de los niños, niñas y adolescentes» por parte de la Comisión de la Mujer y Familia. Se logró detener la aprobación de dicho código que pretendía dar derechos absolutos al embrión; sin embargo, debido a la coyuntura patriarcal, las diversas intervenciones de Alfombra Roja han continuado hasta la fecha y tratan temas relacionados con los derechos de las mujeres como lo es el tema de las esterilizaciones forzadas, los abortos clandestinos, la violencia sexual, el feminicidio, entre otros asuntos ligados a la igualdad y a los derechos de la comunidad LGTBIQ. Esta serie de acciones ciudadanas apelan a nuevas condiciones de producción del arte participativo para dar forma de manera solidaria a una política afectiva. Las Alfombras Rojas han sido replicadas tanto en diversas regiones del Perú

como en otros países de América, Australia y Europa. Sobre el tema de esterilizaciones forzadas hasta la fecha se han realizado alrededor de diez intervenciones dentro del territorio nacional.³

OBSTÁCULOS ETNOGRÁFICOS Y CENSURA

Cuando los proyectos de arte-activismo están ligados a comunidades de personas afectadas de difícil acceso, como lo es el caso de las esterilizaciones forzadas, al momento de la investigación y de la realización se encuentran múltiples obstáculos ligados, por un lado, a las condiciones de vida de extrema pobreza de la gran mayoría de los afectados (difícil acceso, viviendas precarias, poca educación, mala salud, entre otras) y, por otro, a los diversos liderazgos que juegan roles de «protección» y a su vez de «control» de dichas poblaciones. A continuación, algunos ejemplos que pueden dar cuenta de la situación a la que las artistas, gestoras y/o activistas de los proyectos en mención nos hemos enfrentado durante el proceso de investigación y/o realización.

Hasta 2011 las condiciones para investigar sobre el caso eran muy precarias, ya que los investigadores locales tomaban mucho tiempo en recolectar la información sobre el caso que estaba dispersa y la poca que había era de difícil acceso. Por ejemplo, los archivos clínicos de muchas de las postas médicas de las comunidades donde se realizaron dichas operaciones, y que datan de 1996 al 2000, simplemente han desaparecido. Por otra parte, los investigadores internacionales debían pasar por diversos filtros a través de contactos precisos para poder acceder a información relacionada con el caso. Si bien los archivos de prensa eran ya accesibles, las fuentes primarias (testimonios) así como los informes, bibliografía, cronología del caso, etcétera, eran prácticamente inaccesibles para la opinión pública. Es por esa razón que Artículo 6 decide dar acceso a las últimas noticias sobre el caso entre otros documentos relevantes en la web del proyecto artístico. Con esa misma intención se hace público en 2013 el Archivo PNSRPF (las siglas corresponden al Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar), que es el archivo sistematizado más completo sobre el caso de esterilización forzada y que facilita el trabajo del investigador como del ciudadano que requiere mayor información.

En las entrevistas que sostuve con las artistas, gestoras y activistas de los proyectos en mención sale a relucir que uno de los principales problemas es que solo existen

³ Este enlace incluye la lista de intervenciones que Alfombra Roja ha realizado en Cusco, Huancayo, Lima sobre el tema de las esterilizaciones forzadas: <https://alfombrarojaperu.wordpress.com/esterilizaciones-forzadas/>

tres grupos de mujeres esterilizadas contra su voluntad que estén organizadas y son menos los que cuentan con liderazgos accesibles para solicitar formalmente entrevistas con las directamente agraviadas. Si es que no hay una organización de por medio es muy difícil contactar directamente a las personas afectadas ya que muchas de ellas viven lejos de las ciudades y tomaría mucho tiempo visitar a las mujeres casa por casa; además por lo general, simplemente no se sabe la dirección de las agraviadas. Por otra parte, está el tema de la confianza. Las mujeres ya no saben en quién confiar. No me refiero a su innegable capacidad de agencia sino más bien al hecho concreto de las constantes amenazas que sufren por parte del fujimorismo, incluso hoy en día. Por ejemplo, dentro del marco de la campaña electoral de Fuerza Popular 2016, las mujeres organizadas de Huancabamba son constantemente acosadas por parte de los agentes fujimoristas, quienes intentan dividir la organización al ofrecer diversos beneficios a las mujeres para que dejen la organización y voten por Keiko Fujimori para presidenta. Esto hace que las mujeres desconfíen y no pueden declarar su testimonio incluso a las personas que están de su lado ya que algunas mujeres víctimas ceden ante los beneficios populistas. A esto sumemos que para la mayoría de las mujeres es difícil hablar del tema; algunas no han hablado nunca y aún les duele recordar lo vivido. En el marco de esta problemática, el Proyecto Quipu ha creado la plataforma participativa de telefonía móvil, para tratar de aliviar la falta de acceso al testimonio directo y la falta de plataformas que nos permitan a los ciudadanos ser solidarios con los afectados.

A la poca pero valiosa organización por parte de las mujeres afectadas se agrega que no siempre los liderazgos facilitan el acceso directo con las afectadas sino todo lo contrario. Uno de los argumentos que manejan ciertos liderazgos es el supuesto «sentimiento de aprovechamiento» que se percibe de algunos investigadores quienes se aproximaban a la temática de manera vertical y con pocas consideraciones éticas en su práctica, tal como señala Cuba. Detrás de este argumento muchas veces se esconde una revictimización de las mujeres afectadas ya que finalmente no son las propias afectadas quienes deciden si quieren o no colaborar con las investigaciones; son sus líderes quienes muchas veces toman dichas decisiones por ellas. Paradójicamente, luego dicen a las investigadoras o las ONG y asociaciones que estas no deben «hablar por las mujeres». También sucede que hay lideresas (al margen de su intención) que insinúan y cuentan las cosas de tal manera a las mujeres rurales que terminan por desconfiar de los investigadores, periodistas o artistas. Como resultado de esta situación las artistas-activistas se ven coaccionadas y en algunos casos imposibilitadas de proporcionar plataformas adecuadas para que las mujeres hablen por sí mismas ya que estas tienen que someterse a los mencionados filtros de liderazgos para poder reunirse con ellas.

Una vez que el contacto se produce, aparece el obstáculo de la «decepción y la frustración que muchas de ellas sienten». Tal como comenta Ros:

Es difícil convencerlas de que vale la pena seguir luchando, seguir hablando, cuando nada va a cambiar. Animarlas es lo más difícil. Además hay una gran necesidad, así que su principal preocupación en la mayoría de casos es económica y en algunos casos pierden el interés al darse cuenta de que esto no les traerá un beneficio económico directo⁴.

Esta decepción crece a medida que la indiferencia ciudadana y la injusticia penal continúan perpetrándose luego de dieciocho años de lucha. Sin embargo, para Cuba

[...] la experiencia general al aproximarme a esta problemática ha sido emocionalmente retardadora, por la realidad de los testimonios recogidos, y muy motivadora al comprender que frente a un contexto negativo en el cual se dejan impunes estos abusos cometidos, las personas afectadas muestran fortaleza y motivación por continuar su lucha por la búsqueda de justicia⁵.

Según Cuba, los obstáculos tienen mayor presencia en el contexto local (en comparación al internacional). El proyecto Artículo 6 fue censurado en Lima por razones políticas y paradójicamente estigmatizado por hacer uso del diseño de modas y sus herramientas —plataforma asociada con aproximaciones superficiales a la realidad social—. A mediados de 2012, Artículo 6 iba a ser presentado a modo de conversatorio en un centro cultural de Lima, actividad que fue previamente aprobada y agendada por el mismo centro. Sin embargo, pocos días antes del evento recibió un correo de parte de la institución en el cual se indicaba que «debido al tenor político del proyecto» ya no sería posible que se realice la actividad en dicho espacio. Inmediatamente Cuba procedió a buscar —y encontrar— en un corto plazo otro espacio cultural que no vetara el contenido de lo que se compartiría.

La temática de las esterilizaciones forzadas que los proyectos en cuestión introducen, a nivel local, supone una postura crítica frente al fujimorismo. Esto quiere decir que ciertos productos culturales se vuelven «riesgosos» para algunos espacios de exposición, centros culturales o instituciones relacionadas al arte, así como para los centros editoriales, prensa escrita, medios de comunicación, etcétera⁶.

⁴ Entrevista personal, 2014.

⁵ Entrevista personal, 2014.

⁶ El presidente de la Comisión de Cultura y Patrimonio Cultural del Congreso era entonces el congresista fujimorista Alejandro Aguinaga (2011-2016) quien es uno de los principales responsables del caso de esterilizaciones forzadas. Además dicha comisión está integrada por 23 congresistas de los cuales trece (más de la mitad) son del partido fujimorista Fuerza Popular: <http://www4.congreso.gob.pe/comisiones/2014/cultura/index.html>

Sobre las razones que motivaron dicha censura Cuba sostiene que «[...] el riesgo es también temor a defraudar la administración interna de la institución en cuestión, tanto como a perder audiencia». Este contexto adverso no solo demuestra las implicancias de las políticas culturales de dichas instituciones sino la carencia de parresía de sus dirigentes. El riesgo al que nos enfrentamos con este tipo de censuras institucionales está en que a la larga la programación cultural privilegiaría prácticas artísticas que ayudarán a la estetización banal del arte y su comercialización, y esto es un síntoma contundente de la pérdida del éthos tanto político como cultural.

Otro factor en juego es el temor a proporcionar información debido a posibles represalias políticas, laborales, familiares, etcétera. Recordemos el caso de Giulia Tamayo que, por investigar el caso, sufrió acoso domiciliario, intervención telefónica, control de vigilancia, allanamiento de hogar, robo y ataques directos a su persona, razón por la cual en el año 2000 Amnistía Internacional le dio asilo a ella y su familia en Madrid. Luego de producirse el exilio familiar nunca más regresaron a vivir al Perú⁷.

A pesar del tiempo transcurrido (15 años), y salvando las distancias, los amedrentamientos siguen acosando a los investigadores de las esterilizaciones forzadas hoy en día. A los pocos meses desde que se hiciera público el Archivo PNSRPF⁸ en 2013, este fue bloqueado. Ni yo, en tanto iniciadora, ni el público pudo tener acceso al contenido difundido y recopilado desde el año 2011 por al menos una semana. Luego de pedir su devolución en sendas cartas a Wordpress en las que se explicaba la situación política del archivo, este y todo su contenido fue repuesto y es públicamente accesible hasta la fecha ya que cuenta con diversas copias fuera y dentro del país. El segundo hecho que puedo remarcar fue la intervención continua de mis teléfonos. Entre los años 2013 y 2014 muchas de mis conversaciones telefónicas se han visto interrumpidas por «voces amenazantes». Sin embargo, el hecho más contundente ha sido el allanamiento de la casa de mi madre (en diciembre de 2013) meses antes de publicar el libro *Memorias del caso peruano de esterilización forzada*⁹. En esa ocasión un profesional contratado forzó la puerta principal de la casa, se trepó sobre el auto

⁷ Entrevista a Giulia Tamayo y José María García Ríos, 2011.

⁸ El Archivo PNSRPF (<https://1996pnsrpf2000.wordpress.com/>) es el archivo digital más completo y de acceso libre sobre el tema de las esterilizaciones forzadas que se dieron durante el «Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar» entre los años 1996-2000, en Perú. Incluye todo tipo de documentos textuales (informes, tesis, ensayos, reportajes, prensa, bibliografía, etcétera), documentos visuales (documentales, videos, proyectos artísticos, fotografías, pinturas, entre otros).

⁹ El libro *Memorias del caso peruano de esterilización forzada* fue publicado por el Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú en setiembre de 2014: <http://bvirtual.bnp.gob.pe/bnp/faces/pdf/esterilizacionforzada/index.html>

y cortó la alarma principal¹⁰, violentó la segunda puerta principal, pateó las tres puertas en donde yo me ubicaba (oficina, cuarto y baño) y dejó las huellas de su zapatilla derecha en el centro de cada una de estas puertas. Por último, golpeó con violencia la puerta del baño en donde yo me encontraba. Luego de contestarle verbalmente el amedrentamiento partió sin robar absolutamente nada antes de que llegara el agente del seguro¹¹.

A pesar de todos estos obstáculos, las personas que hemos podido acercarnos a las mujeres afectadas hemos vivido y compartido experiencias muy positivas que han pasado a ser un eje fundamental de los proyectos. Tal es el caso del Proyecto Quipu que es producido con y para las comunidades de afectados. Son las propias personas afectadas quienes deben participar y aprender a usar los teléfonos para luego dejar grabado su testimonio. Tal es también el caso de la Alfombra Roja que se dio en el Tribunal de Conciencia por justicia para las mujeres víctimas de esterilizaciones forzadas y violencia sexual durante el conflicto armado interno. En esa ocasión las mujeres, a quienes había entrevistado en meses anteriores, viajaron desde la comunidad de Independencia en Ayacucho a Lima gracias al apoyo de la ONG DEMUS (Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer). Al finalizar el Tribunal se realizaron dos Alfombras Rojas hechas con el cuerpo de las propias afectadas y del público que, en solidaridad, se sumó a la intervención pública¹². En ambos proyectos la experiencia participativa ha sido una toma de posición conmovedora y gratificante tanto para el público como para los directamente implicados.

EL ARTE DE LA RESISTENCIA

Como he señalado en este breve recuento, dichos proyectos utilizan una metodología híbrida entre arte, activismo y comunicación. De este modo proponen un lenguaje visual portador de discurso crítico que nos acerca y nos ayuda a entender las complejas condiciones que enfrentan las artistas e investigadoras frente al trabajo de campo. A través de los lenguajes visuales, dichos proyectos comunican y afirman realidades. Por ello, para la teoría constitutiva a la que la etnóloga Rosana Guber hace referencia, «Las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan sobre ella, la constituyen. [...] Describir una situación es, pues, construirla y definirla» (2001, pp. 45-46).

¹⁰ Esto hecho le daba un margen reducido de tiempo ya que una vez cortada la alarma esta envía una señal directa a la compañía aseguradora quien inmediatamente envía un agente al lugar del hecho. Es decir que el intruso tenía diez minutos para salir de casa antes que llegara el agente del seguro.

¹¹ Ello puede ser corroborado por el agente de seguros y por la denuncia policial que hicimos en su momento.

¹² La primera fue en el salón de los espejos de la Municipalidad de Lima y la segunda, minutos después en los escalones de dicha institución gubernamental.

Por ende, al relacionarse ambos grupos (artistas activistas y víctimas) se afectan y se redefinen, es decir, que entre el impulso solidario, la teoría, el arte y el campo hay una cartografía de relaciones sociales que interactúan y dan forma a dichas propuestas artístico-activistas que a pesar de los obstáculos hacen frente a la impunidad. A su vez, al exponer los proyectos en la esfera pública, se desprenden nuevas situaciones que nos permiten reconstruir el caso y redefinirlo a través de un nuevo lenguaje. Esta interacción y estos lenguajes abren intersticios de posibilidades, produciendo incluso una nueva mirada de los cuerpos afectados; subjetividades renovadas que fertilizan formas específicas de *empoderamiento* y resistencia.



Imagen 1: portada de diario *La Primera*. Jueves 2 de junio de 2011. «Mienten cobardes. Organizaciones de mujeres desbaratan mentiras de Keiko y sus voceros. Mujeres mutiladas demandan justicia». Performance Mi cuerpo no es un campo de batalla del colectivo No sin mi permiso.



Imagen 2. Artículo 6. Acción #11: CAF, Performance en pasarela (Cusco, 2013). Foto de Musuk Nolte.



Imagen 3: fotografía tomada del sitio internet del Proyecto Quipu. Retrato de la señora Esperanza utilizando el dispositivo telefónico: <http://www.proyectoquipu.com/about-es/> - whyQuipu



Imagen 4: Alfombra Roja en el Salón de los Espejos de la Municipalidad Metropolitana de Lima, 2013. Tribunal de Conciencia por justicia para las mujeres víctimas de esterilizaciones forzadas (EEFF) y violencia sexual durante el conflicto armado (VSCAI). Fotografías de Claudia Gamarra Verástegui, Visualiza Producciones. Más fotos en este enlace: <https://alfombrarojaperu.wordpress.com/esterilizaciones-forzadas/>

BIBLIOGRAFÍA

- Ballón, Alejandra (2011). «Entrevista a Giulia Tamayo y José María García Ríos» Inédita, agosto.
- Ballón, Alejandra (2014a). «Entrevista a Lucía Cuba». Inédita. Octubre, noviembre.
- Ballón, Alejandra (2014b). «Entrevista a Ros Lerner». Inédita. Octubre, noviembre.
- Ballón, Alejandra (2014c). «Entrevista a Ana Lucía Riveiros». Octubre, noviembre.
- Ballón, Alejandra (2014d). «Entrevista a Carla Montalvo». Inédita. Octubre, noviembre.
- Aull Davies, Charlotte (1990). *Reflexive Ethnography. A guide to researching selves and others*. Londres: Routledge.
- Guber, Rosana (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guber, Rosana (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tamayo, Giulia. (1999). *Nada Personal. Reporte de Derechos Humanos sobre la Aplicación de Anticoncepción Quirúrgica en el Perú : 1996-1998*. Lima, CLADEM (Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer).
- Zauzich, Maria-Christine (2000). *Política Demográfica y Derechos Humanos. Investigación periodística de la situación en el Perú*, Schriftenreihe Gerechtigkeit und Frieden der Deutschen Kommission Justitia y Pax.

MICROPOLÍTICAS COMO CAMPO DE OPERACIÓN ARTÍSTICA EN EL ESPACIO PÚBLICO: ANÁLISIS A LAS INTERVENCIONES DEL GRUPO GRIFO

Bernardita Abarca Barboza¹

La propuesta personal que articula este texto considera que hablar de arte público implica hablar de arte político, ya que tanto el arte como el espacio público son políticos desde sus funcionamientos y preceptos. La tensión entre lo político en el arte y lo político del espacio público generaría una instancia fértil para hablar de arte público como arte político. El arte público es micropolítico en su relación con sus creadores, colaboradores y espectadores, en tanto pone en tensión el espacio público con la institucionalidad tanto artística como social. Esto implica entender la ciudad, lo urbano, como una serie de prácticas que se desarrollan en un espacio que se define como público desde su función social de apertura, posibilidad de participación y encuentro. El espacio público como emplazamiento físico no tiene sentido si no entra en relación con las personas en sus dinámicas de uso y por tanto, en relación con su connotación política.

Grupo Grifo es un colectivo cuyo objetivo sería, de acuerdo con su manifiesto, entregar mensajes lúdicos en diversos soportes urbanos. Para ellos se trata de «experimentación social, buscando que te cuestiones mientras caminas por la ciudad» («manifiesto»). Se trataría de experiencias que invitan a observar y al encuentro ciudadano. Las intervenciones elegidas llaman la atención, en primera instancia, por su escala monumental en el caso de *Ud. está Aquí*, y por la transgresión a la rutina de los mensajes viales con *Soy Autopista*, cuyo soporte (carteles electrónicos de autopistas de la Región Metropolitana) cambia de función al ser intervenido con mensajes lúdicos y expresiones coloquiales.

¹ Este texto es parte de la investigación de tesis para el Doctorado en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, de la Universidad de Chile. Estudios realizados gracias a la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT).

DINÁMICAS DE LO MICROPOLÍTICO

Para Deleuze y Guattari, «desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus [...] fugas, que son moleculares» (2002, p. 220). Por lo que fluye o huye del «aparato de resonancia» o institucionalidad (2002, p. 220). Es aquello que se escapa y va alterando la cotidianidad de la sociedad desde condiciones imperceptibles considerando la perspectiva de lo macropolítico. Para ellos, «todo es política pero toda política es a la vez *macropolítica* y *micropolítica*» (2002, p. 218, cursivas en el original). Para Patton, la importancia de lo micropolítico sería «el potencial político de su divergencia de la norma. La minoridad proporciona un elemento capaz de desterritorializar los códigos sociales dominantes» (2013, p. 20). Esta desterritorialización, entendida como «el proceso [...] de ampliar el espacio entre uno mismo y la norma», permitiría que estos flujos de resistencia tuviesen el potencial para crear nuevas subjetividades y maneras de conexión «entre elementos desterritorializados del campo social» (2013, p. 20). Al mismo tiempo, en las relaciones dinámicas entre lo micro y lo macropolítico se producen reagenciamientos, los cuales interesa analizar considerando en qué medida esto pasará por una invisibilización, por una pérdida de coeficiente crítico, o por una influencia en lo macro para, en cierta medida, influir en dinámicas posteriores de fuga y reagenciamiento. Esto ya que si un flujo que se distancia de lo macropolítico logra permanecer visible como interferencia, inevitablemente se tratará de reincorporarlo, ya sea tomando esta disidencia como una nueva estrategia de funcionamiento de algún segmento y por tanto adaptándola, o legitimándola tal cual en un proceso de institucionalización. Al respecto, resulta inevitable pensar en acciones artísticas, en cómo quienes han tratado de desmarcarse del campo de las artes y de los circuitos oficiales quedan (muchas veces intencionalmente) de todas maneras inscritos en catálogos, artículos, retrospectivas, etcétera. Siendo finalmente esta la opción para que perduren como testimonio más allá de los relatos de testigos y participantes, y lo que les otorgará cierta legitimidad como artistas para conseguir que sus antecedentes refuercen propuestas futuras. En el caso del Grupo Grifo, ellos documentan sus acciones y las publican en su sitio web, además, participan activamente en festivales de arte urbano como el festival «Hecho en casa» que ya organiza su tercera versión en Santiago de Chile.

De este modo, las relaciones de interioridad y exterioridad respecto de las instituciones son en definitiva un proceso dinámico en que se está entrando y saliendo constantemente para así poner en tensión el campo específico de las artes y, al mismo tiempo, a la sociedad en general. Al respecto, para Jacques Rancière la clave estaría en «utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias,

de espacios y de funciones» (2005, p. 71). La distribución de la que habla se refiere a lo que ha denominado «la división de lo sensible»², noción que se refiere a la distinción de los espacios de arte y no arte, siendo, por tanto, esta división la que estructura el campo artístico y su institucionalidad³. Esta ilustra las relaciones que lo macropolítico establece tanto dentro como fuera del campo artístico y de los tránsitos entre un espacio y otro mediante experiencias micropolíticas. A partir de este panorama, el autor plantea tres escenarios, por un lado, la lógica del arte que toma la opción política de mantenerse al interior de esta división de lo sensible, en el marco institucional del arte. Por otro lado, estarían las experiencias que se vuelcan a la vida cotidiana y suprimiéndose como arte diluyéndose en su propósito social. Ante esta dualidad propone como tercera opción un «arte crítico» (2005, p. 35) que entra en relación con ambas políticas a través de un diálogo que enriquecería su propuesta, para así «expresarse por partida doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad» (2005, p. 35). Alternativa que se ocupa de la permeabilidad de las fronteras entre el mundo del arte y la sociedad en general, la cual conlleva «una incertidumbre de las trayectorias [...] Y nos recuerda también que las instituciones mismas son lugares de tránsito, lugares aleatorios de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan procesos concretos de reconfiguración de las identidades y de los campos de experiencia» (2005, p. 69).

APROXIMACIONES A LO COTIDIANO

Para Humberto Giannini (1995), lo cotidiano aplanar, disimula, otorga uniformidad al día a día y lo vuelve predecible. Se trata de «lo que pasa todos los días» (1995, p. 28), siendo «justamente lo que pasa cuando no pasa nada» (1995, p. 29). De modo que se caracteriza por la invisibilidad que conforma lo cotidiano donde no se destacan los mecanismos de representación, sino que solo se apreciaría el producto de estas representaciones. Lo cotidiano, entonces, sería una instancia con fuerte presencia de lo rutinario, pero, al mismo tiempo, con un potencial enorme de divergencia. Si bien lo cotidiano, lo que se nos hace conocido, común, toma estas connotaciones a partir

² «Ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división» (Rancière, 2009, p. 15).

³ «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, 2005, p. 6).

de comportamientos normalizados, que se repiten y por lo tanto resultan esperables; es también una zona de vibración respecto de todo lo que se da en la cotidianidad pero que a la vez se aleja de esta: «la calle se convierte así en algo como un lenguaje que se dice a sí mismo, en cuanto no lleva necesariamente más allá —a un referente, a un término— sino que, en uno de sus juegos, puede sumergirnos en su propio significado, abierto hacia adentro» (1995, p. 39). Sería por tanto un punto de origen desde su interior, hacia la diferencia.

Dentro de las experiencias de lo cotidiano, el espacio público se ubica, para Giannini, como el «entre» que conecta las diversas actividades del día a día, desde el domicilio hacia el trabajo o estudio. Esta condición de espacio de tránsito, de flujo, funciona por un lado desde una serie de conductas preestablecidas, pero por otro lado es también una vía que ofrece posibilidades alternativas que pueden salirse de este funcionamiento cotidiano o rutinario. Giannini lo plantea desde la noción de pasar, la cual explica que se refiere por un lado a los desplazamientos acostumbrados ‘voy a pasar por esta calle, esquina, plaza, etcétera’, y por otro lado a eventos particulares que pasan, que acontecen, y destacan por lo inesperado. Estas transgresiones tienen para Giannini una vía en el diálogo:

Llamamos «transgresión»; en general a cualquier modo por el cual se suspende o se invalida temporalmente la rutina, en vistas, incluso de la eficacia posterior de esa misma rutina: con miras a restablecer la normatividad dentro de normas más eficaces de convivencia. Es lo que ocurre con el diálogo (1995, p. 81).

Esto ya que el diálogo sería lo que hace emerger los intereses en conflicto de dialogantes que se contraponen. Sería entonces a través del lenguaje que emergen las diferencias, las zonas de disidencia y se van configurando oposiciones que inicialmente estaban contenidas en la zona de vibración de lo cotidiano. A partir de Giannini, se entiende el espacio público como una frontera entre lo previsto, de la normalidad y las diversas alternativas de alteración que en este puedan desarrollarse. Por lo tanto, se configura como un espacio de procesos dinámicos en que los habitantes no se limitan a experimentar la vida en la ciudad desde la cáscara física que ofrece, ni a un funcionar automatizado en ella; sino que en su habitar y relación con el resto de los ciudadanos se producen intercambios que pueden alterarlo. Al respecto, Michel de Certeau (2000) se refiere al espacio (en distinción del concepto lugar⁴) como un lugar que considera además direcciones y temporalidades, de modo que se configura como un encuentro de movi­lidades; esto quiere decir que su configuración abarca las operaciones que lo contextualizan como parte de las relaciones

⁴ «Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones» (2000, p. 129).

de los habitantes. Para de Certeau el espacio es «un lugar practicado» (2000, p. 129), lo que es posible llevar al espacio público y los procesos que allí ocurren con y entre quienes lo transitan.

Ud. está aquí

Así como en los planos informativos de transporte, centros comerciales, museos, hospitales, etcétera, se marca el punto desde el que se está consultando con el texto «Usted está aquí», para desde ahí dilucidar el camino a seguir hasta un nuevo punto, Grupo Grifo utilizó la misma leyenda para destacar el sector de Plaza Italia, en Santiago de Chile, con una flecha roja que se impone en escala por sobre los megacarteles publicitarios de ese nodo urbano. Como es sabido para los santiaguinos (y probablemente para los chilenos en general), Plaza Italia⁵ es un hito de encuentro, un referente geográfico, un cruce cardinal de algunas de las principales avenidas y el punto desde donde se congregan diversas causas ciudadanas. Así como es un punto de encuentro, en su función de referente geográfico es también divisorio, pues marca el traspaso entre las comunas de Providencia, Santiago y Recoleta. Para Giannini, la plaza como espacio urbano posee una «función reflexiva» (1995, p. 69) respecto de la comunidad que se congrega en diversas instancias: preocupaciones políticas, celebraciones, devoción, etcétera. En estas relaciones se da «la posibilidad siempre allí de un reencuentro ciudadano. Del reencuentro de una existencia con otra —eventualmente, del reencuentro consigo mismo— al margen del tiempo lineal que parece atravesar las calles y las almas de los transeúntes» (1995, pp. 69-70).

Al parecer la flecha tendría un tamaño que se relacionaría directamente con el nivel de importancia que la ciudadanía otorga a este espacio, al valor simbólico que se le otorga a Plaza Italia, como división de clases sociales y como hito en el cual congregarse a celebrar. Al respecto, hay una desproporción de magnitudes entre el tamaño real de este espacio y su carácter simbólico, como punto de encuentro. Esta misma desproporción se produce entre la plaza en sí y la flecha monumental con que la señala el Grupo Grifo (imagen 1), la cual no indica que ese punto es Plaza Baquedano (su nombre en estricto rigor), sino que indica que el sujeto que lee esta señal está efectivamente alrededor de ese punto. Alrededor y no ahí mismo, ya que es necesario estar a cierta distancia para poder apreciar la imagen completa y leer el texto, tal vez como metáfora de la necesidad de tomar una distancia crítica para percibir la importancia de este lugar. Posiblemente se trata de una interpelación

⁵ Si bien la flecha cuelga sobre Plaza Baquedano y en estricto rigor la Plaza Italia es un sector a un costado de esta rotonda, coloquialmente se nombra a este sector como Plaza Italia.

al transeúnte para dimensionar la carga de significaciones del espacio que circunda. Se genera una dicotomía entre el estar y no estar en este lugar.

Dentro de los imaginarios urbanos de Santiago se encuentra la idea de que Plaza Italia marca la frontera que diferenciaría a los grupos socioeconómicos de la ciudad, ubicando «de Plaza Italia hacia arriba» (hacia el oriente) a quienes poseen más ingresos y hacia el poniente se encontrarían los sectores menos acomodados de la ciudad. Ricardo Greene plantea sobre los imaginarios urbanos que estos van más allá de las imágenes y discursos que configuran modos de relacionarse con la ciudad y que también incluyen las maneras en que los transeúntes (que son tanto consumidores como productores de imaginarios) «se apropian de ellos y los utilizan, de las astucias, artes y estrategias que tienden sobre el espacio urbano» (2008), lo que da como resultado múltiples formas de desarrollar la vida cotidiana; a través de estos es posible «explicar, percibir e intervenir la realidad» (2008). Al respecto, Armando Silva afirma que la ciudad construye sus sentidos desde distintos espacios:

[...] un espacio histórico, que se relaciona con la competencia para vivir en una ciudad, con la capacidad para entenderla en su desarrollo y en cada momento; un espacio tópico, en el que se manifiesta físicamente el espacio y su transformación; un espacio tímico que se relaciona con la percepción del cuerpo humano, con el cuerpo de la ciudad y con otros objetos que le circundan, y otro no menos importante, un espacio utópico, donde atendemos a sus imaginarios, a sus deseos, a sus fantasías que se realizan con la vida diaria (2000, p. 134).

Todas estas coordenadas se conjugan permanentemente en el caso de Plaza Italia, que es un espacio articulador de sentido geográfico, histórico, simbólico y de encuentro. Considerando las significancias de este lugar, la propuesta del Grupo Grifo nos enfrenta a una redundancia entre el valor otorgado a este hito, la flecha y un texto que refuerza la localización pero, como ya se ha dicho, apuntando a quien la circunda y no al espacio físico en sí mismo, en una interpelación a los sujetos respecto de su relación con este lugar y no a la constatación identitaria de este sitio. Para Sergio Rojas (2005a), la relación con lo cotidiano puede ser articulada desde una complicidad mediante la ironía y la parodia «en que la obra «repite» una operación que de esa manera se hace reconocible. ¿En qué sentido podría hablarse aquí de una «complicidad»? En el sentido de que el rendimiento de esa operación crítica no es tanto la transformación de la realidad social y política, sino más bien la producción de una conciencia cínica» (2005a, p. 63, comillas en el original). Esta repetición, en el caso de *Ud. está aquí*, sería dada por la redundancia respecto de la señalización de un punto que sirve como referente espacial para la ciudad.

Soy Autopista

Esta propuesta otorga una ficción de personalidad y comunicación en la alteración de la rutina de lo cotidiano. Utiliza el lenguaje para instalar este simulacro de subjetivación en la relación entre un sujeto y su entorno. Transparenta el dispositivo cartel electrónico en el otorgamiento de una personalidad (imagen 2). Se haría una especie de subjetivación del objeto en pos de la subjetivación de los transeúntes en un ejercicio mediado por el extrañamiento. La extrañeza sería lo que evidencia su condición de dispositivo para el funcionamiento de lo cotidiano. Al respecto de este tipo de estrategias, Rancière afirma que en el cambio de los objetos y las imágenes cotidianas con el fin de modificar la percepción y actitud hacia el entorno con «micro-situaciones apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos» (2005, p. 5). Si consideramos el manifiesto del Grupo Grifo en que se afirma: «Los grifos estamos por todas partes, vivimos en la ciudad. Parecemos todos iguales, pero si te fijas somos todos distintos, según por el lugar donde se encuentran, donde están ubicados por nuestro entorno. En la ciudad existe a veces temor de salir, bajar la vereda y caminar por la calle, salir del cemento del suelo, encontrar a otro grifo y saludarse» («Manifiesto»); toma sentido esta perspectiva de lo que se podría estar proponiendo: una mirada diferente respecto de lo rutinario, respecto del lugar que cada uno ocupa como individuo incluso en una autopista que llegará a un posible encuentro en su destino que tal vez se verá afectado a partir de la anécdota que ha modificado su punto de atención.

Un lugar de no relación y anonimato serían las autopistas. No hay mayor conexión entre los individuos que se desplazan, más allá de la comunicación a través de señalización vehicular (luces de detención, viraje y bocina). A esto se suma la interacción con instrucciones e informaciones en la señalética urbana, algunas permanentes y otras con posibilidad de modificaciones como los paneles electrónicos; aun así, el tipo de información tiene parámetros preestablecidos. En este contexto, Grupo Grifo intervino los paneles electrónicos con frases como: «fui al baño y vuelvo», «lo podría ayudar en algo?», «Soy el cartel y hoy me tomé el día libre», «Hasta la vista baby», «No creo en marca ni color, amo a todos los autos», «Soy una autopista también tengo sentimientos» (imagen 3), entre otras.

Produciendo una alteración de la rutina, concepto que, de acuerdo con Giannini, viene de ruta, la que «vuelve a hacerse día a día; de un movimiento rotatorio que regresa siempre a su punto de origen» (1995, p. 30). Si consideramos que el espacio público es por excelencia para el desarrollo de rutinas de desplazamiento y por esto mismo,

fuelle de posibilidades para salirse de esta, en el caso de las autopistas las posibilidades de divergencia son más bien limitadas. Se trata un espacio de alta normatividad, por lo que con esta experiencia se buscaría una manera de irrumpir en la condición rutinaria, desde la alteración de mensajes en soportes ya establecidos para comunicar lo estrictamente necesario, siendo un mensaje al paso. Bajo estas mismas condiciones se insertan diversos mensajes lúdicos, asumiendo que no es posible alterar los comportamientos de los receptores en tanto usuarios de la autopista. De esta manera, se transitaría de una institucionalidad a otra, se distanciaría de lo artístico pero entraría en un nivel de normatividad vial con un estrecho margen de libertad y desde ahí se distanciaría de ambos mediante los mensajes y, en el caso de su segunda versión, siendo parte de un festival de arte público, por lo que no sería una ruptura, sino que en un flujo que tensiona al campo artístico.

Si consideramos que Giannini plantea que la conversación es esencialmente transgresora, ya que «en ella acontece un tiempo del todo original en la existencia humana: tiempo mediante el cual la vida diaria se recoge de su dispersión, se expresa y se exhibe libremente como restauración de esa experiencia común que en definitiva nos permite ser una ‘comunidad’» (1995, p. 47). Esta experiencia sería la que parece ficcionar *Soy Autopista*. La posibilidad de una comunicación virtual entre los conductores y un cartel al paso, que transgrede la rutina de información vial. Como si el cartel electrónico tratase de asemejarse a los conductores de establecer un común, una ilusión de comunidad.

Resulta interesante que mientras *Soy Autopista* se plantea como una experiencia dentro de lo rutinario, *Ud. está aquí* apelaría al tiempo extra rutinario de Plaza Italia, a los momentos excepcionales de uso en que la plaza otorga figuración a un grupo que se la apropia. La propuesta en la autopista, lugar concesionado y de comportamientos preestablecidos y normados, buscaría delatar esta no relación a través de la ficción. Por otro lado, la gran flecha roja se presenta como la magnitud simbólica que tiene el espacio señalado versus las dimensiones acotadas y poco habitables de la plaza como tal.

Ambas experiencias llevan a cabo una alteración del cotidiano en un ejercicio que surge desde el interior de la cotidianidad misma, con la indicación convencional de un punto para orientarse en un espacio por un lado, y la suma de frases coloquiales que es posible escuchar con frecuencia, propias del trato entre conocidos o que son conocidas y usadas ampliamente. Esto combinado con expresiones que otorgarían personalidad al soporte, como «Soy el cartel y hoy me tomé el día libre» o «Soy una autopista también tengo sentimientos». Ambas propuestas tensionan el lenguaje informativo, el cual, según Giannini, busca «convertirse a través de la respuesta adecuada del receptor, en resultado previsto, más que mostrar, más que decir,

desata una operación y así se encadena como engranaje preciso y transparente al mecanismo del quehacer cotidiano» (1995, p. 78). Eficacia que resulta obvia y por tanto sin sentido práctico en *Ud. está aquí*, mientras que *Soy Autopista* reemplaza esta función por una anecdótica, de modo que el mecanismo de lo cotidiano no logra mantener sus relaciones planas e invisibles de funcionamiento, saliendo por tanto de la estructura segmentada. Para Rojas, un «arte crítico» presentaría su punto mediante la ironía poniendo en conflicto «las lógicas artificiales que cruzan la constitución de la realidad en la que se desenvuelve cotidianamente la existencia social de los individuos. Se trata ante todo de la desnaturalización de lo real, esto es, la exposición de las anónimas condiciones subjetivas de recepción y aceptación de lo real como tal» (2005a, p. 63). Esta puesta en jaque de la percepción cotidiana sería clave para la recepción de la obra como un descalce de las tramas cotidianas del mercado, que provoca un realismo (en el desmantelamiento de lo espectacular) «que consiste en estrellar al sujeto contra los recursos representacionales» (2005b, p. 158). Todo ello ejerciendo operaciones de distanciamiento y fuga, dando cuenta de operaciones que ponen en jaque el poder de las representaciones que garantizan el funcionamiento sin alteraciones de lo cotidiano, en un proceso que, en esta distancia, permite darse cuenta de estas lógicas de funcionamiento.



Imagen 1: *Ud. Está aquí*; noviembre de 2012; Santiago de Chile; Grupo Grifo, imagen bajo Licencia Creative Commons. Fuente: <http://www.grupogrifo.org/ud-esta-aqui/ud-esta-aqui-6/>



Imagen 2: *Soy Autopista*, 2008, Santiago de Chile; Grupo Grifo, imagen bajo Licencia Creative Commons. Fuente: <http://www.grupogrifo.org/soy-autopista/soy-autopista-5/>



Imagen 3: *Soy Autopista*, 2008, Santiago de Chile; Grupo Grifo, imagen bajo Licencia Creative Commons. Fuente: <http://www.grupogrifo.org/soy-autopista/soy-autopista-6/>

BIBLIOGRAFÍA

- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (quinta edición). Valencia: Pre-textos.
- Giannini, Humberto (1995). *La 'reflexión' Cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Greene, Ricardo (2008). Imaginando la ciudad: revisitando algunos conceptos claves. *Bifurcaciones* [revista en línea], 7. www.bifurcaciones.cl/007/Editorial.htm
- Grupo Grifo (sin fecha). *Manifiesto*. <http://www.grupogrifo.org/manifiesto>
- Grupo Grifo (2012a). *Soy Autopista*. <http://www.grupogrifo.org/idea/soy-autopista/>
- Grupo Grifo (2012b). *Ud. está aquí*. <http://www.grupogrifo.org/idea/ud-esta-aqui/>
- Patton, Paul (2013). *Deleuze y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions
- Rancière, Jacques (2009). *La división de lo sensible*. Santiago: Arces-Lom.
- Rojas, Sergio (2005a). El contenido es la astucia de la forma. En *Chile arte extremo, nuevas tendencias en el cambio del siglo*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. http://scanner.cl/especiales/chile_arte_extremo.pdf
- Rojas, Sergio (2005b). Arte y Espectáculo: ¿qué queda por pensar? En *Arte y Política*. Santiago: Universidad Arcis.
- Silva, Armando (2000). *Imaginarlos Urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

DISENSO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA ESCENA ARTÍSTICA TAPATÍA

Mayra Moreno Barajas

Guadalajara, al ser la segunda ciudad en tamaño e importancia de México, tiene una presencia considerable en la esfera pública y en el imaginario nacional. Es caracterizada por ser una ciudad elitista y conservadora que aportó los símbolos característicos en el extranjero del ser mexicano (charros, tequila y mariachis). No obstante, en lo que respecta al terreno del arte, Guadalajara es reconocida por la calidad de los artistas plásticos y visuales que surgen de la ciudad. En la gran mayoría de producciones u obras de arte plásticas, audiovisuales o escénicas tapatías, pareciera que no se observa un mensaje político evidente. Discutir cómo los artistas tapatíos piensan lo político y lo evidencian (o no) en sus obras, de qué manera se relacionan con el poder a partir de los espacios culturales del Estado, analizar si los artistas aprovechan las fisuras del poder y hacen uso de estas para un discurso crítico o de resistencia en el arte realizado por la escena local son algunos de los objetivos de este artículo. Se busca explicitar la enunciación política y el disenso que se realiza en una escena artística como la surgida de una sociedad conservadora pero reconocida por la calidad de su producción. A partir de un análisis que surge de una serie de intercambios no puramente académicos con algunos personajes pertenecientes a la escena artística tapatía, se analiza el tipo de enunciación política que es posible encontrar en las obras de estos artistas, y cómo estos artistas conciben a sus espectadores o se relacionan con estos (si es que esto sucede).

I

Los proyectos que se mencionan se enmarcan dentro de una escena más amplia y diversa tanto por sus formas de producir como en las obras resultantes¹. No obstante, los proyectos se insertan en prácticas pertenecientes al arte contemporáneo que se distinguen por su multiplicidad de formatos y por situarse o relacionarse con un contexto inmediato desde las visiones particulares de cada artista, sin necesariamente vincularse a aquellas tradiciones en las que se buscaba un metarrelato unificador del arte.

En la gran mayoría de producciones u obras de arte plásticas, audiovisuales o escénicas, tapatías pareciera que no se observa un mensaje político evidente, generalmente son propuestas que no tienen que ver con un formato político militante e incluso pueden ser entendidas como banales. Por tanto, discutir cómo los artistas tapatíos piensan lo político y se relacionan con el poder a partir del hacer en sus prácticas son algunos de los objetivos.

II

En el imaginario colectivo nacional, Guadalajara se distingue por ser una ciudad elitista y conservadora, lo cual tiene que ver con la exaltación del legado europeo para algunos historiadores (Negrín da Silva, 2010, p. 55). Y para otros con la figura de «rancho grande» que se constituyó en la época de oro del cine mexicano, en donde se exaltaba, según De la Torre, la «ciudad con alma provinciana, lugar de mujeres recatadas, machos charros, usanzas tradicionales, fuerte fervor religioso. Para propios y extraños Guadalajara es vista y pensada como una ciudad conservadora, moralista y altamente religiosa» (1998, p. 48). Aunque la definición de rancho grande ya no es tan vigente, en el imaginario colectivo sigue teniendo cierto peso, pues históricamente ha estado en constante comparación con la ciudad de México, y en ese ejercicio, Guadalajara siempre queda como la provinciana.

Sin embargo, el mismo De la Torre indica que es complejo «mantener este imaginario provinciano», ya que los usos y costumbres que se presentan en la vida cotidiana

¹ Entiendo el concepto de escena como lo plantea Cohen (1999) en donde los integrantes de una escena están juntos por ciertos motivos o metas que no se restringe solo al desarrollo de una actividad específica. Tiene que ver con un grupo en el que las relaciones interpersonales no parten solo de factores como la edad, el género o la clase social sino que se nutren a partir de tópicos relacionados con los intereses en común, como intercambio de información y tendencias de vanguardia a nivel conceptual y técnico, espacios tanto de formación o aprendizaje como de profesionalización y lúdicos. La interacción de lo anterior es la que hace que estos individuos estén conectados por lo que sus participantes son fácilmente distinguibles dentro de la escena.

actual son la mezcla de un rancho grande de ideas conservadoras con algunos rasgos de ciudad cosmopolita, con una vida intelectual y cultural dinámica que se inserta en discursos de diversa índole. Esta generación de prácticas, espacios y reflexiones distintas o divergentes a las impuestas por las élites políticas, religiosas o económicas, surgen al margen de las instituciones y otras veces se valen de la infraestructura del Estado para negociar con los discursos dominantes.

III

Los artistas a los que hago referencia se inscriben dentro de prácticas del arte contemporáneo, entendido este, no solo como el arte que se hace en la actualidad sino como ejercicios de las artes que parecen «fusionados en un único tipo de práctica múltiple y nomádica que rechaza cualquier intento de especificación por encima de las micro-narrativas que cada artista o movimiento cultural producen en su desarrollo» (Medina, 2010, p. 75). Por tanto, antes de pensar en un estilo definido de hacer arte estamos ante una serie de trabajos basados en la experimentación que dan como resultado obras que no son definidas por una teoría unívoca o impuesta. Obras que bien pueden pasar por formatos como la pintura, la fotografía, el video como registro, videoarte, o acciones en las cuales se carece del objeto u obra de arte como tal.

Las prácticas que realizan estos artistas tienen que ver con su contexto inmediato y su situación de vida, así como, con una búsqueda desde las formas de producir hasta los contenidos o formas de lo que es presentado como resultado. De esta manera, nos encontramos como sugiere Smith con un arte contemporáneo plagado de:

Ensayos provocativos, gestos dubitativos, objetos equívocos, proyecciones tentativas, proposiciones inseguras o previsiones esperanzadas: estas son las formas más comunes de arte en la actualidad. Lo que diferencia a estas inquietudes de las preocupaciones contemporáneas del arte previo es que cada obra las aborda [...] de manera definitiva, como una inquisición sobre la ontología del presente, una que se pregunta: ¿qué significa existir en las condiciones de la contemporaneidad? (2012, p. 16).

Al revisar las prácticas de las que se valen los artistas tapatíos, me parece importante recalcar sus preocupaciones y los mensajes implícitos que hay en las obras. Por implícito planteo no el contenido que se encuentra *per se* en las obras sino al mensaje o la metáfora que denota un lugar de enunciación particular por parte de los artistas. Esto, porque me interesa abordar las posibilidades de disentir así como la utilización de fisuras o vacíos que se puedan encontrar en las instituciones y discursos legitimadores del arte.

No me interesa hablar de un arte político militante sino de la diversidad de mensajes que puede permitir la creación artística y que incluso pueden ser confundidas con propuestas triviales. Se busca analizar cómo es posible generar discursos críticos que derivan en cuestionamientos del statu quo tanto en el campo del arte como en otros circuitos en los que logren insertarse tales prácticas.

Generar un discurso crítico lo relaciono con el hecho de cargar las prácticas y el arte de un sentido político que permita reconfigurar las formas de apreciación y reflexión de los sujetos involucrados, tanto artistas como espectadores. Para llegar a tal punto me valgo de algunos conceptos teóricos como el lugar de enunciación, la hegemonía y sus fisuras, y el disenso. Conceptos que enfocados en el arte me parece pueden explicitar formas de producir arte crítico.

Para ejemplificar tales conceptos uso las prácticas artísticas de: Nayeli Santos (1977), directora de *Experimental Machina*², cuyo trabajo se centra en la danza y una serie de experimentaciones que ha ido integrando a su trabajo corporal tales como el teatro físico o el performance; Cristian Franco (1980) artista que plantea en su práctica artística acciones en conjunto con personas que compartan una visión de realidad con él, la cual tiene que ver algunas veces con posturas políticas bien definidas y evidentes; y, mediante un proyecto específico de Felipe Manzano (1977) en el que se reflexiona sobre las fisuras que se pueden presentar en la hegemonía y las distintas estrategias para colarse o hacer uso de estas. Manzano propone una serie de obras en las que la materia prima es la cocaína en un momento histórico en el que el país vive una violencia inusitada provocada por la guerra contra el narcotráfico.

Volviendo a las nociones teóricas, el lugar de enunciación en la academia se refiere al «propio posicionamiento del sujeto que investiga» (Spivak, 1998, p. 30). Es importante que tal lugar sea explícito pues señala el lugar político desde el cual el sujeto productor del discurso está hablando, es decir, la postura política desde la que se genera la teoría. En el caso del arte no considero necesario trasladar tal concepto de forma idéntica, sería ocioso y puede que algunas obras pierdan el sentido si el artista expresa categóricamente desde qué lugar político o apolítico es que concibe la obra, a menos que así lo considere necesario el autor. No obstante, el lugar de enunciación puede ser una herramienta interesante para entender los cuestionamientos que plantean los artistas por medio de sus obras, ya que nos da ciertas pautas para comprender el contexto hegemónico en el cual se desenvuelven y gestan las obras.

² Para revisar sobre esta compañía remitirse a: www.facebook.com/experimentalmachina

Debido a lo anterior, el concepto de hegemonía cobra importancia, pues como lo sugiere Roseberry, a partir de los criterios que establece Gramsci, la hegemonía es

las maneras en que el propio proceso de dominación moldea las palabras, las imágenes, los símbolos, las formas, las organizaciones, las instituciones [...] lo que la hegemonía construye no es, entonces, una ideología compartida, sino un marco común material y significativo para vivir a través de los órdenes sociales caracterizados por la dominación, hablar de ellos y actuar sobre ellos (2010, p. 220).

Es decir, la hegemonía no es un discurso dominante impuesto sino prácticas que configuran las relaciones de poder, sin embargo, tales relaciones también son estructuradas por los dominados, situación que da la pauta para otros discursos dentro de la propia hegemonía.

Ahora bien, la propuesta de Roseberry no es la definición de hegemonía sino como esta da el marco de referencia para la resistencia o lucha. La resistencia no es solo la obvia o explícita sino como lo señala el autor, haciendo referencia a Scott,

los dominados saben que son dominados, saben cómo y por quiénes; lejos de consentir esa dominación, dan inicio a todo tipo de sutiles modos de soportarla, hablar de ella, resistir, socavar y confrontar los mundos desiguales y cargados de poder en que viven (2002, p. 216).

Entonces, lo relevante no es la hegemonía y su funcionamiento sino las fisuras que son posibles encontrar en el poder y las posibilidades de cambio que se pueden gestar al hacer uso de estas.

Finalmente, el tercer concepto que propongo para el abordaje teórico en éste análisis es el disenso, el cual discutiré desde la perspectiva que propone Rancière. Para este autor:

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común (2010, p. 52).

Al igual que Roseberry, Rancière lo que pone en discusión, más allá del propio disenso que se puede dar en el arte, es la capacidad de resistencia u oposición a un régimen artístico dominante y las reflexiones que sensorialidades o metáforas del arte pueden sugerir a los individuos. A la vez, cómo estos individuos a través del entendimiento que se da en el proceso de disenso, pueden pensar, crear y en consecuencia vivir más allá del régimen dominante. De esta forma, el arte utiliza la política, entendida esta como una práctica que «anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes» (Rancière, 2010, p. 62), es decir, trastoca los valores o la moral dominante al constatar las relaciones económicas, políticas, sociales y culturales en las que nos encontramos inmersos.

IV

Nayeli Santos se involucra en la danza clásica y contemporánea desde 1985. Posteriormente, sus intereses dentro de la danza se vuelcan hacia el expresionismo alemán y las técnicas de la corriente posmoderna. En los últimos años se ha acercado a la improvisación, el teatro físico y el performance. A partir de 2007, Santos empieza su trabajo como coreógrafa por medio de su compañía, Experimental Machina, con la que hasta el momento ha desarrollado ocho obras distintas³. En su página de Facebook esta compañía se define de la siguiente forma:

Experimental Machina produce sus obras en colaboración con los artistas invitados en turno, se distingue por su carácter alternativo, muchos de sus referentes vienen de un ambiente *underground*, desde la música, pasando por el cine y la literatura. A lo largo de siete años y ocho montajes ha trabajado con bailarines, actores, artistas visuales, músicos, artistas plásticos, literatos, abarcando también la rama de la psicología y filosofía. La compañía se ha presentado en diferentes espacios escénicos tradicionales y no convencionales (2014).

Este método de trabajo y su manifestación expresa son algunas de las características que se relacionan con el lugar de enunciación explicado antes. El tipo de obra que realiza una coreógrafa que fomenta el «carácter alternativo» en su propio discurso; el método colaborativo, entendido este no como la colaboración que la misma disciplina implica o la colaboración que propician prácticas del arte contemporáneo como la estética relacional de Bourriaud⁴, sino como una plataforma para crear un

³ Para revisar algunas obras de Nayeli Santos, remitirse a: www.youtube.com/nayelisantos

⁴ Nicolás Bourriaud propone el concepto de estética relacional y lo describe de la siguiente forma: «La práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas. El artista se focaliza entonces,

discurso escénico distinto al realizado por un grupo que solo incluyera bailarines, no puede dar como resultado otra cosa que obras que cuestionan y alteran las definiciones hegemónicas del hacer danza y conviven cotidianamente o se producen desde el disenso (imagen 1).

El disenso que Santos provoca es por un lado de forma y por otro, conceptual. En lo referente a la forma cuestiona la danza que se basa en la ejecución técnica que busca la perfección y la representación, lo que resulta visualmente en obras que algunas veces están más cercanas al performance, a un concierto o al teatro que a la danza contemporánea o experimental. Asimismo, las formas y la ejecución se convierten en una exploración de lo corporal a partir de cuerpos no trabajados desde la danza pues como ella misma señala «si haces danza desde lo establecido no hay cambio ni creación...siempre será la misma forma de hacer y de recibir» (Santos, 2014).

Respecto a las ideas o conceptos, encontramos no solo el disenso sino una discusión sobre el concepto dominante de lo que es la danza. Nayeli Santos cuestiona la representación que se hace en el escenario, le parece que el sentido de la obra se puede perder en la ejecución por lo que propone el concepto de acto en vivo. Hacer un acto en vivo se refiere a que el ejecutante-artista viva, exista, experimente y transmita en el momento de la representación o ejecución. Para esta coreógrafa no es posible realizar una acción que no se haya experimentado previamente; de esta forma, sus obras se basan en un momento, espacio y contexto histórico específico que tienen que ver con lo que están viviendo ella y los colaboradores de la obra. Por tanto, si cambia algún elemento, la obra también. Lo anterior implica a su vez que las propias obras tienen caducidad ya que si se pasa del acto en vivo a la representación, se pasa a ser un ejecutante haciendo formas, y eso ya no es arte.

Cristian Franco es originario de Tecate, una ciudad fronteriza de Baja California, pero radica en Guadalajara desde hace trece años. Su obra contiene un mensaje político evidente, sin embargo, no es un panfleto militante desde el arte⁵. Asimismo, advierte del posible abuso que puede estar haciendo del arte (o su concepto), sin embargo, es algo que no le interesa poner en discusión por lo que lo deja al criterio de quienes sí se interesen en ello.

cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales. Quiero decir con esto que más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en 'formas' artísticas plenas [...] el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales» (2008, p. 31).

⁵ Para revisar obras de Cristian Franco, remitirse a: <http://cerroquemado.org/cristian-franco/>

En esta reflexión se retoma una de las acciones que Franco realiza como parte de su práctica artística: el Doña Pancha Fest, que es un festival anual de música que hasta el momento lleva siete emisiones y es organizado y producido por el artista en colaboración con otras personas. Doña Pancha Fest fue concebido como una plataforma para «presentar proyectos que nadie iba invitar a tocar [...] el circuito de la música no los iba acoger... era como crear nuestro propio ecosistema» (Franco, 2014). Estos primeros proyectos invitados se originaron en el arte más que en la música, con el tiempo se agregaron grupos de música surgidos en circuitos *underground* o independientes⁶.

En este festival, Franco origina estrategias de recaudación de fondos y difusión que combaten el *mainstream* de la industria musical. La realización del propio festival tiene que ver, según señala este artista, con la coincidencia de energías que logran una acción en conjunto para que las cosas sucedan, ya que a pesar de tener siete años, no hay beneficios económicos y si en algún momento logran tener utilidades, no saben en qué se convertirá el festival o si seguirá.

No es necesario, como ya se había mencionado, manifestar abiertamente el lugar de enunciación que tiene el artista en cuanto a la producción de arte, pero en este caso es posible entrever dicho lugar cuando se asiste a uno de estos festivales. Lo anterior resulta en una resistencia a procesos dominantes del *mainstream* de la música local, postura importante, ya que propicia un disenso de las sensorialidades. Para Rancière, tal disenso se debe dar en los espacios del arte; es decir, los museos, galerías, etcétera, pues si las obras salen a la realidad, el contenido se puede disipar y perder el sentido (2010, p. 73). Discrepo de tal concepción. Me parece que el Doña Pancha Fest, producido desde y en la realidad, sí origina un disenso de las sensorialidades que para Franco sería crear esferas de aislamiento con los involucrados así sean solo los artistas sin espectadores. Esto altera las concepciones de lo que debe ser un festival, un concierto o un artista en el escenario, ahora bien, tampoco es algo sencillo o fácil de entender ya que puede ser confundido con una burla banal o un evento de baja calidad, cuando en realidad, disputa los parámetros establecidos sobre la música, la fiesta, la diversión y el espectáculo en general (imagen 2).

Finalmente, el proyecto *La Visión de los Vencidos/Estética del Espanto*, de Felipe Manzano⁷, nos muestra cómo el sistema hegemónico tiene fisuras y es posible hacer uso de estas. En este proyecto, Manzano le propone al Estado «Investigar acerca de la simbología del crimen y a partir de esta investigación realizar una serie de 20 dibujos en los que se sustituirá el grafito por cocaína como materia prima.» (2012).

⁶ Para información sobre este festival revisar: <http://www.serdemetepecrecords.com/dpf.html> o <https://www.youtube.com/watch?v=9dbjj7o9aSE>

⁷ Para revisar obras de Felipe Manzano, remitirse a: <http://cerroquemado.org/felipe-manzano/>

Este proyecto obtiene una beca del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA) y oficialmente recibe presupuesto del Gobierno Federal proveniente de los impuestos ciudadanos para la compra de la materia prima, es decir, la cocaína. Esto sucede en 2012, un momento en el que México vive niveles de violencia e inseguridad insólitos debido a la guerra contra el narcotráfico emprendida por el entonces presidente de la República Felipe Calderón.

Para Manzano el crimen organizado ofrecía una nueva simbología dominante para lo cual se proponía reflexionar acerca de dicha simbología. Sin embargo, pareciera que tal discurso es una estrategia de la que se vale éste artista para obtener el recurso e imponer reivindicaciones propias, pues el material y algunas de las obras proyectadas más no realizadas finalmente (como un video en el que se pretendía que policías de la Secretaría de Seguridad Pública inhalaran la cocaína que conforma el logo de la dependencia) cuestionan un contexto complejo en el que el papel del Estado recibe una fuerte crítica y resiste el discurso oficial de la guerra contra el narcotráfico. Además, el hecho de contar con presupuesto oficial para la compra de cocaína demuestra una fisura del estado y como el control moral, cultural y jurídico escapa por esos pequeños vacíos de la hegemonía (imagen 3).

V

Si bien lo que estas obras o prácticas posibilitan en un primer momento son ciertas reflexiones que no necesariamente implican una resistencia, pero sí dan lugar a no aceptar pasivamente los discursos hegemónicos que la academia o el campo del arte legitima para regir las prácticas artísticas. En este sentido, cada uno de estos artistas redefine a su manera el concepto de resistencia y lo lleva a cabo desde su propio lugar de enunciación, incluso utilizando el lenguaje impuesto por la cultura dominante pero dando lugar al disenso. La idea o intención entonces sería que estas obras den lugar a lecturas profundas y reflexivas en las que el espectador pueda imaginar y de ser posible reconfigurar su propia sensibilidad y la forma en cómo se entienden los mensajes contenidos en estas propuestas, sin embargo, si esto se logra con los espectadores es un tema que en este momento queda para otra discusión.

Desde una escena específica que se gesta en un espacio conservador como lo es Guadalajara, la práctica de estos artistas demuestra cómo desde un lugar de enunciación particular es posible disentir y resistir a los discursos legitimadores sobre los métodos del arte, los elementos del contexto cotidiano que retoman, o la experiencia estética que plantean ya sea desde la corporalidad o el discurso visual. De esta forma, Santos, Franco y Manzano realizan un arte que resiste a la cultura hegemónica y que termina siendo político, algunas veces incluso sin siquiera proponérselo.



Imagen 1: Ejercicio existencial del cuerpo que habla I. Experimental Machina, 2013. Foto: Yorch Gómez.



Imagen 2: Doña Pancha Fest, Christian Franco/ Cartel realizado por Christian Franco.



Imagen 3: La Visión de los Vencidos. Felipe Manzano, 2012.
Foto: Felipe Manzano.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Cohen, Sara (1999). Scene. En Bruce Horner y Thomas Swiss (eds.), *Key terms in popular music and culture*, 239-250. Londres: Blackwell Publishers.
- De la Torre, Renée (1998). Guadalajara vista desde la calzada: fronteras culturales e imaginarios urbanos. *Alteridades*, 8(15), 45-55.
- Experimental Machina (2014). Página de Facebook. <https://www.facebook.com/experimentalmachina/info>
- Franco, Christian (2014). *En Doña Pancha Fest, La Catedral del Underground*. <https://www.youtube.com/watch?v=1ARNaW2c7ks>
- Manzano, Luis Felipe (2012). *La Visión de los Vencidos / Estética del Espanto*. Proyecto inédito.
- Medina, Cuauhtémoc (2010). Contemp(t)orary: Once Tesis. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, 101, 72-76.
- Negrín Da Silva, Diana (2010). Guadalajara de las Indias: Quinientos años de construcción étnica en la Perla Tapatía. *Lucero*, 21(1), 55-78.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

- Roseberry, William (2002). Hegemonía y lenguaje contencioso. En Joseph y Nugent (comp.), *Aspectos cotidianos de la formación del estado* (pp. 213-226). México. Ediciones Era.
- Santos, Nayeli (2014). Entrevista con Mayra Moreno, agosto.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* México. Siglo XXI editores.
- Spivak, Gayatri (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235.

VASIJAS Y PERSONAS: RECURSOS PLÁSTICOS Y CÓDIGOS ESTÉTICOS EN LA FIGURA HUMANA DE LA ALFARERÍA DEL NOROESTE ARGENTINO PREHISPÁNICO

María Fabiana Bugliani

INTRODUCCIÓN

Las vasijas cerámicas prehispánicas fueron recipientes y contenedores de diferentes sustancias, objetos y cuerpos, al tiempo que sus paredes contenían expresiones visuales y significados plasmados en la arcilla.

Estos objetos cargados de contenidos encontraron parte de sus significados en los lenguajes visuales soportados, en la materia trabajada y en los modos de expresión seleccionados siempre en articulación con los ámbitos en los cuales fueron desplegados, circularon y se consumieron.

Estas elecciones en los modos de expresar plásticamente, en las decisiones sobre qué representar y a través de que modos hacerlo, revelan las apreciaciones y criterios estéticos construidos y desplegados socialmente. Los valores estéticos compartidos fueron parte de la creación de vínculos y relaciones entre personas y cosas al tiempo que los contextos en los cuales fueron desplegados los objetos terminaron de dar sentido al contenido de esos recipientes.

Dado que consideramos que el lenguaje visual en las vasijas 'dice' por lo que representa pero también por cómo lo representa y en sincronía con los contextos donde fueron expuestos y manipulados los objetos, analizamos estas distintas dimensiones a fin de conocer las expresiones plásticas desplegadas por los pobladores prehispánicos del noroeste argentino, en particular aquellas que contienen la representación de la figura humana como su principal expresión.

El análisis contempló tanto atributos plásticos de la cerámica (forma, diseño) como atributos de los contextos, entendiendo que en ambos casos constituyen atributos estéticos, cuya valoración deviene en gran parte del impacto sensorial y del efecto derivado de sus cualidades formales (Gosden, 2001).

Los ejemplos analizados proceden del valle del Cajón en la provincia de Catamarca (noroeste de Argentina), uno de los valles que integran el área sur de los valles Calchaquíes (imagen 1). Este conjunto cerámico corresponde a sociedades jerárquicas agroalfareras, que habitaron la región entre los siglos XI y XVII, es decir, durante el lapso que en la cronología local se conoce como Periodo Tardío. La mayoría de las piezas corresponde al emblemático conjunto cerámico denominado estilo santamariano. En el análisis de las urnas antropomorfas también se consideraron ejemplares con figuras humanas pertenecientes a otros estilos menos conocidos, como las denominadas Peñas Azules Tricolor y Antropomorfo.

RECURSOS PLÁSTICOS, CONFIGURACIONES Y MANERAS DE HACER

El lenguaje visual en las piezas utiliza la pintura y el modelado al pastillaje como modo de expresión. En la mayoría de los casos estas técnicas aparecen combinadas en la composición. Sobresale el uso del color y predominan los diseños realizados en negro y/o rojo sobre un baño blanco que cubre las paredes de la pieza. Dentro de estos colores a veces se registran distintas tonalidades efecto que le da originalidad a cada pieza.

Las vasijas presentan una forma alargada y compuesta; con un cuerpo abultado y un llamativo cuello largo. Tienen unos 50 cm de alto y unos 35 cm de ancho. Salvo pocas excepciones, las piezas están divididas en tres segmentos: un cuello cilíndrico por lo general evertido, un cuerpo ovoide y una base cónica (imagen 2).

En la representación de la figura humana se ha jerarquizado la representación del rostro, expresado a través de algunos rasgos que se repiten en todas las piezas aunque en ocasiones difiriendo el modo de resolución plástica con el que se ejecutan. Aparecen ojos, boca, nariz y cejas, estas últimas definidas por una banda continua modelada en arcilla y adherida a la pared de la vasija o, en otras ocasiones, por una línea o líneas y puntos pintados.

La recurrencia de ciertas maneras de hacer y de elementos plásticos que observamos en las distintas vasijas otorga una unidad perceptiva, de asociación entre las piezas. De tal modo que existe un patrón regular extendido. Pero al mismo tiempo, esta composición se materializa en ejemplos con pequeños detalles de combinación de elementos o motivos plásticos, color y uso de técnicas de representación particulares para cada caso lo que da un efecto de diversidad en la unidad.

Esta configuración de la representación antropomorfa plantea un plano de lectura frontal de la figura humana, sugerido por la representación visual más que por atributos morfológicos. Los planos de representación se definen a partir de un eje perpendicular determinado por las asas.

En todos los casos quedan establecidas dos figuras contrapuestas prácticamente iguales aunque se advierten pequeñas diferencias en sus diseños o elementos constitutivos a cada lado, lo que genera una falsa simetría que ha sido denominada *diferencia sutil* (Nastri, 2005).

El cuerpo de la figura humana está constituido por el volumen mismo de la vasija. De este modo podemos decir que la totalidad de la pieza compone la figuración; el volumen del cuerpo de la vasija encierra el volumen del cuerpo humano. En otras palabras, se trata de vasijas tipo efigie donde la forma de la pieza es parte de la figura que se desea representar. Dentro de este volumen, la modalidad estilística encaja el rostro en el cuello de las vasijas, siendo la constricción entre cuello-cuerpo la delimitante inferior. Pocos elementos del resto del cuerpo suelen estar representados. En algunos ejemplares santamarianos aparecen modelados los brazos en arco sosteniendo un cuenco.

ROSTROS Y SIMETRÍAS

La simetría es la formulación visual que organiza la representación del rostro en estas vasijas. Si se traza un eje longitudinal marcado por la posición de la nariz, el rostro queda dividido en dos partes que adquieren una simetría bilateral o refleja. Esta división que es propia de los volúmenes del rostro se enfatiza con la distribución y estructuración de los diseños que contiene.

Los diseños que se ubican en el plano de las mejillas presentan en general una configuración de elipsoide oblicuo (imagen 3). Los diseños geométricos representados en ellas se estructuran siguiendo un principio de simetría refleja, haciendo salvedad de un caso en el cual la simetría es refleja y rotacional.

DIFERENTES TIEMPOS Y DISTINTOS MODOS DE REPRESENTAR

LA FIGURA HUMANA

La representación humana está evidenciada en los objetos cerámicos del sur de los valles Calchaquíes y en otras zonas vecinas del noroeste argentino desde al menos dos mil años antes del presente. Previamente hemos estudiado piezas del Periodo Formativo, de los primeros siglos de la Era Cristina, donde ya aparece la representación antropomorfa (Bugliani, 2004, 2008). En los estilos cerámicos del Formativo pueden identificarse elementos del rostro, en algunos casos esbozados solo por pocos rasgos. Sin embargo, los ojos aparecen en todas las vasijas con figuras humanas. Además pueden estar representados otros elementos como nariz, boca, orejas y cejas. Asimismo es habitual la presencia de líneas y puntos incisos ubicados debajo de los ojos. Estos elementos han sido descritos en diferentes oportunidades como pintura facial, lágrimas o escarificaciones.

En las piezas cerámicas del Formativo, en las que predominan las formas jarra u olla de tamaño mediano, también aparece la representación humana con el recurso de vasijas efigie. Normalmente la cabeza del personaje se ve representada en el volumen que ocupan los cuellos cortos de tales piezas. Cuando se representan los brazos aparecen apoyados sobre el torso juntando las manos y formando un arco, elemento que continúa con ese modo de representación en el Periodo Tardío. Los miembros inferiores casi no aparecen y cuando están se presentan muy poco diferenciados.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN

Las formas de representación de la figura humana atraviesan las unidades estilísticas de distintos espacios y periodos; sin embargo, los lenguajes plásticos puestos en juego en cada caso son variados y marcan la diferenciación entre los estilos.

Las representaciones de la cerámica santamariana del Periodo Tardío están en permanente tensión entre la asociación por semejanza producto de los recursos plásticos que se repiten en las piezas y la diferenciación por individualidad obtenida por el arreglo particular, las elecciones de los elementos en cada recipiente y la composición total lograda través de esas decisiones. Es destacable la originalidad de cada ejemplar antropomorfo en donde al recombinar elementos y recursos plásticos de uso extendido durante el Periodo Tardío se producen obras singulares. A partir de unos pocos rasgos o trazos en conjunción con una determinada silueta se genera un impacto sensorial y un efecto estético particular que deviene en la distinción de una figura humana.

Durante el Periodo Tardío puede percibirse la jerarquización de la figura humana particularmente en la iconografía presente en las piezas que se utilizaron como urnas funerarias. En estas piezas existe un claro 'esquema' de representación que se distingue no solo por la selección de los elementos de representación sino también por la disposición y la integración de cada aditamento a la forma de la urna. Estas cerámicas contuvieron cuerpos, pero también fueron portadoras de un discurso visual que reitera ciertos recursos plásticos mientras que destaca otros singulares.

LAS VASIJAS Y LA FUNCIÓN APOTROPAICA

Como fue explicado, la mayoría de las piezas estudiadas son vasijas efigie o prosopomorfos, como también suele denominarse a este tipo de recipientes, donde la forma de la pieza está involucrada como parte de la figura que se desea representar.

Este tipo de recipientes observables en distintas partes del mundo y consumidos por diferentes sociedades ha llamado la atención de algunos autores quienes advirtieron en ellos cierta 'agencia' social. Ernst Gombrich resalta en estas representaciones su función protectora, dada por la presencia de ojos, rostros o máscaras,

los cuales confieren animación a los objetos y les otorgan una función 'apotropaica' (1999 [1979]). También Alfred Gell, desde la antropología del arte, hace referencia a los patrones apotropaicos en los objetos artísticos que protegen a las personas de los efectos conferidos por otros a un determinado objeto. Se hace uso de patrones apotropaicos como dispositivos protectores, defensas u obstáculos que impiden el paso de mal (1998, p. 83).

Asimismo las vasijas efigie han sido asociadas con funciones mágico religiosas y con actividades rituales en distintas sociedades prehispánicas americanas (Lambert, 1967; Cummins, 2003). Más allá de una primera función representativa de personajes o animales, estos objetos animados pudieron haber tenido otros consumos relacionados con los contextos en que aparecen y con las situaciones en las cuales juegan un rol activo. Al considerar la utilización de la prosopopeya como recurso expresivo en estos recipientes se plantea la posibilidad de pensar en estas representaciones como agentes en la 'performance' ritual (Cummins, 2003, p. 458).

La mayoría de las vasijas estudiadas procede de contextos funerarios, en particular de entierros secundarios de párvulos que a veces conforman un entierro múltiple compuesto por varias urnas cercanas, otras veces junto a cuerpos de adultos enterrados en cistas de piedra. Las vasijas fueron enterradas en un sedimento fino y arenoso. Si bien no quedaron directamente visibles en esta etapa de uso, fueron identificables superficialmente por estructuras de piedras que marcaban el lugar donde estaban enterradas. Su presencia en estos contextos funerarios que consideramos escenarios de representaciones y manifestaciones rituales nos permite pensar que fueron significativas en la actividad ritual.

Las cualidades de las vasijas se conjugaron con la manera en que estos contenedores y sus contenidos, los cuerpos, fueron depositados deliberadamente en determinados lugares junto con ciertas materias, de acuerdo con modos de acción considerados propicios y eficaces. Su cualidad estética entonces, quizás no estuvo ligada únicamente al objeto individual, sino adscrita a una apropiada selección de atributos y materias en un arreglo y depositación significativa.

PALABRAS FINALES

En el pasado, quienes observaban la figura representada en las vasijas percibían al mismo tiempo las expresiones, las agencias y cualidades atribuidas a esos rasgos, a esos ojos, estableciendo así una suerte de diálogo de percepción y significados entre materialidades y actores. De algún modo, los rostros plasmados en los objetos fueron parte de la construcción y expresión de la trama de relaciones en las que los individuos formaron parte.

En el entramado de relaciones entre objetos, lugares, acciones y personas que se generó en los contextos funerarios durante el Periodo Tardío, las vasijas contuvieron más que difuntos. Fueron contenedores animados, agentes con cualidades formales y discursivas con un impacto sensible consecuente con las apreciaciones estéticas compartidas, inmersas en un entorno (en el sentido que Gombrich, 2003 [1999] le da al término) que valoró estéticamente las imágenes y recursos plásticos de sus paredes y quizás también sus formas, su textura y otras cualidades sensibles. Solo incorporando este entorno, este nicho en el cual los agentes consumieron estos objetos e imágenes es que se puede avanzar en la comprensión del sistema de categorías y disposiciones que fueron puestas en juego en el campo social.

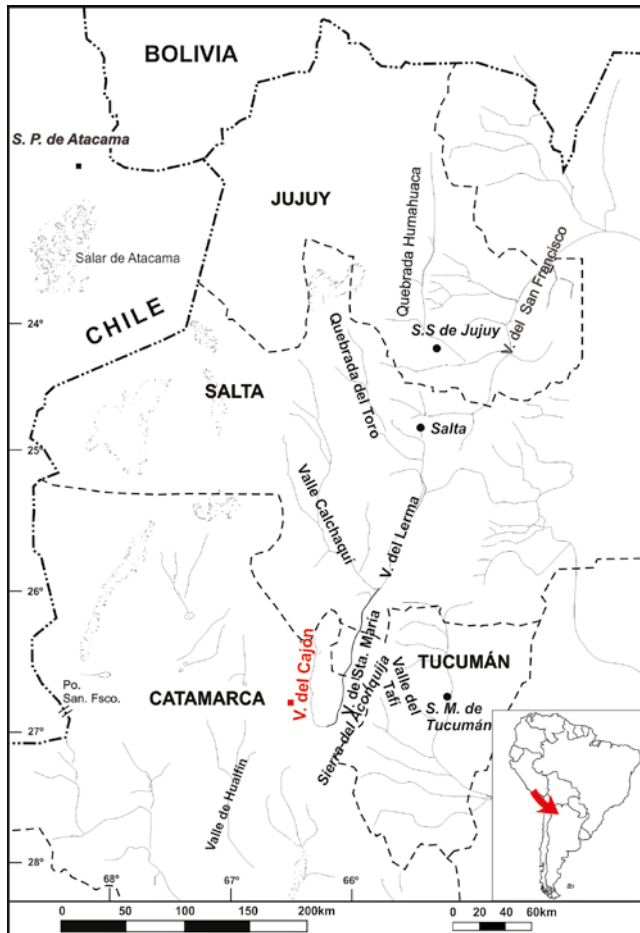


Imagen 1: localización geográfica del valle del Cajón, Catamarca (Argentina), de donde proceden las piezas estudiadas.



Imagen 2: Ejemplares de urnas santamarianas procedentes del valle del Cajón. Colección Muniz Barreto, Museo La Plata.



Imagen 3: mejillas en la representación del rostro. Ejemplos de diseños y simetrías.

BIBLIOGRAFÍA

- Bugliani, María Fabiana (2004). Formas y recursos estilísticos para la representación humana durante el Formativo en el valle de Santa María (Argentina). *Acta Americana*, 12(1), 79-90.
- Bugliani, María Fabiana (2008). *Consumo y representación en el sur de los valles Calchaquíes (noroeste argentino). Los conjuntos de las aldeas del primer milenio A.D.* Bar International Series 1774.
- Cummins, Tom (2003). Nature as culture's representation: A change of focus in Late Formative iconography. En Scott, Raymond y Richard Burger (eds.), *Archaeology of Formative Ecuador*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and collection.
- Gell, Alfred (1998). *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gombrich, Ernst (1999 [1979]). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate.
- Gombrich, Ernst (2003 [1999]). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gosden, Chris (2001). Making Sense: Archaeology and Aesthetics. *World Archaeology*, 33(2), 163-167.
- Lambert, Marjorie (1967). A Kokopelli effigy picher from northwestern New México. *American Antiquity*, 32(3), 398-401.
- Nastri, Javier (2005). *El simbolismo en la cerámica de las sociedades tardías de los valles calchaquíes (siglos XI-XVI)*. Tesis para acceder al grado de doctor. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

HISTORIAS, FRACTURAS Y POR-VENIR

EXHUMACIÓN

Teodoro Ramírez

Técnica: retablo. Medidas: 51cm x 1.4cm x 28cm; año 2012.



Exhumación



El retablo se ha convertido en tumba. Su caja es ahora un sarcófago. Y hay que abrirlo porque se hace necesario adentrarse en el lado obscuro de la verdad. Lucanamarca y Cantuta son dos hechos que dan cuenta de la competencia por el horror. Este retablo mete la historia reciente en un viejo objeto religioso cuya forma de nicho representa un pasado y una memoria que necesitan ser exhumados desde el presente. El *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, difundido en 2003, contabilizó en más de 69 000 las víctimas del conflicto. Según la CVR existiría más de 4000 fosas comunes, muchas de ellas en Ayacucho, donde en algunos lugares hay sitios de entierro cada tres kilómetros. El gobierno no está cumpliendo con las recomendaciones del informe final de la CVR, con lo que está perpetuando la injusticia a los pueblos más olvidados.

EL PORVENIR ES EL PASADO QUE VIENE

Natalia Revilla

Técnicas: dibujo y técnica mixta sobre tela; medidas c/u: 55 cm. x 75 cm; año: 2012.



Sin título



Sin título

Nota: imágenes referentes de fotografías de Luis Torreblanca Urquizo y Ernesto Jiménez respectivamente.

Anteriormente referida en los usos cotidianos, principalmente en relación con la constitución de recuerdos individuales; la memoria se entiende hoy también como instrumento fundamental para la comprensión de los procesos de construcción nuestros recuerdos colectivos.

Mi trabajo se configura desde la preocupación por investigar los mecanismos mediante los cuales construimos y habitamos esta memoria. La pregunta por cómo se configura va hallando respuestas desde su contraparte: la construcción del olvido.

Así, la estrategia en la presente serie de dibujos parte del estudio y revisión de archivos y material fotográfico que narra hechos ocurridos en el conflicto armado interno, entre 1980-2000. Desde ellos se despliega el curso de una mirada que atiende la omisión deliberada de elementos que estructuran estas imágenes, para poner en marcha la reflexión sobre qué se elige para ser representado y qué es dejado al margen, ausente al interior de los procesos que constituyen las representaciones del discurso oficial.

En los tramos de ruptura de este discurso, apuntando a los vacíos como huellas de un olvido inducido, encuentro el testimonio de una memoria que nos habla del modo en que nos vinculamos a procesos de cambio que nos rodean, y cómo este olvido regresa para hacerse presente, como campo de disputa de nuestro pasado, de nuestra memoria colectiva.

HISTORIAS DE QUINUA*

Gedión Fernández

Con gusto compartiré mis experiencias como quinuino por haber tenido el privilegio de vivir en Quinua toda mi juventud y por tener una identidad propia. Esto me facilita un poco compartir lo que es el hecho de vivir. Es para mí una gran ventaja, tal vez, como artista ayacuchano que ya ha vivido acá en Lima casi 24 años, la edad que tiene mi hijo mayor que es egresado de la Universidad de San Marcos, quien también llegó a Lima como uno de los miles desplazados por la violencia.

El hecho de vivir en un pueblito como Quinua —y tal vez un poco más alejado que es Moya, porque está al límite de Huanta, una zona bien convulsionada que era la ruta de los senderistas hacia Huancavelica, desde la selva alta ayacuchana, pero también el camino que tomaban muchos campesinos y sobre todo mis queridos padres— implicaba una convivencia muy peligrosa con senderistas, con militares y finalmente, con los ronderos. No se ha hablado mucho en algunos paneles de los abusos de los ronderos, quienes vencieron a los senderistas. Por eso, haber estado en Quinua, en Moya, en un pueblito llamado Huallhuayocc me alimentó mucho de lo que son mitos, cuentos y también vivencias. Esto me llevó a expresar eso en algunas obras con fondos de mitos.

Muchos estudiantes han pasado por mi taller en Ate Vitarte, sobre todo de la Universidad Católica pero también de Universidad de San Marcos, y ellos han visitado Quinua. Primero iban a mi taller para ir a Quinua y yo les daba la información para que puedan llegar y reunirse con algunos ceramistas del lugar. La tradición de la cerámica de Quinua es muy interesante porque los alfareros quinuinos dedicaban su producción hacia el abastecimiento de la población y sus alrededores, dígame las ollas,

* Este artículo se basa en la transcripción de secciones de la ponencia presentada por Gedión Fernández en el Seminario Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte (PUCP, 2014), con su autorización.

los platos, los jarros y los depósitos de agua, objetos que han sido desplazados por otros materiales como el plástico. Ellos utilizaban los pigmentos de la propia arcilla, además usaban la famosa «mastra» que ahora ya no se utiliza. Es una piedra liza sobre la que se coloca un plato cocido donde se daba vuelta la vasija de cerámica. Eso hacía mi abuelo. Todo eso es muy valioso para mí.

I.

Para hablar de mi trabajo es necesario remontarme, por ejemplo, a los cuentos que me contaban mi papá y mi abuelo. Por ejemplo, hablemos del *ukuku*. Ellos me decían que el *ukuku* era un personaje parecido al mono y que tenía mucha fuerza y era poderoso y por eso sale esta obra que está expresada en la vasija donde tiene dos toros al costado porque el *ukuku* tiene mucha fuerza (imagen 1). Este personaje es quien se lleva a una chica simpática que pasteaba en el campo a su cueva y la tiene atrapada entre sus cuevas y llega a tener con ella dos hijitos quienes logran que esta señora escape, porque son ellos los que movieron las piedras gigantes que el *ukuku* colocaba en la puerta. De esta forma yo expresaba los mitos en la cerámica.

Igualmente la *jarjacha* que era bien conocida alrededor de Quinua. Dice el mito que generalmente se convierten en llamas las parejas formadas por personas que son primos o familia cercana. Por ello a veces en las noches se oyen unos gritos en el campo, pero no son de llamas, porque estos animales se encuentran en un nivel mucho más alto que Quinua. Para capturarlas es necesario usar una soga elaborada de llama. Esto se puede ver en la obra «Jarjacha» (imagen 2) donde las de blanco son femeninas y las de marrón son masculinas.

También está «la sirena», que es otro mito que me contaba mi abuelo. La sirena existía entre las *paqchas*, entre los pozos que recorría el río y así encantaba a los músicos para que se acerquen y así poder llevárselos a las profundidades del río. Pero también muchos músicos llevaban sus instrumentos musicales, la guitarra, el charango, todo lo que es de cuerdas para que la sirena pueda hacerles el ajuste necesario y así tener una música muy bonita. Dejaban sus instrumentos en la cocha, colgados en un árbol y luego de una semana volvían y los tenían puesto «a cuerda». Por eso he representado a la sirena de esta manera.

II.

Hay muchas fotos, pero yo no he podido rescatar ninguna de la matanza de Quinua. Aunque la recuerdo muy bien: fue en 1984 y ahí murieron tres ceramistas conocidos en el pueblo. Esa matanza se atribuye al ejército y en parte a los marines argentinos

porque el gobierno de Belaunde los hab3a solicitado como recompensa al apoyo del Per3 a ese pa3 en la guerra de las Malvinas. Vinieron estos marineros y en conjunto con el ej3rcito, en Ayacucho, mataron a m3s de trece personas en Quinua. De ellas tres fueron esos ceramistas reconocidos: Aparicio; S3nchez, hijo del reconocido ceramista Mamerto S3nchez, y Nazario Condori. Eran ceramistas que tendr3an la misma edad que yo tengo. Con ellos compart3 muchas cosas. Yo recuerdo c3mo ellos fueron sacados de sus casas y matados en las punas del Condorcunca, m3s arriba, y despu3 recogidos y distribuidos espec3ficamente. Tamb3n fue ejecutado un profesor de ciencias sociales. Cuando yo recorr3 casa por casa para visitar a los difuntos, vi que era como darle un escarmiento a la poblaci3n. Les hab3an sacado los ojos, cortado la lengua; al profesor le sacaron los sesos. Ah3 uno siente que est3 en una situaci3n muy complicada.

Quiero compartir este video que rescato porque recoge sentimientos y vivencias m3os¹. La traducci3n es as3:

Hermano y hermana ayacuchana ¿d3nde te encuentras? Te busco y no te encuentro; te busca tu madre y te busca tu padre, cada vez que mira tu ropa o mira tu foto. ¿Qui3n te ha matado? ¿Los morocos o los senderistas? Te estoy buscando entre los barrancos y entre de los r3os; y al no encontrarte al borde de ese r3o, lloro.

Cada vez que yo veo y escucho, recuerdo. Yo escucho mi m3sica, pero mis hijos tambi3n participan, aprendiendo tambi3n, porque hemos dejado de ense3ar el quechua a nuestros hijos.

III.

Ahora quiero hablar un poco de la vivencia. Cuando yo ten3a ocho o siete a3os, esta obra fue plasmada (ver imagen 3). Es un ash3ninka de la selva alta ayacuchana. Estos personajes sol3an venir a Quinua a hacer sus trueques con sus productos artesanales, pero ven3an con estos atuendos. Por ejemplo, ven3an con su lagarto, con su tortuga, con su lorito, con su culebra. Para m3, ver esos animalitos que no exist3an en Quinua era alucinante. Estos personajes se daban la vuelta por toda la plaza de Quinua y vend3an sus productos y regalaban cosas que hab3an tra3do.

Con la violencia, estos personajes desaparecieron y se convirtieron en ronderos que ven3an a Quinua a organizar la comunidad. Estos fueron los temidos ronderos de Pichihuilca, los que finalmente organizaron casi todo Ayacucho; y Quinua

¹ Canci3n: «Homenaje a Ayacucho» interpretada por Juan Colucha y Picaflorcita de Huamanga, ver video <https://youtu.be/qdDA3okawnA>

fue uno de los pueblos en organizarse al último para las rondas campesinas. En esta obra trato de revalorar a estos personajes.

Este es el «Rondero Alfredo» (ver imagen 4). Ya que estuve hasta los 26 años en Quinua, participé en una de estas rondas. Tal vez no en los rastrillajes pero sí en el cuidado de las postas o de los torreones. Todo eso era un poco complicado para la vida; venirme desplazado a Lima debido a Sendero, a los ronderos y a los militares. Uno estaba atrapado, sin poder respirar. No sabía pues si quedarme o venirme a Lima. Tal vez yo ya no existiría si me hubiese quedado.

Este rondero era muy joven y se volvió vengativo porque los senderistas mataron a su padre. ¿Por qué tan vengativo? «A mi papá lo mataron los senderistas, por lo que yo tengo que vengarlo», decía. El armamento que tiene este rondero es «hechizo»; es decir, artesanal. Pero es alucinante cómo este rondero se volvió jefe y nombraba a sus comandos por la noche, los llamaba por su nombre: «¡Jampato!», «¡Presente!»; «¡Ucucha!», «¡Presente!»; «¡Anka!»... que significa águila. Con estos seudónimos ellos salían en las noches a hacer su patrullaje respectivo porque esa era la orden del ejército y su compromiso para repeler a Sendero Luminoso. También viví otros acontecimientos como los apresamientos y la presencia del ejército.

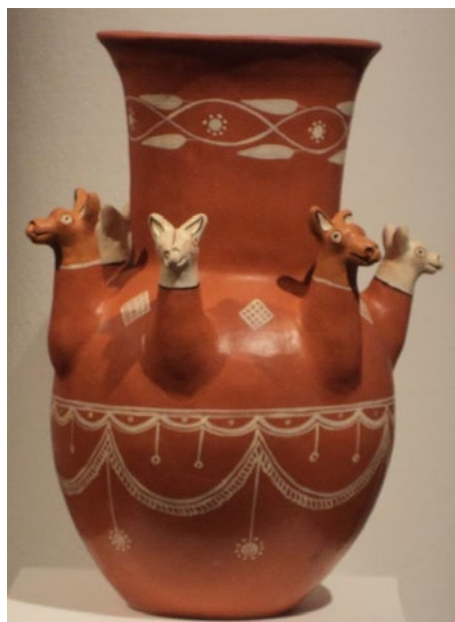
IV.

Ya en Lima, uno de los grandes esfuerzos que he hecho ha sido fundar la asociación Tawaq Perú, con la que comercializamos artesanía al exterior. Y no debe faltar, a pesar de todo el dolor y de todas las cosas que pasaron en Ayacucho, revalorar nuevamente lo que es la fiesta de la Virgen de Cocharcas, que es donde los músicos ayacuchanos tienen una tradición muy interesante.

En Quinua, la fiesta de la Virgen de Cocharcas (el 8 de setiembre) es muy grande. Cada *carguyoq* tiene su propia banda y el que gana es el que tiene más parejas bailando. Por eso doy un homenaje con los músicos hechos de tamaño natural (ver imagen 5). Esto es algo que he hecho acá en Lima.



Ukuku



Jarjacha



Ash3ninka



Rondero Alfredo



Músicos

¿QUÉ HAY DENTRO DE LAS CASAS? PEQUEÑAS HISTORIAS SOBRE LA DISTANCIA Y EL VACÍO¹

Natalia Iguíñiz

Como artista visual, mis reflexiones están orientadas principalmente a la creación de imágenes (por lo que no expondré el resultado de una investigación teórica o de campo). Escribiré además a partir de mi propio trabajo (no del de otros como se suele hacer en los campos académicos), de mí y de las violencias que vivo y encarno.

Tres series fotográficas, a modo de pequeñas historias, servirán de eje visual para articular algunas ideas sobre el conflicto interno armado en el Perú: 1) *La otra*, retratos de empleadas y empleadoras; 2) *Chunniqwasi (periodo 1980/2000)*, retratos de casas abandonadas en Ayacucho, y 3) *Buscando a María Elena*, retrato de la líder vecinal y política María Elena Moyano Delgado asesinada por Sendero Luminoso. Estas tres historias estarán intercaladas con algunos afiches y material publicitario.

El tono testimonial de mi texto no viene de ser una víctima del conflicto, tampoco de una victimaria; quizá en alguna medida un poco de las dos cosas. Pero tampoco estoy señalando que «todos somos culpables». Sin embargo, sí me interesa pensar en cómo las condiciones que propiciaron el conflicto siguen aún vigentes y cómo me ubico en ese entramado que finalmente perpetúa una sociedad estructuralmente injusta.

Empezare con el género usado: ¿a qué nos referimos por retrato? El retrato supone la representación de una o varias personas singulares, esto es, con nombre propio. En la historia de Occidente, el retrato inicialmente servía para trascender la muerte, destacar las jerarquías sociales, dar cuenta de los principales acontecimientos históricos de cada sociedad y tratar de desenmarañar el misterio de lo humano.

¹ El título de mi texto es el nombre de un poema de Rocío Silva Santisteban (Silva Santisteban, 2007, p. 64) a propósito de un viaje que hicimos juntas a Ayacucho.

Luego se constituyó en un género artístico regido por convenciones acatadas por los artistas de una determinada época. Recién en el Renacimiento, los artistas empezaron tímidamente a autorretratarse ya que la jerarquía entre los artífices y los retratados menguó y este subgénero llegó a su más alto desarrollo en la década de 1990. La invención de la fotografía permitió democratizar el género del retrato y de esta forma dar cuenta de nuevos personajes y nuevas sensibilidades. A su vez, los límites entre el retrato y el autorretrato se desenfocaron. Hoy vivimos además una proliferación de imágenes en la que lo representado no es lo importante, sino el haberlo hecho uno mismo, la acción, el yo estuve ahí, yo tomé la foto —y al instante está en la red recibiendo comentarios—. En suma, se trata de yo y los otros intercambiando imágenes de nuestras vidas en comunidad y en tiempo real. No por gusto la red social más extendida se llama Facebook. Pero ¿quiénes son mis amigos? ¿Con quiénes me gusta retratarme? ¿A quiénes *tagueo* en mis fotos? Cambia la tecnología y se producen millones de fotos por minuto, pero las retóricas de la representación casi no se modifican².

En el retrato, el rostro frontal parece seguir resumiendo la identidad de las personas. Dígase en los documentos de identidad, la foto en la billetera y las pancartas de los familiares de desaparecidos. Los encuadres, poses, gestos y los eventos que se fotografían casi no han cambiado en el tiempo. Se ha ampliado exponencialmente la cantidad de personas que retratan y se autorretratan, pero a la pregunta ¿a quiénes se retrata con nombre propio? Dígase en los reportajes periodísticos, páginas sociales, pinturas, etcétera, podemos yuxtaponer la pregunta: ¿qué cuerpos importan? Y seguir con ¿ante el dolor de quiénes nos apenamos y ante el de quiénes otros nos indignamos?

Una trágica guerra se vivió en el Perú entre 1980 y el 2000. Las narraciones de esta historia aún son construidas mayoritariamente por quienes no fuimos víctimas directas de ella. ¿Qué nos lleva a estar aquí hablando del conflicto? ¿Qué tipo de imágenes hay que hacer para entender la desigualdad y la violencia? ¿De quiénes tenemos que hablar para comprender tantos años de exclusión y muerte? ¿A qué teorías recurrir?

TRES IDEAS VISUALES

1. La Otra: hace alusión comúnmente a la amante. Este ensayo se plantea como una serie de fotografías que presentan a *dos mujeres otras*, una al lado de la otra, en una misma habitación, provienen de dos mundos sociales y culturales distintos:

² Ver por ejemplo el trabajo de Daniela Ortiz, 97 empleadas domésticas (<http://daniela-ortiz.com/index.php/projects/97-empleadas-domesticas/>).

la empleadora y la empleada del hogar. Pero ambas tienen algo en común y corresponde al papel de lo femenino en la sociedad.

Considerando que existe el mandato social que determina un papel «natural» para la mujer —esto es, ser la responsable de la reproducción de la vida y cotidianidad dentro de la casa—, su rol es administrar los asuntos de la familia. En el caso de la trabajadora del hogar, debido a que trabaja en un hogar que no es el suyo, no está cumpliendo con su responsabilidad familiar. Atiende a otros en vez de atender a los suyos. La empleadora a su vez tampoco está en su casa cumpliendo su papel «natural» y transfiere su «responsabilidad» a otra mujer. Sea como fuere, el cuidado y lo doméstico son asuntos de mujeres: las que pueden pagan a otra mujer, las que no encargan la labor a sus hijas, madres, ahijadas, vecinas o bien empiezan con su segundo turno de labor doméstica cuando regresan de su trabajo. Gracias a la gran oferta de trabajadoras del hogar a bajo costo, las mujeres peruanas en capacidad de delegar evaden la discusión dolorosa de exigirles más participación en la casa a los varones. María Emma Mannarelli³ sostiene, además, que los sectores que tienen mayor acceso al poder no reclaman políticas públicas porque tienen solucionados a bajo costo los problemas con mano de obra barata, lo que influye en que la ciudadanía sea aún más esquiva ya que la mala calidad de los servicios públicos básicos solo agranda las brechas existentes.

¿Quién es la empleada doméstica en el Perú? Es generalmente una mujer pobre y migrante que se ocupa de las rutinas de los hogares de clase media y alta de las ciudades de nuestro país. Cocina, lava y plancha la ropa, limpia la casa, pasea al perro, cuida a los niños, va de compras, y debe estar lista, a cualquier hora, para solucionar todo tipo de indisposición de sus empleadores. Al vivir en una casa que no es suya no tiene espacio para su intimidad. Su salario es mínimo y sus condiciones laborales son básicamente feudales: en su caso no existen las ocho horas de trabajo, ni el seguro social, ni la pensión de jubilado y sus vacaciones dependen de la buena gracia de sus patrones. Hasta hoy, en Lima la tasa de violencia sexual bordea el 50%. Se trata de personas que desarrollan actividades poco valoradas socialmente y que están expuestas a diversas formas de maltrato. Su intimidad es fácilmente vulnerada así como sus horas de recreación están, generalmente, bajo el control de sus empleadores. Como sostiene Maruja Barrig (2001), en la intimidad del hogar se organiza el espacio de manera jerárquica. Las habitaciones de las empleadas suelen ser más pequeñas y están ubicadas al lado de la cocina. El uso del uniforme establece una diferenciación que no solo es funcional (es su uniforme de trabajo) sino también social (son percibidas como personas sucias y el uniforme es una manera

³ En conversación personal con María Emma Mannarelli en octubre de 2007.

de controlar su aseo). Su situación de pobreza así como su condición étnica las ubican, entonces, como extrañas, y son tratadas entonces como corresponde a esta desigualdad social y cultural.

Pero este reducto medieval de servidumbre ha sufrido cambios. En su ya clásico ensayo «El silencio, la queja y la acción» Gonzalo Portocarrero (1990, p. 221) plantea, a partir de los testimonios de trabajadores del hogar del Cusco, tres posibles respuestas al sufrimiento en la sociedad peruana. La primera: el silencio, asociado a la religiosidad colonial, en la que se acepta de manera resignada el sufrimiento. La segunda está vinculada a la secularización, a la expansión de la escuela y de la conciencia de tener derechos; aquí el sufrimiento, pese a que la pobreza y opresión son constantes, es visto como absurdo y la actitud que fluye es la queja, el lamento. Para la tercera los sujetos deben ser conscientes de su libertad y de las posibilidades creativas de su acción. La realidad ya no es algo dado e inmodificable, es maleable. Se modifica o se le saca la vuelta.

Quizá estas tres respuestas convivan dentro de nosotros, pero hay hitos que generan desplazamientos. Un ejemplo es cómo desde la reforma agraria no se había transformado tanto la relación entre empleadores con los trabajadores del hogar como durante el conflicto armado interno. De pronto al oprimido —en este caso la oprimida podría ser terruca— no se le podía tratar tan mal, de pronto la doméstica podría tener poder. De ese modo despertaban con un nuevo matiz las fantasías sobre que el retorno de lo reprimido, ese resto interno o externo irreducible que pulsa por volver, se manifieste y destruya no solo en el mundo físico, sino el psíquico.

Retratar la desigualdad, autorretratarse en ella, no así en lo abstracto del mundo social, sino en tu propia casa, que se respira desde que nacemos, que la comas y la reproduzcas cada día es quizá una de las situaciones que más contradicciones me produce. Cuando tratas de revertir los patrones tanto con la trabajadora del hogar como con tu pareja te estampas con estructuras de desigualdad infranqueables —y de tanto chocarte, te terminas acomodando—. La depreciación del trabajo doméstico esté en centro de una sociedad desigual donde los que ostentamos privilegios no los queremos soltar (ver imagen 1).

2) Antes de pasar a la segunda historia llamada Chunniqwasi, quiero referirme al afiche que realizamos con la ONG Consejería de proyectos y el grupo Yuyachkani en el marco de una campaña para que las Fuerzas Armadas pidieran perdón por los crímenes sexuales en el conflicto. El texto del afiche decía, parafraseando un afiche de Bárbara Kruger, «Mi cuerpo no es el campo de batalla». Este se pegó por calles e instituciones diversas sin la menor respuesta de las autoridades militares. Rocío Silva Santisteban, en su texto «Maternidad y basurización simbólica en mujeres

y sobrevivientes a crímenes de violencia política», a propósito del testimonio de Georgina Gamboa en las audiencias de la CVR, se pregunta

¿Qué significa ética, moral y políticamente, perdonar? ¿Para qué nos sirve la reconciliación entre víctimas y victimarios? ¿Es posible que una mujer violada por siete sinchis, arrestada injustamente, luego abandonada en la miseria económica con una hija por criar, pueda perdonar a quien le causo tanto daño corporal, psicológico y moral? ¿Cómo comprender que muchas mujeres hayan sido obligadas, después de violaciones sucesivas, a continuar con un embarazo abiertamente rechazado? ¿De qué manera estas mujeres han sobrevivido tras esta experiencia con la presencia cotidiana de estos «hijos del terror»? (2003).

Quizá las afirmaciones de Virginia Woolf sobre la guerra, en su libro *Tres guineas* (1938), donde sostiene que la guerra es un juego de hombres y que la emprenden los varones por una necesidad que las mujeres no sienten ni disfrutan, se me complican. Lo que no podemos negar es que la guerra, tanto en el Perú como en Bosnia, afecta distinto a las mujeres. Susan Sontag, en su libro *Ante el dolor de los demás* (2004), nos recuerda «la violación de unas ciento treinta mil mujeres y niñas (entre las que diez mil se suicidaron) por parte de los soldados soviéticos victoriosos cuando fueron destacados por sus comandantes en Berlín en 1945». La estrategia no escrita de mellar la moral de un pueblo violando, sometiendo y embarazando a las mujeres, y de paso satisfacer el «deseo irrefrenable» de los varones operó en el conflicto que vivió el Perú entre 1980 al 2000.

Al respecto, Rocío Silva Santisteban dice:

Por ambos lados, las mujeres fueron sometidas, humilladas, avasalladas. ¿Cuál es el motivo de este procedimiento por ambos bandos? El cuerpo de la mujer, desde los primeros enfrentamientos humanos, ha sido motivo de caza, de pelea, de discusión pero sobre todo, botín de guerra y ensañamiento con el enemigo (2003).

Y esta situación no es exclusiva de las guerras. En el conflicto, y fuera de él, las mujeres seguimos encargándonos del desvalorizado mundo doméstico. Los crímenes sexuales no venían solos, además, muchas mujeres y niñas fueron secuestradas como sirvientas, ni siquiera después de violadas podían dejar de lavar y cocinar. ¿Es posible la indignación de todos y especialmente de todas frente a estos grados de perversidad?

Podemos decir, de alguna manera, que aquí para las mujeres contar la historia de Georgina Gamboa no es hacer un retrato de su tragedia, sino que también es un autorretrato. ¿No hay acaso un «nosotras» en esta historia?

No es tan fácil, parece, porque la guerra se vuelve parte de nuestra cultura de masas, se naturaliza y vestimos nuestros cuerpos (que por ahora parecen estar a salvo) con sus uniformes; la tendencia *army* o *military chic* retorna cada dos o tres temporadas coincidiendo con alguna nueva invasión norteamericana. En el Perú, país donde la reconciliación es muy esquiva aún, donde la Fuerzas Armadas no han pedido disculpas por las miles de violaciones, donde no hay ninguna persona condenada por estos delitos, donde los memoriales son ultrajados y donde el Lugar de la Memoria debe pasar por la aprobación de la cúpula militar para inaugurarse, miles de mujeres (y hasta bebés) vestimos la tendencia. Los juegos más populares de Nintendo o Play son descarnadas guerras, recorreremos la parada militar o hasta en el mundo del arte se hace honor a la Patria y Tradición en la sede de una feria de arte contemporáneo (ver imagen 2).

En 2001 me enteré de que estaba embarazada y entré en *shock*. No lo había planificado y no sabía si quería tener hijos en ese momento o en algún otro. Para cuando pensé que sí quería a la *wawa*, la perdí. No me di cuenta de cuánto me afectó esta pérdida pero ante la posibilidad, en este caso frustrada, de la maternidad, mi casa adquirió otra dimensión: se convirtió en una prolongación uterina.

Chunniqwasi significa casa vacía en quechua ayacuchano. En la serie de fotos lo que se ve son casas andinas abandonadas que podrían parecerse a las tantas ruinas de nuestro paisaje cotidiano en el Perú (ver imagen 3). Pero las casas no solo están abandonadas, están quemadas, tienen disparos y huellas de machetazos ¿Qué significa dejar tu casa e ir a ser un marginado en otro lado? Ser «el recién bajado» a veces es peor que pasar hambre y frío. Pero cuando ya no es posible ni dormir ni en los cerros hay que partir. Las casas son testimonios de la expulsión del *waqcha*, del ser humano desarraigado. Y cito a Víctor Vich en un texto que escribió sobre estas fotos:

La casa —dice Bachelard— representa el espacio de la profunda intimidad. Se trata de una estructura destinada a la protección del individuo, un lugar de centralización del mundo y un espacio que nos orienta y singulariza. Sin embargo, aquí todas ellas han sido abandonadas. Estas fotos son parcas y buscan conexión con la sequedad que representan. Alguna vez hubo alguien pero ya no hay nadie ahora. Lo que vemos son solo restos, fragmentos de algo que fue y no es más. Todas tienen un hueco. Sabemos que la falta es constitutiva de la identidad pero aquí parece que sucedió otra cosa: violencia y despojo.

Yo llegue a Ayacucho a ver los vestigios. *Chunniqwasi* es la visión de alguien que se aproxima como foránea a uno de los escenarios más castigados del país. Hace referencia directa a las consecuencias de un periodo determinado por desplazamientos forzados, pero también alude a múltiples experiencias personales ligadas a la pérdida

y el abandono. Vivencias humanas fundamentales como el vacío y la desolación. Retratar casas abandonadas como úteros vacíos me permite liberar un dolor aunque no sea exactamente el mismo. Como dicen los de Café Tacuva «deja que te tome ese recuerdo prestado, deja que lo diga, yo casi lo he vivido».

3) Buscando a María Elena: el 15 de febrero del año 1992 fue asesinada María Elena Moyano Delgado por un escuadrón de exterminio de Sendero Luminoso, dirigido por una mujer hasta hoy anónima —y el caso sigue impune—. Primero recibió un disparo y luego su cuerpo fue destrozado por la explosión de cinco kilogramos de dinamita. Ella se encontraba con sus dos hijos en una pollada en Villa el Salvador, distrito que se fundó en un arrenal al sur de Lima veinte años antes de su muerte y donde ella y su familia fueron de los primeros pobladores.

Hacer un retrato supone la voluntad de hablar de alguien específico. Sin embargo, cuando alguien se ha convertido en personaje público y cuando su memoria es usufructuada por los poderes de turno, la brecha entre el personaje y la persona es más profunda. La idea de este trabajo fue un intento por tender un hilo de un lado al otro del surco y me enfrentó también a mi propia historia. Soy hija de esa generación de militantes de izquierda que creyeron que harían la revolución y que ni en sus sueños de lucha armada pudieron imaginar el horror que se viviría en el conflicto.

María Elena Moyano es más que una héroe o mártir y mucho más de lo que el discurso burocrático y oportunista destaca de ella («madre coraje», «heroína civil», etcétera). Ella puede también ser comprendida como una persona compleja, ambivalente, gobernada por el eros y los diversos deseos que conviven en cada persona, no siempre de manera articulada ni «correcta». Una mujer que forzó los límites de las prácticas femeninas en su contexto y lo hizo con alegría y goce.

En la primera serie de fotografías se muestra un recorrido por diferentes archivos personales e institucionales buscando imágenes de Moyano, son fotos de fotos, donde de alguna manera se han ido registrado distintos momentos de su vida. En las fotos de las imágenes se incluyen partes de mi cuerpo al fotografiarlas y en el proceso aparecen algunas fotos de María Elena con miembros de mi propia familia. Conocer la historia de ella era también saber algo más de lo que hacían mis padres en sus largas ausencias. Son retratos de María Elena tomados por otros y autorretratos míos con esos retratos. Es como si de ser una observadora externa, de alguna manera me convirtiera en testigo de parte.

La segunda serie es la documentación fotográfica de los seis afiches que fueron pegados en diversas calles de Lima y que configuraron el retrato propuesto de María Elena Moyano. Exhumar sus partes y pegarlas esparcidas aleatoriamente en distintos puntos, piezas dispersas en una ciudad fragmentada. Su cuerpo no se encarna

de manera unitaria, es potencia pendiente —para mí en particular— de un liderazgo que reivindique la autoridad femenina y que no tenga que pedir permiso ni perdón para ello.

La última parte muestra a unas concurrentes al homenaje que realiza todos los años Marta Moyano. Al respecto, cito a Georges Didi-Huberman:

El hombre de la creencia prefiere vaciar las tumbas de sus carnes putrefactas, desesperadamente informes, para llenarlas con imágenes corporales sublimes, depuradas, hechas para consolar e informar —vale decir *fixar*— nuestras memorias, nuestros temores y nuestros deseos (1997) (ver imagen 4).

En los tres retratos, lo personal y lo colectivo friccionan, biografía e historia se confunden y lo íntimo e interno se exponen y hasta explotan.

Cuando Víctor Vich y Alexandra Hibbett (2009, p. 175), en su artículo sobre Adiós Ayacucho de Julio Ortega, narran cuando Alfonso Cánepa se pregunta «¿Qué parte de mí será la que me falta?», me sumo a la idea de los autores de si es posible construir sentidos capaces de explicar la muerte, tortura y violación de tantas peruanas y peruanos dentro de una reflexión histórica. Y añadiría si es posible sentir que cuando narramos el conflicto estamos haciendo un autorretrato de nuestra historia y no solamente un retrato parcial de la cara de la moneda que es más fácil de mirar.

Encontrarnos en un conversatorio sobre la violencia que vivió el Perú a la distancia pero sin distanciamiento no es fácil. Pero vale la pena. Así como ocurre con la proliferación de trabajos artísticos, académicos y periodísticos de los últimos años. Además, aún no son suficientes. Como no lo son las reparaciones ni los aprendizajes sobre lo ocurrido. Yo creo que es necesario correr el riesgo de la banalización o de que se vuelva un tópico en determinados circuitos nacionales e internacionales. Hay que arriesgarse a que la producción sea de diversa calidad y desde distintas perspectivas, incluso a que haya una versión oficial en los textos escolares. Creo que cualquiera de los riesgos que una producción más extendida suponga o las que las insuficientes acciones conlleven es infinitamente mejor al peligro que vivimos en la actualidad de que grandes sectores olviden lo ocurrido y continuemos repitiendo la misma historia. Ahora que trabajo en el Lugar de la Memoria todo pareciera indicar que aún no es posible un terreno común base para el encuentro de las distintas versiones de la historia; pareciera que el Estado peruano no está dispuesto a asumir su responsabilidad y pedir perdón. Nadie está dispuesto a ceder y pareciera que a la gran mayoría no le importa. Sin embargo, yo pienso que es preferible que la memoria sea el campo de batalla y no nuestros cuerpos.

IMÁGENES



María Elena y Maribel



Asunta y Claudia



Charo y Rosario



Verónica y Norberta

Imagen 1: Selección de fotografías de la serie «La otra».



Imagen 2: afiche «Mi cuerpo no es un campo de batalla» y publicidad *military chic*



Paqcha



Uchuraccay



Vischongo



Tambo

Imagen 3: selección de fotografías de la serie *Chunniqwasi* (periodo 1980-2000)

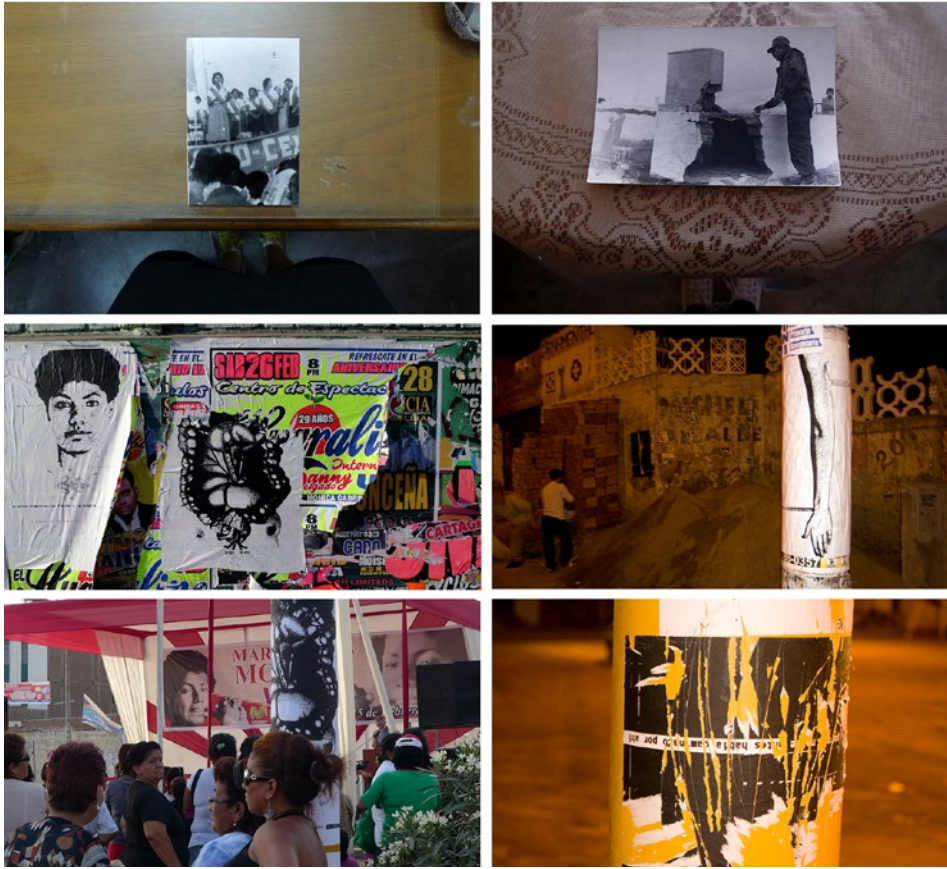


Imagen 4: Selección de fotografías del archivo y la intervención en espacio público «Buscando a María Elena».

BIBLIOGRAFÍA

Barrig, Maruja (2001). Y cómo evitar la culpa: los arreglos familiares. En *El mundo al revés: imágenes de la mujer indígena*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Colección Becas CLACSO-ASDI. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/barrig/intrudiccion.pdf>

Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Portocarrero, Gonzalo (1990). El silencio, la queja y la acción. Respuestas al sufrimiento en la cultura peruana. En VV.AA., *Tiempos de ira y amor. Nuevos actores para viejos problemas*. Lima: Desco.

- Silva Santisteban, Rocío (2003). Maternidad y basurización simbólica en mujeres y sobrevivientes a crímenes de violencia política. En *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.
- Silva Santisteban, Rocío (2007). *Las hijas del terror*. Lima: Ediciones Copé.
- Sontag, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras, S.L.
- Vich, Víctor & Alexandra Hibbett (2009). La risa irónica de un cuerpo roto. *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega. En *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP.
- Woolf, Virginia (1938). *Three Guineas*. Londres: Quentin Bell and Angelica Garnett.

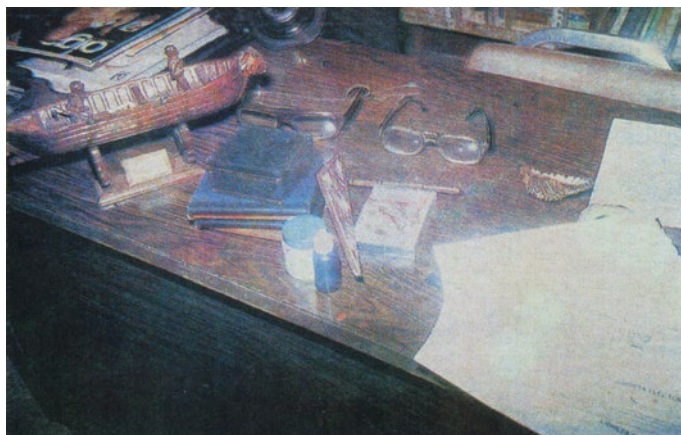
**ALCOHOL Y MALOS PENSAMIENTOS:
BINOMIO DE ALTO RIESGO (PERTENENCIAS DE ABIMAEI)**

Santiago Quintanilla

Técnica: serigrafía sobre papel; medidas: 2 serigrafías de 70cmx 100cm c/u; año: 2011-2012.



Alcohol y malos pensamientos alude a la construcción del imaginario local sobre el líder violentista de Sendero Luminoso (SL) Abimael Guzmán y pone en tensión miradas mítico- mediáticas sobre este a través de representaciones de objetos inanimados. La obra está compuesta por dos imágenes recogidas de medios escritos de comunicación y posteriormente apropiadas y reelaboradas a través de la técnica de serigrafía. Publicadas inicialmente como evidencias policiales, las imágenes corresponden a inventarios de objetos que documentan el seguimiento y posterior captura del líder senderista. Sin embargo, al ser resemantizadas a través de la práctica artística, los sentidos y discursos de las imágenes cobran dimensiones más amplias.



Néstor García Canclini señala que «lo imaginario remite a un campo de imágenes diferenciadas de lo empíricamente observable», y complementa «los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseáramos que existiera» (García Canclini en Lindón, 2007, p. 90). La «imagen diferenciada» que menciona García Canclini es la imagen anhelada. En el caso de la obra aquí presentada se trataría aquella que describe el escritorio y objetos personales de Guzmán. Objetos que se asociarían al trabajo letrado, que apuntan a la construcción de la figura del profesor de filosofía, intelectual capaz de desatar una guerra al interior del país convocando a miles de seguidores.

Por otro lado, la segunda imagen corresponde a la captura del Guzmán y registra un grupo de botellas de licor. Esta segunda imagen es asociada al placer y al goce y esconde también discursos que planteaban traer abajo el mito del «Presidente Gonzalo». La elaboración simbólica de lo que nos atemoriza, en términos de García Canclini, se levantaría a partir de la imagen de las botellas; un hombre lleno de vicios, inmoral y mundano. La imagen apunta también a un señalamiento del confort económico en el que Guzmán vivía. El confort sería un indicador del aburguesamiento de Guzmán y del doble discurso de su «proyecto político», desbaratando el mito «Gonzalo» como líder de la masa y cuarta espada del comunismo. Un líder que dirige una guerra desde la comodidad de un distrito de clase media de la capital.

Este trabajo juega el papel de un retrato mediático de SL, donde la violencia política se oculta tras el poder simbólico de los objetos inanimados representados.

BIBLIOGRAFÍA

Lindón, Alicia (2007). Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? *Revista Eure*, XXXIII(99), 89-99.

ARTE Y MEMORIA O CUÁNDO LO CULTURAL SE TRANSFORMA EN UNA PLATAFORMA DE HACER POLÍTICA

María Eugenia Ulfe

PREFACIO

«Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política».

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, parte IV.

Inter –espacio de encuentro y desencuentro. Inter –espacio de diálogo. Inter –espacio que media. Los debates en torno al concepto de cultura tienen larga data en antropología. Atrás dejamos asumirla como una entidad total, cerrada en sí misma y atemporal. Más bien nos interesa dejar de concebir cultura como nombre y pasar, más bien, a ver lo cultural como un terreno relacional de diferencias, conexiones, des/encuentros y comparaciones (Appadurai, 1998; García Canclini, 2004). Es desde este espacio vivo que el sujeto público contemporáneo necesita *mostrar-se* y *mostrar-su-hacer* (Cánepa, 2006). Este es un terreno dinámico de acción que exige al sujeto su propia performatividad y puesta en escena, y será desde aquí que los debates y disputas por la memoria, la verdad y la justicia tomarán forma y presencia en el espacio y cultura públicas nacionales. Este es el tema de este artículo, mostrar cómo lo cultural ha sido fuertemente intervenido por lo político y viceversa en materia de dar visibilidad a la memoria de la historia reciente peruana.

Tomaré como punto de partida mi propio trabajo con los artistas retablistas para de ahí ahondar en una reflexión en torno a las producciones artísticas de memoria y violencia que emergieron durante y, sobre todo después, de la presentación del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003)*. No se tratará de un balance, sino más bien de una invitación.

Son dos los objetivos que me invitan a preparar este texto. Primero, reflexionar sobre cómo lo cultural se ha erigido como la plataforma para dar cuenta de lo sucedido en el Perú entre 1980 y el año 2000 —periodo definido por la violencia, el autoritarismo y la represión políticas—. Cómo es esta plataforma o terreno un espacio de disputas de memoria —de su representación, pero también de su conflicto—. No es gratuito que en 2014 Abimael Guzmán y Elena Iparraguirre hayan publicado *Memorias desde el Némesis* —una mirada autobiográfica al conflicto armado interno y su protagonismo en ella—. Si la memoria es un terreno en disputa, lo cultural es la manifestación más profunda de este conflicto.

El segundo es visitar el contexto actual, donde los que narran ya no serán necesariamente quienes «vieron» o «estuvieron» en el momento dado, sino quienes años más tarde representarán ciertos eventos, ciertos casos —aquí tomaré como eje mi investigación actual sobre la condición de ser y sentirse víctima a partir, principalmente del caso Lucanamarca y su variedad de representaciones actuales—.

Sentados en un café en el Centro Cultural del Arzobispado de Ayacucho, Edilberto Jiménez me entrega una copia de su manuscrito con testimonios y dibujos recogidos en Chungui, Ayacucho. La noche anterior lo había acompañado a la inauguración de su exposición «Chungui: en blanco y negro. Trazos de memoria» en el Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, la cual había recibido una gran acogida en la ciudad. Era fines de agosto de 2003 —días previos a la entrega del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* (29 de agosto de 2003) —. La ciudad de Ayacucho estaba en ebullición con actividades culturales, eventos y presentaciones de documentales. El gigante retablo que serviría de estrado para la entrega del *Informe Final* de la CVR estaba en construcción. Ayacucho, lugar donde en mayo de 1980 se había iniciado la violencia del Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso (PCP-SL) con la quema de ánforas en el poblado de Chuschi, serviría de escenario para la devolución simbólica del *Informe Final* —69 280 muertos, la mayoría perpetrados por el PCP-SL y otro gran porcentaje por las Fuerzas Armadas (FF.AA.), miles de desplazados y viudas en el campo—.

A Edilberto, quien es también antropólogo y retablista, no le gustaba mucho la idea del uso del retablo como un gran estrado. Las figuras de yeso, tiza y cola que tantas veces han representado los santos patronos de los animales, las escenas de marcación de ganado u otras de fiestas religiosas, serían reemplazadas por los comisionados, los cantantes, los músicos y los danzantes en una noche memorable dedicada a la verdad, la memoria y la justicia en Ayacucho.

Edilberto y yo pasamos la tarde conversando sobre el proceso de la violencia política, sobre la creación de nuevas obras de arte en tiempos de violencia y sobre la memoria. Chungui aparecía una y otra vez en la conversación. Él viajó por primera vez a Chungui en 1999 como parte del equipo del Centro de Desarrollo Agropecuario de Ayacucho (CEDAP). Sus recorridos iniciales por el distrito, su pobreza y desolación, y los testimonios que comenzó a recoger lo llevaron, como una necesidad, a dibujar los testimonios. Necesitó de la visualidad para dar sentido a aquello que se volvía inenarrable y desde ahí dar cuenta de la «pequeña historia» que nos muestra el conflicto en una dinámica más íntima y personal. Aparecieron los hechos y también los relatos e historias personales y familiares, las dinámicas de la vida cotidiana en medio de tanta violencia y el ejercicio de esta como una tecnología de poder.

En palabras de Edilberto

Ha sido esa voz apagada de muchísimos, el llanto y el dolor humano. Siempre he dibujado y desde que comenzó la violencia política en Ayacucho —yo en esa época terminaba de ingresar a la universidad— la sangre entró en mis retablos. El manto negro los cubría, pues había muchísimos muertos en el retablo, tal como estaba sucediendo en Ayacucho [...] Imagínate, si eso pasaba en el mismo corazón de Ayacucho, ¿qué pasaba en el campo? Ahí la crueldad fue mucho mayor. La violencia estuvo ahí con más fuerza y poco o nada conocíamos de lo que pasaba¹.

Estos dibujos han sido publicados en tres ediciones que combinan los dibujos, los testimonios recogidos y hasta una vasta colección de retablos que Edilberto realizaría en años posteriores (Jiménez, 2005, 2009; Pajuelo & Golte, 2011). Los retablistas no fueron los únicos en representar la violencia peruana. También estuvieron los artistas que hacen tablas de Sarhua (González, 2011), las canciones de *pum pin* (Ritter, 2013; Aroni, 2013), el cine regional que comienza a emerger con estas temáticas (Quinteros, 2011, p. 413-426). La lista aumenta cuando se agregan performances como «Gloria incorporada», «Lava la bandera», el «Muro de la Vergüenza» o representaciones actuales sobre la masacre de Accomarca en los concursos de carnaval en Lima² (véase también Aroni, 2015) o el carnaval en Ocos (Robin, 2013). Pero no queda ahí.

Si bien las prácticas culturales de memoria y memorialización ya se daban desde antes del trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, es durante este periodo (2001-2003) que se instala el recuerdo como un mandato cultural (Milton, 2014).

¹ Entrevista realizada a Edilberto Jiménez por Juan Camborda, «Chungui y la barbarie de la violencia en el arte». Diario *La Calle*, año X, 3347, publicada el 20 de agosto de 2003.

² Se trata de una investigación en curso de Bernedo y Fernández Stoll. Véase <https://imagenespaganas.lamula.pe/2015/03/30/accomarca-vive/kbernedo>

El terreno cultural es un espacio simbólico en disputa. Del otro lado, hay una producción plástica importante de quienes formaron parte del PCP-SL, por ejemplo, quienes instruían en su ideología a través del Movimiento de Artistas Populares asentado en penales como El Frontón a inicios y mediados de 1980. En el tercer piso de la Dirección Nacional contra el Terrorismo existen dos salas con obras y piezas, muchas realizadas en prisión, por militantes de los grupos alzados en armas, principalmente senderistas y emerretistas. Son las memorias «tóxicas» que están encerradas, obras que además, son utilizadas principalmente para dos propósitos: primero, para enseñar sobre ideología senderista a los oficiales de inteligencia de la Policía Nacional del Perú; segundo, fueron utilizados como documentos en juicios contra militantes senderistas que ayudan para mostrar su afiliación —esto, sobre todo, porque lleven seudónimos utilizados durante la guerra—.

Pero también están las voces disidentes que comienzan a escribir sus propios testimonios y dar cuenta de los horrores de la guerra, como es el libro publicado por Lurgio Gavilán, *Memorias de un Soldado Desconocido*. Su voz es disidente también de otro grupo de memorias, que corresponderán a aquellas de los oficiales del ejército, que también tendrán sus versiones hegemónicas, como el libro *En honor de la Verdad* llevado a cabo por la Comisión Permanente del Ejército Peruano (Lima, 2012) y versiones más personales, como las novelas del Mayor Carlos Freyre, *Desde el Valle de las Esmeraldas* (2011).

Este bagaje de obras da cuenta de las formas en que va instalándose el recuerdo, desde la comunidad, desde ciertas instituciones y organizaciones, desde los actores involucrados en el conflicto armado interno. Pero también al traer al espacio público estas memorias en disputa, muestran las zonas grises del conflicto. La tenue línea divisoria entre víctima y perpetrador que nos lleva a plantearnos ver cómo estos no son grupos homogéneos de sujetos sociales. Al contrario, cada grupo tendrá sus propios conflictos sobre qué memoria instalar, qué relato deberá contarse y cómo deberá este ser narrado. El problema es que pocas veces estos relatos están conectados entre sí o establecen relaciones con un relato mayor que se enmarque, por ejemplo, en una reflexión más amplia sobre el país o la nación o naciones.

PRIMERA PARTE

«El tema surge por la coyuntura» me dijo alguna vez Claudio Jiménez mientras conversábamos sobre su cruz «No me destruyas». Influenciado por la explicación antropológica de Carlos Iván Degregori de campesinos atrapados entre dos fuegos, Claudio había realizado sobre un tronco de madera una cruz quebrándose —como aquellas que cuidan los cultivos en el campo y son celebradas cada 3 de mayo,

pero esta se resquebraja por tanta violencia que ocurre ahí—. Imágenes de senderistas y miembros de las FFA.A., enfrentándose. Para él esta cruz representa la ruptura del tiempo y el colapso de la vida social en el lugar. Claudio explica esta obra de la siguiente manera:

Lo principal es el problemático social que se vivía en ese momento; es un conflicto. Pero en ese conflicto era basado en el poder del dominio. Por eso los españoles nos dominan con nuestra fe cristiana por eso tienen que destruir para ganarles la batalla. Eso es por esa razón esta cruz es una fractura del tiempo [...]³.

Pero su explicación va más allá. Para él, la ideología senderista del materialismo dialéctico e histórico que recibía en sus estudios universitarios, la manera en que había visto la enseñanza de aquel tópico era explicada por el artista como otro proceso de colonización, uno que también les negaba la posibilidad de pensarse de manera distinta, que les niega la posibilidad de ser ellos mismos quienes tomen decisiones. Visto como otro proceso de colonización, este periodo también traía destrucción, también era visto como un *pachakuti*.

En este primer momento mis propias investigaciones enfatizaron la narrativa del testimonio y la agencia del objeto —estudié artistas y sus producciones como productores de historia, puestos en circulación, construyendo y representando memoria—. Era una memoria y una puesta en escena. Pero estos eran los años previos al *Informe Final* de la CVR, eran décadas en las que estas piezas podrían complicar la vida de los artistas y por ello, sus circuitos de producción y distribución eran restringidos. Y pasaba con artistas que provenían de otros espacios como con los de Lima —Alfredo Márquez, colectivo NN, la música, la literatura...—.

Aquí se observa cómo la práctica cultural contiene una política y además, el campo de la política estaba siendo cada vez más intervenido por la cultura (véase Cánepa, 2006). Los recursos mnemotécnicos que nos permiten activar la memoria parten y tienen sentido en lo cultural. Estas son las huellas que muchas veces grupos conservadores o Estados represores intentan suprimir o socavar —como dice Todorov, desapareces el activador de memoria o en todo caso, lo despolitizas, y puedes contar otra parte de la misma historia—⁴. Los espacios de debate y disputa sobre el conflicto armado interno son muchos en este país —los tenemos también plasmados en espacios o lugares de memoria—. Nuestra mirada limeño-euro-céntrica nos llevó

³ Claudio Jiménez. Zárate, Lima, 23 de julio de 2001.

⁴ En un interesante estudio, Paloma Aguilar (2002) muestra cómo en la España de Franco la industria del cine fue utilizada para mostrar otra imagen de la guerra civil y una propuesta de nación democrática para dicho país. Del mismo modo, Lila Abu-Lughod (2004) muestra cómo las miniseries y las telenovelas sirven de mecanismos para construir imágenes de Egipto como una nación moderna.

a pensar que una manera de dignificar a las víctimas es a través de la edificación de lugares o sitios de memoria. Esto queda como recomendación en la sección de reparaciones simbólicas del Informe Final de la CVR y en los años posteriores al 2003 se construyeron muchos en distintas partes del país —algunos siguen en uso, otros quedan como marcas en el espacio—. En proyecto sigue aún el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social para Lima —que tampoco es ajeno a estos conflictos— como tampoco lo es el Monumento El Ojo que Llora que es utilizado por las víctimas en sus romerías, conmemoraciones y marchas y que es vandalizado por opositores en momentos de crisis. Como años atrás señalara Althusser, la ideología resulta constitutivo del sujeto a través de sus prácticas. Podríamos actualizar esta lectura y señalar que la ideología se hallará inscrita en las prácticas del sujeto. He ahí su propia performatividad, acción y visualidad.

DIEZ AÑOS DESPUÉS LO CULTURAL PASA A OTROS ESCENARIOS Y ESPACIOS⁵

Carlos Iván Degregori señalaba que la nación y sociedad peruanas requieren «memorias fijas» como signos, símbolos, imágenes, objetos, textos, cantos o prácticas artísticas o coreográficas para a través de estos acceder a la verdad (citado en Ulfe & Milton, 2011, p. 216). En el caso de *Yuyanapaq, para recordar* —la exposición que acompañó la entrega del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* en Perú, agosto de 2003— la fotografía se convierte en la tecnología privilegiada para anclar la memoria de este periodo en un relato visual mayor.

Los lentes de reporteros gráficos y periodistas, muchos de ellos urbanos y limeños, serán los canales a través de los cuales llegará la guerra a nosotros en los medios escritos. El montaje de la exposición invitaba a los asistentes, como ha señalado Giuliana Borea (2004), a tener una experiencia vivencial en el recorrido. No solo era la puesta en escena, entrar por la parte trasera de la casa, el espacio de adobe y tierra, y de atrás, ir recorriendo la muestra hasta llegar a la sala de los testimonios, para salir al mar. La luz, la esperanza. El juego visual y museográfico como experiencia y tecnología son importantes de resaltar para contrastar las imágenes de violencia y sufrimiento que constituían la muestra. El objetivo implícito es el uso de la imagen para dar cuenta de un momento histórico de la nación (Ulfe & Milton, 2011, pp. 215-216). La fotografía opera como el documento o fuente de información que da forma a ese dolor —si bien, la violencia no afectó a todos por igual y tuvo momentos álgidos y lugares donde se padeció de manera más fuerte, la imagen ayuda a capturar el momento—. El problema es que quienes tomaron estas imágenes

⁵ Esta parte del texto ha sido recogida de Ulfe, 2013b.

muchas veces llegaron *tarde* y con *poca* información sobre lo ocurrido o sobre los sujetos que fotografiaban.

La fotografía del señor Edmundo Camana ocupó un lugar central en la exhibición *Yuyanapaq*, que se llevó a cabo en la casona Riva-Agüero en Chorrillos, en agosto de 2003. Camana, con un vendaje que le cubría el rostro y parte de la herida con hacha que tiene en la cabeza, aparece mirando a los visitantes a la muestra. Su rostro y su historia han recorrido muchas salas de exhibición en muestras itinerantes y han servido para acompañar proyectos culturales, académicos y artísticos que dan cuenta del conflicto armado interno.

El fotógrafo conoce al sobreviviente en el Hospital Regional de Ayacucho. No «está ahí» sino que llega unos días después de la masacre ocurrida el 3 de abril de 1983. Sontag señala que «El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto de estas imágenes» (2003, p. 30). Con reporteros gráficos como Medrano tenemos que se da un desplazamiento de la imagen —y de su significado— en la forma en que discursivamente construye su narrativa y al mismo tiempo, una objetivación de la víctima que aparece como una alteridad, un «otro» que sufre los embates de la guerra interna.

Aquí hay varios puntos que remarcar. El primero es que el *Informe Final* de la CVR establece que el 75% de las 69 280 víctimas fatales que dejó el conflicto armado interno hablaba una lengua distinta del castellano. Los departamentos más pobres del Perú, como son Ayacucho, Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín, reportaron el 85% de estas víctimas, sin contar que Ayacucho, que fue el lugar donde se originó y esparció el conflicto armado interno, cubre el 40% del total muertes fatales, con lo cual concentra la mayor cantidad de muertos y desaparecidos del conflicto armado interno. La exclusión social y la pobreza tienen un rostro que es el del sujeto rural y campesino y étnico como Edmundo Camana. Pero esta exclusión también estuvo presente en la muestra misma ya que *Yuyanapaq* —que puede traducirse «para recordar», «para pensar» o «para reflexionar»— fue uno de los pocos vocablos en quechua presentes en las salas de exhibición. Esta se montó en una casona republicana en el distrito de Chorrillos —un barrio de clase media limeño— y tuvo como audiencia objetiva a la población de Lima —caracterizada por vivir de espaldas a lo que sucedía en provincias y mostrar indiferencia frente a la muerte y lo que sucedía cotidianamente en provincias—⁶.

⁶ Cabe mencionar que los departamentos de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica, Huánuco, Junín y San Martín fueron los más golpeados durante el conflicto armado interno en Perú. En estos se reportan el 85% de víctimas fatales. A Lima, la violencia llega hacia fines de la década de 1980 y tiene sus episodios más crudos en 1992 con el asesinato de la líder María Elena Moyano y el atentado de Tarata en el distrito de Miraflores.

Como señalan Poole y Rojas, en la exposición de fotografías de *Yuyanapaq* se estableció una relación entre observador y pasado que dejó sentado que quienes por ahí pasaban eran de antemano «miembro de la nación de la que ese pasado forma parte» (2012, p. 273). Para estos autores se construye así una relación moral que otorga a la identidad colectiva una suerte de estabilidad y cohesión, es decir, establece un «consenso *moral* indiscutible sobre qué es bueno y malo» (2012, p. 273). Asimismo, para ellos, la idea de nación fue el discurso sutil que ancló en la exhibición. En esta construcción narrativa el espacio (la casa donde se llevó a cabo la muestra gráfica) sirvió como metáfora para delimitar los contornos de esa idea de nación. Pero ese discurso de idea de nación en la exposición resultó ser excluyente en sí en términos lingüísticos y de acceso al lugar donde se llevó a cabo la muestra.

Pero si, como señala Elizabeth Jelin, la memoria es un campo minado, minados también son los propios repertorios de imágenes que se albergan en estas salas de exhibición. El carácter étnico del señor Camana determinará también que en la reseña de su fotografía se lo describa de la siguiente manera: «En el Hospital Regional de Ayacucho, Celestino Ccente, un campesino natural de Iquicha, Huanta, se recupera de las heridas que le infligieron los senderistas en 1983. La tela cubre un corte perpetrado con machete. Foto: Óscar Medrano. Revista *Caretas*»⁷.

EL NOMBRE Y LA PROCEDENCIA

El caso del señor Camana es emblemático por muchas razones. El señor le da un nombre diferente al fotógrafo de la Revista *Caretas*. Por mucho tiempo la fotografía queda asociada a ese seudónimo hasta que el propio señor Camana sale a dar su testimonio. Pero ahí no queda.

Cecilia Méndez (2002) es quien ha estudiado sobre el poder de nombrar en el caso específico de la construcción de comunidades e identidades étnicas asociadas con el nombre de Iquicha. El caso de los iquichanos es traído al debate público en las discusiones alrededor del caso Uchuraccay —la muerte de los periodistas y su guía en las alturas de Huanta (Ayacucho) el 26 de enero de 1983 y que luego trajera como consecuencia el éxodo de la población, muchas más muertes y un proceso de reemplazamiento de la población—⁸. Uchuraccay opaca la noticia de la masacre ocurrida en Santiago de Lucanamarca el 3 de abril de 1983. La noticia recién se hace pública el 6 de abril y con datos no confiables sobre el número de muertos (Ulfe, 2013b, p. 7).

⁷ http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/peru/cv_peru_yuyanapaq_fotos.pdf

Véase p. 33.

⁸ Véase, entre otros, CVR (2003), Del Pino (2003, 2008) y La Serna (2012).

El señor Camana sobrevive la masacre de Lucanamarca, no la de Uchuraccay. Sin embargo, su nombre, mejor dicho su seudónimo, será asociado con el norte de Ayacucho. En este proceso, la imagen y el sujeto serán descontextualizados y deshistorizados.

Su nombre no importa, tampoco su lugar de procedencia, menos el lugar donde ocurrió la masacre. Ya que su imagen pasará a recordarse como la del campesino ayacuchano sobreviviente del conflicto armado interno. Así, sin historia personal ni lugar de procedencia, la exhibición dejará de lado al sujeto y su historia personal e incluso la historia del lugar.

Los intentos por desprestigiar el trabajo realizado por la CVR han sido muchos desde que la Comisión se instaló en 2001. El caso de Camana ilustra también otro campo de batallas por las memorias en el Perú pero aquí la fotografía se traslada al cuerpo del individuo como campo de batalla. En un artículo reciente doy cuenta precisamente del caso: el levantamiento público de la historia del señor Camana en medios de prensa nacionales, la traída a Lima por parte de una congresista de la República y su posterior deceso en la capital. Los abusos a los que se someten la memoria y los excesos propios de la democracia serán corporalizados en el señor Camana.

Una imagen interviene en el espacio público. Adquiere aquello de lo que habla Appadurai sobre cultura material, «vida social». La imagen de Camana ha salido de la sala de exposición y ha pasado a utilizarse en otros formatos y plataformas culturales. Como por ejemplo, en 2013 sirvió como imagen símbolo del IX Encuentro de derechos humanos celebrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El señor Camana era quien venía a caballo desde su estancia en Condorhuachana cuando fue interceptado por un grupo de senderistas que lo toman prisionero y lo llevan a Muylacruz. Allí y junto con otros comuneros lucanamarquinos es torturado y golpeado en la cabeza. Lo que esconde tras la venda es una herida realizada con un machete. Él logra sobrevivir tendido en la pampa. Luego recibe asistencia médica y cuando las Fuerzas Armadas ingresan a la zona, es llevado al Hospital Regional de Ayacucho donde se encuentra con el fotógrafo y como nombre le brinda uno falso, Celestino Ccente. Esa es la historia de la imagen que recoge Medrano. Lo que sigue es la vida del señor Camana en su estancia. De los padecimientos de sus familiares luego de que este fuera traído a Lima, donde falleció. Conocimos a sus familiares en agosto de 2013 en Huancasancos (Ayacucho). Condorhuachana es parte de Huancasancos y el señor Camana tampoco es originario de Lucanamarca. Su hija, una joven de veintitantos años, es trabajadora eventual en las empresas agroexportadoras en Ica, donde radica. Nos pregunta dónde puede ir para que el caso de su papá no se repita. Le doy los datos de la Defensoría del Pueblo y de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos.

Podríamos hablar de la vida social de una imagen como es este caso, pero ahí no queda. Las representaciones de Lucanamarca en los últimos años han ido en aumento —si fue un estudio de caso en el *Informe Final* de la CVR, hoy el caso y su universo de representaciones tiene una vida social amplia—, entonces podríamos hablar de fetichismo de la mercancía o simplemente de las maneras en que la memoria también se consume (Bibija & Payne, 2011). Pero al representársele se distancia cada vez del hecho histórico en sí —no llegaré a decir lo que señala Cecilia Méndez sobre las rebeliones indígenas antes de la Independencia en sentido de historicidio pero sí a señalar que estos procesos tienen sus propias repercusiones y significaciones—.

PERO AHÍ NO QUEDA LA HISTORIA

Lucanamarca fue un estudio a profundidad en el *Informe Final* de la CVR. Mereció una investigación más de cerca por un grupo de antropólogos limeños y ayacuchanos quienes vincularon los hechos con la historia regional de Huancasancos: una élite local muy fuerte, una ideologización que comenzó desde temprano en el conflicto y desde temprana edad (ya que implicó la participación de jóvenes estudiantes del Colegio Los Andes), y el desmembramiento social de la población. Se constituyó en un caso importante que mostraba un alto grado de violencia ejercida desde Sendero Luminoso contra población civil campesina y que además fue utilizada como parte del megaproceso judicial contra los líderes históricos del PCP-SL en 2006. Esto último debido principalmente a que Abimael Guzmán, en una entrevista brindada a El Diario en 1988, asumiera los hechos como represalia por el asesinato del líder senderista en la localidad.

Desde que Lucanamarca se instaló en el campo de la memoria histórica peruana como un caso emblemático, varias han sido las reproducciones que se han realizado sobre este. En 2006, los directores de cine Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez presentaron el documental *Lucanamarca* —el cual recoge con imágenes grabadas in situ la experiencia de la exhumación de cuerpos y la posterior ceremonia póstuma de entierro—, ocasión que ameritó la visita del entonces jefe de Estado, Alejandro Toledo. El documental saca a la luz la historia de Honorio Curitomay, hermano de Olegario Curitomay —señalado como líder senderista en la comunidad y cuya muerte es la que lleva a la represalia senderista—.

Se ven las imágenes de féretros en la pequeña plaza, la romería al cementerio y posterior entierro. Son impactantes los féretros blancos en un campo enverdecido y se han instalado en el recuerdo actual como parte de las ceremonias de entierro digno en comunidades que padecieron violencia. En agosto de 2013 se celebraron diez años de la entrega del *Informe Final* de la CVR. Con motivo del aniversario,

se organizaron diversos eventos académicos y artísticos. Uno de estos se llevó a cabo en el Museo Metropolitano de Lima. La exposición se tituló «Detonante: el arte peruano después de la CVR». El nombre de la exposición era una invitación para revisar, de acuerdo con la propuesta de sus curadores, Karen Bernedo y Víctor Vich, una mirada a la producción plástica realizada a partir de la explosión de memorias que generó el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Perú (1980-2000). En esta muestra hubo varias reproducciones que hicieron alusión al caso. Las acuarelas de Lici Ramírez —el vientre de un niño abierto y de cuyo interior emana y desciende un grupo de pobladores llevando en hombros ataúdes blancos— hablaban sin decir sobre los sucesos. El retablo «Exhumación» (2013), de Teodoro Núñez, junta dos hechos atroces, Cantuta y Lucanamarca, y hermana lo sucedido en la ciudad con estudiantes universitarios y lo ocurrido en el campo ayacuchano. Y «Un día en la memoria», de Mauricio Delgado, dedicó el 3 de abril de 1983 al caso Lucanamarca. Una sola exposición mostraba tres piezas en las cuales el caso había sido representado, no precisamente por quienes habían estado ahí, pero sí por otros que lo reconocen como importante para nuestra historia reciente. Mostraba también otras piezas y otros casos igualmente emblemáticos. En despliegue estaban la pieza de Akito Beltrán «15000/70000», que está dedicada a la memoria de los desaparecidos, y tres obras en gran formato de Ricardo Wiesse sobre el caso Cantuta que incluye una recreación de su intervención en el mismo espacio geográfico donde encontraron los cuerpos de los estudiantes y profesor desaparecido. «Detonante» apelaba a activar, a través del arte, nuestra memoria. Detonar, hacer explotar nuestros sentidos y miradas sobre el conflicto y lo que este nos dejó. Era interesante apreciar cómo jóvenes artistas comprometidos recreaban el conflicto que quizá no habían vivido, a través de otras representaciones. Lo preocupante es también ver qué hay detrás de la representación de casos emblemáticos, dónde queda la historia de lo ahí acaecido y dónde, la vida de los sujetos.

Si bien el sujeto víctima tiene hoy otros canales y herramientas de acercamiento con el Estado, como por ejemplo el Programa Integral de Reparaciones que hacen que su emergencia no se dé solo en el terreno cultural, sino en el terreno político, notamos que no hay una política pública institucionalizada de memoria en nuestro país y la agencia desarrollada sigue siendo limitada frente a estructuras hegemónicas de poder. Esto se observa cuando vemos cómo la explosión de memorias y su representación en la cultura pública peruana han llevado a que ciertas imágenes queden inmortalizadas y fetichizadas, y sus contextos y relatos históricos, por decirlo de alguna manera, comiencen a ser «dejados de lado». Las propias víctimas son dejadas de lado sin que importe que sus testimonios sean los que nutren el *Informe Final* y cuenten lo sucedido durante los años de la guerra en Perú. Encontrar la fotografía del señor Camana

en una camiseta durante la celebración de un evento público de derechos humanos y ver su retrato en *souvenirs* y otra memoria es volver a preguntarse, ¿cuánto del caso y de su historia quedan? ¿Qué es lo que queda fijado de este relato? Ya Todorov había señalado que cuando la memoria emerge, no siempre esta es «buena». No hay por qué asignar una valoración moral a recuerdos que pueden evocar procesos negativos en la persona o sujeto. Del mismo modo se puede extrapolar que no porque estas memorias surjan en el terreno cultural quiere decir que estas tengan los mismos impactos y sus propósitos los sean igualmente.

Vuelvo al caso del señor Camana. Al fetichismo de la imagen se superpone ahora el borramiento de la historia, de los hechos, de los sujetos y del lugar. Así, cuando iniciamos el trabajo de campo en Lucanamarca las respuestas comunes en personas sobre qué estábamos investigando acerca del caso eran como rumores mal contados: «Ah, Lucanamarca», «eso tiene que ver con el terrorismo», nos decían. «¿Dónde está?» «¿Qué pasó?». El nombre, como la imagen del señor Camana, quedó superpuesto con otros relatos y asociado a violencia, a terror. ¿Quién y cómo se cuenta esta historia? ¿Cómo se transmite esa memoria? ¿Cómo será el caso representado en el Lugar de la Memoria, de la Tolerancia y de la Inclusión? Ya Ksenija Bibija y Leigh Payne (2011) mostraban que la memorabilia y la producción de memoria tiene un mercado —no escapan a su consumo, su transacción y su distribución—. Se entrecruzan aquí elementos de clase. Es una producción que muchas veces se hace desde Lima para «limeños» que se abre como un mercado, capitalizando una imagen, fosilizando una historia. O, en palabras de la historiadora peruana Cecilia Méndez, se produce un «historicidio» que, en este caso, llevaría a un doble ocultamiento de los sujetos y de sus historias.

BIBLIOGRAFÍA

- Abu-Lughod, Lila (2004). *Dramas of nationhood*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aguilar, Paloma (2002). *Memory and amnesia: the role of the Spanish Civil War in the transition to democracy*. Nueva York: Berghan Books.
- Appadurai, Arjun (1998). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aroni, Renzo (2013). *Sentimiento de Pumpin: Música, migración y memoria en Lima, Perú*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Antropología. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aroni, Renzo (2015). «Coreografía de la matanza»: Rememoración y escenificación de una historia trágica en el carnaval ayacuchano en Lima. *Revista Antropológica*, 33(34).

- Bibija, Ksenika & Leigh Payne (2011). *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Borea, Giuliana (2004). *Yuyanapaq*. Activando la memoria en una puesta en escena para recordar. *Revista Illapa*, 1, 57-68.
- Cánepa, Gisela (2006). Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público. En Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (eds.), *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Concytec.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. www.cverdad.org.pe
- Del Pino, Ponciano (2003). Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes. En Carlos Iván Degregori (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Lima: IEP.
- Del Pino, Ponciano (2008). *En busca del gobierno: comunidad, política y la producción de la memoria y de silencios en el Perú del siglo XXI*. Tesis doctoral en Historia. Wisconsin: Universidad de Wisconsin.
- García Canclini, Néstor (2004). Diferentes, desiguales o desconectados. *CIDOB D'Afers Internationals*, 66-67, 113-133.
- González, Olga (2011). *Unveiling Secrets of War*. Chicago: Chicago University Press.
- Jiménez, Edilberto (2005). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: COMISEDH.
- Jiménez, Edilberto (2009). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DEED.
- La Serna, Miguel (2012). *The Corner of the Living. Ayacucho on the Eve of the Shining Path Insurgency*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Méndez, Cecilia (2002). *El poder del nombre, o la construcción de identidades étnicas y nacionales en el Perú: mito e historia de los iquichanos*. Lima: IEP.
- Méndez, Cecilia (2005). *The Plebeian Republic. The Huanta rebellion and the making of the Peruvian state, 1820-1850*. Durham: Duke University Press.
- Milton, Cynthia (2011). Defacing memory: (Un)tying Peru's memory knots. *Memory Studies*, 4(2), 190-205.
- Milton, Cynthia (2014) (ed.). *Art from a Fractured Past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press.
- Pajuelo, Ramón & Jürgen Golte (eds.) (2011). *Universos de Memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: IEP.
- Poole, Deborah & Isaías Rojas (2012). Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra. En Gisela Cánepa (ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

- Quinteros, Alonso (2011). Entrelazados de imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino. En Gisela Cánepa (ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Ritter, Jonathan (2013). Producción cultural y memorias de la violencia. Canciones de sirenas: ritual y revolución en los Andes peruanos. En Ponciano del Pino y Caroline Yezer (eds.), *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IEP.
- Robin, Valérie (2013). «Con San Luis nos hemos hecho respetar»: la guerra, el santo y sus milagros en la construcción de una memoria heroica del conflicto en Huancapi (Ayacucho, Perú). En Ponciano del Pino y Caroline Yezer (eds.), *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IEP.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la Memoria*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Ulfe, María Eugenia (2013a). Dos veces muerto. La historia de la imagen y vida de Celestino Ccente o Edmundo Camana. *Memoria y Sociedad*, 17(34), 81-90.
- Ulfe, María Eugenia (2013b). *¿Y después de la violencia qué queda?* Buenos Aires: CLACSO.
- Ulfe, María Eugenia & Cynthia Milton (2011). Promoting Peru: Tourism and Post-Conflict Memory. Ksenija Bibija y Leigh Payne (eds.), *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Durham: Duke University Press.

ARTE, RITUAL Y MASACRE. LA ESTÉTICA DEL EXCESO

Jacobo Cardona Echeverri

El ritual y la masacre son dos modalidades de acción, instrumentales, simbólicas y estéticas, referidas a la unificación y la desestructuración de los vínculos humanos. Más de sesenta años de conflicto armado en Colombia han roto cientos de formalizaciones sociales que se habían mantenido unidas a través del rito. Los asesinados, desaparecidos y expulsados de sus territorios del cuerpo social que los justificaba existencialmente. Una de las ofertas de reconciliación en el posconflicto es volver a unir, sanar, restablecer los vínculos sociales de las comunidades mediante la compensación simbólica, y por eso se piensa en el arte como estrategia de reparación. ¿Es posible hacerlo? ¿Cuáles son los intereses y juegos de poder que se esconden tras estas apuestas?

EL RITUAL

El ritual es el eco sagrado que refleja la performance cotidiana de la vida de las comunidades humanas. Está compuesto de trazos y gestos estandarizados y permite visualizar y entender un mundo. Teatro y ritual comparten desde Grecia los mismos orígenes, además de muchas de sus características formales: el cuerpo es el soporte principal de la acción; acarrear un comportamiento repetitivo, de resonancias colectivas, que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y el espacio; se rigen por un sistema de reglas aunque un margen consensuado de improvisación es plenamente aceptado; tienen un alto valor simbólico para sus participantes (Araiza, 2000, p. 76); su función está estrechamente relacionada con su formalización. El ritual, a diferencia del teatro, es una construcción social de la realidad más que su representación, no es un cascarón compuesto de diagramas gestuales que puedan ser diseccionados hasta encontrar en su interior el mensaje oculto, real, que la metáfora de su materialización exterior intenta explicar o comunicar.

Según Turner (Díaz Cruz, 2000, p. 67), el ritual es un metalenguaje con el cual se discute y constituye la vida social. Es la sociedad hablando de sí misma, y al hablar de esta forma, la sociedad se ordena. Las consecuencias de estas acciones periódicas contribuyen a la integración, solidaridad y cohesión de la comunidad que subsiste en la interacción continua de sus miembros. El ritual permite gestionar crisis vitales; regular, reparar o modificar los vínculos sociales; asumir nuevas etapas narrativas o históricas; reelaborar el sentido temporal y espacial.

En síntesis, puede decirse que el ritual es similar a otras formalizaciones gestuales altamente codificadas, pero su singularidad radica en que ayuda a la comunidad a pensarse y perpetuarse a sí misma en un espacio simbólico que no puede ser traducido a otro sistema de signos. ¿Podría, entonces, concebirse un acto con funciones diametralmente opuestas, un acto que consiga lo contrario al ritual, es decir, destruir los lazos sociales, desacralizar, anular el flujo narrativo, confundir el sentido espacio-temporal, socavar las solidaridades y alterar las identidades en una trama performática igualmente codificada?

LA MASACRE ¿RITUAL O CONTRARRITUAL?

Una de las grandes conclusiones del informe del Grupo de Memoria Histórica, *¡Basta Ya!* (GMH, 2013), es que la guerra en Colombia no ha sido una guerra de combatientes o guerreros. La población civil ha sido, lamentablemente, la más afectada, es decir, la mayoría de las víctimas no estaba armada. Se habla de una guerra sin límites, desproporcionada, degradada, ajena a las convenciones internacionales, lo cual tal vez significa que desconocemos las claves, el código con el cual interpretar una serie de actos que a todas luces se percibe irracional. El horror de la guerra, el exceso, es casi insoportable en cuanto se nos aparece más ilegible. Fuera de toda lógica política o militar, el rigor del terror surge al estar más allá de un discurso que no puede ser interpelado. Subordinación, exterminio o desestabilización de la población civil figuran como los principales objetivos de los actores armados para doblegar al enemigo. Aun así, un examen más detallado del fenómeno nos permite identificar elementos que escapan de la clasificación, aunque sean nombrados, aunque se pronuncien las palabras: tortura, sevicia, crueldad. Y algo dicen, pero también algo se escapa.

La masacre es habitualmente entendida como el asesinato de cuatro o más personas en estado de indefensión. En el imaginario habitual del conflicto es asociada con la crueldad y la sevicia. Entre 1980 y 2012 se produjeron en Colombia 1982 masacres (11 751 muertos aproximadamente), de las cuales 7160 fueron realizadas por paramilitares. A diferencia de otras modalidades de confrontación armada realizadas más allá del escenario del combate, como los asesinatos selectivos, las desapariciones,

la violencia sexual, el desplazamiento y el secuestro, la masacre se erige como el suceso radical que desestabiliza y descompone los cimientos sociales y simbólicos de una comunidad.

María Victoria Uribe se pregunta si la masacre puede ser concebida como un síntoma social, lo que se resiste a la simbolización, la infamia que no puede ser incluida en el circuito discursivo:

La persistencia de tales prácticas es lo que da lugar a pensar que las masacres son síntomas de un antagonismo social que no ha encontrado canales de expresión dentro del pacto simbólico, por lo cual sus contenidos se resisten a la simbolización (2004, p. 62).

Esta idea podría vincularse con el concepto de metarreflexividad que caracteriza el ritual según Turner, en el sentido de que la masacre habla de la enfermedad, corrupción, o descomposición en la que se encuentra la sociedad, y en ese sentido se podría hablar tanto de los contenidos de la masacre que se resisten a la simbolización (la formalización del acto conlleva una lógica que no puede traducirse, es el espacio a donde no llega el pensamiento) como de la regulación del flujo de la violencia sin mediaciones discursivas. Precisamente lo que Agamben (2000) encontró respecto a los campos de concentración: Allí no había ciudadanía, ni estatuto, ni derecho penal que mediara entre los cuerpos y un poder que detentaba el control absoluto de los flujos de violencia. Esta era directa y cruda, la mayoría de las veces reductiva, los cuerpos podían ser eliminados sin transacciones simbólicas que respaldaran la acción sencillamente porque estos hacían parte de otro orden, o para ser más exactos del no-orden: la raza inferior, el desecho o la animalidad. La categorización de las partes del cuerpo en la época de La Violencia (periodo histórico de la violencia partidista acaecido entre 1946 y 1958 que dejó un saldo de más de 200 000 muertos) o los apelativos de origen animal con los cuales los paramilitares denigraban de sus víctimas antes de matarlas confirma gran parte de lo dicho, pero precisamente por esto, ¿podemos referirnos a la masacre como ritual?

Uribe afirma también que «las masacres de La Violencia son actos rituales llevados a cabo al margen de las actividades cotidianas y con una secuencia de acciones que tenían un determinado orden» (2004, p. 64). Podemos añadir que son actos estilísticamente diferenciados. El cuerpo es resonancia de la perturbación, de la singularidad o identidad del perpetrador: los diferentes cortes realizados a los asesinados, de mica, corbata, franela o florero, reordenamiento obsceno de las partes desmembradas de los cuerpos, atestiguan una variedad formal que va más allá de la simple comunicación de un mensaje o la exteriorización de la rabia, pero no es algo que podemos catalogar como inhumano en razón de que sobrepasa los fines bélicos o militares.

Al contrario, la guerra es una experiencia política, pasional y creativa, sin necesidad de ser considerada por esto una performance o una muestra de arte contemporáneo (como tampoco lo es un ritual). El carácter sagrado de la muerte, codificación cultural, es lo que nos hace pensar en palabras como barbarie, degradación o animalidad. Pero son los humanos los únicos seres que llevan sus actos a otras esferas de significación. El cuerpo es signo solo para el hombre; mancillarlo, desmembrarlo, ultrajarlo implica su eliminación física, pero también supone la desmembración emocional y simbólica de la comunidad. Podríamos decir que la desestructuración social es más intensa en cuanto más desestructurado esté el cuerpo de la víctima. Por otro lado, no todas las masacres son actos para ser observados, aunque el rastro dejado por los victimarios signifique posteriormente una confirmación del hecho, de su crueldad disipadora. Son actos públicos que, como en el caso de El Salado¹, apelan a registros de festividad pagana, ¿pero estas semejanzas formales con los rituales son suficientes para tomar una masacre como tal? Incluso si hacemos del modelo de Van Gennep (2008) un esquema comparativo, las cosas no se ven tampoco tan claras. Las secuencias ceremoniales del rito de paso divididas en separación, marginación y agregación, que podrían equipararse a la selección de las víctimas; su mantenimiento en una zona de tránsito en el que se tergiversan, desafían o anulan las posiciones sociales, para luego ser torturadas o asesinadas —lo cual desvirtúa por completo el último paso—, afirman a medias una expresión formal estereotipada.

Incluso en el marco del sacrificio ritual, que intenta regular a través del intercambio material y simbólico el flujo de fuerzas entre comunidades o sectores sociales, no es posible hallar similitudes, a causa, precisamente, de la asimetría de los agentes participantes, lo cual impide mantener bajo unas reglas legitimadas la violencia primigenia que todo lo destruye. En la masacre hay un cruce, paso de una frontera pero hacia al vacío. No hay transformación sino desintegración. Los circuitos narrativos se rompen, lo que reestructura el significado de las tradiciones y la concepción del pasado. Mientras la sociedad elimina con el ritual los riesgos que conlleva siempre cualquier modificación interna, implícita amenaza a la solidez de la clasificación social, la masacre desestructura las jerarquías sociales, pulveriza las identidades, deja sin asiento las posiciones tradicionales de poder. Podríamos sintetizar que mientras el ritual expresa el paso del caos primigenio a la cultura, la masacre refleja el paso de la cultura al caos. ¿Cómo recuperar entonces el orden, volver a casa, encontrar lo perdido?

¹ Población del norte de Colombia que entre el 16 y el 21 de febrero de 2000 sufrió una incursión paramilitar con la complicidad de las Fuerzas Armadas. Los paramilitares torturaron, degollaron, decapitaron y violaron a más de cincuenta campesinos indefensos, entre hombres, ancianos, mujeres y niños. También celebraron con música y alcohol los crímenes.

VERDAD Y PUESTA EN ESCENA: LA VÍCTIMA MÁS ALLÁ DEL UMBRAL

La realidad nombrada no es otra cosa que el efecto de una lucha discursiva entre diferentes agentes con el fin de remodelar percepciones y hábitos frente a unos hechos determinados. En ese sentido, no basta con que las cosas ocurran para que puedan ser interpretadas o dichas de forma clara y objetiva, es más, no hay cosas que puedan darse sin ser ya parte de la precomprensión del mundo en que se desenvuelven las comunidades humanas, y esa precomprensión hace parte, a su vez, de la continua interacción de los miembros de una cultura que intentan ordenar el mundo que los constituye (el mundo está implícito en todas las cosas pero se hace explícito en la interpretación). En la interpretación está lo real. Puede decirse que un evento, un hecho, es el acaecer de una perspectiva que puede ser puesta en juego, lo que da lugar a las luchas simbólicas, discursivas, por dar cuenta de la verdad. La verdad es lo consensualmente aceptado, la legitimación de una perspectiva, lo cual termina determinando las futuras prácticas y creencias de una comunidad con respecto a lo que consideran que es su mundo. En este sentido, en el terreno de la política y del conflicto armado, es tan importante determinar quién obtiene los mayores logros militares, como quién tiene el poder para contar de manera legítima cómo ocurrieron los hechos.

Las narraciones o relatos de los agentes estatales, académicos, las organizaciones de víctimas, la empresa privada y los agentes armados ilegales, hacen parte de las estrategias con las cuales se intenta lograr ciertas ventajas o beneficios políticos que aseguren, a corto o largo plazo, un espacio pertinente y legítimo de deliberación en el escenario político que finalmente conduzca a la satisfacción de los intereses particulares de los sectores sociales e institucionales implicados. El relato de la paz, por ejemplo, serviría tanto para mantener un orden político y económico neoliberal, como para intentar subvertirlo; todo dependería del contexto, los agentes que lo produzcan, y los mecanismos tecnológicos de producción del mensaje. De la misma manera, los discursos de reivindicación de las organizaciones de víctimas muchas veces se han elaborado con base en la jerga académica que les ha permitido posicionarse en determinados escenarios con el fin de redistribuir cargas de poder en el interior del establecimiento, pero podríamos preguntarnos hasta qué punto su papel puede ir más allá del justo reclamo para convertirse en agentes activos de transformación que permitan generar los cambios de una estructura social que, paradójicamente, posibilitó su aparición.

Se habla de la necesidad de dar a conocer la verdad con el fin de conseguir efectos reparadores en las víctimas, como operación de desviación de las ofensas o dispositivo que permita desactivar los mecanismos de venganza. De esta manera se pasa por alto

que la verdad es fruto del choque o negociación de diversas narraciones sobre unos hechos particulares, hechos que a su vez son resultado de la interacción de elementos físicos y simbólicos (puesta en escena). La construcción (y no la búsqueda) de la verdad es fuente de conflictos, y allí entran en juego componentes administrativos, institucionales, organizacionales y tecnológicos, con los cuales se intenta mediar entre la experiencia y la subjetividad de las víctimas, testigos y analistas. La verdad está permanentemente cargada de negaciones, olvidos selectivos, autojustificaciones, mistificaciones, ensoñaciones. Por tanto, la legitimación de la verdad es un proceso en el cual se naturaliza una visión de las cosas. Las características mismas del proceso técnico de inscripción, almacenamiento y reproducción de la información conducente a la conformación de la memoria histórica (la verdad oficial) se basa en la palabra escrita. Los testimonios orales son trasladados al papel por académicos que los interpretan y los archivos judiciales, científicos y periodísticos son ordenados en una narración. El artefacto libro, símbolo de una cultura alfabetizada y racional, se convierte en mecanismo con el cual sancionar la verdad del oprobio, del sinsentido. El testimonio escrito, elemento reparador o sanador, no funcionaría como dispositivo decodificador de la verdad o lo real, sino como mecanismo que articula partículas de sentido con las cuales provocar la solidaridad en el interior de una sociedad. No importaría tanto la información transmitida, sino la interpelación lograda. La elaboración de un lenguaje común. Sin embargo, la mayoría de las comunidades que han sufrido directamente los horrores de la violencia en Colombia son indígenas, afrodescendientes y comunidades de campesinos pobres, marginados del proceso modernizador del Estado y de las modalidades literarias y visuales de representación. Los flujos simbólicos que los definen siguen las corrientes evanescentes del cuerpo, el gesto, la voz, el silencio, el tambor. Y lo que hace el Estado y la institucionalidad académica en su papel de garantes de la búsqueda de la verdad, a la par de la representación escrita, es identificar y extraer las expresiones que puedan ser representadas de forma artística en museos, conciertos, festivales, galerías. Ensanchar las posibilidades proselitistas del folclor, otorgar el estatus de arte a lo que son variaciones estilísticas del deambular estético de la comunidad que se acopla a su entorno. De esta manera, en la reducción del testimonio oral a historia impresa, y de la performance étnica a drama teatral, la víctima obtiene un estatus, a través de lo que Bourdieu (2001) llama la *magia institucional*. La creencia en el poder legitimador del Estado, la academia o el periodismo es lo que posibilita la transformación: la víctima ha cruzado un umbral, la víctima ha sido restablecida. Como en el ritual, no hay exteriorización que simbolice un contenido interno o profundo. El ritual, la performance en sí, genera su propio fundamento, sea religioso, político o jurídico.

De la misma manera, la verdad jurídica, establecida mediante la acción punitiva, legitima un orden. Benveniste hacía notar que en las lenguas indoeuropeas, las palabras que sirven para enunciar el derecho se vinculan a la raíz decir. «El bien decir, formalmente correcto, pretende por eso mismo, expresar el derecho, es decir, el deber ser. Hasta el derecho más rigurosamente racionalizado es solo un acto conseguido de magia social. El discurso jurídico es palabra creadora» (Benveniste citado en Bourdieu, 2001, p. 16). El derecho reordena los flujos comunicativos de la violencia, y en ese compromiso, sus objetivos no se justifican por la búsqueda de la justicia, sino por la puesta en escena que actualice las posiciones de los agentes implicados en las transacciones de dominio. Es por esto que puede decirse que los intercambios estéticos del lenguaje conllevan operaciones que regulan el poder, es decir, van más allá de la simple comunicación, o de dar u obtener información. En este sentido, los efectos de credibilidad, autoridad, simpatía, integración, confianza, generados por los discursos, dependen del reconocimiento institucionalizado de los grupos o agentes que los produzcan. Las instituciones resguardan los esquemas descriptivos, los relatos, los usos apropiados del decir. Originan lógicas de acción. Lo que se escapa de los relatos tradicionales de la violencia, esa historia íntima de usurpación y oprobio, hace parte de un mecanismo de legitimación. Siguiendo a Agamben (2000), podríamos preguntarnos, precisamente, no cómo ha sido posible el horror, sino a través de qué procedimientos jurídicos o de qué dispositivos políticos los seres humanos han sido tan sistemáticamente privados de sus derechos fundamentales.

LOS RETOS DEL POSCONFLICTO

Si se concibe otro relato del posconflicto, a modo de una historia íntima del fenómeno, en el que se presente la complejidad de las luchas de poder de los diversos actores, muchos de los cuales seguirían armados, no podría hablarse de un momento de estabilización (que presupone todas las modalidades de la re-constitución), sino de crisis y desorden en el que tanto víctima como victimario, en sus múltiples variaciones y manifestaciones, tendrían que asumir otros roles, más difuminados y borrosos, más esquivos, pero menos simplificados. De igual forma, deben cambiar los mitos y los ritos. Por tanto, el posconflicto entendido como crisis revela más los límites, las impotencias de los dirigentes, y obliga a no separar más orden y desorden (Balandier, 1998, p. 148), estructura y movimiento, equilibrio y desequilibrio. La crisis ya no toma el aspecto de un fenómeno coyuntural —lo que permitía prever su finalización, sino la condición fundamental para la transformación—. En este sentido se estaría hablando de una subversión política que presupone una subversión cognitiva, lo que obliga a generar otro sentido común, pues «al estructurar la percepción

que los agentes sociales tienen del mundo social, la nominación contribuye a construir la estructura de ese mundo, tanto más profundamente cuanto más ampliamente sea reconocida, es decir, autorizada. En la medida de sus medios, no hay agente social que no desee tener ese poder de nombrar y de hacer el mundo nombrándolo» (Bourdieu, 2001, p. 65). La confrontación de nuevos sentidos, resultantes de las diversas experiencias de las comunidades en pasados procesos de paz, en las transacciones cotidianas de lo violento, en los reposicionamientos de los agentes armados y civiles, compone el primer escenario del posconflicto como nueva etapa de enfrentamiento. Es por esto que, los discursos, al determinar cómo percibir y actuar en el mundo (su misma enunciación compromete una fuente de poder pues invisibiliza las condiciones de producción de esos discursos), suponen la puesta en escena de otras rivalidades, de otras formas de violencia. Identificar los juegos de poder, implícitos en las transacciones lingüísticas y estéticas, en los que también participan museos, artistas y gestores culturales —uno de los mayores ejes de producción de los nuevos imaginarios asociados a la reconciliación o sus contrariedades—, permitiría conjugar las asimetrías que se gestarían en el posconflicto.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Madrid: Pre-textos.
- Angarita, Pablo Emilio (2001). *Balance de Los estudios sobre violencia en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Araiza, Elizabeth (2000). La puesta en escena teatral del rito ¿Una función metarritual? *Alteridades*, 10.
- Balandier, Georges (1998). *El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Qué significa hablar*. Madrid: Akal.
- Caro, Hernán (2010). ¿Todo vale? Los confusos límites del arte contemporáneo. *Revista Arcadia*, noviembre. <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/todo-vale/22650>
- Derrida, Jacques (2003). *El siglo y el perdón*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Díaz Cruz, Rodrigo (2000). La trama del silencio y la experiencia ritual. *Alteridades*, 10.
- Grupo de Memoria Histórica [GMH] (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe general grupo de memoria histórica*. Bogotá: Grupo de Memoria Histórica.
- Jimeno, Myriam (2008). Lenguaje, subjetividad y experiencia de violencia. En Francisco Ortega (ed.), *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de la dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Leroi-Gourhan, André (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Mandoki, Katya (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México: Grijalbo.
- Pardo, José Luis (1992). *Las formas de la Exterioridad*. Madrid: Pre-textos.
- Rivette, Jacques (1961). De la abyección. *Cahiers du Cinéma*, 120. <http://misteriosoobjetoal-medioidia.wordpress.com/2010/05/18/de-la-abyeccion-jacques-rivette-1961/>
- Uribe, María Victoria (2004). *Antropología de la inhumanidad*. Bogotá: Norma.
- Van Gennep, Arnold (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.

PARTE 3
DIÁLOGOS Y EXPERIMENTACIÓN ENTRE ANTROPOLOGÍA
Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

«LOS PRODUCTOS PUROS ENLOQUECEN». ETHNOGRAPHY-BASED ART Y LOS CAMINOS DE ARTE Y ANTROPOLOGÍA

Chiara Pussetti

Decidí empezar este texto citando dos fragmentos de un correo electrónico que recibí en el que se comentaban los trabajos de arte basados en etnografía que estaba organizando junto con el colectivo EBANO, del cual soy fundadora y que aquí represento¹.

Este trabajo no tiene que ver con la antropología. Las obras recibieron un tratamiento muy estilizado, que se superpone al contenido. Las técnicas utilizadas y la imaginación del artista son tan presentes que ocultan la verdadera esencia del campo. ¿Cómo piensan que se pueda documentar así los datos etnográficos? En el arte se puede hacer lo que usted quiera pero en la antropología usted debe mostrar el contexto real.

¿Es que esto tiene algo que ver con la antropología o la etnografía? No hay nada etnográfico en explicar el campo. Lo visual debe servir para ilustrar cómo son las cosas en el trabajo de campo. Estas cosas son... tan surrealistas, no son científicas. La etnografía no es imaginación. La antropología es una ciencia social, no es arte.

La vehemencia de estas críticas es sin duda una buena excusa para empezar nuestra reflexión. ¿Cuál es la causa de esta reacción? ¿Qué es lo que realmente molesta en nuestro trabajo?

«Social anthropology is anti-art». (Alfred Gell, 1992, p. 40)

El título de este ensayo, «Los productos puros enloquecen» —el primer verso del poema de William Carlos Williams que abre la introducción a *The Predicament of Culture* de James Clifford (1988)— responde en parte a estas preguntas y metafóricamente introduce el punto central de la cuestión. La locura de la que Williams está hablando es la pérdida de la pureza, de la autenticidad, de los núcleos duros, de los sistemas claramente definidos, para reconocer la existencia de ambigüedades, intercepciones, encuentros y géneros confusos (Geertz, 1983).

¹ www.ebanocollective.org

El desasosiego deriva de la pérdida del centro y del paso de una frontera, siempre presente e incómoda, porque está poco explicitada: la frontera entre el arte (la imaginación, la creatividad, la ficción) y la ciencia (la documentación de datos, la objetividad, la autenticidad). Como los antropólogos saben bien, las fronteras físicas, conceptuales y disciplinarias son lugares peligrosos y llenos de trampas. Cruzar los límites es siempre una hazaña arriesgada, mientras que construir barreras y muros genera fortalezas.

La consolidación del paradigma disciplinario de la antropología (así como de cualquier otra especialidad) dependió de una serie de exclusiones y de selecciones, en este caso, relegando a la categoría de «arte» aquellos elementos que ponen en tela de juicio los fundamentos de la propia disciplina, y aquellas prácticas de investigación que tienen lugar en el marco del sistema (Clifford, 1993, p. 135). Desde la crisis de la representación en las ciencias sociales y humanas, en 1980 y 1990, la ilusión de poder grabar y transcribir una visión objetiva y justa de una supuesta realidad etnográfica preservando su autenticidad fue ampliamente cuestionada, y la antropología comenzó a alejarse definitivamente de la órbita de las ciencias exactas y de las leyes universales para acercarse a la literatura, a la semiótica y al arte.

Después de *Writing Cultures* (Clifford & Marcus, 1986), la escritura y la autoridad etnográfica, la identidad del antropólogo, la reflexividad, el género y el cuerpo, las políticas de interacción y los campos de poder, la intersubjetividad y el reconocimiento de la voz de los individuos y la dimensión sensorial y sensual de la relación con el campo comenzarán a ser cuestionados, y ello aún continúa.

Aun así, la producción antropológica permaneció en gran parte solo escrita y sin duda los esfuerzos para explorar formas alternativas de investigación y comunicación de los resultados fueron sumamente limitados, fundamentalmente retóricos y, cuando prácticos, idiosincrásicos y marginales. La antropología continua siendo principalmente una ciencia social y definitivamente no es arte (Marcus & Calzadilla, 2006): es difícil ignorar la renuencia generalizada, dice Arnd Schneider (2008, p. 172), que existe dentro de la antropología, incluyendo la antropología visual, para ir más allá del paradigma textual para presentar trabajos experimentales de arte basado en la etnografía o pensar seriamente en el arte como instrumento de investigación de campo.

La introducción del arte (y por consiguiente de la imaginación y del artificio) en el corazón de la antropología asusta, porque rompe inmediatamente la «doble ilusión del observador neutral y del fenómeno social que puede ser registrado y fielmente representado» (Morphy & Banks, 1997, p. 13), desestabilizando así las barreras y, con estas, las certezas. Y esta reacción a flor de piel, esta respuesta tan epidérmica, es el síntoma de esta molestia.

La defensa de la Bastilla aquí emplea el argumento de que, para ser verdaderamente antropológica, la producción visual debe evitar la falsificación, la deformación o la distorsión de la realidad para representar la «vida tal como es», sin reordenamientos de la escena, sin iluminación especial, sin manierismos, sin que el autor y sus técnicas se conviertan en protagonistas.

Mi objetivo en este breve texto no es debatir la vieja cuestión de la legitimidad de la antropología como «ciencia» —incluso siendo un tema que continúa en la actualidad, como lo demuestra la reciente controversia en torno a la exclusión del término «ciencia» en la definición de la antropología por la Asociación Americana de Antropología, y sus serias implicaciones políticas y epistemológicas (Ferrari, 2011)—. Busco más bien considerar métodos y estrategias plurales de aproximación y transmisión del conocimiento, así como inferir nuevas pistas para repensar las articulaciones entre antropología y arte contemporáneo y entre realismo y expresionismo (Edwards, 1997, p. 54). La etnografía es por su naturaleza una experiencia sensorial y por lo tanto estética en el sentido etimológico de la palabra; a saber percibir a través de los sentidos, de las sensaciones, territorio de nuestra experiencia corpórea concreta.

El proceso de entendimiento pone continuamente en juego, sin que sean mutuamente excluyentes, sensación, observación, impresión, interpretación, imaginación, emoción y experimentación. La investigación es un proceso que involucra diferentes prácticas y métodos, y los desafíos de la contemporaneidad obligan a una comunicación y colaboración interdisciplinaria: «no necesitamos más conferencias o seminarios, pero sí de estilos y procesos de formación diferentes para los antropólogos, y también de un replanteamiento de las formas y de las funciones estándar de la escritura en la antropología», sugiere Marcus (2008, p. 1). Necesitamos apreciar las potencialidades de las contaminaciones, de las proximidades y de las colaboraciones con los que Marcus llama «contrapartes», los que a menudo comparten las preocupaciones y las vocaciones del antropólogo y habitan el mismo mundo intelectual —un mundo hecho de preguntas, de ambigüedades y de experimentos más que de certezas holísticas de una concepción estática y fija de «cultura» (Marcus, 1998)—. Las conexiones entre antropología y arte son muy relevantes y por tanto problemáticas, como evidencia el debate sobre el «*ethnographic turn*» —el giro etnográfico— del arte contemporáneo (Foster, 1995) a que se dedicaron dos números recientes de la revista *Critical Arts* (octubre y diciembre de 2013). Ambas disciplinas comparten preguntas específicas, áreas de investigación y, cada vez más, las metodologías, y existe un creciente reconocimiento y la aceptación de estas áreas de superposición. La colaboración entre antropólogos y artistas permite experimentar nuevas formas de observar, sentir y entender el mundo, y crear métodos innovadores y estrategias prácticas alternativas para ambas disciplinas, rompiendo con los modelos tradicionales de representación (Schneider & Wright, 2006, p. 6).

Como Anna Grimshaw dice al comentar sobre el cine de Jean Rouch, a veces es solo a través de la subversión de los modos tradicionales de representación que podemos lograr formas más profundas de conocimiento y comprensión (2001, p. 100). Jean Rouch niega la objetividad del director y promueve el surrealismo etnográfico, la «etnoficción», la «*anthropologie partagée*», cuestionando la separación de las categorías ficción y documental y la exclusividad y el privilegio del discurso documental para hablar de la realidad, y creando algo nuevo a través de las subjetividades del productor y del espectador.

Además, Anna Grimshaw afirma que es retratando el mundo de manera alegórica, metafórica y visionaria que Jean Rouch llega a algo más. Claro que las metáforas son del autor/del artista y no son datos brutos del campo (¿como no podía ser de otra manera?), así como los «hechos sociales» no son necesariamente más «reales» que las alegorías (Asad, 1986, p. 19). Así, «crear imágenes que parecen reales, en el modelo de realismo científico de la fotografía» (Machado, 1995, p. 59) es solo una opción, una manipulación, una construcción de inspiración realista (Edwards, 2011; Hammond, 1998), que esconde el significado construido del realizador bajo la apariencia de un significado naturalmente dado. Es una ficción —en su sentido etimológico de invención, imaginación (Clifford, 1997, p. 31) — y de acto creativo (Geertz, 1973, p. 23) — lo que revela la voluntad y la decisión estética del autor. Dónde se coloca la cámara, su movimiento, la duración de las secuencias, los tipos de planos, ángulo y enfoque, la iluminación, las técnicas de montaje son manipulaciones que guían la mirada del espectador donde la intencionalidad del realizador quiere. El trabajo etnográfico reconoce su lado de ficción, incorporando así de manera legítima la práctica artística en la producción del conocimiento.

Una escritura evocativa y poética, capaz de atraer al lector ya no se considera con cierto recelo como «literatura de viaje», y se admite que «una antropología que no parte los corazones ya no tiene razón de existir» (Behar, 1996, p. 177). Del mismo modo, ya no es necesario que las imágenes respeten cánones realistas de veracidad para ser «testimonio crudo de lo que ocurre» (Barthes, 1987, p. 135), y que los documentales sean horriblemente aburridos para dar la impresión de que representan la vida como ella es.

Kiven Strohman resume muy claramente las nuevas posibilidades que se abren:

Trabajando con artistas contemporáneos, los antropólogos tienen una oportunidad única de apropiarse de estrategias de representación que van en ruptura con las formas tradicionales de representación antropológica. En otras palabras, mediante la adopción de las estrategias del arte contemporáneo, la antropología es invitada a considerar el arte como algo más que un objeto de investigación —pero como algo [...] a través del cual es posible investigar y descubrir lo imprevisible— (2012, p. 112).

A FLOR DE PIEL. CUERPOS EXPUESTOS ENTRE EL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA

La ruta trazada hasta el momento nos lleva a esta pregunta: ¿qué es lo que realmente hace el etnógrafo que investiga y comunica realizando obras artísticas?

Para pensar junto a esta pregunta, he decidido presentar aquí brevemente 1) las obras de dos artistas brasileñas que participaron en una exposición de la cual fui comisaria juntamente con Vitor Barros («Woundscapes. Suffering, Creativity and Bare Life»), con una reflexión antropológica sobre cuerpo, género, marginalidad y migración; 2) dos trabajos que he hecho como antropóloga a través de la práctica artística, siempre manteniendo el cuerpo como el núcleo central de la relación; y 3) un pequeño video hecho con el colectivo EBANO dedicado a la memoria de las víctimas de la fortaleza Europa.

El protagonista absoluto de todos estos trabajos es el cuerpo, construyéndose como plano de experimentación artística y como crítica social y denuncia política.

Trazando «Biocartografías» en la carne, inscribiendo la piel con mapas, datos e itinerarios, Ángela Alegría explora la experiencia personal de la exclusión social, cruzando sus emociones y heridas con las experiencias de otras mujeres como ella, inmigrantes y lesbianas. Las participantes fueron invitadas a escribir en sus propios cuerpos fechas y hechos importantes de su vida ligados a la marginalidad. La artista/etnógrafa dibuja geografías y reportes biográficos, llegando a un entendimiento íntimo y empático de sus sujetos. La obra se convierte de esta manera en una importante herramienta de investigación para el artista/etnógrafa, lo que permite explorar y exponer a flor de piel el sentido de la inmigración, de la discriminación y de la marginación para sí y sus interlocutores.

Leticia Barreto desarrolla un trabajo autorreflexivo presentando en «Extranjero en mí» los estereotipos vinculados a su identidad de mujer brasileña en Portugal, asociada al imaginario tergiversado de prostituta y criminal (ver imagen 1). El cuerpo que Barreto presenta está marcado por sellos de la policía fronteriza, por la violencia de la burocracia y es reducido a una imagen muy generalista y estereotipada de «mujer brasileña». Su trabajo se basa en autorretratos y responde a «su urgencia personal de utilizar el arte como una forma de resistencia a la opresión» (Barreto, 2012, p. 25), y al mismo tiempo abarca cuestiones más amplias sobre identidades diaspóricas, invisibilidad social, estereotipos y discriminación de género.

El cuerpo es también el protagonista de las fotografías realizadas por Vitor Barros en la base de los dibujos recogidos durante mi trabajo de campo con los inmigrantes internados en uno de los principales manicomios de Lisboa, el Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda (Pussetti, 2010, 2013). La investigación se dedicó a demostrar cómo la alta tasa de fracaso en el tratamiento de salud mental de los inmigrantes

podría ser interpretada como una consecuencia del silenciamiento de la voz y del mundo imaginario de los pacientes, a favor de las supuestas «verdades» científicas, en un contexto biomédico muy marcado entonces por legados coloniales. Los pacientes psiquiátricos que participaron en este trabajo tradujeron sus síntomas y alucinaciones en dibujos. Los dibujos aquí son algo más que representación: descubren, exponen, desenmascaran imaginarios, abriendo nuevas vías de entendimiento y convirtiéndose en una herramienta valiosa de la investigación y análisis (Tausig, 2011) (ver imagen 2).

La penúltima obra que presento fue hecha por mí con la ayuda de los profesionales del sexo de la Mouraria, barrio de prostitución y droga de Lisboa, Portugal. La Calle del Pecado utiliza de nuevo el cuerpo como símbolo central: el cuerpo de plástico de los maniqués de las tiendas, tirados en la basura después de haber servido para la venta de productos. El desafío de producir juntos una pieza artística permitió la creación de una apertura al diálogo y un intercambio de historias casi inmediato, lo cual superó las barreras que se crean frente a una entrevista, a un cuestionario y al investigador científico de la universidad. Empecé así a pasar noches con las trabajadoras sexuales en la calle contando las historias de la calle.

La instalación, así como sus protagonistas coautores, se reconoce como arte de la calle, de la zona, de la esquina —términos que definen los territorios espaciales y simbólicos de la prostitución—. En la calle los cuerpos son objetos de deseo, bienes expuestos, invitación al consumo, como en los escaparates. El cuerpo construido en plástico, moldeado, transformado con hormonas, colágeno y silicona, de los transgéneros; el cuerpo provocante, expuesto, ofrecido de las mujeres; el cuerpo musculoso, inflado, lúcido y depilado de los muchachos; el cuerpo vendido del maniquí como símbolo principal del trabajo sexual para contar historias, presentar reivindicaciones, enviar mensajes (ver imagen 3).

Si la narración de la vivencia corpórea a través de la palabra puede ser difícil, el gesto, el acto, la participación en la producción artística supera este impasse para alcanzar nuevos niveles de autorreflexión y de conocimiento profundo. Los cuerpos de plástico se cubren de palabras muchas veces no oídas, se abren por la mitad mostrando un corazón y un cerebro, se fusionan con música y fronteras de alambre y con las barreras de los prejuicios.

En todos estos trabajos se distingue la participación y la implicación de la creación de los sujetos representados, al mismo tiempo coautores y protagonistas de las obras.

El último trabajo que quiero presentar en este ensayo, ejecutado por el colectivo EBANO, se basa en una etnografía dedicada al sueño de la migración, a la utopía de la Europa, a las palabras de los inmigrantes que cada año intentan cruzar las fronteras más y más rígidas de la Fortaleza Europa. El cuerpo es de nuevo el protagonista

del nuestro trabajo. Pero en este caso, es el cuerpo muerto, despersonalizado, sin historia ni nombre, reducido a una mera estadística y dato biológico, de las víctimas del Mediterráneo.

Desde el año 1998 han muerto más de 30 000 personas en el Mediterráneo. Son las víctimas de las diásporas, los refugiados, los inmigrantes, los solicitantes de asilo —también llamados en árabe de «harragas»—, los que «queman las fronteras», persiguiendo una esperanza fuera de sus propios países.

La prensa describe en detalle los cadáveres de los naufragos, páginas y páginas de pormenores escabrosos; imágenes televisivas y de internet de cadáveres amontonados, de rostros desfigurados. Las personas en casa asisten a esta pornografía de cuerpos expuestos. Todos están invitados a asistir al espectáculo del sufrimiento (Boltanski, 1993).

Nuestra instalación multimedia «Monumento, o ara de la Ciudadanía» no utiliza el poder documental de los datos, sino el poder imaginativo y visionario de la metáfora. No representa fielmente, pero evoca —a través de agua, cera, y luz— la memoria de las miles de personas que en las últimas décadas desaparecieron en el mar Mediterráneo tratando de llegar a la frontera sur de Europa. Construir un altar significa devolver dignidad a estos cuerpos y reconocer que son personas, mártires que murieron por el sueño de Europa, víctimas de la frontera. Evocar su luminosa presencia en el mar Mediterráneo significa invitar al público a reflexionar sobre las barreras físicas, burocráticas y simbólicas a las que los inmigrantes de todo el mundo se enfrentan al perseguir la ilusión de la ciudadanía (ver imagen 4).

Lo que defiendo en este ensayo es que el encuentro, el diálogo y la colaboración entre antropología y arte contemporáneo permiten:

1. Explorar metodologías de investigación capaces de superar las barreras de la relación etnográfica clásica.
2. Acceder a nuevos niveles de comunicación y reflexión con los sujetos etnográficos revelando aspectos inaccesibles a través del lenguaje.
3. Exceder los límites del texto para comunicar directamente con las emociones y la imaginación del público.
4. Crear un lenguaje que no dice, no explica, no enseña, sino que evoca y abre posibilidades de interrogación e interpretación.
5. Salir fuera del museo y de la academia para llegar a la calle y a las personas, cruzando barreras sociales.
6. Promover una mayor apertura y formas diferentes de abordar contextos, poblaciones y temas sensibles.

7. Crear nuevas posibilidades de interacción crítica e intervención política con el campo, catalizadoras de transformación social.
8. Defender una antropología que trata de capturar estilos, estados de ánimo, emociones (Marcus & Fischer, 1986; 1998, p. 141) para transmitir al lector «*a taste of ethnographic things*» —un sabor de los aspectos etnográficos— (Stoller, 1989), para que sienta la fuerza de la experiencia del campo, ya que, en palabras de Ruth Behar «una antropología que no rompa el corazón ya no tiene ninguna razón de ser» (1996, p. 177).

*L'imagination au pouvoir!*²



Imagen 1. Extranjero en mí. 2012.
Foto: Leticia Barreto.



Imagen 2. Naked Body. 2012.
Foto: Vitor Barros.

² Célebre eslogan del Mayo Francés de 1968.



Imagen 3. La Calle del Pecado. 2013.
Foto: Vitor Barros.



Imagen 4. Shrines of Citizenship. 2013. Foto: Vitor Barros.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (1995). *Homo sacer*. Torino: Einaudi.
- Asad, Talal (1986). Comment on Ethnographic Allegory. En J. Clifford y G. Marcus, G (eds.), *Writing Culture*, 19-122. Berkeley: University of California Press.
- Barreto, Leticia (2012). Estrangeiro em mim. En Chiara Pussetti y Vitor Barros (eds.), *Woundsapes: maps of suffering and healing*, Exhibition Catalogue Woundsapes. Lisboa: CRIA Editor.
- Barthes, Roland (1987). Da Obra ao Texto. En Barthes (ed.), *O Rumor da Língua*, pp. 55-61. Lisboa: Edições 70.
- Behar, Ruth (1996). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks. Your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Boltanski, Luc (1993). *La souffrance à distance: morale humanitaire, médias et politique*. París: Editions Métailié.
- Clifford, James (1993). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Traducción de Mario Marchetti. Turín: Bollati Boringhieri.
- Clifford, James (1997). *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press.
- Clifford, James & Marcus, George (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: California UP.
- Edwards, Elizabeth (1997). Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology. En Morphy, H. y Banks, M. (orgs.), *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 53-80. New Haven: Yale University Press.
- Edwards, Elizabeth (2011). Tracing photography. En Banks Marcus y Ruby Jay (orgs.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, pp. 159-189. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Ferrari, Márcio (2011). Antropologia não é ciência? Debate coloca fundamentos da disciplina em xeque. *Revista Pesquisa FAPESP*, 181, 78-81.
- Foster, Hal (1995). The artist as ethnographer? The traffic in culture: refiguring art and anthropology. En G. Marcus y F. Myers (eds), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp. 302-310. Berkeley, University of California Press.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Geertz, Clifford (1983). *Local knowledge*. Nueva York: Basic Books.
- Gell, Alfred (1992). The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. En J. Coote y A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, pp. 40-63. Oxford: Clarendon Press.

- Grimshaw, Anna (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, Stuart (1997). Representing the Social. En *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, pp. 15-74. Londres: Sage Publications.
- Hammond, Joyce (1998). Photography and the 'natives': examining the hidden curriculum of photographs in introductory anthropology texts. *Visual Studies*, 13(2), 57-73.
- Lacy, Suzanne (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Machado, Arlindo (1995). *A Arte do Video*. Tercera edición. São Paulo: Brasiliense.
- Marcus, George (2008). The End(S) of Ethnography: Social/Cultural Anthropology's Signature Form of Producing Knowledge in Transition. *Cultural Anthropology*, 23(1), 1-14.
- Marcus, George & Fernando Calzadilla (2006). Artists in the Field: Between Art and Anthropology In Contemporary Art and Anthropology. En A. Schneider y C. Wright (eds.), pp. 95-115. Oxford, Nueva York: Berg.
- Marcus, George .E. & Michael Fischer (1986). *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Marcus, George .E. & Michael Fischer (1998). *Antropologia come critica culturale*. Roma-Bari: Meltemi Editore.
- Morphy, Howard & Marcus Banks (1997). *Rethinking visual Anthropology*. New Haven y Londres: Yale university Press.
- Pink, Sarah (2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Oxford: Routledge.
- Pussetti, Chiara (2010). Ethnographies of new clinical encounters. Immigrant's emotional struggles and transcultural psychiatry in Portugal. *Etnográfica*, 14(1), 115-133.
- Pussetti, Chiara (2013). Woundscapes: Suffering, Creativity and Bare Life. Practices and processes of an ethnography-based art exhibition. *Critical Arts* (special issue Revisiting the ethnographic turn in contemporary art), 27(5), 599-617.
- Schneider, Arnd (2008). Three modes of experimentation with art and ethnography, *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 14, 171-194.
- Schneider, Arnd & Christopher Wright (2006). *Contemporary art and anthropology*. Nueva York: Berg Publishers.
- Schneider, Arnd & Christopher Wright (2010). *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*. Nueva York: Berg Publishers.
- Schneider, Arnd & Christopher Wright (2013). *Anthropology and Art Practice*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Stoller, Paul (1989). *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Strohm, Kiven (2012). When Anthropology Meets Contemporary Art. Notes for a Politics of Collaboration. *Collaborative Anthropologies*, 5, 100-2.

Taussig, Michael (2011). *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: University of Chicago Press.

ARTE, COMUNIDAD Y POLIFONÍA: ACERCA DE LA NOCIÓN DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y ANTROPOLOGÍA

Carla Pinochet Cobos

Una investigadora se interna en un conjunto de localidades latinoamericanas, desde Tierra del Fuego a la Amazonía, en busca del encuentro con los pobladores y la conexión con las costumbres y tradiciones que los distinguen. Un conjunto de relatos orales reconstruye la cruda experiencia de la Guerra del Chaco, entre 1932 y 1935, a través de las voces de los ancianos de diversas etnias paraguayas. Un colectivo imparte un conjunto de talleres en diversas localidades de Iberoamérica, en los que los participantes se apropian de la técnica del mapeo para elaborar relatos colectivos en torno a lo común. Estas tres imágenes, muy distintas entre sí, bien podrían describir la tarea de un antropólogo, y sin embargo se inscriben dentro de la práctica artística contemporánea. Bien lo sabemos: desde el llamado «giro etnográfico» que Hal Foster (2001) popularizó a fines de los años noventa, en la escena del arte han proliferado distintos proyectos comunitarios y colaborativos que demandan estrategias y herramientas cualitativas para el ejercicio artístico. En la otra vereda, estas prácticas de contaminación disciplinaria han dado lugar a experiencias sociales en las que la expresión visual, sonora o performativa se encuentra al servicio de la investigación antropológica y sus derivas aplicadas. Una serie de talleres de mediación cultural se vale de hilos, papeles, sonidos, diagramas, fotografías y objetos varios para levantar, desde el territorio, un mapa de la escena de las artes visuales en dos ciudades del sur de Chile. En Medellín, Colombia, una antropóloga invita a los vecinos del barrio Antioquia a elaborar sus experiencias de violencia y duelo a partir de un conjunto de objetos personales, que serán reunidos y exhibidos en un bus-museo de las memorias individuales y colectivas.

Las experiencias son ciertamente numerosas. Quisiera desarrollar algunos breves apuntes acerca de estos encuentros y divergencias a partir de una noción que, a mi juicio, se encuentra en el centro de las prácticas contemporáneas: la de *investigación*.

¿Qué significa, actualmente, *investigar* en las artes y en la antropología? Y, sobre todo, ¿qué hacemos cuando *hacemos investigación* desde estas coordenadas disciplinares, en escenarios sociales, comunitarios y colaborativos?

En los últimos años, en mi trabajo con artistas y antropólogos en contextos diversos, esta constelación de preguntas ha recibido diferentes respuestas. La mayor parte de ellas apela, en alguna medida, a que la investigación conduce a cierta forma de conocimiento, aunque el significado de este concepto también puede ser definido de maneras múltiples. Para algunos, conocer es tan solo una tentativa de cercanía: la investigación consiste en aproximarse, merodear o rondar un asunto, interrogándolo desde sus expresiones aparentemente triviales o residuales. Este tipo de investigadores asumen como punto de partida una mirada necesariamente parcial y frecuentemente imaginan su tarea como una forma de traducción entre registros y códigos diversos, siempre referidos —en última instancia— a la propia subjetividad. Otros, en cambio, aspiran a descubrir en el proceso cierta cualidad o relación oculta que se resiste a quien observa con demasiada prisa. En el centro de esta tarea está la idea de *búsqueda*: el «*search*» contenido dentro del «*research*» (Sadr Haghghian, 2011). Investigar, para ellos, es desmantelar estos filtros para sacar a la luz aquello que descansa en el fondo; muchas veces, por tanto, cobra la forma de una desclasificación, visibilización o denuncia. Un tercer tipo de investigador, en mi experiencia, trabaja para producir un conocimiento emergente que, a diferencia de la perspectiva anterior, no considera existente de antemano. La experimentación constituye su modelo de conocimiento, y el proceso es siempre un camino flexible, que puede cobrar formas no previstas. El proceso es el que construye un conocimiento que no estaba antes allí: ni en la subjetividad de su creador, ni en las condiciones objetivas del escenario social en que se indaga.

Conviene aclarar que estos tres modelos de investigación —el del «*traductor*», el del «*detective*», y el del «*procesualista*», por nombrarlos de forma simple— no constituyen alternativas excluyentes o puras. En muchos proyectos artísticos y antropológicos, estos ánimos de investigación pueden combinarse de maneras variadas, aunque suele predominar alguno de estos espíritus por sobre los otros. Ninguno de ellos es superior a los demás. Sin embargo, quiero explorar aquí los desafíos que supone trabajar desde el tercero de estos modelos de investigación, en la medida en que admite, a mi juicio, posibilidades de trabajo privilegiadas para la producción interdisciplinaria entre arte y antropología. En mi opinión, el territorio común en el que estos campos difuminan sus fronteras puede ser pensado como un espacio donde resulta posible «*construir con otros*». La práctica polifónica que alguna vez imaginó la llamada antropología posmoderna sigue operando, hoy en día, como un horizonte deseable y esquivo: pensar con los otros; crear colaborativamente; escribir a muchas voces. Sigue siendo más fácil sostenerlo en el papel que llevarlo a la práctica.

Distingo, en este sentido, cuatro niveles que demandan reflexión y presentan encrucijadas específicas a cada una de las tradiciones disciplinares que aquí confluyen: las preguntas, los caminos, las herramientas y los resultados.

LAS PREGUNTAS

¿Cuáles son los puntos de partida de un proyecto que busca poner en el centro el conocimiento emergente? La primera dificultad se presenta en el mismo origen, pues una investigación que construye sus objetos en el proceso debe reducir al mínimo sus supuestos, sus hipótesis y sus planificaciones. En el cruce disciplinario entre arte y antropología, un modelo de investigación verdaderamente dialógico debe admitir no solo respuestas a las interrogaciones planteadas, sino también silencios, evasivas y contrapreguntas. Para que el producto emerja realmente del proceso no es suficiente con preguntarse: *¿qué tiene el otro para decirme?* Es necesario buscar formas de plantearse *cómo podemos decir juntos*.

Para la antropología, un problema importante en este sentido es romper con la lógica del «informante»: aquel sujeto/repositorio que nos ofrece acceso a unos saberes locales, preexistentes y disponibles. El giro consiste en asumir que el conocimiento se construye en el encuentro, en el trabajo colaborativo. No hay atajos posibles. Para las artes, uno de los obstáculos guarda relación con abandonar la subordinación de los otros a la pretendida sensibilidad «privilegiada» del artista. Así, construir con otros implica cuestionar las autorías tradicionales por múltiples vías: el genio creador de capacidades excepcionales, y el artista individual, solitario y autosuficiente.

LOS CAMINOS

En este panorama de prácticas convergentes, *¿de qué rutas dispone el arte y la antropología para investigar desde el proceso?* Desde fines del siglo XX, la simple dicotomía entre ciencia objetiva y exploración sensible resulta insuficiente para captar las diferencias entre antropología y arte. Hay, no obstante, tradiciones disciplinares sedimentadas que marcan en la práctica una serie de énfasis e inercias distintas. En el ámbito de la antropología, no es posible desconocer el peso de ciertos elementos vinculados a la identidad de la disciplina: la larga duración del trabajo de campo o la focalización y sistematicidad del diseño de investigación. Las artes, por su lado, son inseparables de ciertas licencias expresivas que se apartan del carril de la lógica cartesiana: se trata de una práctica expansiva y en ocasiones rizomática, que suele construirse a partir de experiencias intensas y breves en terreno.

El paradigma de investigación que quiero examinar en este texto obliga a revisar los caminos que han tomado estas tradiciones disciplinares. La investigación como

encuentro colaborativo implica, para los antropólogos y los artistas, una disposición permanente a problematizar el carácter performativo de las relaciones sociales (ver Katzer & Samprón, 2012), y una posible ampliación de los proyectos hacia terrenos de verdadero interés mutuo entre investigadores e investigados. La antropología deberá perder su racionalidad rígida y adaptarse a las lógicas del colectivo; las artes deberán perder el sello singular de su gestor y cobrar la forma de la mirada conjunta. El ejercicio de construir con otros a menudo trae consigo desvíos en la ruta prevista, resultados poco concretos o la necesidad de replantear la propia perspectiva.

LAS HERRAMIENTAS

Quizás en el nivel de las herramientas encontramos, hoy en día, el intercambio disciplinar más desarrollado y profuso. La observación participante, la conversación y la entrevista son técnicas extendidas en la práctica artística contemporánea; la construcción de paisajes visuales o sonoros, y la realización de performance con las comunidades son recursos frecuentes en la producción etnográfica de la actualidad. Pero para *investigar*, en el sentido que aquí venimos desarrollando, el simple uso de estas herramientas está lejos de ser suficiente. El tráfico de estrategias y procedimientos entre una disciplina y otra no es ya una novedad; por el contrario, hoy son moneda corriente en museos, ferias y bienales. Para explorar las posibilidades de una investigación verdaderamente colaborativa, las metodologías no pueden considerarse un valor en sí mismo. Deben ser una vía para construir una voz colectiva.

La sinergia que resulta del cruce entre arte y antropología pone a nuestra disposición una batería significativa de posibilidades: bitácoras y cuadernos de campo; bocetos y mapeos; conversaciones y entrevistas; estadías en la comunidad y observación participante. Pero para hacer emerger un conocimiento basado en el encuentro con los otros estos recursos no pueden ser más que propuestas de trabajo o registro, siempre examinadas desde los imperativos de lo local. La conversación corre el riesgo de convertirse en interrogatorio; la observación, debe buscar formas de ser contestada o puesta en discusión. Varias décadas después del giro posmoderno, aún resulta necesario poner en entredicho la autoridad etnográfica y la autoría artística, para dejar que el proceso tome el cauce de una «investigación sin garantías».

LOS RESULTADOS

Finalmente, es importante poner atención a los productos que se construyen a partir de la experiencia. Con frecuencia, el estatuto privilegiado que tiene en la actualidad el *proceso* en las prácticas artísticas y etnográficas ha devenido en un discurso que entiende proceso y resultado como polos antagónicos. Sin embargo, aun cuando

resulta vital cuidar el desenvolvimiento de las experiencias en el terreno, los productos que se elaboran desde ellas siguen teniendo un papel significativo en tanto soportes de difusión y comunicación. Los resultados nos ayudan a expandir la colaboración hacia nuevos horizontes, ya que siempre se puede aprender de las experiencias de los otros.

Si tradicionalmente el arte dio lugar a formas y la antropología produjo textos y discursos, en los territorios contaminados que venimos constatando la mixtura es la regla. Los antropólogos desplegamos estrategias de comunicación visual y los artistas difícilmente prescinden de la textualidad para presentar sus proyectos. Aunque cada día estos soportes híbridos están más legitimados en ambas disciplinas, todavía queda avanzar hacia nuevas maneras de producción artística y etnográfica que se atrevan a romper los formatos en favor de la emergencia de lo nuevo. Si *investigar*, en este sentido, es construir en el encuentro con otros, los productos de cada proyecto tendrán lógicas singulares y sentidos locales, imposibles de proyectar antes de la experiencia o de convertir en un formato replicable.

No está demás apuntar que estos modos de hacer investigación no siempre encuentran espacio para desarrollarse en el marco de las estructuras institucionales contemporáneas. No se trata de celebrar los márgenes como única alternativa, sino de poner atención a los efectos que tienen las agendas de la actual economía del conocimiento en estas formas de trabajo colaborativo. Construir con otros es más lento, más complicado y mucho menos glamuroso que lo que exige el sistema. El trabajo experimental desde las comunidades resulta muy difícil de sistematizar y productivizar para las organizaciones e instituciones que lo financian. Las becas y residencias pocas veces permiten darse el tiempo de pensar en colectivo; y los museos y galerías no tienen verdaderas intenciones de incorporar formas «otras», ni estilizadas ni de moda, de construir visualidad.

En resumidas cuentas, dentro del amplio espectro de proyectos que se alojan en este intersticio interdisciplinario, me resultan de particular interés aquellas que entienden la investigación como el desarrollo de experiencias colectivas basadas en el diálogo. Un diálogo en el que ninguno de los interlocutores posee el conocimiento de antemano, pero ambos están dispuestos a tejerlo de forma cooperativa. Cooperación, en estos territorios, no quiere decir armonía: es un trabajo desde la interculturalidad como «choque de significados en las fronteras» (Ortner, 1999); desde el disenso como modo de reestructurar la división de lo sensible (Rancière, 2002); o desde el conflicto antagonista que hace posible la democracia radical (Mouffe, 2005). En estas condiciones, infrecuentes pero no imposibles, la convergencia entre antropología y arte toma la forma de una investigación sin garantías: que no replica formatos exitosos; que no pretende confirmar certezas previas; pero que admite la emergencia de un conocimiento social que solo existe cuando muchos y muy diferentes nos ponemos a pensar juntos.

BIBLIOGRAFÍA

- Foster, Hall (2001). El artista como etnógrafo. En *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal.
- Katzer, Leticia & Agustín Samprón (2011). El trabajo de campo como proceso. La «etnografía colaborativa» como perspectiva analítica. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 2(1), 59-70.
- Mouffe, Chantal (2005). *On the political. Thinking in action*. Nueva York: Routledge.
- Ortner, Sherry (1999). *The fate of culture. Geertz and beyond*. Berkeley: University of California Press.
- Rancière, Jacques (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Riaño, Pilar (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 21, 91-104.
- Sadr Haghghian, Natascha (2011). Deshacer lo investigado. En Jan Vertwoert y otros, *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: ContraTextos. MACBA/ Universidad Autónoma de Barcelona/ Bellaterra.

TALLER EXPERIENCIAS LOCALES: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN DIÁLOGO CON LA ANTROPOLOGÍA Y SU COMPROMISO SOCIAL

Jaime Sánchez Santillán

Uno de los temas que con más frecuencia convoca las discusiones más intensas dentro del campo del arte está relacionado con el objetivo final del proceso artístico, que a la vez valida la praxis y al mismo artista como agente discursivo dentro de un contexto sociocultural. La pertinencia de la obra, del proceso, de la acción, la intervención, el impacto, los resultados, el autor, etcétera, son temas que complican mucho más este debate. En este sentido, he intentado aportar a esta discusión. Hace un tiempo atrás, en Ecuador se realizó un seminario internacional, que llevaba por nombre «La función del arte, la función del artista». Fueron largas jornadas de tres días seguidos, que, aunque no era la intención del seminario dejar una respuesta, hizo que me planteara algunas interrogantes sobre mi papel como artista visual, antropólogo visual y sobre todo como docente de una carrera de artes visuales, que tiene como misión la formación de nuevos artistas, que se insertarán en los circuitos del país y en el desarrollo de la producción cultural. ¿Cómo nos planteamos la formación de los artistas y a qué recursos acudimos para transformarla? Esa es una de las grandes interrogantes que se presentaba.

Por otra parte, este mismo seminario hizo que me respondiera la misma pregunta que daba cita a algunos expertos dentro del campo del arte. Para mí, en ese momento la respuesta era clara, y creo que aún la defendería: todo se resumía a la «reflexión». Sí, así de simple, la función del arte es generar procesos de reflexión en el espectador, en la persona que interactúa con el objeto, con la obra. Procesos que son parte fundamental si pensamos al arte desde su potencialidad pedagógica.

Sin embargo, al mismo tiempo pensaba en la producción de los y las estudiantes y que de alguna manera, las obras que generan en las aulas de la universidad estaban ya cumpliendo este propósito. Pero ¿reflexión a quién? En este sentido, pienso en los lugares en donde se despliegan estos dispositivos propuestos y realizados

por estudiantes, lugares que están intentando legitimarlos como artistas y otorgarles un *status*. Estos lugares de exposición aseguran en su mayoría la reflexión a un limitado número de personas dentro de un estrato económico de clase media, clase media alta, que frecuentan y consumen estas manifestaciones artísticas, lo que ya representaba una problemática con el objetivo mismo de la «reflexión».

Tampoco se puede olvidar el factor de la estructuración de currículos que tiene la misión de formar a los nuevos artistas. Muy frecuentemente estos currículos están intentando disciplinar una serie de destrezas manuales en los estudiantes, destrezas que por exigencia del mismo campo se encuentran acompañadas por «altas dosis de sensibilidad». Pero la educación no se limita al desarrollo de destrezas, también, y este es el caso de la universidad de donde provengo, se capacita al estudiante en los debates del arte contemporáneo. Esta formación garantiza que el estudiante se encuentre en la posibilidad de generar reflexión hacia sí mismo y hacia el espectador. Pero en algunos casos, es una reflexión inmóvil, es una reflexión desproblematizada, que a mi criterio, es autocomplaciente con sus propias capacidades, me refiero a la de los nuevos artistas, y con las capacidades de los espectadores. Una reflexión sin acción. Aquí es donde me formulo la pregunta central de esa intervención refiriéndome a la academia y a la universidad: ¿qué se enseña y qué se necesita? Ello para lograr personas que vengan del campo del arte pero que a la vez acudan a sus conocimientos para generar una reflexión expandida, amplía en contenido y en impacto social.

Pero ¿cómo evadir estas estructuras curriculares que limitan en el estudiante los procesos de reflexión junto a la acción, que dinamizará y dará sentido a esta misma reflexión? Creo que la respuesta está, como siempre, en las fisuras. En la Carrera de Artes Visuales de la Universidad Católica del Ecuador, tengo a mi cargo el Taller de Arte VI, que lo toman los estudiantes de sexto semestre, quienes ya han recibido un 70% de conocimiento destinado a pensarse como artistas contemporáneos, los que les aseguran un *status*, una forma de producir y una forma de entender el arte contemporáneo.

El Taller de Arte VI, que llevaba el subtítulo de «arte en espacio público»¹, enfrentaba los mismos cuestionamientos a los que me refería antes: el arte como mecanismo de producción de reflexión, pero ya no en la galería, sino en el espacio público. Sin embargo, de la misma manera que las obras expuestas en la galería, se imponían contenidos, lo que resulta sumamente problemático, porque estas reflexiones eran impuestas y propuestas en un espacio colectivo sin previo diálogo profundo con las personas que lo habitan. En este sentido, el aporte que intentaba dar a este taller

¹ Este taller, luego de ser replanteado, tomó el nombre de Taller laboratorio «Experiencias Locales».

tenía que ver con un reenfoque de la manera de entender el diálogo entre el arte y lo público. Aquí es donde entra mi propuesta de juntar campos de conocimiento, uno de carácter más científico como es la antropología y otro como el arte y sus prácticas, que me permitía algunas libertades metodológicas y de acción que la antropología no concebía.

La antropología me ayuda a definir y delimitar conceptos de carácter cultural como «lo público», lo colectivo, la comunidad y aporta, además, metodologías de investigación y los recursos etnográficos entendidos desde Clifford Geertz (1992) como una descripción densa. El arte, por otra parte, me da la libertad de propuesta y contribuye con una cantidad de recursos propios del campo del arte si pensamos en técnicas de expresión como la pintura, el dibujo, la escultura, el video, entre otras, que muchas veces no son el resultado final sino una estrategia de la investigación.

Establecer estos «tráficos entre antropología y arte» (Andrade, 2007) en la formación de artistas presenta algunas problemáticas, sobre todo por parte de los estudiantes, que como dije antes, están formados (dos años) como artistas productores de obras y subjetividades.

Cuando las fronteras se disuelven o se tornan transparentes, las dudas crecen. En primer lugar, los estudiantes confunden estas prácticas de trabajo en diálogo con comunidades urbanas, con actividades muy parecidas al asistencialismo; cuestionan su mismo papel como artistas y su derecho a incidir en las dinámicas y posibles decisiones de estas comunidades. El *status* del autor y quién capitaliza los resultados de estos proyectos también es una discusión muy frecuente en este tipo de experiencias. Son, además, dudas que nunca quedan respondidas y que continúan siendo una parte problemática del taller. Sin embargo, las dudas pasan a otro plano de importancia cuando se enfrentan a la complejidad de la realidad el momento de su trabajo de campo. La etnografía que precisa este trabajo de campo es otro problema metodológico que el taller debe resolver. Debemos tener claro que los estudiantes que se forman como artistas visuales no tienen dentro de su caja de herramientas, hasta ese momento, los conocimientos necesarios para entender y ejecutar un trabajo etnográfico. En este sentido, el taller intenta resolver esta necesidad con ejercicios previos y la revisión de ejemplos de proyectos artísticos exitosos que han utilizado la etnografía como método de investigación. Sin embargo, y teniendo en cuenta que esto resulta una debilidad del proceso de investigación y trabajo de campo del taller, nunca se definen metodologías precisas y se deja abierta la posibilidad de propuesta metodológica que muchas veces se asemeja a una etnografía como la podríamos entender desde las ciencias sociales, lo que podría representar otro problema.

No obstante, no podemos hablar de reflexión sin antes pensar en los procesos pedagógicos que el arte puede estimular. Lo que se exige en el taller «Experiencias Locales»

es que se utilice este *set* de herramientas y destrezas adquiridas durante su formación como artistas y las posibilidades que se desprendan de ellas para lograr proyectos colaborativos que funcionen acorde a las propuestas generadas desde la misma comunidad. En estos términos, el artista o estudiante de arte se convierte en mediador entre las necesidades de la comunidad y las posibles dinámicas, que desde la práctica artística puedan generar transformación social. En consecuencia:

el arte concebido como herramienta para la lectura crítica de la realidad con vista a su cuestionamiento y/o transformación; el arte como medio para desencadenar procesos de empoderamiento subjetivo y colectivo que apuntan al protagonismo social; y la convicción de que todos los sujetos poseen un potencial artístico-creativo (Cartagena, 2012)².

Para dicho planteamiento es necesario apoyarse en conceptos alternativos de pedagogía o en aquellos que las instituciones académicas no han tomado en cuenta. Me refiero al planteamiento de pedagogía defendida por Paulo Freire, quien plantea generar un tipo de pedagogía que ayude a buscar la libertad del individuo, que genere pensamiento crítico desde su contexto y su condición. En su libro *La pedagogía del oprimido* propone recuperar la humanidad perdida o arrebatada por cualquier agente opresor³, una pedagogía «que haga de la opresión y sus causas el objeto de reflexión de los oprimidos, de lo que resultará el compromiso necesario para su lucha por la liberación, en la cual esta pedagogía se hará y rehará» (1972, p. 25).

El arte haría un gran cruce con las propuestas de Freire y su pedagogía de la liberación o educación popular y las prácticas artísticas aprendidas en la universidad.

Lo que se intenta, teniendo en cuenta el concepto de la pedagogía liberadora, es que los estudiantes de arte hagan uso de sus conocimientos para llevar a cabo procesos sostenidos dentro de la comunidad. Procesos que generen, desde la *praxis*, insumos que requieran las mismas comunidades para arrancar una autorreflexión de su lugar frente a un aparato normatizador y represivo ya sea estatal o privado en donde se pone en acción la falsa idea de la democracia.

² Texto base de la ponencia presentada en el Seminario «Arte, pedagogía y liberación: Educación liberadora en América Latina» que coordiné para el «Encuentro Internacional de Medellín. Enseñar y Aprender. Lugares del conocimiento en el arte (MDE11)», Medellín Colombia, viernes 18 de noviembre de 2011. El seminario incluyó la participación como ponentes del sacerdote y educador popular Federico Carrasquilla (Medellín) y el artista contemporáneo Jaime Barragán (Bogotá).

³ Como agente opresor me refiero a toda forma de fuerza, represión o coerción física o simbólica que perpetúe sistemas epistemológicos coloniales o dinámicas impuestas por instituciones públicas o privadas.

Esta propuesta no se encontraba concebida o incluida en la formación de los artistas en ninguna de las universidades del país. Para que esto suceda se requiere un cambio epistemológico y de paradigma en la enseñanza del arte, así como reordenar las prioridades de las mallas curriculares y emprender procesos de investigación auspiciados desde las mismas instituciones académicas que planteen estos temas como línea de investigación. En este caso, de alguna manera, se están desconociendo los discursos modernos y posmodernos de algunas tendencias del arte que la misma universidad impulsa, que explotan subjetividades y dejan de lado la labor social que se puede generar. En este sentido, María Fernanda Cartagena⁴ propone que:

En el escenario actual, al considerar el cruce arte, pedagogía y cambio social resulta indispensable retomar y referirnos al potencial de la educación emancipadora latinoamericana para trazar una genealogía donde prácticas artísticas y prácticas pedagógicas confluyen, se informan y complementan en su compromiso por desmontar y cuestionar perspectivas eurocéntricas, universalistas y moderno-coloniales (2012).

Esto me lleva a pensar en el concepto de pedagogía que se está respaldando desde las universidades o el tipo de conocimientos que se están presentando en el aula de clases; además, es necesario reflexionar los objetivos que este tipo de enseñanza tiene.

Luego de pensar en la pedagogía liberadora, las posibilidades que tiene el arte para activar reflexión y los conceptos y metodologías que desde la antropología se pueden utilizar, creo que también es necesario pensar que los procesos sociales que se desencadenan en transformación o activación de las comunidades tienen caminos propios y que la organización social no tiene la necesidad de pensar en el arte como medio útil para lograr estos objetivos. Aquí es donde el artista, y el arte en conjunción con los campos anteriormente discutidos, deben replantear los conceptos aprendidos y transmitidos, casi siempre a través las instituciones educativas e instituciones culturales (galerías, museos, centros culturales). Este es el momento en que el arte, despojado del estatuto «arte» y resignificado, entenderá el verdadero compromiso con la sociedad y trascenderá más allá de las fronteras del arte, dentro de las fronteras de la vida.

⁴ María Fernanda Cartagena (Ecuador) es curadora independiente y editora de la revista www.LatinArt.com. Estudió Historia del Arte en The American University, de Washington D.C. (EE.UU.); cuenta con una maestría en Culturas Visuales, otorgada por la Middlesex University, de Londres (Inglaterra). Desde 2009 es curadora de Franja Arte-Comunidad, residencia de arte contemporáneo impulsada por la organización Solo con Natura, que se lleva a cabo en comunas de la costa ecuatoriana. Coordinó el primer encuentro internacional «De la educación liberadora a la teología de la liberación» (2010).

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Xavier (2007). Del tráfico entre Antropología y Arte. *Procesos: revista Ecuatoriana de Historia*, 25.
- Cartagena, María Fernanda (2012). Arte, pedagogía y liberación: Educación liberadora en América Latinoamérica. En Nuria Enguita Mayo (ed), *Ur_versitat 2012, Lecturas alternativas y recíprocas de la modernidad*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Freire, Paulo (1975). *Pedagogía del oprimido*. Lima: Ediciones Retablo.
- Freire, Paulo (2009). *Propuesta de Paulo Freire para una renovación educativa*. Lima: Universidad Antonio Ruíz de Montoya.
- Geertz, Clifford (1992). *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Restrepo, Ricardo (coord.) (2012). *El Derecho al Arte en el Ecuador*. Quito: Editorial IAEN.

ARTE Y ANTROPOLOGÍA

Brus Rubio Churay

Técnica: pintura; medidas: 200 x 150 cm; año: 2014.



Arte y antropología

Por mucho tiempo las investigaciones antropológicas han buscado descubrir y comprender los objetos variados y expresiones del mundo de cada grupo social, así como sus mitos relacionados con las forma de pensar, lo que conllevó a una curiosidad profunda sobre la sociedad investigada y a reflexionar sobre los materiales y su importancia, para los académicos. Así es como los antropólogos se aproximaron a lo más profundo de espacios no descubiertos y misteriosos dentro de un nuevo encuentro real. La antropología cumplía un rol a sus intereses propios y cambios: a comprender las vivencias y formas de organización, al mismo tiempo disfrutando de la riqueza propia del pueblo amazónico.

El involucramiento profundo por parte de los antropólogos a saber más sobre los pensamientos reforzó la idea de revalorar, entre la generación de un pueblo, sus artes, dando una nueva forma de pensar ya no solo desde el propio cobijo del hombre amazónico sino desde una interacción crítica actual conjunta. Los objetos que los de afuera llamaban *artesanía* se convirtieron en una nueva fuerza y potencialidad expresivas, ocupando su propio espacio con un variado conocimiento artístico para promover y rescatar imágenes desde una visión actual y equilibraron la relación entre las formas de pensar.

Arte como la voz de un niño, dando nuevas palabras, mirando su entorno buscando comprender los sucesos visuales críticos propios, involucrando a la antropología, pero ya no desde un punto estático sino más amplio, dialogante y universal, y donde nos refuerza y aporta muy de cerca otras expresiones artísticas en otros espacios. Aportando ya no desde un punto vista académico sino libre, al público en general, el arte como una vivencia de sentimiento puro que habla por sí sola en esta nueva corriente de un arte que puede crecer, más maduro, uniendo y comprendiendo nuestra interacción crítica, y viendo y transformando al mundo artístico.

TRATADO DEL TENER QUE VER

Evelyn Schuler y Alfredo Zea

Video: 18'30", subtítulos en español.

Investigación e imagen: Evelyn Schuler

Edición y traducción: Alfredo Zea

Realización: Brasil Plural

Florianópolis, 2013.

Video: <https://vimeo.com/126803104>



Se trata de un ensayo audiovisual a partir y a través de motivos e imágenes de los waiwai, pueblo amazónico que circula entre las fronteras de Brasil y Guyana.

Pasajes del texto:

¿De qué se trata?

¿De qué se trata? Esa es tal vez una pregunta que cada cual precisa responder siempre, nuevamente.

[...] Yo la entiendo aquí como una pregunta por el tener que ver, por esta fórmula a la vez tan usual y tan extraña: tener que ver.

Todo que ver. Algo que ver. Nada que ver

¿Qué es lo que dice la fórmula? —pregunta el extranjero—.

Me parece que la fórmula dice algo que no se entiende y que, en cambio, se entiende algo que ella no dice. Lo que se entiende es una relación, tener que ver uno con otro. Pero esto no es evidente, porque lo que ella dice y no se entiende es que lo que hay entre uno y otro no es una conexión directa, sino el hecho de que ambos tienen algo para ver conjuntamente.

—Algo, todo o nada —dice el extranjero—.

Sí, pero una y otra vez en un registro visual. Lo que me llama la atención es que la fórmula no parece tener necesidad de ser más explícita para funcionar. Ella es meramente alusiva en cuanto a su objeto.

—Pero entonces, ¿qué es lo que hay para ver? —pregunta el extranjero—.

En la medida en que trata de un ver sin definición de lo visto, es posible que lo que la fórmula coloca en primer plano sea la misma visualidad.

—Parece difícil capturar un ver sin nada visto, —dice el extranjero—

Llegamos a un impasse solo si pretendemos ver de modo directo la visión. Pero el tener que ver tal vez nos ofrece algo diferente. Es una fórmula que busca más bien rodear la visión, contornarla, circunscribirla. Es un rastro de la visión, pero sin la promesa de conducirnos a su presencia, sino de mostrarnos, en el rastro mismo, parte de ella. [...]

Los no-vistos

Los waiwai nos hablan de los No-vistos, en cuya búsqueda ellos emprenden vastas expediciones que les han valido el apelativo de «argonautas del Amazonas». Pero lo perturbador de estas campañas no es tanto su extensión, sino el hecho de que su búsqueda, debido a la definición de su objeto, los No-vistos, no tiene fin. El destino de estas expediciones no es llegar, sino, como de hecho ocurre, reiniciarse incesantemente.

A lo lejos, el tener que ver aparece como una contraparte del esquema waiwai. Si el tener que ver es un ver sin definición de lo visto, hay del otro lado una definición de lo visto que mantiene en vilo la visión. Y es justamente en este momento de fluctuación, en esta forma de no ver, donde la visión aparece como un dispositivo antes imprevisible: *a placeholder*, que guarda el lugar de aparición de las cosas. [...]

La pasión de ver

Pero si hay un ver y una visión del tener que ver, hay también una irradiación suya sobre el que ve. El énfasis de la fórmula en la visualidad no solo tiene el efecto lateral de instalar a las partes, a nosotros y a los otros, en un plano visual, sino también de interpelarnos como entidades visuales.

A través del tener que ver emerge lo que hay de visual en las partes y, extrapolando este efecto, lo que hay de espectral en ellas. Devenir espectro es una función del ver y del no ver, de las alternancias de la visión.

La mirada oblicua, lateral, de los waiwai a mi llegada a la comunidad tenía ese efecto disolvente, espectral; una mirada que me soslayaba como si allí donde yo me encontraba no hubiera, al menos en ese inicio, nada consistente, resistente o, menos aún, nada que ver.

Antes que una facultad, el ver es una pasión. Es la pasión de ver, de la cual nos hablan inúmeros relatos nativos, donde es quien ve el que sufre los impactos de la visión.

El tener que ver es ese *placeholder* que aguarda, guarda y resguarda lo que pueden las imágenes sobre el que ve. [...]

El contrato de las partes

El tener que ver es el contrato de las partes, que nace de la inquietud de ellas allí donde las partes pueden más que el todo. Las partes viven en la impropiedad, en vista de que la emergencia de una parte es, para otra, muestra de su limitación. Y sin embargo, este desasosiego no es sino la primera condición del contrato.

[...] Al comienzo de *Sans Soleil*, Chris Marker imagina otro filme hecho tan solo de la imagen feliz y fugaz de tres niños en Islandia seguida hasta el fin —el fin del filme— por la banda negra. «Si no se ve felicidad en la imagen, al menos se podrá ver oscuridad» es el melancólico balance de este proyecto de un filme que busca una imagen de la felicidad. Ese oscuro esplendor y esa vida separada, ese lado recalcitrante, esa resistencia a la relación, me parecen distintivos si no de la imagen de la felicidad, sí de la felicidad de las imagen. Hay un doble fondo por donde esta se evade una y otra vez, dándonos a entender que en cada parte anida un nuevo punto de partida.

**ARTE Y ANTROPOLOGÍA:
APUNTES DE UNA EXPERIMENTACIÓN METODOLÓGICA**

Inês Quiroga Coelho

En el ámbito de una investigación que busca comprender el papel y los significados del arte en las trayectorias de jóvenes participantes de una organización no gubernamental, la fotografía y la performance se mostraron una forma de recorrer caminos distintos de los permitidos por entrevistas y charlas informales. Por lo tanto, fue propuesta la realización de un ensayo fotográfico que tuvo como base la proyección de imágenes de distintos momentos de las vidas de los jóvenes investigados en sus cuerpos. Por intermedio del uso de un proyector multimedia, las fotografías —sacadas por ellos, sus familiares y amigos— fueron proyectadas en una pared blanca y los investigados se posicionaron, según su deseo, en la proyección para que yo los fotografiara. Esta propuesta permitió a los jóvenes la creación y recreación de su relación con los espacios, personas y situaciones vividas y encuadradas en las fotografías, disolviendo las fronteras entre imaginación, realidad y ficción echando luz sobre la posibilidad de acceder a determinadas cuestiones, al plan del sensible, por intermedio de la (re)invención de las experiencias vividas. En este ensayo presento apuntes sobre esa experimentación metodológica y reflexiones sobre la potencialidad de la imaginación y la invención en el contexto del trabajo de campo y en la propia construcción de la narrativa etnográfica, de modo que se pueda vislumbrar, a partir de las fotografías creadas, un camino expositivo más próximo al mundo sensible.

«Al ensayar corremos siempre el riesgo de ser arrastrados a una dirección desconocida, inesperada»¹ (Sales, 2014, p. 41).

Experimentar. Busqué esa palabra en el diccionario y, junto a otras, encontré esa definición: poner en el cuerpo para ver como asientan². Quizá, no exista mejor modo de sintetizar la experiencia provocada en el ámbito de mi investigación junto a jóvenes participantes de proyectos socioculturales de una organización no gubernamental brasileña. Una búsqueda por ensayar caminos que nos llevaran a sumergir y sentir en la piel las vivencias que dan forma a las trayectorias de estos jóvenes. Si, en la vida de los tres investigados, el arte³ acercó personas y espacios, provocando la construcción de una red de relaciones llevando a nuevos caminos, posibilidades, referencias, dudas y obstáculos, en la investigación, como parte de la metodología, la fotografía y la performance instigaron el entrecruzamiento entre el hacer artístico y el antropológico. A medida que las fronteras de esos campos disciplinares fueron friccionadas, se mezclaron y generaron otra forma de acceso y expresión de lo vivido y sentido por los investigados. Por lo tanto, en las páginas que siguen, realizo un ejercicio de reflexión sobre esa experimentación metodológica, proyectando luz sobre la potencialidad de la imaginación y la invención en el contexto del trabajo de campo y en la propia construcción de la narrativa etnográfica, una vez que abrió, a partir de las fotografías creadas, la posibilidad de un camino expositivo más próximo al mundo sensible (ver imágenes 1 y 2).

De 2007 a 2011, formé parte de esa organización no gubernamental, localizada en la ciudad brasileña de Belo Horizonte, que desarrolla actividades de reflexión, formación y producción en las áreas de audiovisual, música, inclusión digital, medio ambiente y cooperación internacional, y busca, a través de sus acciones, establecer y estrechar el diálogo entre cultura y juventud. La ONG Contato—Centro de Referência da Juventude, en relación con las innumerables organizaciones no gubernamentales existentes en Brasil, con acciones centradas, primordialmente, en la población de bajos ingresos, presenta una diferencia: el público involucrado en sus proyectos son jóvenes de distintas clases y espacios sociales. De ese modo, en sus actividades conviven —como participantes y funcionarios— jóvenes de diferentes orígenes sociales y culturales. Inquieta con esas demarcaciones e intersecciones sociales, se hizo casi imposible no dirigir mi mirada a los que hicieron parte de mi convivencia diaria

¹ Todas las citas fueron traducidas libremente de textos escritos originalmente en portugués o inglés.

² Esa definición se refiere a la palabra «experimentar» en portugués.

³ Apoyada en las reflexiones de Becker, que resalta que el trabajo del antropólogo o sociólogo del arte no implica «decidir qué es arte y qué no lo es» (2008, p. 56), entiendo el arte en el contexto de esa investigación como cualquier práctica definida por los sujetos involucrados como artística.

durante cinco años: los jóvenes que, así como yo, y junto conmigo, participaron en los proyectos desarrollados por la organización y pudieron, a través de ese espacio artístico, convivir e interactuar con distintos universos sociales.

En estas líneas ya es visible que el discurso, que aquí resuena, no es el de una antropóloga que llega a determinado campo por primera vez y sí el de un cuerpo familiar que, durante cinco años, vivenció intensamente ese lugar y convivió con los investigados. En ese sentido, se mostró importante el uso de un procedimiento metodológico que buscara potencializar, sacar provecho de esa intimidad ya conquistada, de ese mundo común compartido, de modo que fuera posible recorrer caminos que podrían ser adentrados, quizá, solo con gran dificultad, por medio de entrevistas y charlas informales. Era preciso salir de la posición de oyente y proponer algo que marcara, claramente, que ese no era un estudio sobre, sino con los tres jóvenes investigados: una creación conjunta.

Por lo tanto, propuse a los jóvenes la realización de un ensayo fotográfico, utilizando distintas imágenes, por ellos, elegidas: momentos con familiares, vecinos y amigos de infancia; eventos y situaciones relacionados con los proyectos y actividades de la ONG Contato; registros en otros espacios artísticos frecuentados, locales de trabajo y vivienda; partes de procesos de creación y trabajos artísticos finalizados. Después de esa selección, realizamos sesiones fotográficas individuales, en que, a través del uso de un proyector multimedia, las imágenes fueron proyectadas en una pared blanca de la ONG y los investigados se ponían en la proyección, esto es, delante de la pared, para que yo les fotografiara. En esas sesiones, vestidos con ropa blanca, una vez que esa tonalidad refleja mejor la luz del proyector y potencializa, así, la idea de inmersión en las escenas y vivencias proyectadas, los tres jóvenes podían, delante de sus respectivas imágenes, posicionarse según su deseo, pensando solamente en algún diálogo con las fotografías proyectadas. En tamaño casi «natural», estas permitieron la creación de un espacio de improvisación en que era posible jugar con la memoria, interferir en tiempos y espacios pasados, confrontarse con distintos «yos» y, así, crear y recrearse a sí mismos y sus relaciones con los espacios, personas y situaciones vivenciadas y encuadradas en las imágenes.

El antropólogo y cineasta francés Jean Rouch, al realizar una serie de películas —*Moi, un noir* (1958) es uno de los grandes ejemplos—, en que sus amigos y personajes improvisan historias inspiradas en sus experiencias de vida, llama la atención no apenas para la construcción del conocimiento etnográfico en relación y diálogo con los sujetos investigados, sino, principalmente, para el uso de una forma alternativa de acceso y representación de la realidad, apoyada en los universos imaginativos de sus personajes etnográficos. Por medio de su hacer antropológico particular, Rouch dio vida al esqueleto de las sociedades estudiadas y reveló, así, una verdad «inaccesible al ojo sino por la mediación de la cámara» (Sztutman, 2005, p. 122).

Ferraz (2009, 2010) y Sjöberg (2009), en sus reflexiones sobre la creación de una etnoficción en el contexto de sus investigaciones junto, respectivamente, a una compañía de circo-teatro y travestis y transexuales de San Pablo⁴, arrojan luz también sobre la posibilidad de que los investigados revelen su interioridad, sueños, deseos y resentimientos una vez que se proyectan en los protagonistas de la película, haciendo, así, «posible comprender cómo sus propias identidades se relacionan con los personajes» (Ferraz, 2010, p. 5). Rouch, Ferraz y Sjöberg, cada uno a su modo, se adentran en la frontera entre arte y antropología y, alumbran, así, las posibilidades de entrecruzamiento y de disolución de esos límites. Caminar por el arte, potencializar la ficción —comprendida aquí, así como propone Geertz (1978, p. 26), a partir del sentido original de la palabra *fictio*, en cuanto «algo construido», «modelado»—, genera, por lo tanto, una potente puerta de acceso a la experiencia vivida de los investigados y, principalmente, abre una pequeña brecha para que podamos observar su mundo sensible.

De modo distinto de las experiencias en etnoficción de los tres autores citados, Jessica, Alex y Vinicius no representaron un papel específico asumiendo, por ejemplo, nuevos nombres como Alice, Juan y Antonio, y crearon diferentes personalidades e historias, aunque apoyadas en sus vivencias, sino que se (re)presentaron, se pusieron otra vez más en lo vivido. Como apunta Silva (2005, p. 302), al narrar la experiencia de realización de un taller de barro en el contexto de una investigación sobre trabajadores rurales, «la (re)creación del mundo de antes» generó la posibilidad de que los investigados visualizaran el pasado como «un tiempo posible de (re)significación a partir del presente con ojos en dirección al futuro». Si, en el estudio de Silva (2005), modelar el barro permitió aproximar los sujetos investigados a otro tiempo, en el espacio de improvisación creado, a cada imagen proyectada, fotografía y memoria se (con)fundían (Kossoy, 1998), incitando una «performatización» sobre el pasado y, más, a cada clic de la cámara un encuentro entre tiempos era capturado: pasado, presente y futuro.

La memoria se convirtió, así, en posibilidad de acción, por un lado, de los investigados sobre sus vivencias, a medida que esas eran actualizadas y (re)inventadas, y, por otro, de los fragmentos del pasado sobre ellos, una vez que la reflexión sobre el presente y el porvenir fue provocada en esa mezcla con lo vivido, o mejor, en ese desvelamiento de lo que se encontraba, quizá, adormecido o escondido en algún rincón de sus memorias. La reflexividad acerca de sí, de sus vivencias y de sus relaciones con personas y espacios encuadrados en las imágenes estuvo presente no apenas en las proyecciones, sino, principalmente, en la interpretación y análisis, junto con los jóvenes, de las fotografías producidas. En esa observación conjunta del material

⁴ Las películas *Amores de circo* (2009) y *Transfiction* (2007) son las etnoficciones resultantes de esos procesos investigativos.

fotográfico, los tres, como sugiere Peixoto, pudieron confrontarse con sus propias imágenes, con el «reflejo del espejo» (2000, p. 91). Espejo ese que, reflejando un amalgama temporal, permitió la ampliación de las fronteras fotográficas y, principalmente, el desplazamiento de la mirada a medida que caminábamos juntos, a la luz de las actualizaciones y (re)invenciones, por situaciones diversas, desde el pasado, navegando por el presente, hasta lo que, aún en el formato de deseos, intenciones y reflexiones, podrá llegar a ser en un futuro próximo o distante. Delante del pasado actualizado, los jóvenes fueron instigados a dar un paso atrás para ver mejor, y con cuidado, las relaciones provocadas o reafirmadas por esa presencia renovada.

Las imágenes producidas en la performance fotográfica, una vez que dieron potencia a una característica propia de los procesos de rememoración, en los términos de Halbwachs (2003, p. 32): la unión entre «recuerdos reales» y «una masa compacta de recuerdos ficticios», multiplicó los puntos de luz, alumbrando lugares imprevistos, desvendando más detalles y, así, adensando el proceso de análisis. En ese sentido, intensificar y caminar al lado del par indisociable, memoria e imaginación⁵, se volvió, apropiándome de la reflexión de Piault sobre la experiencia fílmico-etnográfica de Rouch, un modo de acceder a determinadas cuestiones, aproximándome de la «[...] comprensión de una existencia, no solo al nivel de una cotidianidad trivial, sino, también, en el plano de una afectividad específica que es puesta en situación, proyectando sueños en los condicionamientos pragmáticos del día a día» (1995, p. 188).

A lo largo de las sesiones de proyección, cuando pensaba estar excediendo, de alguna manera, las fronteras del hacer antropológico, una vez que veía en cada fotografía sacada los límites de las nociones de imaginación, ficción y realidad, cada vez más fluidos, me di cuenta de que esa fricción de fronteras entre arte y antropología, por lo contrario, me aproximaba de algo esencial a la etnografía: la comprensión del otro. A medida que la vía de acceso de la antropología al sujeto y su mundo se concretiza por su habla y sus acciones lo que es comprendido como verdad en la etnografía pasa, necesariamente, por aquello que los sujetos imaginan y representan acerca de sí mismos y de su universo. Así, me sumergí, sin miedo, en esas fronteras entrecruzadas, (re)viviendo y (re)creando junto con los tres jóvenes algunos de los momentos que conforman parte de sus vidas. Dentro del espacio de improvisación y en el análisis conjunto de las fotografías de la proyección en sus cuerpos afloraron innumerables historias, reflexiones sobre posturas y posiciones asumidas, llanto, sonrisas, etcétera, que posibilitaron entender con más profundidad y delicadeza la percepción de los investigados en relación a sus vivencias.

⁵ La reflexión sobre la imposibilidad de disociación entre memoria e imaginación está presente de distintos modos en los trabajos de algunos de los autores citados Halbwachs (2003), Kossoy (1998), Silva (2005) y, también, en Leite (1998).

Las imágenes producidas se convirtieron, así, no apenas en fuente —sea por la performance fotográfica, sea por el análisis junto con los jóvenes— de un rico y delicado material sobre la percepción y los significados atribuidos por los investigados a las experiencias vividas en esa gran red de relaciones producida y mediada por el arte, sino también posibilidad de expresión de cuestiones y vivencias relativas a la subjetividad que, de otro modo, terminarían por perder su vitalidad y multiplicidad. Estas permitieron, como apunta Copque (2012, p. 150), «dar forma a las voces y miradas» de los investigados, una vez que la proyección en sus cuerpos, de imágenes de espacios, personas y situaciones que permearon sus vidas, hizo visible las capas de experiencias que se encuentran ahí interconectadas. En ese sentido, sus trayectorias, con las vivencias que las constituyen, subieron a la piel, señalando que, aunque no sean aparentes a una mirada que se circunscriba a la búsqueda de una forma «natural», marcan a los tres jóvenes.

Como escrituras en sus cuerpos, una vez que las fotografías proyectadas en la pared penetran sus pieles, fundiendo, de ese modo, los sujetos a las experiencias vividas y sentidas, vemos que la mejor representación de algo no necesariamente significa asemejarse a este. Si nos acordamos de una de las primeras películas etnográficas producidas, *Nanook of the North* (1922), nos damos cuenta, como argumenta el realizador de la película, Flaherty, que, muchas veces, es necesario «distorsionar una cosa para captar su espíritu verdadero» (Barsam, 1992, p. 52). Caixeta de Queiroz, al citar la clásica escena de esa película en que una foca es retirada de dentro de un agujero, la desmitifica al revelar que la cuerda, en realidad, la sujeta un grupo de personas y llama principalmente la atención para el hecho de que «el mundo de las cosas no se encierra en ellas mismas y pide siempre una imaginación» (2004, p. 133).

Así, principalmente en estudios centrados en el mundo sensible, vemos no solo el potencial, sino la necesidad del uso de imágenes «transformadas» para arrojar luz sobre lo invisible, materializar lo incorpóreo. Las imágenes, estáticas o en movimiento, abren, por lo tanto, como resalta Caiuby Novaes, «la posibilidad de hacer disparar en el análisis antropológico los aspectos más emocionales, subjetivos y sensibles que la pura etnografía no logra» (2008, p. 114). Al caminar por la ficción y la imaginación, las fotografías producidas en el espacio de improvisación permitieron, así, acercar, lo máximo posible, no solo la experiencia vivida, sino principalmente la experiencia sentida e interpretada (Piault, 2001) por cada uno de los jóvenes investigados. La experimentación provocada, por lo tanto, abrió puertas y nos permitió, a través de la subjetividad y objetividad, arte y ciencia, recorrer un trayecto que nos aproximó a la posibilidad de desvendar, capa tras capa, un pequeño trozo del mundo real e imaginado, que permea los cuerpos de Jessica, Alex y Vinicius, y, más allá de eso, de una otra antropología posible (ver imágenes 3 y 4).



Imagen 1: Sin título, 2013. Foto: Inês Quiroga.



Imagen 2: Sin título, 2013. Foto: Inês Quiroga.



Imagen 3: Sin título, 2013. Foto: Inês Quiroga.



Imagen 4: Sin título, 2013. Foto: Inês Quiroga.

BIBLIOGRAFÍA

- Barsam, Richard (1992). *Non-fiction film. A critical history*. Bloomington: Indiana University Press.
- Becker, Howard (2008). *Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Caiuby Novaes, Sylvia (2008). Corpo, imagem e memória. En: Lorenzo Mammi y Lilia Schwarcz (comps.), *8 x fotografia*, pp. 113-131. São Paulo: Companhia das Letras.
- Caixeta De Queiroz, Ruben (2004). Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte. *Devires*, 2(1), 110-147.
- Copque, Bárbara (2012). Sobre imagens: os meninos na rua, meninos-fotógrafos. En Clarice Peixoto (comp.), *Antropologia & Imagem. Narrativas diversas*, pp. 145-166. Río de Janeiro: Garamond/FAPERJ.
- Ferraz, Ana Lúcia Marques Camargo (2009). «A etnoficção e o personagem como duplo: video mediando o processo auto-reflexivo». Presentación en el 53º Congresso Internacional de Americanistas. Ciudad de México, julio. http://filmeetnografico.com/pdfs/fe_circo_etnoficcao_personagem_1.pdf
- Ferraz, Ana Lúcia Marques Camargo (2010). «Filme etnográfico em processo: reflexões em torno da etnoficção». Presentación en el taller *Imagens*, realizado por el Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTImagem/IFCS/UFRJ). Río de Janeiro, noviembre. <http://ebookbrowse.com/workshop-imagem-ufrrj-ana-ferraz-doc-d172702618>
- Geertz, Clifford (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Gonçalves, Marco Antonio (2008). *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Río de Janeiro: Topbooks.
- Halbwachs, Maurice (2003). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Kossoy, Boris (1998). Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. En Etienne Samain (comp.), *O fotográfico*, pp. 41-47. São Paulo: Hucitec.
- Leite, Miriam Moreira (1998). Retratos de família: imagen paradigmática no passado e no presente. En Etienne Samain (org.), *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC.
- Peixoto, Clarice Ehlers (2000). *Envelhecimento e imagem. As fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo: Annablume.
- Piault, Marc Henri (1995). Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch *Eu, um negro*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 4, 185-192.
- Piault, Marc Henri (2001). Real e ficção: onde está o problema?. En Mauro Guilherme Pinheiro Koury, (comp.), *Imagem e memória. Ensaios em antropologia visual*, pp. 151-171. Río de Janeiro: Garamond.

- Sales, Marcio (2014). *Caosmofagia. A arte dos encontros*. Río de Janeiro: Garamond.
- Silva, Maria Aparecida Moraes (2005). Das mãos à memória. En Jose de Souza Martins, Cornelia Eckert y Sylvia Caiuby Novaes (comps.), *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*, pp. 295-315. Bauru: Edusc.
- Sjöberg, Johannes (2009). «Ethnofiction and beyond: the legacy of projective Improvisation in ethnographic filmmaking». Presentación en la conferencia internacional *A knowledge beyond text*. París, noviembre. <http://antoine.czech.free.fr/textes-colloque-JR/Sjoberg.pdf>
- Sztutman, Renato (2005). Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. *Cadernos de Campo*, 13(13), 115-124.

FILMOGRAFÍA

- Ferraz, Ana Lúcia Marques Camargo (dir.) (2009). *Amores de circo*. Filme etnográfico. Brasil.
- Flaherty, Robert (director) (1922). *Nanook of the north*. Filme etnográfico. Estados Unidos.
- Rouch, Jean (director) (1958). *Moi, un noir*. Filme etnográfico. Francia.
- Sjöberg, Johannes (directora) (2007). *Transfiction*. Filme etnográfico. Inglaterra.

EL DIARIO ENTRE «LO VISUAL» Y «LO SENSORIAL»

Catalina Cortés Severino

Sienága y *Re-membranzas* son prácticas visuales guiadas por un ensamblaje intuitivo de imágenes y memorias, a través de capas temporales, reflexiones y texturas con que he tratado de evocar no solo lo que es visible, sino también la experiencia sensorial del movimiento y la memoria. Los dos proyectos, en sus temáticas particulares, son una yuxtaposición poética del tiempo, los lugares, la cultura material y la experiencia vivida. Desde acá, me interesa explorar las múltiples gramáticas de sentido del tiempo, el espacio y la memoria.

Mi propuesta del diario, como práctica narrativa y visual, parte de situarme en una aproximación a lo visual desde lo afectivo y la intimidad. Es decir, estoy aproximándome a los afectos desde la perspectiva de Kathleen Steward (2007), la cual indudablemente entra en conversación con las estructuras de sentir de R. Williams y parte de ver cómo los afectos ordinarios tienen la capacidad de afectar y afectarnos, lo cual da a la cotidianidad la calidad de movilidad continua de relaciones, contingencias y emergencias. Desde esta perspectiva es que sitúo la propuesta del diario, como práctica narrativa y visual, en la que la producción, recolección y ensamblaje de las imágenes están totalmente permeados por impulsos, intensidades, sensaciones, encuentros, compulsiones y sueños.

Este es un posicionamiento en la relación subjetiva entre objeto y sujeto, que me ha llevado a detenerme en los usos y significados privados de los recuerdos, las historias familiares, los encuentros, la cotidianidad y las herramientas visuales que en ellas se manifiestan. El denominado *objeto empírico* no existe «ahí fuera», sino que lo crea el encuentro entre objeto y sujeto, mediado por el bagaje teórico que cada uno trae consigo en el encuentro. Esto transforma el análisis de una «aplicación» instrumentalista en una interacción performativa entre el objeto, la teoría y el sujeto.

Los dos proyectos que expongo acá los he desarrollado en el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos. Me sitúo en una reflexión sobre la(s) epistemología(s) de lo visual y las posibilidades de producción de conocimiento originado en lo visual.

Por medio de estos proyectos he explorado formas de expresión entre la escritura y las prácticas visuales (fotografía y video) en las que las decisiones estéticas han estado ligadas a las reflexiones teóricas y etnográficas, y viceversa. En este contexto, entiendo las prácticas visuales y etnográficas como formas de crítica cultural donde la teoría, la investigación y la creación coexisten y se elaboran conjuntamente, y al mismo tiempo me interesa la reflexión sobre la manera como estos trabajos están implicados en las políticas y po-éticas de lo visual.

Desde el momento en que comencé a trabajar a partir y sobre lo visual, mis formas de aproximación se complejizaron y enriquecieron, ya que no pretendo únicamente utilizar los medios visuales en la investigación para producir trabajos visuales, como videos, ensayos fotográficos, etcétera, sino que mis intereses giran alrededor de una reflexión sobre la visualidad en sí misma, que permite una apuesta por otras formas de generar conocimiento y sentido, a la vez que una reflexión sobre lo que implica el mirar, el ser visto y el mostrar (Mitchell, 2003), es decir, sobre la forma como opera la visualidad en la cotidianidad. Tanto en la construcción social de lo visual como en la construcción visual de lo social, la visualidad requiere que nos centremos en las relaciones entre lo visto y el que ve. De esta manera, en los procesos de realización de los proyectos que he nombrado anteriormente han operado también estos cuestionamientos.

ENTRE LA IMAGEN, LA ETNOGRAFÍA Y LO SENSORIAL

El interés de este ensayo es ampliar mis reflexiones sobre la función que tienen las imágenes en la creación de sentido y producción de conocimiento (las epistemologías de lo visual). En cuanto las imágenes, me propongo entenderlas más allá de una representación de la realidad, sino las imágenes como presentación, capaces de crear otra realidad y generar pensamiento crítico (Buck-Morss, 2009; Gil, 2010). Unas imágenes que nos permitan imaginar nuevas políticas de la mirada que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las imágenes que aplauden el capitalismo de consumo. Imágenes que impulsen la desorganización de los pactos de las representaciones hegemónicas que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la lucha y la sospecha (Richard, 2007). Por eso, surge la necesidad de situar las imágenes en otro lugar fuera de simples «documentos de la realidad» o «objetos de consumo» para repensar otros sentidos del presente. Las imágenes son utilizadas para pensar, son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Como herramientas de pensamiento, su potencial de producción de valor requiere que sean usadas creativamente, es decir, entenderlas por su capacidad de generar significado, y no simplemente de transmitirlo (Buck-Morss, 2009).

Estas aproximaciones a «lo visual» y a la imagen nos abre espacios metodológicamente para repensar la práctica etnográfica al igual que su proceso de escritura; y la posibilidad de trabajar entre diferentes formatos: lenguajes sonoros, fotografía, video y texto, entre otros. Como no los recuerda Marcus (2012), esto le trae a la antropología desafíos acerca de las formas de conocimiento. Desafíos que han pasado de los textos como reportajes de campo a la producción de los medios (textos en la red, formas de pensamiento colaborativo, articulaciones, trabajo conceptual alrededor de datos) adentro y junto al trabajo de campo. Paralelamente se podría plantear una profundización teórica sobre las nuevas posibilidades que abren estas aproximaciones a «lo visual» y la imagen para complejizar las teorías sociales contemporáneas.

Asimismo, desde esta perspectiva, me sitúo en una reflexión sobre las posibilidades de producción de conocimiento desde los medios mixtos. Por ejemplo, podemos ver cómo la práctica audiovisual no opera exclusivamente en el terreno de lo óptico, sino que llama «la atención a lo táctil, lo sonoro, lo háptico (sensorial) y al fenómeno de la sinestesia» (Mitchell, 2002). Esto nos lleva también a reflexionar sobre los elementos sensoriales y semióticos que componen los medios y entenderlos dentro de una práctica social material, es decir, sobre los materiales y las tecnologías que intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados (Mitchell, 2002).

También vale la pena aclarar el rol de la escritura en relación con esos otros lenguajes y medios, donde esta entra a interactuar y hacer parte de dichas exploraciones no como algo separado sino como una apuesta a trabajar conjuntamente, es decir, la escritura también como herramienta de conocimiento (Paramo, 2003). Una apuesta por el despliegue de una escritura experimental en articulación con lo visual, lo sonoro, lo táctil y lo háptico que pueda producir también nuevas situaciones, direcciones y problemas. En este sentido la práctica de escribir es una herramienta fundamental para la experiencia que constituye la mirada antropológica (García Arboleda, 2012). Por ejemplo los diarios de campo son un instrumento reflexivo donde se mantiene la tensión entre experiencia y reflexión, entre el ir y el venir, lo familiar y lo extraño. La escritura como práctica corporal (Vásquez, 1998) hace parte de esa mirada encarnada en el cuerpo, la cual nos da la posibilidad de construir nuevas realidades a partir de la fuerza que los hechos provocan en nosotros. La escritura nos abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen a través de los afectos, las tensiones y la imaginación. Así, desde este posicionamiento, los procesos de filmar, fotografiar, escribir y editar están permeados por esa materialidad de la mediación y las intensidades que se generan (Cortés Severino, 2014).

La práctica etnográfica se enriquece con esta aproximación hacia la imagen y «lo visual» ya que como dije anteriormente nos hace repensar la relación entre imagen

y escritura, las formas de producción de conocimientos y la aproximación hacia los contextos a los que nos acercamos desde lo sensorial y corporal. No es una propuesta de «enriquecer al método etnográfico» sino una invitación a replantearlo desde estas perspectivas. Como por ejemplo, se ha podido ver en propuestas que se han realizado desde el cruce entre antropología y arte contemporáneo, donde se exploran cruces metodológicos entre la etnografía y los lenguajes artísticos (Wright & Schneider, 2006; Andrade, 2007). Estas propuestas, tanto de parte de la antropología como de parte del arte contemporáneo, han permitido explorar formas de producción y transmisión de conocimiento diferentes a las tradicionalmente utilizadas en cada disciplina o campo de acción. Paralelamente, estos cruces han traído nuevos cuestionamientos a las dos disciplinas tanto a nivel teórico como metodológico que han complejizado y enriquecido sus preguntas y trabajos frente a la alteridad, la relación entre la imagen y el texto, el cuerpo y el espacio, la relación entre investigación/creación, proceso/producto, investigador/artista, entre tantas otras.

*SIENA'GA*¹

Mis intereses de aproximación desde y hacia lo visual comenzaron con fines, no académicos ni de investigación ni de «producción de obra», sino principalmente por motivos personales, es decir, por la necesidad que sentí de «documentar» ciertos eventos de mi vida. La primera vez que comencé a explorar con una videocámara fue cuando fui a Ciénaga, Magdalena, con mi abuela y mi tía, que no regresaban después de treinta años. Primero realicé un video tipo *home-movie*, para toda la familia, sobre este regreso y después, con una buena distancia de tiempo, realicé el video-ensayo de *Siená'ga*, guiada por mis intereses académicos de trabajar en investigación/creación, al igual que tratando de explorar formas de aproximación y traducción de esa experiencia utilizando el video y la fotografía. Así, el paso de una *home-movie* a una práctica artística-investigativa no es de un espacio determinado a otro, sino más bien una forma de trabajar en los intervalos entre lo personal y lo público, entre el adentro y el afuera, entre la intimidad y lo colectivo.

Siená'ga es el resultado de un proceso que comenzó con un acercamiento a un evento familiar, a manera de *home-movie*, solo para que el resto de mi familia, que no regresaba hacía mucho años, viera cómo estaba Ciénaga después de tanto tiempo de haberla dejado, con algunos encuentros con la gente que aún habitaba allí, y al mismo tiempo, es una forma de acercarme a este evento a través de la fotografía y el video. Con el tiempo este proyecto se convirtió en una yuxtaposición de biografías

¹ Ver: <https://catalinacortesseverino.wordpress.com/2014/11/05/sienaga-2/>

conectadas y desconectadas, una biografía familiar, como comentario sobre la experiencia de la migración a través del tiempo. Igualmente, pasó a ser una historia sobre el movimiento y su relación con la violencia, la nostalgia y el deseo, y principalmente, una historia sobre la memoria por medio de los sentidos.

Siená'ga es la creación de nuevas imágenes, en medio de recuerdos, olvidos y fantasías, que permiten no solo un acercamiento no lineal hacia el tiempo, sino también una aproximación a las espirales que lo conforman. Este proyecto no pretende ser un álbum familiar, sino que, a través de estos recorridos por memorias y lugares, quiere interconectar los contextos históricos y cotidianos con las experiencias personales y las relaciones afectivas. Con este enfoque, exploro las sustancias sociales, culturales y personales durante diferentes momentos históricos, como, por ejemplo, el contexto social y político de Ciénaga entre los años treinta y setenta, *L'Italia* que dejó mi abuelo en los años veinte y, por último, la Italia y la Colombia de hoy en día. *Siená'ga* se desarrolla a partir de prácticas visuales (fotografía y video) y textuales, en forma de diario, ya que ha sido una forma de sanar y lidiar distancias temporales y espaciales, a la vez que una manera de vivir en medio de esa fragmentación. También es un intento por generar espacios de encuentro y de diálogo que me han permitido acercarme a las historias personales, relaciones afectivas y contextos sociales, políticos, culturales e históricos que me han rodeado.

Por medio de una aproximación textual y visual he ido creando a *Siená'ga* a través de imágenes² que cargan con sedimentos y residuos del pasado, presente y devenir. De esta manera, *Siená'ga* hace parte de un recorrido por memorias personales y familiares que navega e interconecta tres lugares que han sido, y son, parte de la experiencia histórica de mi familia: Ciénaga y Bogotá (Colombia) y Siena (Italia). Este *detour*³ se da a la vez como documental, ensayo y autobiografía, pero no en el sentido de una narración retrospectiva de mi propia vida, sino en el de una autobiografía, entendida como forma de explorar y aproximarme de las historias inscritas en mi cuerpo, en relación con los otros y con los mundos en los que me ha tocado vivir y me han permeado y cambiado. Así, este proyecto oscila en una línea permeable entre la autobiografía y la etnografía, en ese espacio íntimo y vulnerable que se construye por medio de encuentros, intercambios y presencias, en la tensión entre el adentro y el afuera. Como lo expone Deborah Poole (2005), la etnografía está cargada

² Imágenes entendidas en el sentido de Buck-Morss: «Una imagen toma una película de la superficie del mundo y la muestra como llena de sentido, pero este sentido aparentemente está separado de lo que el mundo puede ser en realidad, o lo que nosotros, con nuestros propios prejuicios podamos insistir en que es su significado» (2009).

³ El *detour* se refiere a un recorrido sin un rumbo exacto, una aproximación en medio de contingencias, encuentros, conversaciones y lo inesperado.

de intimidad y contingencias, y es a través de estas como tenemos que pensar y sentir nuestros trabajos.

El nombre *Siena'ga* (Siena-Ciénaga) se refiere a ese espacio «entre», al intervalo⁴ en el cual se desarrolla esta autobiografía; es decir, el espacio intermedio «entre» diferentes lugares, memorias, nostalgias y deseos. Esta es una aproximación en la temporalización de los espacios y la especialidad del tiempo. De esta manera, *Siena'ga* no hace parte de ninguna representación de las «realidades» que me han atravesado, sino, más bien, es un intento de construir una nueva «realidad» a partir de imágenes que dejen entrever las interposiciones temporales y espaciales. Desde esta perspectiva, el presente se rebosa, ya que incluye la actualidad del «tiempo del ahora» y la virtualidad de lo que está por venir (Deleuze, 1989).

RE-MEMBRANZAS⁵

Este proyecto es el resultado de un proceso de acercamiento audiovisual y etnográfico a diferentes escenarios de memorias de la violencia del Proceso de Comunidades Negras (PCN), la Comunidad de Paz de San José de Apartadó y la Organización de Mujeres Wayuu Munsurat. Mi aproximación a estos escenarios ha sido través de sus formas de rehacer los espacios y cuerpos tocados por la violencia, de la puesta en escena de los duelos íntimos y colectivos, de las prácticas y po-éticas del recordar, al mismo tiempo que de su dimensión política y po-ética, entendiéndolas a la luz de las prácticas cotidianas de resistencia y de resignificación de los espacios de devastación.

Mi intención no fue «documentar» lo sucedido ni reconstruir los hechos ni informar, sino, más bien, realizar una reflexión, a manera de video-ensayo-diario sobre lo que implica acercarse a esos escenarios de memoria, y sobre la misma imposibilidad de «documentar» la memoria. De esta manera, partiendo de la articulación tiempo/imagen, me interesó reflexionar sobre la misma producción y ensamblaje de imágenes y la posibilidad que estas abren para acercarme a otras temporalidades, a la memoria entendida, en términos de Benjamin, como *ruina*, que no significa la decadencia, el pasado, sino la interposición y coexistencia de tiempos.

Parto de la imagen dialéctica de la cual habla Benjamin (1997), quien nos plantea la necesidad de aproximarnos y entender la historia a través de las *ruinas* que nos dejan ver esas violencias inacabadas, entrelazadas con el devenir. Las ruinas, como lo expresa

⁴ El término intervalo es tomado de Trinh-Minh-ha: «Los intervalos permiten una ruptura y presentan una percepción del espacio en medio de fisuras. Ellos constituyen una serie de interrupciones e irrupciones en la superficie, ellos designan hiatos temporales, distancia, pausa, lapsus y uniones entre diferentes estados» (1999).

⁵ Ver: <https://catalinacortesseverino.wordpress.com/2014/11/05/remembranzas/>

Stoler (2008, p. 194), tienen que ver principalmente con *lo que queda*, con las marcas y sedimentaciones que van dejando la diferentes violencias, con *el después* material y social de estructuras, sensibilidades y cosas. Así, estas imágenes-ruinas, en sentido metafórico y material, están cargadas de tiempo y son una condensación y cristalización del sentido, que conducen hasta su propio límite, donde es preciso escuchar los ruidos, silencios y gritos que lo exceden. Este trabajo es un acercamiento a esos límites y excesos, a la manera como la cotidianidad de las personas que viven en medio de escenarios de terror y en contextos de violencias estructurales, materiales y cotidianas guarda dentro de sí la violencia del acontecimiento y como esta, a su vez, estructura el presente, silenciosa y fantasmalmente (Das, 2008). Asimismo, a través de la etnografía, la crítica cultural, las prácticas audiovisuales, es una aproximación sensorial a la forma en que se experimenta la violencia en la vida cotidiana, no solo en los espacios de la muerte y la destrucción (Riaño-Alcalá, 2006), sino en los modos en que las víctimas padecen, perciben, persisten y resisten esas violencias; recuerdan sus pérdidas y les hacen duelo, pero también las absorben, las sobrellevan y articulan a su cotidianidad, las usan para su beneficio, las evaden o, simplemente, coexisten con ellas (Das, 2008).

La necesidad que encontré de trabajar a través de lo textual, lo visual y lo sonoro vino de que estos lenguajes permiten un acercamiento más sensorial (Seremetakis, 1996) a las memorias de la violencia y me abren otras formas posibles de aproximación y traducción de los casos expuestos anteriormente. Este video-ensayo-diario pretende mostrar la complejidad de los escenarios de memorias de las violencias y, sobre todo, aproximarse a las memorias, hasta encontrarlas en los cuerpos, los sentidos, las sustancias (Seremetakis, 1996). Es decir, entender las memorias como narraciones testimoniales de corte informativo que no solo se pueden transcribir, archivar y monumentalizar, ya que habitan otros lugares y, consecuentemente, escapan y exceden estas formas. Esta práctica y producción cultural de memoria a través de la aproximación audiovisual a las políticas y po-éticas del recordar que tienen lugar en los escenarios de memoria de la violencia también implica situarse en las políticas y po-éticas audiovisuales propias de los espacios donde se está trabajando, tanto en la forma como en el contenido. Ello requiere ser consciente de cómo las imágenes son responsables de la construcción, representación y percepción de los escenarios de memoria de la violencia. En consecuencia, una de las apuestas es trabajar la relación de la imagen en medio de efectos y afectos, donde la recolección de imágenes y los reensamblajes (Minh-ha, 2005) que componen los escenarios de memorias no pretende simplemente informar, visibilizar y mostrar, sino crear espacios reflexivos y dialógicos a través de formas que afecten y movilicen otras maneras de aproximación, traducción e intervención hacia lo temporal.

Las preguntas que siempre estuvieron presentes durante el proceso de realización de este trabajo, desde la aproximación audiovisual hasta el montaje fueron las siguientes: ¿cómo documentar el repertorio de esos escenarios de memorias?, ¿cómo hacer visibles, a través del trabajo audiovisual y etnográfico, las ausencias y silencios que conforman el presente?, ¿cómo evidenciar y visibilizar las memorias en medio de sus fracturas, borrosidades, discontinuidades y ambigüedades?, ¿qué lenguajes utilizar para traducir esas experiencias de la violencia y trabajar en medio de su irrepresentabilidad?

IMAGEN, COTIDIANIDAD Y DIARIO

Expuestos los dos proyectos, quiero terminar con una reflexión sobre mi propuesta de entender el diario como práctica narrativa y visual, ya que ello permite trabajar lo visual a partir de los afectos y la cotidianidad, y así se crea un espacio para plasmar fragmentos de experiencias, reflexiones, meditaciones, impresiones y asociaciones, entre otros. Tanto *Sienága* como *Re-membranzas* son el producto de la recolección de memorias en diferentes momentos y espacios, a partir de las que se crearon constelaciones que conectaron el presente con posibles futuros, mediante inesperadas yuxtaposiciones (Taussig, 2003). Desde acá también podemos entender el diario como un espacio de experimentación, donde uno constantemente se mueve entre la distancia y la intimidad, por medio de repeticiones y diferentes ritmos, que van desde lo banal y ordinario de los encuentros, reacciones e impresiones, hasta descripciones densas articuladas con planteamientos teóricos. Así, esta multiplicidad de movimientos entre el adentro y el afuera, lo externo y lo interno, hace parte del trabajo en forma de collage-montaje que nos lleva a explorar diferentes espirales de tiempos y espacios.

El diario, como práctica narrativa y visual, también está relacionado con el caminar como metodología crítica de aproximación, es decir, siguiendo a De Certeau (1984), el caminar como una práctica de lugar a partir de la vida cotidiana que surge en medio de encuentros, recorridos, sonidos, silencios, afectos, deseos, entre otras fuentes cuya sustancia es la cotidianidad. El diario al que me refiero es una mezcla entre el conocido diario de campo de los antropólogos, que hace parte de la práctica etnográfica —y es el espacio donde se permite una gama variada de anotaciones, que incluyen impresiones, sensaciones, la articulación entre los planteamientos teóricos y las descripciones de las experiencias observadas, las conversaciones y los encuentros—, y el *sketch* visual con el que trabajan muchos artistas, documentalistas, fotógrafos y cineastas para comenzar a explorar sus proyectos visuales.

Un ejemplo del *sketch*-diario visual es el trabajo de Jonas Mekas⁶. Sus diarios filmados dejan ver sus modos de asombrarse, acercarse e indagar en relación con lo que está registrando; la cámara funciona como un lápiz que delinea las sensaciones e impresiones. Enciende la videocámara según la intención del momento, sin un plano preciso, y es en el montaje donde le da cierta sucesión.

El diario, como práctica narrativa y visual, abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen a través de los afectos, las tensiones y la imaginación. Así, desde este posicionamiento, los procesos de filmar, fotografiar, escribir y editar están permeados por esa materialidad de la mediación y las intensidades que se generan.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Xavier (2007). Del tráfico entre antropología y arte. *Procesos, Revista ecuatoriana de historia*, 25, 121-128.
- Behar, Ruth (1997). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Beacon Press. Boston.
- Benjamin, Walter (1968). *Illuminations, essays and reflections*. Edición e introducción de H. Arendt. Nueva York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1997). *Sul concetto di Storia*. Turín: Einaudi.
- Buck-Morss, Susan (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda, Revista de antropología y arqueología*, 9, julio-diciembre.
- Cortés Severino, Catalina. (2014) El diario como práctica narrativa y visual. *Corpografías*, 1(1).
- Das, Veena (2008). *Sujetos del dolor, agentes de la dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colección Lecturas CES.
- De Certeau, Michel (1984). *The Practices of the Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2, The Time-Image*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- García Arboleda, Juan Felipe (2012). <https://antropo2.wordpress.com/2012/08/20/sobre-la-practica-de-escribir-diarios-y-la-mirada-antropologica/>
- Gil, Javier (2010). Pensamiento visual y pedagogía. *Revista de artes visuales Errata*. <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-4-pedagogia-y-educacion-artistica/pensamiento-visual-y-pedagogia/>

⁶ Véase el sitio web oficial de Jonas Mekas: <http://www.jonasmekas.com/>

- Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.
- Marcus, George (2012). The legacies of writing culture and the near future of the ethnographic form: a sketch. *Cultural Anthropology*, 27(3), 427-445.
- Minh-ha, T. (2005). *The Digital Film Event*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Mitchell, William John Thomas (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 19-40.
- Poole, Deborah (2005). An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies. *Annual Review of Anthropology*, 34.
- Quintana, Laura (2013). Singularización política o subjetivación ética: dos formas de interrupción frente a la administración de la vida. *Revista de Estudios Sociales*, 43.
- Riaño-Alcalá (2006). *Dwellers of Memory: Youth and Violence in Medellín, Colombia*. Nueva Jersey: Transaction Publisher.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Seremetakis, Nadia (ed.) (1996). *The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Steward Kathleen (2007). *Ordinary Affects*. Duke University Press.
- Stoler, Anna Laura (2008). Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination. *Cultural Anthropology*, 23(2), 191-219.
- Taussig, Michael (2003). *Law in a lawless land. Diary of a Limpieza*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vasco Uribe, Luis Guillermo (2003). *Notas de Viaje. Acerca de Marx y la antropología*. Bogotá: Fondo de publicaciones de la Universidad del Magdalena.
- Vásquez, María Eugenia (1998). Diario de una militancia. En Jaime Arocha, Fernando Cubiles y Miriam Jimeno (eds.), *Las Violencias: Inclusión Creciente*, pp. 266-285. Bogotá: Universidad Nacional.
- Wright, Christopher & Arnd Schneider (2006). *The challenge of practice, en Contemporary art and anthropology*. Oxford: Berg.

FILMOGRAFÍA

- Akerman, Chantal (1977). *News from Home*.
- Calle, Sophie (2012). *Historias de Pared*. Bogotá: Banco de la Republica.
- Marker, Chris (1983). *Sans Soleil*.
- Mekas, Jonas (2000-2004). *Diaries*.

CONVERSACIÓN DE CAMPO. LA CONVERSACIÓN COMO MÉTODO DE APROXIMACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA

Conversación de Campo (CDC): Rosario Carmona,
Catalina Matthey, María Rosario Montero y Paulas Salas

Las preguntas que guiaron esta investigación fueron cómo construir un proceso artístico a partir de una metodología etnográfica y cuál es la pertinencia de los procesos artísticos dentro de la investigación antropológica. Para esto, la metodología que estructuró la investigación fue la conversación, comprendida como un acto que permite aproximarse y abrirse al otro, construyendo un nuevo espacio social a partir de una pluralidad de voces (Basbaum, 2008). Considerando su contexto social, cultural y geográfico, los puentes establecidos por la conversación entre una obra audiovisual y la comunidad buscaron promover reflexiones que permitieran abrir posibilidades de relacionarnos a través del arte, las ideas y la experiencia. Este proceso es analizado a través de la presentación de las conversaciones realizadas por CDC, comprendidas como un sistema de análisis, discusión y aprendizaje, y la exposición de algunas de las propuestas visuales realizadas, las cuales fueron publicadas en la página web del colectivo¹.

Producto de una serie de experiencias, ligadas tanto a la vida personal como la producción artística, cuatro artistas chilenas radicadas en cuatro ciudades distintas —Santiago de Chile, Ciudad de México, Londres y Ámsterdam— desarrollaron un interés por la práctica antropológica que las llevó a conformar un grupo de discusión y aproximación a esta disciplina y la pertinencia de sus prácticas en el quehacer artístico. Para esto, se estableció como metodología de trabajo la conversación, comprendida, en palabras de Basbaum, como «una manera de pensar en la cual el ser se abre al exterior, produciendo un espacio social especial en que ningún lenguaje sobre la verdad prevalece» (2008, p. 11). Debido a esto se decidió establecer la conversación como un lugar de intercambio y negociación.

¹ www.conversaciondecampo.com/cdc

En un principio, los principales referentes que estructuraron estas voces provenían del cruce entre los distintos campos disciplinares —pintura y fotografía fundamentalmente— y las circunstancias personales que llevaron a cada una a dirigir su atención hacia la antropología, para luego ir ampliándose a través de una serie de revisiones bibliográficas y entregas audiovisuales discutidas semanalmente vía Skype y que luego pasaron a constituir una página web. Estas motivaciones iniciales tuvieron que ver, por un lado, con la modificación de la autopercepción que se vive en un contexto distinto al de origen —en relación con las tres que estaban residiendo fuera de Chile— y la necesidad de abordarla en la propia producción artística y, por otro, con la postura crítica de algunas ante los sistemas de producción y circulación del arte contemporáneo. Específicamente, uno de los asuntos puestos en discusión tuvo que ver con cómo algunas de las integrantes percibieron, a través de la trayectoria personal en el campo del arte, que como artistas y producto de un sistema y mercado que demanda una supuesta originalidad y visibilidad, tendemos a veces a olvidar que el arte es producto de un contexto determinado, que las obras no son completamente originales, que nuestros intereses provienen de influencias externas y que estas nos influyen de una forma, conscientemente o no. Esta observación, relevante para la articulación de la experiencia en el arte para algunas del colectivo, no se planteó en la conversación como un problema, sino como un espacio crítico que nos permitió involucrarnos a partir de nuestras distintas prácticas artísticas no solo con los campos de esta disciplina, sino también desde el intercambio que se produjo al tratar de comprender el contexto desde el cual se produce.

Este hecho nos motivó a intentar comprender lo que hacíamos desde una perspectiva construida desde las motivaciones, limitantes y apreciaciones que determinan nuestras acciones, así como desde las interpretaciones que hacemos de ellas y sus procesos. En este sentido, abordar la propia biografía bajo la noción de *habitus* de Bourdieu (1988) nos apoyó para intentar reconstruir el camino que nos posicionaba en ese momento. La respuesta de Paula Salas a esta discusión, titulada «Mi lucidez, mi ceguera» (imagen 1), resulta bastante ilustrativa pues aborda la propia biografía como «historia incorporada, hecha naturaleza, y por ello olvidada en cuanto tal» (Bourdieu, 1988) y la presenta a través de un diagrama autobiográfico en donde diversos actores y situaciones se interconectan.

Analizar nuestra producción como artistas bajo la idea de *habitus* nos llevó a observar cómo nuestra autopercepción se modifica. De esta manera, surge como tema central en nuestras conversaciones la noción de identidad, considerada como un proceso en constante cambio, inscrita en prácticas y expresiones culturales que se remiten a contextos diversos y que surgen debido a diferentes motivaciones

(García Canclini, 2004; García Gutiérrez, 2009), y que puede además ser interpretada por otros de múltiples maneras. Fue útil en este punto la idea de Hall (1990) sobre la identidad cultural como una posición desde la cual se habla. Esta posición, de acuerdo con el autor, está conectada a las ubicaciones de otras subjetividades culturales y además es flexible. Comprendiendo entonces la identidad como una producción, las respuestas audiovisuales que realizamos apuntaban a problematizar un hecho que a veces pareciera no ser problematizado, la posibilidad de adscribir a múltiples identidades. Esto se refleja en las respuestas que entregamos a la lectura de textos de Stuart Hall, como una de Catalina Matthey denominada «Otra vez Hall» (imagen 2), que cuestiona los estereotipos y la importancia del otro en la construcción de la identidad a partir de una fotografía de una figura prehispánica que representa un hombre transformado en animal. Por otro lado, Rosario Carmona apuntaba también a evidenciar la importancia de los otros en la construcción de la identidad social y personal a través de «Los otros me constituyen», una serie de fotomontajes que superponen retratos, configurando un rostro construido a partir de múltiples personas.

Esta idea del otro cobró protagonismo en nuestras discusiones producto de que algunas hemos sido percibidas, y por lo tanto hemos pasado a auto percibirnos, como un otro. Si bien la reacción ante el otro es una constante en nuestro devenir como seres humanos, tendemos a convencernos que nuestro modo de abordar el mundo es, quizá no el único, pero sí el más pertinente. Esta idea es abordada irónicamente por Catalina Matthey y su entrega «Fuera de lugar: Situaciones concretas de un extranjero en un país que no es el suyo», realizada a partir de una fotografía tomada durante la visita de su papá a México, en donde a la vez que él se sentía completamente sorprendido por todas las costumbres que observaba en una ciudad tan intensa y diversa como es el DF, su condición de extranjero no podía resultarle a nadie desapercibida. Siguiendo a Frederik Barth (1976), las identidades se activan a través del enfrentamiento con un otro, esto determina el emplazamiento de fronteras que refuerzan el sentido de comunidad. Estas fronteras, si bien son porosas, determinan jerarquizaciones sociales y desigualdades, la noción de minoría es una clara señal de aquello. Pensando en lo anterior, Catalina Matthey intenta problematizar esta idea de minoría al preguntarse por el «otro» en un país con fuerte presencia de población indígena como es México.

Por otro lado, la anormalidad que implica muchas veces la otredad, la trabajamos en relación a la idea del monstruo, comprendida, en palabras de Foucault (2001), como una construcción jurídica-biológica que combina lo imposible y lo prohibido y que, por lo tanto, debe ser sometida a los dispositivos de domesticación del cuerpo y disciplinamiento diseñados por y para una sociedad que anhela

una supuesta normalidad. Estos dispositivos se nos hacen evidentes en lugares como las cárceles y psiquiátricos, pero se difuminan en otros que acostumbramos habitar, como los colegios, universidades o, incluso, simplemente la calle.

No resulta tan cómodo sentirse un otro, pasar a componer una minoría entre los «unos», pues estamos acostumbrados a sentirnos seguros en nuestro contexto, a no percibir el poder que se ejerce sobre nosotros invisiblemente, en nuestra cotidianidad. Rosario Montero en la entrega «Reglas de migración (entre monstruos y el otro)» (imagen 3) reflexiona en torno a esta idea al abordar las estrictas leyes de migración de países como el Reino Unido y la imposición de paradigmas y estigmas bajo los cuales podemos ser encasillados, a los primeros debemos someternos, mientras los segundos nos son atribuidos.

Sin embargo, la posición de «otro» no siempre es una desventaja, especialmente en el campo del arte. Varios artistas contemporáneos utilizan su identidad étnica, sexual y nacional como estandarte, haciendo de su subjetividad personal y cultural el tema de su trabajo. Gerardo Mosquera analiza esta estrategia en su libro *Caminar con el Diablo* (2010) y señala que algunos artistas, en particular los no europeos o estadounidenses, necesitan crear herramientas propias para competir en el ámbito internacional del arte —ámbito creado por y para europeos y americanos—. Según Mosquera, existe un lenguaje internacional del arte que consiste en

ciertos cánones de codificación vigentes en el arte que se difunden en los circuitos centrales y que, en virtud de su aura legitimadora, son imitados o apropiados por las periferias [...] Se trata en realidad de un lenguaje de iniciados, que permite una comunicación internacional entre miembros de la misma secta» (2010, p. 67).

En este contexto, la «otredad» proporciona una posición firme desde la cual hablar este lenguaje sectario.

Esta imposición de categorías y creación de estereotipos, como el «otro», que se aplica en el sistema del Arte —y los sistemas de producción de conocimiento en general—, tiende a establecer paradigmas y perspectivas desde las cuales no solo producir, sino también percibir el arte y el conocimiento, mediando y limitando con ello la experiencia. Acerca de esto, Pierre Bourdieu señala que los objetos designados socialmente como obras de arte son impuestos por la institución, referida esta no solo a la academia y los museos, sino también a la familia y la escuela. La sociedad es quien dicta, a través de sus instituciones, qué ver y cómo verlo, en donde la obra de arte «solo existe como tal para aquel que está en posesión de los medios de apropiarse de ella mediante el desciframiento, es decir, para el que posee el código históricamente constituido» (2000, p. 4). Existe un conocimiento que encasilla, compara, discrimina, que pareciera estar ahí «desde siempre» y por tanto

se nos hace lógico y natural, no obstante, corresponde a un ordenamiento que viene desde lo social, desde la idea de orden que cada sociedad plantea. Bajo estas reflexiones, se inscribe la obra de Catalina Matthey denominada «Entre el objeto científico y el punto de vista», que describe las similitudes entre el zapote mexicano y la chirimoya chilena, posibles de ser percibidas solo a través de la experiencia. Así como también la entrega de Paula Salas «Estereotipo» que reflexiona sobre el conflicto inherente a los estereotipos culturales, determinados profundamente por estructuras colonialistas.

A medida que fue transcurriendo este proceso, a la vez que *Conversación de Campo* se instalaba como una instancia de reflexión personal y colectiva, nos propusimos producir obras que problematizaran la influencia del contexto en su creación, tanto en términos materiales como simbólicos. Entendiendo el contexto como un «transcurso de sucesos» (van Dijk, 1983) con un inicio y un final, es decir, un lugar acotado como una unidad histórica, social y cultural en el que el artista se posiciona, así como también la producción y circulación del arte contemporáneo. Por lo tanto, las conversaciones inevitablemente desembocaron en una nueva pregunta, ¿qué es lo que estamos produciendo? Pues así como el conocimiento del otro y la comprensión de su contexto nos hablan de nosotros mismos, las conversaciones llevadas a cabo por CDC iban y volvían entre nuestro afuera y nuestro adentro, mientras este se modificaba en el transcurso.

Además, esta conciencia nos llevó a confrontar el poder implicado en la producción artística contemporánea. Como dice Chantal Mouffe (1993), toda forma de arte es política ya que, o contribuye a mantener el orden social del momento, o se enfoca en su destrucción o cuestionamiento. A partir de esto surge la pregunta respecto a si las mismas herramientas del arte que se han usado para mantener la hegemonía actual pueden usarse para dismantelarla o al menos criticarla. En relación a esto, resultó de interés intentar descubrir hasta dónde se podría productivizar el arte para entender, explicar o incluso modificar tal contexto.

Desde esta interrogante, surgió la necesidad de poner a prueba las ideas y preguntas que conversamos durante meses. ¿Se puede representar la identidad como un flujo? ¿Se puede mostrar algo que está cambiando todo el tiempo? ¿Es posible representar una comunidad sin estereotiparla? La necesidad de evidenciar la relevancia del contexto sociocultural en el cual se inscribe una obra fue abordada por CDC en el proyecto colaborativo «En la otra esquina», realizado en el barrio cívico de Santiago. Este proyecto implicó una participación directa del entorno en la construcción formal de la obra, diluyendo el sistema convencional de creación basado en el taller, o también, expandiendo la noción de taller como un espacio fijo. La materialización del proyecto, en todas sus etapas —realización, reflexión, exposición y discusión—

se produjo gracias a la participación de distintos actores que fueron invitados y que, a través relatos visuales, orales y escritos, configuraron un mapa distinto del lugar, más subjetivo y en constante modificación (imagen 4).

El objetivo de «En la otra esquina» radicó en introducir en los relatos propios del quehacer artístico las historias de quienes comúnmente se encuentran al margen del arte, recogidas a partir de conversaciones y entrevistas que se conectaban con nuestra subjetividad y a la vez se hicieron públicas a través de la galería que los expuso y dos conversaciones realizadas en el marco de la exposición, una en la galería y otra en la calle.

La producción de una obra de manera colaborativa no pretendía anular la figura del autor. No se puede obviar el hecho de que incluso este tipo de obras intervienen los campos en los que se sitúan, muchas veces denotando jerarquías y estructuras de poder legitimizados por la academia. Como señalamos anteriormente, según Mouffe el poder que portan algunas operaciones artísticas, manifiesto en la especialización del conocimiento que muchas veces implica una brecha cultural —y económica—, también nos presentaba una preocupación. En ese caso, más que anular el rol del autor, nuestra motivación fue evidenciar tales estructuras que diferencian a los sujetos de los artistas de los espectadores, subvertirlas a través de una invitación abierta a ocupar el espacio de la galería, a posicionar en ella esa historia que pareciera no importar, pero que no obstante resulta clave para comprender los procesos locales y globales que a todos nos afectan. Intentar revertir la relación artista-espectador, o más bien, la relación que impone un espacio como una galería de arte lleno de significantes que muchas personas no conocen (pues la mayoría de las personas entrevistadas no conocía la galería aunque pasara por fuera de ella todos los días) era a la vez un intento por señalar otra posibilidad de relacionarnos en el arte, y con ella, recordar que somos capaces de cambiar, una y otra vez. Cruzando herramientas de distintas disciplinas como el mapa, la entrevista, la caminata y el dibujo, nos propusimos reorganizar los significados del barrio y así eclipsar la presencia monumental de La Moneda (palacio de gobierno), los ministerios y la fuerza policial, para ver las subjetividades personales que también articulan la identidad del barrio cívico.

A modo de conclusión podemos señalar que a partir de una reflexión sobre los procesos creativos y un intercambio facilitado por las nuevas tecnologías (web, correo electrónico, Skype), las integrantes de CDC construimos a través de la conversación un lugar para someter a reflexión y análisis las ideas iniciales que cada una tenía de la antropología y su relación con el arte, permitiéndonos exponerlas entre nosotras antes que públicamente, por lo menos en un principio, generando así un trabajo de producción colectiva, centrado en el proceso y el aprendizaje. CDC nos brindó una

nueva perspectiva desde la cual observar críticamente los aspectos sociales, políticos y culturales en los que nos desenvolvemos. Esto tuvo múltiples repercusiones en nuestra producción personal, y aunque para las cuatro estas fueron muy diversas, la apertura metodológica resultó determinante para la reformulación de una propuesta artística que considera la relación entre arte y sociedad como materia de discurso y producción visual. No obstante a que CDC no sigue activo como colectivo de creación, la experiencia que nos brindó nos abrió caminos tanto en la investigación artística como en la práctica antropológica para cada una de las integrantes. En términos concretos, Conversación de Campo nos permitió a las cuatro desarrollar nuevos métodos para analizar el entorno, situando nuestra producción personal en un diálogo constante con el contexto.

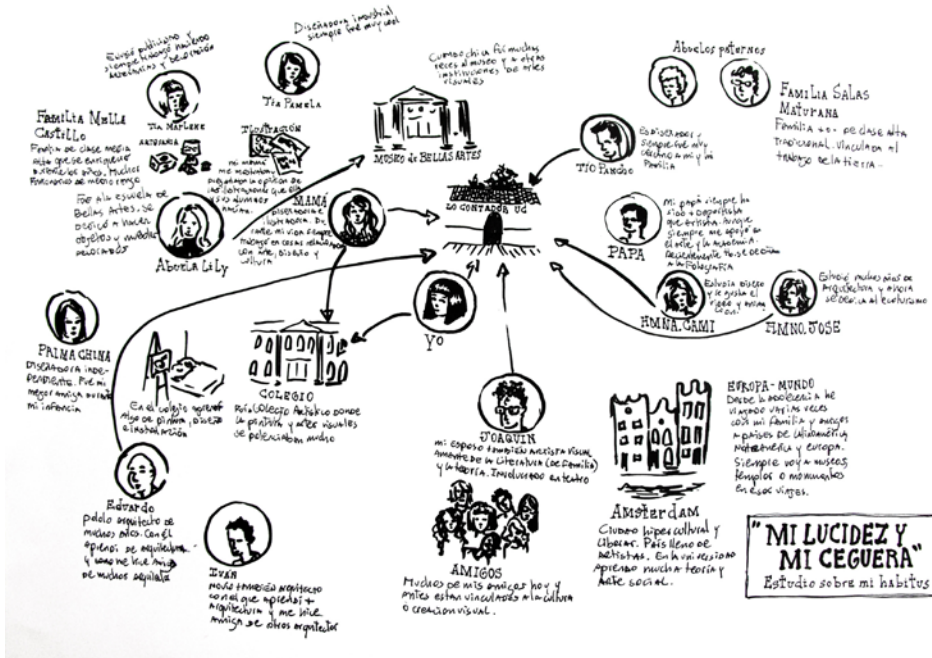


Imagen 1: «Mi lucidez, mi ceguera: estudio sobre mi habitus», 2011. Por Paula Salas.



Imagen 2: «Otra vez Hall», 2011. Por Catalina Matthey.



Imagen 3: «Reglas de migración (entre monstruos y el otro)», 2012. Por Rosario Montero.



Imagen 4: «En la otra esquina» (exposición), 2012. Catalina Matthey, Rosario Montero, Rosario Carmona y Paula Salas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Basbaum, Ricardo (2008). *Re-projecting. Utrecht: Casco, Office for Art, Design and Theory*. Utrecht: Casco.
- Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (2000). Disposición estética y competencia artística. *Revista Lápiz*, 166(XIX), 2-4.
- Foucault, Michel (2001). *Los Anormales*. Madrid: Editorial Akal.
- García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Gutiérrez, Antonio (2009). *Identidad excesiva*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hall, Stuart (1990). Cultural Identity and Diaspora. En Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Cultural, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart.
- Mosquera, Gerardo (2010). *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit.

Mouffe, Chantal (1993). *The Return of the Political*. Londres y Nueva York: Verso.

van Dijk, Teun (1983). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

SOBRE LA PRODUCCIÓN Y EXPERIMENTACIÓN DEL VIDEO PERFORMANCE OCUPA. ESPACIO-CUERPO Y PERMEABILIDAD

Rocío Gómez

Técnica: video instalación; medidas: variables; año 2013.



Registro de espacio de performance Ocupa, 2013
Foto: Ana Cecilia Gonzales Vigil.

El video performance «Ocupa» es una autorrepresentación que realicé de manera experimental en un intento de conocer dos procesos de modificación y su interrelación: el de un territorio-espacio arquitectónico y el de mi propio cuerpo.

Si bien esta fue la intención inicial, el proceso de experimentación de la producción del trabajo develó aspectos aún más interesantes relativos a detalles específicos del modo en que se llevó a cabo el encuentro, y la representación de ambas:

- 1) La producción de la obra no estuvo separada de la experimentación corporal-sensorial y mental-objetiva de aquello que se investigó.
- 2) La construcción es un tema central. En «Ocupa», la construcción del mundo incluía representar otras personas y un territorio en constante cambio. Esta circunstancia me enfrentó con a) incluir la perspectiva del otro y reflexionar sobre la posición desde donde la incluiría o sobre mi imposibilidad de hacerlo; b) asumir que el video no era una recopilación exacta del continuum del tiempo pasado sino una perspectiva recortada de este; c) que en el video editado el sin número de cortes e intromisiones constituyen el discurso; d) presentar la visión subjetiva del territorio corporal y arquitectónico como otra posibilidad a la visión «oficial», y e) pensar el espacio en relación a quienes lo habitan y configuran.
- 3) Los saberes se modifican a partir de encuentros/intercambios/roces/contaminaciones, y
- 4) El intento de conocer no deja de ser una aventura intelectual con un ingrediente de ficción.

SER SUR UIO: PROYECTO DE ARTE RELACIONAL MULTIMEDIA

Patricia Bermúdez Arboleda

Este ensayo presenta el proyecto Ser Sur Uio. Este es un trabajo investigativo realizado alrededor de las memorias, vivencias y vida cotidiana de catorce personas que habitan en el sur de la ciudad de Quito, y toma como base teórica el arte relacional. Este proyecto genera no solo una mirada crítica del contexto y espacio geográfico donde habitan estas personas, sino que evidencia de qué maneras se dieron sus procesos de asentamiento, bajo qué circunstancias y cómo estos procesos han generado el tejido social y cultural en el que viven actualmente.

Este proyecto colaborativo permitió la recopilación de testimonios orales, audiovisuales y fotográficos con la ayuda de los propios protagonistas, quienes decidieron los contextos sociales y barriales donde ser entrevistados y retratados. De esta manera ellos han pasado a ser también artistas creadores y participantes activos de una plataforma virtual multimedia¹, la cual permite —como lo propone Nicolás Bourriaud (2008)— un intercambio ilimitado con los espectadores y ser parte de una obra que trabaja las intersubjetividades, exponiendo miradas críticas sobre un espacio geográfico con diversos significados, historias e imaginarios.

ANTECEDENTES

Hace un año tuvimos la oportunidad de trabajar en un proyecto audiovisual sobre el sur de Quito. Esto nos permitió conocer no solo los barrios del sur, sino que establecimos relaciones de amistad con algunas personas que habitan ahí. De esta primera experiencia nace la idea de proponer un proyecto de investigación y arte relacional, con tres investigadores más², que combine tanto la etnografía de campo,

¹ www.sersuruio.ec

² Carlos Vizuite, magíster en antropología; Martina León, fotógrafa; y Saúl Uribe, antropólogo-doctor (c) en ciencias sociales.

como el uso de herramientas audiovisuales y fotográficas que propicien el diálogo y la reflexión alrededor de los espacios, las memorias y las identidades de un grupo de habitantes del sur de Quito.

¿POR QUÉ EL SUR DE QUITO?

El sur de Quito crece alrededor de la centenaria vía del tren que sale para la costa ecuatoriana, es un vasto territorio conformado por 742 065 habitantes (INEC-censo, 2010) y por dos administraciones municipales: Eloy Alfaro y Quitumbe. Sus límites se extienden constantemente, teniendo como referentes de delimitación el Panecillo al norte, el cerro Atacazo al sur, el volcán Pichincha al oeste y el cantón Rumiñahui al este.

El sur se ha conformado históricamente bajo ciertas características de habitabilidad, enlazadas no solo a la condición racial y social de quienes se asentaron ahí, migrantes venidos de diversas provincias; sino a los planes urbanos de ordenamiento territorial que afianzaron procesos de segregación socioespacial, que lo dotan de ciertas particularidades en relación con el resto de la ciudad de Quito.

El primer plan de ordenamiento territorial desarrollado por Jones Odriozola en los años cuarenta, por ejemplo,

[...] incorporó a su lógica segregacionista a los migrantes responsables del incremento demográfico de la urbe, ya que uno de los medios excluyentes para expulsarlos de los espacios reconocidos como ciudad fue el incremento de los precios de terrenos y viviendas. La población migrante tuvo que asentarse en el sur de la ciudad, debido a su imposibilidad económica para acceder a los estratégicos y elevados costos del suelo establecidos tanto para el centro como para el norte, que en gran medida estaban reservados para las clases medias y altas de la ciudad. De ahí que no tuvieron otra alternativa que desplazarse y concentrarse en el Sur de Quito, en donde los costos eran aparentemente más accesibles (Calero, 2009, p. 67).

A su vez, los procesos de configuración del sur de Quito también han estado relacionados con el apareamiento de barrios ilegales, al tráfico de tierras, a la organización en cooperativas, a los programas de vivienda gestionados por el Estado, a la autogestión de trabajadores de fábricas, empresas e instituciones por acceder a viviendas y servicios básicos, a procesos de gestión cultural, etcétera. Esto ha evidenciado tanto los conflictos relacionados con el costo del suelo, la calidad de las viviendas, la construcción del hábitat popular, como las formas de poblamiento, de organización y generación del tejido social-cultural.

Considerando estas características territoriales y sociales, se propone llevar a cabo el proyecto Ser Sur Uio, el cual evidencia al sur de Quito con el acompañamiento

de catorce personas de diferentes edades y que realizan distintas actividades económicas de las parroquias de: La Libertad, Chilibulo, San Bartolo, La Magdalena, Chimbacalle, Ferroviaria, La Argelia, Solanda, La Mena, Chillogallo, La Ecuatoriana, Quitumbe, Turubamba y Guamaní.

La propuesta, consensuada con ellos, consiste en focalizar el trabajo alrededor de sus memorias, vivencias y cotidianeidad, proponiendo una mirada crítica de su espacio geográfico tomando como base teórica el arte y la estética relacional. Este proceso colaborativo conllevó la recopilación tanto de testimonios orales, como audiovisuales y fotográficos, desde la que se establecieron relaciones que permitieron a los propios protagonistas establecer los contextos sociales y barriales donde ser entrevistados y retratados.

El resultado final fue una obra documental artística creada a través de una plataforma multimedia-interactiva, construida con las historias orales y visuales de los protagonistas. El propósito fue transformar el espacio de la exposición tradicional de la galería a un espacio interactivo expandido gracias al uso de internet y la web.

EL ARTE RELACIONAL EN EL PROCESO

El proyecto Ser Sur Uio toma como base teórica el arte relacional, «el mismo que focaliza sus trabajos en la esfera de las relaciones humanas y su contexto social» (Bourriaud, 2008, p. 13) evidenciando testimonios, experiencias y encuentros invisibilizados de un grupo de habitantes del sur de Quito. A su vez, la intención fue hacer partícipes a los espectadores de estas historias a través de una plataforma interactiva multimedia, transformando el espacio de la exposición tradicional.

El arte relacional, cuyo concepto fue desarrollado principalmente por el francés Nicolás Bourriaud (2008 [2002]), pretendió brindar un marco de inteligibilidad a la producción de un conjunto de artistas jóvenes del circuito internacional de las artes visuales que, desde la última década del siglo XX, comenzaron a experimentar cambios sustanciales en los objetivos estéticos, culturales y políticos dados por el arte moderno, y cuya evolución esencial provenía del nacimiento de una cultura urbana a nivel mundial y de la extensión de lo urbano a casi todos los fenómenos culturales (Costa, 2009, p. 9; Bourriaud, 2008, p. 13).

La propuesta de Bourriaud consideró las funciones del arte a través de nuevos modos de existencia y modelos de acción dentro de lo real ya existente —lejos de las concepciones aristocráticas y de las realidades imaginarias y utópicas— en donde el artista transforma el contexto de su vida y las circunstancias que el presente le ofrece, experimentando también nuevas prácticas artísticas, en donde la intersubjetividad tiene por tema central la elaboración colectiva del sentido (Bourriaud, 2008, pp. 12,14).

El proyecto Ser Sur Uio está ligado a lo real existente y se crea en la intersubjetividad con los catorce personajes escogidos para el proyecto, quienes no solo han dado sentido testimonial a nuestra propuesta sobre descubrir el sur de Quito, sino que han propiciado diferentes «estados de encuentro» en diversos espacios de representación, lo cual evidencia lo simbólico y estético de la obra, reflejando las relaciones humanas, sociales, culturales y espaciales establecidas en los espacios específicos elegidos y con las personas que quisieron verse retratadas.

A la par, la propuesta consistió en filmar y fotografiar los testimonios y encuentros evidenciando la subjetividad nuestra y el lugar privilegiado que nos concede la cámara y la web, lo cual se puede plantear como una nueva práctica «artística» con otro estilo y forma de producción y de resultado. La cual se da —como lo señala Bourriaud— en las negociaciones, las uniones y las relaciones posibles entre los diferentes personajes, nosotros y los dispositivos (Bourriaud, 2008, pp. 54-55).

LA TECNOLOGÍA Y EL ESPECTADOR

Ser Sur Uio se planteó como una propuesta de creación tecnológica, interactiva y multimedia de creación virtual con fotografías, audio y video, lo cual, en un primer momento, no parecía difícil de producir al contar con la ayuda de varios técnicos, programadores y desarrolladores. Sin embargo, esta decisión de incorporar la tecnología nos planteó varios retos en la producción final de la obra-producto.

El primer reto estuvo relacionado con la función tradicional de cómo presentar la obra-producto a los espectadores para que sea contemplada, de modo que fuera posible permitir la visualización y la audición de los contenidos desde diferentes dimensiones estéticas, conceptuales, relacionales; y para que se cumplan también los objetivos del proyecto de investigación.

El segundo reto consistió en pensar cómo el espectador —y como lo señala Costa— participa de una experiencia de inmersión en la obra, la cual va más allá del espacio de una galería, museo, sala de arte (Costa, 2009, p. 13). En este sentido, ya no se trata solo de la función tradicional contemplativa, sino de la inserción de la propuesta hacia el espectador en el campo de la tecnología virtual, multimedia e interactiva.

Es así como el «arte relacional» nuevamente nos permite la profundización del proceso en estos dos retos, ya que se requiere que el espectador traspase la distancia que habitualmente presuponemos como propia de lo visual (Costa, 2009, p. 14). Costa se refiere, en este sentido, a poner en juego también lo corporal; sin embargo, nosotros lo retomamos en la medida que la tecnología crea otros sentidos por su carácter multimedia e interactivo de construcción no lineal.

De esta manera ha sido posible considerar diferentes niveles de relacionamiento hacia la obra (interface). El primero es entrar en la obra a través de dos posibilidades: a) la ubicación geográfica en un mapa del sur de Quito, evidenciando al personaje en una fotografía y su parroquia de residencia; b) considerando a los personajes con sus nombres a través de la fotografía de sus rostros en el pie inferior de la página web.

El segundo nivel, una vez elegido el personaje, tiene cuatro niveles de relacionamiento: a) descubrir en seis fotografías y audio ambiente del lugar quién es el personaje; b) elegir una de las tres categorías planteadas en la investigación con íconos y letras en la parte derecha de la pantalla: memoria, territorio e identidad. Al elegir una de estas pestañas se abre el video (dos a tres minutos) relacionado con el tema elegido y planteado en la investigación, el cual puede repetirse y pararse cuando el espectador lo desee. A su vez, el carácter interactivo de la obra permite remontarse a otros espacios, volver al inicio de la interface saltar donde otro personaje, o ir a la parte general donde se encuentran los créditos del proyecto, un blog y las especificaciones técnicas necesarias para que el proyecto funcione.

El tercer nivel se produce cuando el espectador elige la pestaña semblanza una vez que entró al espacio del personaje. La semblanza se refiere a una información general sobre el personaje, su actividad económica, datos de contacto, páginas web personales; lo cual se refiere a un ámbito exterior, en donde la estética relacional se ocupa de las relaciones externas que se podrían generar entre el personaje y quien visiona el producto.

Un cuarto nivel tiene relación con la posibilidad de dejar comentarios en el blog del proyecto o a través de un correo electrónico señalado en la interface. El espectador logra una acción concreta de colaboración e identificación a través de comentarios y sugerencias, en donde se propone un sentido de transformación, mejora o empatía con la obra.

Un quinto nivel se vincula con los contenidos de los videos y con las temáticas presentadas en estos, ya que indagan sobre el objetivo principal de la investigación de lograr una mirada crítica del contexto y espacio geográfico donde habitan los personajes, evidenciando de qué maneras se dieron sus procesos de asentamiento, bajo qué circunstancias y cómo estos procesos han generado el tejido social y cultural en el que viven actualmente.

Este nivel, a través del dispositivo, logra reunir personas y vivencias similares en un espacio, que si bien no es físico, permite encuentros anónimos de personas que quizá nunca asistirían al espacio tradicional de las obras artísticas, con lo que se logra, quizá, la identificación y las afinidades ante las posturas políticas y sociales de los personajes elegidos. Sin duda, la dimensión tecnológica plantea también el anonimato y la paradoja de quienes interactúan con la obra y cómo estas relaciones se vislumbran. Así pues, tendríamos que diseñar a la par una práctica compensatoria, en la que físicamente logremos el encuentro.

METODOLOGÍA COLABORATIVA Y LOS ESTADOS DEL ENCUENTRO

El proyecto de investigación se planteó realizar una etnografía de campo colaborativa por ocho meses, en la que se usaría el registro y la documentación audiovisual en todo el proceso. El uso del sonido y la imagen en el proyecto se dio de la siguiente manera:

- a) como propiciadores de diálogo, reflexión y memoria.
- b) como herramientas o dispositivos de registro, con los cuales se miran y exploran lugares, situaciones y encuentros escogidos por los personajes
- c) como productos artísticos que se unen en un montaje artístico en una plataforma multimedia
- d) como objetos de recuerdo para los participantes.
- e) como productos promocionales que publiciten su actividad económica.

A la vez, el proyecto, a través de los encuentros diversos y programados con los personajes propició una metodología colaborativa, ya que fueron los mismos protagonistas quienes decidieron los contextos sociales y barriales donde ser entrevistados y retratados. Para llevar adelante la metodología dividimos el proyecto en tres etapas o estados del encuentro:

La primera consistió en conversar con cada una de las personas sobre los objetivos del proyecto y el resultado final, el cual sería la creación de una plataforma virtual de acceso libre y público a través de internet. Luego de su consentimiento, realizamos una primera entrevista a profundidad grabada solo en audio, casi en todos los casos la entrevista fue hecha en sus propias casas.

Desarrollamos un cuestionario guía para la entrevista a través de tres ejes temáticos: territorio, identidad y memoria. Esta primera conversación desató el proceso participativo y de encuentros que estábamos buscando que se genere, ya que al recordar los espacios en que ellos habitan, cómo llegan y de qué manera se apropian de ellos, nace el interés de ser filmados, fotografiados, y de qué maneras.

La segunda etapa, entonces, consistió en filmar y retratar a los personajes. Cada uno escogió un día, una locación, una actividad y a las personas que irían a la filmación con ellos. A su vez, ellos tomaron una serie de decisiones subjetivas y estéticas en relación con los espacios, las actividades y a la propia creación de sus retratos: subimos montañas, caminamos por bosques, acompañamos celebraciones, hicimos varios recorridos por los barrios, asistimos a premiaciones, fuimos a sus espacios de trabajo, de vivienda, fuimos testigos de cambios de vestimenta, maquillaje, etcétera.

A la par, la colaboración se plasmó en entender junto a ellos y los encuentros cómo se habían configurado los espacios del sur de Quito, lo cual evidenció también los posicionamientos políticos, culturales y sociales con los cuales se han ido

permeando los asentamientos en el sur, y cómo estos procesos han generado el tejido social y cultural en el que viven actualmente. Estos encuentros, sin duda, revelan también el carácter político que mantiene la obra, a través de las miradas de un grupo humano que expresa en esta propuesta sus ideologías y subjetividades.

En esta etapa registramos con cámara de video, fotográfica y una grabadora de audio todos los encuentros establecidos con los personajes. A la par, las relaciones generadas de esto nos hacen, hasta hoy, ser parte de eventos en los barrios, con las familias, en sus negocios, en fiestas, etcétera. La propuesta trascendió.

En la tercera etapa realizamos la edición y montaje del material audiovisual, fotográfico y sonoro. Decidimos que por cada personaje desarrollaríamos tres productos audiovisuales y un producto sonoro, basados en nuestros tres ejes de investigación: memoria, identidad y territorio. El gran reto en esta etapa, y al tener el tiempo contra nosotros al terminar un producto auspiciado por fondos públicos, nos generó varios conflictos en relación con cómo lograr el proceso colaborativo hasta el final del proyecto. Decidimos que no era posible validar los productos sino hasta una etapa posterior donde iríamos a visitarlos uno por uno y conocer sus opiniones sobre los productos presentados en la plataforma.

A su vez, al ser un proyecto tecnológico, implicaba entender, junto a los técnicos, los alcances de la tecnología y la estética que se podía generar con ayuda de las herramientas web y los productos audiovisuales y sonoros. Este trabajo resultó arduo y no lo pudimos desarrollar en su totalidad, ya que por la falta de recursos económicos no alcanzamos el desarrollo web esperado.

Sin embargo, el resultado final fue una obra documental artística creada a través de una plataforma web, la cual transforma el espacio de exposición tradicional, hacia un espacio interactivo y multimedia de alcance masivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourriaud, Nicolás (2008 [2002]). *Estética Relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Segunda edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Calero, Carolina (2009). «Parroquia Quitumbe: Cultural, Identidad y Memoria». Tesis Antropología Aplicada. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Costa, Flavia (2009). De qué hablamos cuando hablamos de «arte relacional». *Ramona, Revista de Artes Visuales*, 88, 9-17.
- INEC (2010). *VII Censo de Población y VI de Vivienda*. Quito: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos.

PARTE 4
AGENTES Y REGÍMENES DE VALOR

TRÁFICOS, TRAYECTORIAS Y EMPLAZAMIENTOS

EL AFICHE COMO FETICHE: DE LOS ESPACIOS GUBERNAMENTALES A LOS ESPACIOS MUSEÍSTICOS. EL CASO DE LOS AFICHES DE JESÚS RUIZ DURAND PARA LA REFORMA AGRARIA DEL GOBIERNO DE JUAN VELASCO ALVARADO

Miguel Sánchez Flores

El valor de un afiche reside primero en la «seducción»
y solo después en la información.

Susan Sontag

INTRODUCCIÓN

Este texto se centra en las relaciones entre imagen artística y discurso político presentes en los afiches que diseñó, entre los años 1968 y 1973, el artista peruano Jesús Ruiz Durand para la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA), organismo oficial del gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)¹. En ese sentido, se trata aún de un acercamiento parcial e incompleto a un fenómeno que ya algunos autores locales, tales como Gustavo Buntinx (2005), Alfonso Castrillón (2000) y Mirko Lauer (1976), han considerado como uno de los primeros momentos en el que vanguardia artística y cultura popular se encontraron en nuestro país. Este encuentro fue definido por el mismo artista como «Pop ahorado», no solo por su relación con la tradición del *pop art* americano sino también por el supuesto carácter insolente de los campesinos representados en algunos de los afiches. Es así que, tal como lo señala la publicación sobre Arte Contemporáneo del MALI (Lerner, 2013), Ruiz Durand es una figura pionera de los efímeros movimientos *op* y *pop* en el Perú, pero también de la transición hacia la formulación

¹ Este ensayo es una aproximación a las hipótesis de trabajo en mi tesis de Maestría en Historia del Arte y Curaduría de la PUCP.

de una alternativa local frente a modelos cosmopolitas, cuyo impulso le debe mucho al crítico peruano Juan Acha y al movimiento Arte Nuevo que se desarrolló apenas desde 1966 hasta 1968.

En efecto, los afiches son paradigmáticos no solo por su resolución formal/estética; sino, y sobre todo, por tratarse de objetos gubernamentales diseñados —y pedidos— con una función proselitista y no artística. Los afiches hablan de un momento disruptivo en relación con el arte peruano contemporáneo en el que la fundamentación ritual del mismo objeto, como diría Walter Benjamín (2003, p. 54), da paso a otra praxis fundamentada principalmente en la política y en la que representación, consumo y distribución del objeto artístico se redefinen.

Justamente por eso es importante preguntarnos por qué estos afiches, y no otros², sobreviven a la historia. Qué de particular y qué características tienen estos 23 afiches, pensados para ser pegados en las paredes de distintas ciudades del Perú. Por qué perduran, se cotizan y forman parte de colecciones privadas (Hochschild) y también de museos peruanos (MALI, Museo de Arte de San Marcos) y del mundo. Y finalmente, también cabe cuestionarnos sobre en qué momento dejaron estos de ser instrumentos políticos y se convirtieron en obras de arte (y si es que dejaron en algún momento de serlo).

A continuación señalaré solo tres posibles respuestas a estas inquietudes.

OFICIALIDAD

Los afiches fueron pensados, diseñados y producidos en la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria, organismo oficial creado por el gobierno de Velasco Alvarado en 1969, que le fue encargado a Efraín Ruiz Caro. Las funciones de dicho organismo estaban destinadas a generar textos e imágenes para las diversas publicaciones que divulgaban las ideas de la reforma agraria promulgada el 24 de junio de ese mismo año y que, bajo la consigna de «Campesino, el Patrón ya no comerá más de tu pobreza», expropiaba las tierras a los latifundistas y se las entregaba a los campesinos como el «más vital» instrumento de transformación y desarrollo de la revolución peruana (Velasco Alvarado, 1972).

En palabras del mismo Jesús Ruiz Durand, los pedidos llegaban con poco tiempo de anticipación y el trabajo no estaba sujeto a ningún filtro de alguien ajeno a dicha dirección³. En principio, además de Ruiz Caro, solo estaba el mismo Ruiz Durand,

² En los años sesenta y setenta se desarrolló en el Perú una fuerte corriente de afichismo vinculado sobre todo al comercio (empresas, bancos y tiendas). Algunos nombres importantes, además del de Ruiz Durand, son Víctor Escalante, Octavio Santa Cruz, Ciro Palacios y Emilio Hernández.

³ Sostuve dos reuniones con el artista Jesús Ruiz Durand.

quien trabajaba junto a Mirko Lauer y, funcionando en pareja, también el escritor José Adolph y el diseñador José Bracamonte. La fórmula de a dos era funcional en relación con que uno trabajaba el diseño y el otro, los textos.

Los afiches, en su mayoría, estaban vinculados con actividades oficiales del gobierno de Velasco Alvarado y muchas veces estos eran distribuidos con anterioridad en lugares donde llegaba el presidente a realizar alguna entrega de tierras. En ese sentido, su distribución era masiva, de modo que se llegaban a imprimir, según el propio Jesús Ruiz Durand, 50 000 ejemplares en papel periódico y un promedio de 2000 en papel bond⁴. Sus dimensiones eran aproximadamente de 98 cm x 70 cm y evidentemente estaban pensados para ser imponentes ante los ojos de los espectadores.

Para Susan Sontag (1970), quien estudió muy de cerca el caso de los afiches cubanos, el carácter oficial asegura la distribución masiva y su recordación típicamente repetitiva, a diferencia de los que expresan valores insurgentes que están condenados a una menor distribución. En ese sentido, es pertinente observar que la supuesta paradoja entre discurso político y estético para el caso de los afiches no es tan dispar como parece. Tal como lo señala Hall Foster (2003) —cuando dice que el autor de este nuevo modelo productivista, en vez de hablar en nombre de esta nueva fuerza social, debía alinear su práctica con su producción—, el artista pasa de ser un proveedor a un ingeniero que adapta el aparato a los fines de la revolución proletaria.

Así pues, los afiches estudiados son adecuaciones que contaron con la aprobación oficial, resumida en aquel sello icónico *tupacamarino* símbolo e ícono que, según Leopoldo Lituma (2011, p. 46), fue creado también por Ruiz Durand y que nació extraído «del ideario colectivo», sin consulta a fuente histórica⁵. Ese «sello gubernamental» aseguró no solo su distribución masiva por todo el Perú sino también la posibilidad de que muchos de estos sobrevivan al tiempo, siendo arrancados de las paredes, para el caso de los impresos en papel periódico; o siendo guardados, para el caso de los fabricados con papel bond.

⁴ Los que eran impresos en papel bond eran, por lo general, distribuidos en organismos del Estado tales como ministerios y oficinas gubernamentales.

⁵ Asimismo, Lituma señala en el mismo texto que la rapidez con la que tenía que ser confeccionada obligó a Ruiz Durand a representarla sin mayor detalle, esquemática, con la finalidad de ser fácilmente reconocida por el pueblo.

LA TÉCNICA SOBRE EL CONTENIDO

En los afiches, basados la mayoría de ellos en fotografías tomadas por el mismo Ruiz Durand, destaca la centralidad de la imagen del campesino como actor determinante del discurso revolucionario, enmarcado dentro de la tradición del *pop art* norteamericanos vinculado a artistas como Andy Warhol o Roy Lichtenstein⁶.

Para Talía Dajes (2011), estos afiches reflejan las contradicciones que plagaron al gobierno de Velasco en la medida en que al intentar contener y controlar el movimiento popular terminó proponiendo más bien un espacio de pensamiento diferente en el que la imagen del campesino, por lo general relegado históricamente, era retrabajado a partir de una posición preponderante. Es decir, en vez de crear control social y canalizar las expectativas que el gobierno predecesor de Fernando Belaunde no pudo resolver, terminó, a partir de la gráfica de sus afiches, proponiendo un nuevo espacio de «descontrol», concluye Dajes.

Por su parte, Anna Cant (2012) señala que mientras los afiches de Warhol representaban rosas y amarillos a partir de imágenes de medios de comunicación e invocaban ideas de celebridad, fama y glamour, la utilización de Ruiz Durand del estilo tiene un uso completamente diferente, en la medida que representa a campesinos indígenas a los que, a partir del estilo *pop art*, se les inyecta modernidad y dinamismo.

Por el contrario de lo que sostienen tanto Dajes como Cant, una de las particularidades, creemos, no está basada en la propia y nueva representación del campesino⁷ —tampoco en su centralidad— sino en su revestimiento. Es decir, es la propia técnica y artificio el que convierte a estos afiches en objetos de arte. Esta técnica de vanguardia es el vehículo ideal para que estos afiches ingresen a una dinámica de régimen de valor en los que se los señala y valora ya no por el discurso sino por la propia técnica. De alguna manera, es necesario que el discurso artístico se independice del político, vaciando el contenido y convirtiéndolo en fetiche, en un objeto de valor.

A diferencia del estatus oficial en el que conviven y se afianzan discursos; en la forma es la técnica la que se impone al contenido. En ese contexto se prioriza el medio *mclubiano* que lo vincula con una vanguardia artística mundial.

⁶ Asimismo, destacan en los afiches el *op art* y sus tramas y técnicas de solarización.

⁷ Recordemos que estos afiches estuvieron pensados tanto para campesinos de la costa del norte peruano como también para campesinos del centro y sur andinos.

COLECCIONISMO Y CONTEXTO DEL AFICHISMO CUBANO

Susan Sontag (1970) también sostiene que coleccionar afiches es una forma de recopilar el mundo en una antología. Es decir, para ella, los sucesos y seres humanos representados en un afiche son miniaturizados o reducidos. «El deseo de miniaturizar sucesos y personas, encarnados en la actual moda de coleccionar afiches, en la sociedad burguesa, equivale al deseo de reducir de tamaño el mismísimo mundo», menciona.

Sin duda, y como última hipótesis, creemos que estos afiches aparecen en un contexto en el que el su coleccionismo era una práctica habitual sobre todo influenciada por los afiches cubanos. Mirko Lauer (1976, p. 169) evidenciaba ya el surgimiento de una nueva burguesía, carente de tradición y de conocimiento, entre los cuales las nuevas manifestaciones de la vanguardias peruanas se presentaba como un territorio de descubrimiento, de aprendizaje, que las obligaba, según él, a recorrer casi desde el inicio el camino de la historia del arte.

Justamente aquella novedad lo avala y legitima, como señalan Hernández y Villacorta (2002, pp. 36-37), a partir de una sensación de antilocalismo en que el *pop* se ubica como un estilo desconectado de lo social en tanto el polo moderno es nacionalista y en tanto el énfasis ideológico está puesto en la integración y reconocimiento social de las mayorías que en realidad es la minoría.

TAREAS PENDIENTES

Evidentemente, aún resulta insuficiente esta aproximación para entender el verdadero fenómeno alrededor de la existencia de los afiches y de su cada vez mayor importancia. Todavía falta indagar en el propio contexto nacional de sus contemporáneos —no todos hacían *op o pop*—; también hace falta ver las dinámicas que se establecían con otras realidades nacionales, entre los cuales los casos chilenos, argentinos y, sobre todo, cubanos resaltan. Asimismo, hace falta revisar las tradiciones de la representación del cómic en relación con la oralidad andina y también el propio espacio público, definido a partir de estos afiches.

Por otro lado, también es preciso observar qué pasó en el plano de la recepción. Hasta ahora hemos hablado de circuitos de valor, pero todos estos vinculados también a una oficialidad de la institución de arte. Falta, y quizá esa sea la omisión más peligrosa, pensar en el público para el que fueron ideados esos afiches —la comunidad campesina— y su eficacia, o su inexistencia, en el sentido práctico de su misión. Cuesta y duele constatar que, para bien o para mal, tanto los afiches y artistas —e incluso las instituciones políticas— han cambiado; pero los mismos pedidos y carencias permanecen detenidos y subsisten en esos mismos lugares en los cuales hace casi cincuenta años fueron pegados estos afiches de los que ahora hablamos.



Imagen 1: afiche de difusión de la reforma agraria 1969-1972

Impresión *offset* sobre papel; 100.6 x 70.7 cm.

Museo de Arte de Lima. Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo 2007

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan (1981). *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Ítaca.
- Buntinx, Gustavo (2005). *E.P.S. Huayco: documentos*. Lima: Centro Cultural de España en Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos /Museo de Arte de Lima.
- Cant, Anna (2012). Land for Those Who works it: A visual analysis of Agrarian Reform Posters in Velasco's Peru. *Cambridge Journals*, 44, 1-37.
- Castrillón, Alfonso (2000). *Tensiones generacionales. Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Catálogo de exposición. Lima: ICPNA.
- Dajes, Talía (2011). From Pop to Populism: Jesus Ruiz Durand's Agrarian Reform Posters. En *Seeing in Spanish: From Don Quixote to Daddy Yankee-22 Essays on Hispanic Visual Cultures*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Foster, Hall (2003). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

- Hernández-Calvo, Max & Jorge Villacorta (2002). *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Lauer, Mirko (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- Lerner, Sharon (ed.) (2013). *Arte Contemporáneo*. Colección Museo de Arte de Lima. Lima: Museo de Arte de Lima-MALI.
- Lituma, Leopoldo (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru: (Perú, 1969-1975)*. Lima: Pakarina Ediciones; [San Marcos]: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ruiz Durand, Jesús (1984). Afiches de la Reforma Agraria: otra experiencia trunca. *U-tópicos*, 4/5.
- Sontag, Susan (1970). El afiche: publicidad, arte, instrumento político y mercancía. En *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Velasco Alvarado, Juan (1972). *Velasco, la voz de la revolución*. Lima: Peisa.

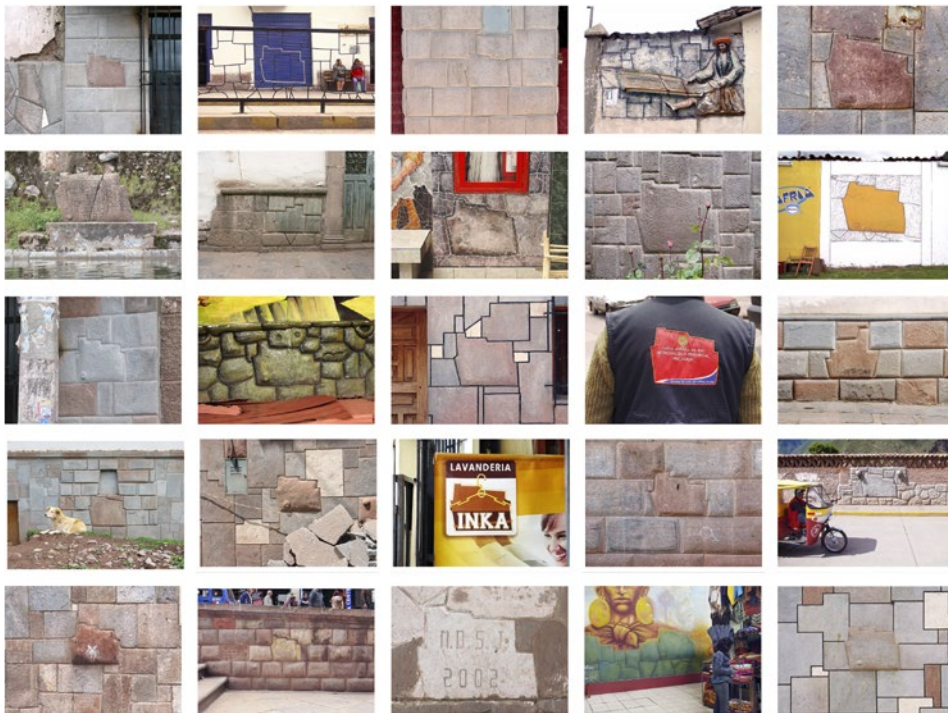
FORMA Y CONTENIDO, SOLUCIONES A UN MISMO PROBLEMA GEOMÉTRICO E HISTORIA DE UN SURGIMIENTO

Juan Salas Carreño

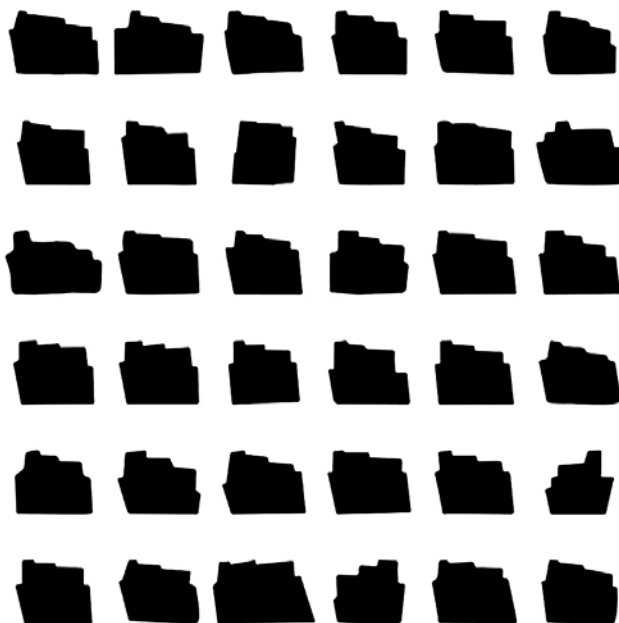
Forma y contenido: técnica: instalación fotográfica; medidas variables; año: 2009.

Soluciones a un mismo problema geométrico: técnica: serigrafía; medidas: 72 x 72cm; año: 2009.

Historia de un surgimiento: video, reproducción en bucle 35'54"; año 2009.



Forma y contenido.



Soluciones a un mismo problema geométrico.

La instalación fotográfica *forma y contenido*, la serigrafía *soluciones a un mismo problema geométrico* y el video *historia de un surgimiento* forman originalmente parte de la exposición «Cusco: íconos y variaciones», la cual propone una exploración en torno a íconos representativos del Cusco; como la Piedra de los Doce Ángulos.

El propósito de esta exploración es dar una mirada a las maneras en cómo la Piedra de los Doce Ángulos se ha convertido en ícono identitario del cusqueño. Estas imágenes, por un lado, reafirman la noción del pasado incaico como época de esplendor y por otro, indican la principal fuente de ingreso económico de la ciudad. Más aún, ellas se vienen multiplicando masivamente y comienzan a abarcar contextos que rebasan la promoción turística, que sin duda es el motor que con más fuerza impulsa su proliferación desde varias décadas atrás. Este proceso se viene traduciendo en una creciente identificación de ciertos sectores cusqueños con estos íconos, de modo que los vienen utilizando, reclamando y reapropiando de múltiples maneras, que incluyen desde reproducciones fotográficas, estilizaciones y diagramas, hasta imitaciones decorativas de la estética del acabado arquitectónico inca en monumentos, instituciones públicas, empresas y domicilios. Estas reapropiaciones se han venido dando en diferentes tiempos, estilos, contextos y sentidos.

Forma y contenido es producto de una recolección fotográfica de imitaciones de la Piedra de los Doce Ángulos, en las cuales se ve una constante y desenfadada interpretación de su original. Esta ha sido encontrada en diversos contextos, sean negocios como restaurantes o empresas de turismo, hogares e incluso instituciones públicas.

Soluciones a un mismo problema geométrico es una serigrafía basada en la recolección fotográfica señalada más arriba. Esta plantea un análisis comparativo de las diversas siluetas obtenidas producto de la copia y apropiación de la Piedra de los Doce Ángulos, generada por diversos actores de la ciudad del Cusco.

Historia de un surgimiento es un registro en video del tallado de una piedra, donde el insistente golpeteo de instrumentos del picapedrero, acompaña todo el proceso de aparición de una nueva réplica de la Piedra de los Doce Ángulos.

**«ARTEFACTOS DE HISTORIA», ARTEFACTOS DE RELACIÓN:
CIMARRONAJES, BRICOLAJES Y CANIBALISMOS ESTÉTICOS
EN LA MARTINICA CONTEMPORÁNEA¹**

Magdalena Sophia Toledo

Las obras de tres artistas plásticos martinicanos, Victor Anicet, René Louise y Christian Bertin, son el punto de partida para una reflexión sobre la agencia de objetos artísticos en el proceso de construcción de una identidad cultural martinicana y de distintas miradas sobre la Martinica contemporánea. Durante la investigación de terreno, acompañé el recorrido sugerido por los artistas a través de sus obras, buscando comprender de qué modo decidieron «hacer cultura martinicana» a través de artefactos e identificar cuáles artefactos fueron considerados simbólicamente relevantes en ese proceso. Así, Victor Anicet, en su serie *Trays*, pone en relación artefactos constituyentes de la historia martinicana, tales como bandejas ceremoniales hindús, tejidos africanos y reproducciones de cerámicas amerindias, sobreponiendo historicidades y, según el artista, canibalizando estos elementos con el fin de «crear su propia cosmogonía». René Louise concibe la creación artística como una forma de «cimarronaje intelectual» y se autodefine como un «artista chamán», comparando su proceso de creación a un ritual tanto en relación al proceso de aprendizaje, como a los efectos generados por los artefactos producidos, en el propio artista y en el público. Christian Bertin, por su parte, realiza en su trabajo una bricolaje de artefactos centrales en la historia y en el imaginario martinicanos, como el machete de corte de caña de azúcar, y ofrece una mirada sobre la Martinica contemporánea en la cual emergen historicidades paralelas, como la esclavitud, el periodo de formación de las periferias en la capital de la isla y las ambigüedades de la relación con la metrópoli París

¹ Agradezco a Alexis Cortés por la revisión del texto, aunque los eventuales errores son de mi responsabilidad.

en el contexto poscolonial. Así, reflexionaré sobre la creación performática de estos artefactos, en la cual «artefactos de historia» (Strathern, 1990), conceptos y experiencias son transformados en objetos artísticos dotados de múltiples agencias.

Para el ceramista y artista plástico Victor Anicet (Marigot, 1938), la idea de *restitución* de fragmentos de la cultura y de la historia martinicanas, olvidados u ocultados, es lo que mueve su creación artística, y está presente desde su primera exposición en 1970, sobre el tema de la memoria de la esclavitud en Martinica. Después de esa primera exposición, el artista inició un trabajo que considera de restitución de la memoria indígena, raramente evocada como parte constitutiva de la *identidad martinicana*, dado que los pueblos originarios de la isla fueron exterminados definitivamente en 1660, tras la llegada de los franceses, en 1635.

Sin embargo, para el artista, la presencia indígena en la isla sobrevivió en artefactos utilizados como cestos de mimbres y embarcaciones como piraguas, y, además, se encuentra presente, aunque no visible, bajo la tierra de la isla. Esa certeza fue para él una verdadera revelación, cuando, en su infancia, en los años cuarenta, ayudó a un padre recién llegado, arqueólogo diletante, en sus excavaciones. En las excavaciones arqueológicas realizadas por el padre Pinchon —consideradas las primeras de la isla— se encontraron innumerables fragmentos y objetos de cerámica *arawac*, que hoy forman parte del acervo del Museo departamental de arqueología precolombina y de prehistoria de la Martinica, en la capital Fort-de-France.

El descubrimiento de la presencia amerindia en la isla se da, pues, a partir de esos fragmentos de cerámica, que serán la puerta de entrada para investigaciones estéticas más profundas en la edad adulta. El tema de la cultura amerindia aparecerá en sus pinturas subsecuentes, en las cuales reproducirá signos encontrados en los fragmentos de cerámica, hasta que, posteriormente, el artista empezará a producir piezas de cerámica, inspiradas en las amerindias.

Pero es en *Restitution*, serie de obras a las que se refiere como *trays*, en donde sintetiza de manera más ejemplar sus investigaciones estéticas sobre los elementos que considera constitutivos de la identidad martinicana.

Los *trays* producidos por Anicet hacen referencia a las bandejas de uso ceremonial traídas por los indios que llegaron a Martinica para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar, tras la abolición de la esclavitud en 1848, que eran utilizadas para la realización de ofrendas religiosas.

En su obra, son presentados en posición vertical y sirven de soporte para los más diversos artefactos, que, según el artista, sirvieron para la relación entre amerindios y europeos, europeos y africanos, criollos e indios: espejos, perlas, tejidos africanos, semillas de cacao, además de pequeñas esculturas en cerámica creadas a partir de modelajes zoomórficas y antropomórficas encontradas en las cerámicas *arawac*.

Para el artista, la utilización de esos objetos en la creación de los *trays* es una forma de canibalizar estos artefactos, servirse de ellos y darles otros sentidos, lo que llevó el escritor y filósofo martinicano Edouard Glissant a definir como «canibalismo estético» su trabajo en *Restitution*.

Para Anicet, además de un acto de canibalización creativo (que no deja de ser, también, una continuidad a los actos de apropiación e incorporación creativa realizados, a lo largo de la propia historia martinicana, de los mismos elementos presentes en la obra), hacer los *trays* es también un modo de reescritura de la propia historia martinicana, marcada por silencios, vacíos y omisiones:

El *tray* es abierto como si fuera una ventana. Y, al mirarlo, adentramos en esta ventana. Al fondo del *tray* hay un tejido. Es un tejido africano, hecho a mano, tradicional. Porque al fondo, para mí, está África, que está simbolizada por este tejido. Sobre el tejido africano, yo canibalizo signos africanos con signos amerindios. Los signos que yo encuentro sobre las cerámicas amerindias, yo también los canibalizo. Y cuando yo vuelvo para ellos, creo otros signos. Yo hago una cosmogonía. Mi propia cosmogonía. Yo tomo su energía².

Además, la idea de creación de una cosmogonía propia es particularmente significativa en la Martinica (tanto como en el Caribe en general), teniendo en cuenta su propia heterogeneidad constitutiva —como bien señaló Trouillot, marcada, entre otros, «por el genocidio de los pueblos originarios y la migración forzada de africanos esclavizados»³ (1992, p. 20)—, lo que convierte el tema de los «orígenes», por definición, en un campo discursivo a ser permanentemente disputado y construido. Este estuvo presente en la reflexión de innumerables intelectuales y artistas, desde el movimiento de la *negritud* iniciado en París en los años treinta (del cual el poeta martinicano Aimé Césaire fue uno de los principales exponentes) hasta los debates promovidos por los autores de la *créolité* a partir de los años ochenta en el campo literario martinicano⁴.

Particularmente sensible es el tema de cómo construir e integrar la memoria de la esclavitud, que, al mismo tiempo, está en la base de constitución de la propia sociedad martinicana. En ese campo, uno de los tópicos más interesantes se relaciona con cómo establecer un debate sobre «identidad» en una sociedad constituida por pueblos «no autóctonos» que, además, por la situación misma de violencia y despersonalización en la cual llegaron a la isla, tienen motivos de sobra (que se desdobl原因 en miles

² Victor Anicet, entrevista realizada el 17 de mayo de 2012.

³ Esta, como todas las otras citas, son traducciones propias.

⁴ Que culminaron con la publicación, en 1989, del manifiesto «Éloge de la créolité», de los autores Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant.

de complejidades contemporáneas) a «reclamar el derecho a la opacidad» (Glissant, 1997, p. 14). El mismo autor (1997, 1990), en respuesta al dilema —creado por el «universal de la transparencia impuesto por Occidente» (1997, p. 14)— sugiere que, más allá de una búsqueda por los orígenes basada en una noción de identidad fija —cuyo ejemplo por excelencia, en el caso martinicano, sería la búsqueda por los orígenes africanos del pueblo martinicano promovida por el movimiento de la *negritud*— se debe considerar la relación como el elemento que sería la marca constitutiva, e instituyente, del pueblo martinicano: relación que se constituyó inicialmente en el navío negrego, a partir del dolor de la travesía atlántica y del progresivo y necesario olvido. En el desplazamiento producido por ese hecho histórico, aún más que la tierra, es el océano el que guarda esta memoria de la relación —y de ahí viene también la elección del color azul por el artista, azul que evoca el dolor de la travesía, azul de tristeza innombrable, *blues*—.

Si el navío se constituyó como el primer *locus* de creación de nuevas alianzas e identidades, estas se fortalecieron y diversificaron en las plantaciones, de modo que la relación, tal como la propone Glissant, posee un sentido rizomático, y es a partir de esta clave rizomática que el autor piensa la cuestión antillana, en la cual las relaciones que se establecen son al mismo tiempo instauradoras de nuevas relaciones.

Desde esa perspectiva, el *tray* es elegido por Anicet como *signo de relación* (Glissant, 1997, p. 41) por excelencia: estas bandejas, que inicialmente poseían una función religiosa, siendo utilizadas por los indios trabajadores de las plantaciones como bandeja para ofrendas a sus deidades en sus ceremonias, paulatinamente fueron resignificadas por los habitantes de las plantaciones, que les dieron usos cotidianos, transformándolas en recipientes para transporte de caña de azúcar y otros objetos, cuna para los bebés en las plantaciones mientras sus madres trabajaban, y, posteriormente, en las ciudades, en bandejas donde vendedores exponían sus frutas y legumbres. De ese modo, en sus variados usos a lo largo de la historia, el *tray* condensa la experiencia de los indios, africanos y *créoles* trabajadores de las plantaciones.

Además, la elección del *tray* como soporte de la obra remete a una interpretación del artista de las propias condiciones materiales en las que llegaron los indios en 1848, tras la abolición de la esclavitud, en comparación a los primeros africanos que llegaron a la isla. Para Anicet, la gran diferencia de los indios en relación con los africanos, es que aquellos, por no llegar en la condición de esclavos, pudieron traer consigo artefactos de su cultura. O, es posible pensar, pudieron portar sus culturas a través de artefactos, lo que contrasta con la experiencia de los primeros africanos. Desde ese punto de vista, la cultura, en la reflexión sugerida por la obra del artista, parece ser no solo representada por el artefacto *tray*: ella misma es un artefacto que los indios pudieron traer con ellos en el navío. Es porque traían consigo su cultura, y

artefactos de cultura —entendidos también como «artefactos de historia» (Strathern, 1990)— que, al llegar, pudieron inmediatamente establecer relaciones: los múltiples usos del *tray*, rápidamente incorporado a la vida cotidiana de la habitación, funcionan, de esta forma, como una imagen-síntesis. Extendiendo esa imagen, los indios pudieron traer su cultura «entera», contrastando con la cultura en fragmentos de los africanos recién llegados (también ellos, moral y psicológicamente fragmentados), y con los fragmentos de cultura amerindia que restaron tras la llegada de los franceses.

Especie de objeto-síntesis de múltiples apropiaciones, el *tray* puede ser considerado un artefacto de relación por excelencia, y tiene su sentido de relación ampliado en la obra de Anicet. En la serie *Restitution*, que podemos considerar una alegoría de la creación de la cultura martinicana, el artista no solamente utiliza como soporte este artefacto que es, en sí mismo, signo de relaciones, como, en su interior, conecta otros artefactos de relación, tales como amuletos indígenas, semillas y hojas nativas, perlas, espejos, tejidos, instaurando, a modo de un demiurgo, la creación de un universo martinicano, reconstituido por nuevas relaciones entre objetos resignificados en el interior del mismo *tray*.

Además, al ponerlo en la posición vertical —retirándolo, pues, de la posición horizontal que permite sus usos cotidianos—, el artista tiene la intención de restituirle a los indios la función sagrada, que, según él, fue desvirtuada en las distintas apropiaciones realizadas a lo largo de la historia martinicana. De modo similar, colocar reproducciones de amuletos amerindios en sus obras sirve para restituirles su función ritual, envilecida por los europeos en su menosprecio e ignorancia sobre el sentido de esos artefactos. Así, al «hacer su propia cosmogonía», el artista busca, en el arte, una forma de restituir la potencia de esos artefactos.

De ese modo, podemos considerar que los *trays* de Anicet se revelan, en el sentido apuntado por Gell en «*Vogel's net*» (1996), un «vehículo de intencionalidades complejas», que, reforzado por el uso de artefactos históricos, tanto en el soporte de la obra como en su interior, direcciona la mirada del espectador para las intencionalidades complejas presentes en los propios artefactos. Al transformarlos en *obras de arte contemporánea*, el artista produce una reflexión sobre la red de significados incorporada en los usos múltiples y creativos del *tray* en las plantaciones, o la potencia mágica contenida en un amuleto amerindio, revelando la complejidad de modos no occidentales de creativities.

La utilización de objetos sagrados en la creación artística es aún más frecuente en la obra de René Louise (Fort-de-France, 1949), al punto de definirse como un «artista chamán», comparando su propio proceso de creación con un ritual, tanto en relación al proceso de aprendizaje, como a los efectos generados por los artefactos producidos, en el propio artista y en el público.

La creación de sus obras —cuadros y performances— es parte de un proceso de vivencia espiritual en el cual el artista crea en un estado de trance, incluso evocando divinidades —en general del panteón vudú— a través de dibujos u objetos, sea en sus cuadros, instalaciones o performances.

Sus performances normalmente ocurren al aire libre, en lugares como la playa, la selva o la orilla de un río, de modo similar a los rituales religiosos que pretende evocar. Cito al artista: «Me voy hasta un lugar específico y pido para que un espíritu me habite. Después, yo sigo». Esta forma de expresión de espiritualidad no es influida por una religión en particular, puesto que el artista hace un bricolaje de elementos de diversas religiones (no occidentales) en sus performances, en las cuales se pueden observar símbolos de deidades del vudú, máscaras africanas, símbolos chamánicos o piedras semipreciosas, consideradas fuentes de poder o transcendencia. Como explica al hablar de su performance *Hommage aux ancêtres*, su búsqueda es realizar una síntesis en la cual pueda evocar los pueblos amerindios, africanos e indios que constituyeron al pueblo martinicano, evidenciando, sobre todo, sus rituales religiosos a través de sus símbolos. Pero esa incorporación de símbolos produce también efectos en el artista, que deliberadamente mezcla en su hacer artístico, tanto cuanto en su discurso estético, las fronteras entre lo espiritual y lo artístico.

Presente en su obra, como también en su reflexión sobre los elementos constituyentes de la identidad martinicana, encontramos innumerables obras que tienen como centro el personaje del negro cimarrón (*Nègre marron*), clave en el imaginario caribeño. En América, bien como en el Caribe, estos esclavos que se escaparon de las plantaciones, y en algunos casos formaron sociedades autónomas, fueron protagonistas de episodios de resistencia contra la esclavitud, bien como de organización de rebeliones contra el régimen colonial.

Para Louise, la imagen del negro cimarrón sintetiza la resistencia colonial, y por esto toma el fenómeno del cimarronaje como punto de partida para la elaboración de una teoría estética, expresa en su «manifiesto del cimarronaje moderno». En el contexto semicolonial martinicano, el artista considera el arte como una forma metafórica de cimarronaje.

Es lo que podemos observar en la obra «*Voyage Triangulaire*», que hace referencia a los navíos negreros y a la travesía atlántica de africanos esclavizados, presentada en conjunto con la instalación «*Hommage a Ogun et a les ancêtres africains*», elaborada especialmente para la exposición «Agora Mundo», realizada en París en la *Cité internationale des Arts* en 2013. Esa última, colocada delante de «*Voyage Traingulaire*», es similar a lo que en el candomblé de Brasil se denomina un *ebó*, que es una ofrenda a una deidad (*orixá*) con la intención de producir un determinado efecto sobre una persona o situación. «*Hommage a Ogun et a les ancêtres africains*» tiene como soporte

una bandeja de fondo negro sobre el cual están pintados, de modo estilizado, en rojo, *vévés* —dibujos utilizados para evocar y representar deidades del vudú— que remiten a *Ogun Ferraille*, uno de los oguns del panteón vudú, y, además, líder de la falange de los soldados *oguns*, que «simbolizan en primer lugar el espíritu de la resistencia belicosa que, en el mito nacionalista haitiano, dominó la historia del país de los rebeldes esclavos y bandos de cimarrones del siglo dieciocho» (Burton, 1997, p. 250). En el centro de la obra, un caimán, también pintado de rojo y atado con un cordón, trae atado a su boca un ejemplar del *Code Noir*. Sapos o lagartos con la boca atada son enterrados en Martinica en los rituales de *quimbois*, con la intención de producir una determinada eficacia, constituyéndose como una práctica utilizada ya en las plantaciones por los antiguos esclavos contra sus señores. Por su parte, el *Code Noir*, instrumento jurídico creado en 1635 en la Francia colonial que regulaba la vida y las relaciones entre esclavos y libres en las colonias francesas, aparece en la obra manipulado como en un hechizo⁵. Sugiriendo la producción de un hechizo contra el imperio colonial francés similar a aquellos producidos por los esclavos contra sus señores en la época colonial, Louise busca también reflexionar sobre la situación de semicolonialidad vivida en la Martinica contemporánea.

De ese modo, en tanto el propio artista sugiere la intervención de múltiples agencias en el proceso de elaboración de sus obras, podemos también interrogarnos sobre su estatuto, una vez que son producidas a partir de un proceso de creación en el cual, muchas veces, la evocación de divinidades y el trance están presentes. Sus propias obras pueden ser vistas como índices, en los términos de Gell (1998) de esas múltiples agencias, que operan a través del artista-chamán. Al mismo tiempo, es en el recorrido mágico-religioso de su producción, que Louise evoca lo que considera las raíces más profundas de la identidad martinicana, vivenciando, a través de los artefactos producidos, una forma específica de narrativa de la historia martinicana, que el artista, al reflexionar sobre su propia creación, denominó «cimarronaje intelectual».

Christian Bertin (Fort-de-France, 1952), igualmente, realiza en su trabajo una reflexión sobre la Martinica contemporánea en la cual emergen historicidades paralelas, como la esclavitud, el periodo de formación de las periferias en la capital de la isla y las ambigüedades de la relación con la metrópoli París en el contexto poscolonial. Es sus obras, realiza un trabajo de bricolaje de artefactos centrales en la historia y en el imaginario martinicanos, como el machete de corte de caña de azúcar y materiales contemporáneos diversos, como cubas metálicas que sirvieron para el transporte

⁵ Particularmente en relación con el vudú, Hurbon (1975) señala las severas interdicciones que el *Code Noir* infligía a sus practicantes. El autor relaciona la práctica del vudú al cimarronaje y acentúa su papel central en la Revolución Haitiana, con lo cual demuestra, así como otros autores (entre ellos, James, 1989), el papel de la resistencia ejercido por el vudú en Saint-Domingue contra el imperio colonial francés.

de combustible de las multinacionales, y fueron largamente utilizadas en las construcciones de las casas de la periferia de la capital martinicana en sus años de formación. El propio atelier del artista —que creció en Trénelle, uno de los barrios periféricos más emblemáticos de la capital Fort-de-France— fue construido del mismo modo que las casas de su barrio de infancia, utilizando la técnica de bricolaje de materiales diversos, tales como hierro, pedazos de madera, placas de aluminio, ventanas y partes de muebles recuperados y en modificación permanente; y es concebido como una obra de arte en proceso.

En el mismo atelier, sus obras se mezclan con objetos personales y con una enorme cantidad de materiales recogidos por el artista, que servirán para creaciones futuras: toneles, pedazos de hierro y madera, capós de automóviles, chatarras, ropas usadas, semillas y plantas.

En sus esculturas e instalaciones, materiales aparentemente diversos como chatarras y elementos naturales son colocados en relación con el proceso de bricolaje. Bertin aproxima esos universos supuestamente distintos, recreando un microcosmo de la Martinica contemporánea, en el cual autopistas que abrigan hipermercados de grandes redes francesas se imponen en medio a paisajes de mar y floresta; una profusión de automóviles y embotellamientos contrasta con el ambiente rural de la mayoría de las comunas; barrios populares exhiben, en sus calles angostas, casas precarias que dividen el espacio con los autos relativamente nuevos de sus moradores (e incluso con autos abandonados), de modo tal que se forma un paisaje urbano que mezcla trazos de barrio popular caribeño con las facilidades de acceso de los habitantes a determinados bienes de consumo, recordándole al extranjero que se está en Francia⁶. De ese modo, al recoger los materiales que encuentra a su alrededor en el paisaje martinicano y transformarlos en soporte para sus cuadros e instalaciones, el artista revela un ambiente híbrido, alegórico, por un lado, del modo de constitución de la modernidad caribeña, y bien representativo, por otro, del proyecto de modernización francés en las Antillas.

Un elemento central en el trabajo de Bertin es el machete utilizado en el corte de la caña de azúcar (*coutelas*). En una de sus instalaciones, «*Mis a table, coutelas blessé*», los machetes son alineados sobre una superficie y enlazados con un tejido de algodón grueso pintado de rojo. Bertin señala que «el machete para corte de caña de azúcar es una herramienta no solamente de la Martinica, sino de todo país colonizado», y hace hincapié al decir que los machetes que utiliza en sus obras fueron todos usados anteriormente poseyendo «una historia por detrás». Es a través del machete que el artista evoca uno de los temas centrales en su trabajo: el periodo de la esclavitud en la Martinica.

⁶ No nos olvidemos de que Martinica es un departamento de Francia.

Remitiendo al mismo tiempo al trabajo esclavo (en tanto herramienta utilizada en el corte de la caña de azúcar), a la revuelta de los cimarrones (en tanto arma) y a la subsistencia (una vez que también era el instrumento que utilizaban los esclavos para recoger sus propios alimentos en el campo), el machete condensa en un único artefacto la experiencia histórica del sistema de plantación en la Martinica, en sus dinámicas y ambigüedades. Podríamos hacer aquí un paralelo con el análisis de Strathern (1990), de «imágenes que incorporan historias en sí mismas», o «contienen eventos» (1990, p. 157) y extenderlo a este artefacto.

Además, podemos considerar que el artista, más allá del uso del machete en tanto que *artefacto que contiene eventos*, hace uso del propio evento de la experiencia histórica de la esclavitud y lo transforma en un artefacto de tipo «obra de arte». En el uso de esos eventos como artefactos —que, a su vez, producen nuevos artefactos— Bertin cuida los cuerpos heridos de los machetes con cataplasmas, del mismo modo que los hechiceros martinicanos.

A partir de esos ejemplos, en los cuales busqué reflexionar sobre la creación performática de estos artefactos, en el que «artefactos de historia» (Strathern, 1990), conceptos y experiencias son transformados en objetos artísticos dotados de múltiples agencias, creo que podemos, igualmente, observar el modo particular en el que estos artistas «hacen cultura martinicana» a través de artefactos. Al mismo tiempo, es en el acto de hacer estos artefactos que se crean como martinicanos y artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau & Raphaël Confiant (1993). *Éloge de la créolité*. París: Gallimard.
- Burton, Richard D. E. (1997). *Afro-Creole: Power, Opposition and Play in the Caribbean*. Ítaca y Londres: Cornell University Press.
- Burton, Richard D. E. (2006). France. Premier Code noir (1685); Second Code noir (1724). En *Le Code Noir et autres textes de lois sur l'esclavage*. Saint-Maur-des-Fossés: Éditions Sépia.
- Gell, Alfred (1996). Vogel's net: Traps as artworks and artworks as traps. *Journal of Material Culture*, 1, 15-38.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la Relation: Poétique III*. París: Gallimard.
- Glissant, Édouard (1997). *Le discours antillais*. París: Gallimard.
- Hurbon, Laënc (1975). *Le culte du vaudou*. París: Les Éditions Buchet/Chastel.

- James, C. L. R. (1989). *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and The San Domingo Revolution*. Nueva York: Vintage Books.
- Louise, René (2006). *Manifeste du Marronisme Moderne*. Case-Pilote: Lafontaine.
- Strathern, Marilyn (1990). Artifacts of history: Events and the interpretation of images. En Jukka Siikala (ed.), *Culture and history in the Pacific*, pp. 25-44. Helsinki: Finnish Anthropological Society.
- Trouillot, Michel-Rolph (1992). The Caribbean Region: An Open Frontier in Anthropological Theory. *Annual Review of Anthropology*, 21, 19-42.

**ANTROPÓFAGOS CONTEMPORÁNEOS:
PARADOJAS Y LÓGICAS VISUALES EN LA PINTURA
AMAZÓNICA CONTEMPORÁNEA PERUANA**

María Eugenia Yllia Miranda

LA ESTÉTICA AMAZÓNICA Y LA INVENCIÓN DE LA OTREDAD

La configuración del conocimiento tradicional de los pueblos amazónicos, realizada desde la etnología y la antropología, se valió desde sus inicios de la cultura visual de estas sociedades para validar sus enunciados. Imágenes de hombres y mujeres con cuerpos pintados, objetos con diseños geométricos y dibujos hechos por los mismos indígenas los mostraban como seres lejanos, inmersos en espacios atemporales y sumamente exóticos; narrativas que contribuyeron a la invención de paradigmas sobre la alteridad y el mito del indígena primitivo e incivilizado, estigma que sigue presente en el imaginario social como una verdad que necesita continuamente ser refutada¹.

No obstante, paradójicamente, es desde la etnología y la antropología que las manifestaciones estéticas de los pueblos indígenas se dieron a conocer y las imágenes obtenidas forman parte importante de la historia de su visualidad (Krauss 2000-2001). Trabajos como el de Koch Grumberg², Levi Strauss y Reichel-Dolmatof, por citar algunos clásicos de la primera mitad del siglo XX, ponen atención al diseño geométrico amazónico y dan importantes aportes a la divulgación de las tradiciones estéticas de estas sociedades, dejadas de lado por la historia del arte.

¹ El papel de la imagen tuvo su mayor impacto político durante el *boom* del caucho, en el que el indígena representaba un defecto del ideal moderno de la nación, como se observa en las revistas ilustradas de la época (Cornejo & Yllia, 2009), y en las fotografías en las que aparecen como feroces caníbales (Chaumeil, 2009).

² Estudios fundacionales como *Inicios del arte en la selva*, de Theodor Koch Grumberg, en la región (Krauss, 2000 2001), permiten incluso ver el interés puntual por interpretarlos y, a través de ellos, construir hipótesis con valor científico sobre el nivel desarrollo cultural de las sociedades siguiendo la mirada positivista de la época.

No cabe duda entonces de que la imagen ha tenido un papel protagónico en el estudio de los pueblos indígenas amazónicos y su uso como herramienta de traducción cultural se ha mantenido hasta la actualidad³. En nuestro medio, un caso emblemático es el trabajo realizado por el investigador Luis Eduardo Luna y el pintor Pablo Amaringo en el libro *Ayahwasca Visions The religious iconography of a peruvian shaman* (1991). Si el diálogo entre el investigador y el informante introdujo nuevos paradigmas visuales al interior de las sociedades, un tema aún poco investigado, también despertó sensibilidades y la emergencia de talentosos pintores.

La exclusión de las manifestaciones estéticas de los indígenas de los sistemas oficiales de circulación como galerías o museos explica por qué algunos de sus miembros más jóvenes han adoptado un formato del arte occidental como la pintura, un tipo de arte que históricamente ha sido patrimonio exclusivo de las clases dominantes del país (Lauer, 2007, p. 18). Desde esta perspectiva, el surgimiento de la pintura contemporánea entre los miembros de los pueblos amazónicos encierra una gran paradoja: se trata de un tipo de representación diferente al desarrollado en su entorno tradicional de carácter efímero, es decir, los pintores rompen con su tradición para crear una nueva que les permita mayor representación y el ingreso a nuevos espacios de circulación. (Yllia, 2009). Esta acción, que puede ser analizada desde diversas perspectivas, a nuestro juicio es una estrategia que encaja con el de la antropofagia cultural, aludiendo a los modernistas brasileños. Creemos que si la construcción de la otredad del indígena amazónico tenía en la antropofagia su mayor estigma, por qué no utilizarla como metáfora del proceso cultural que se escribe desde la pintura y que parte del consumo de la cultura del otro para construir la propia.

Como el sistema artístico y cultural excluyó de sus fueros las expresiones estéticas de sus pueblos de origen, desconociendo que responden a cánones y a lógicas de producción diferentes, las nuevas generaciones se han apropiado de sus códigos, dinámicas de circulación y consumo del arte occidental.

VÍCTOR CHURAY ROQUE: DE LA NARRACIÓN VISUAL AL AUTORRETRATO

La corta pero intensa trayectoria de Víctor Churay Roque o Ivá Wajyamú, (1972-2002) permite conocer detalles de cómo es asumido el papel de arte y el mito del artista dentro de una comunidad indígena y su proyección en la creación de lenguajes, estilos artísticos y discursos íntimos que subyacen en su obra (Yllia, 2009).

Nacido en la comunidad bora de Pucaurquillo (Mariscal Castilla, Loreto), Churay vivió en un medio marcado por el desarrollo turístico y aprendió la elaboración

³ El impacto que causaron los investigadores en la introducción de nuevos soportes como el papel y la configuración de patrones para objetivar el mundo es un tema aún poco explorado.

de artesanías en su entorno familiar. Su carrera como artista, sin embargo, se inició a partir de los premios de pintura amazónica sobre llanchama que obtuvo y le permitieron desplazarse hacia la ciudad de Lima. En 1995 y 1996 Churay presentó dos exposiciones individuales en la galería comercial Formas del distrito capitalino de Miraflores, algo poco usual para un artista indígena. Ese mismo año, en 1996, empezó a trabajar en el Seminario de Historia Rural Andina bajo la dirección del connotado historiador Pablo Macera. En ese espacio, Víctor fue el interlocutor de su padre y los investigadores del seminario y dio forma a relatos fiestas y leyendas que explican la historia de su pueblo. Inicialmente comenzó dibujando pinturas sobre temas de flora y fauna y posteriormente sus pinturas se fueron complejizando e incorporando narraciones de carácter etnográfico, mapas del cielo, tomas de ayahuasca, el maguaré, la maloca o la fiesta del pijuayo o memeba (Soria, 2001). En su amplio repertorio destacó el tema de la explotación del caucho, narrado a través del uso de viñetas, en las que recoge la memoria local y describe los nefastos acontecimientos desde la percepción indígena.

Luego de su trabajo en el Seminario de Historia Rural Andina, Churay comenzó a estudiar historia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La vida en la ciudad agudizó su espíritu crítico frente a los derechos vulnerados de los pueblos amazónicos.

Churay conoció la obra de Amaringo, presentada en Ayahuasca visions. El cromatismo de las pinturas visionarias cambió por completo la obra de Víctor que, por esos años, empezó a descubrir el potencial del acrílico. A partir de ese encuentro, Churay afianzó un lenguaje, enriqueció su paleta y jugó con contrastes y colores fosforescentes. Ello se observa en su *Autorretrato* (imagen 1) realizado en Lima en 2001. El cuadro cita casi exactamente la pintura *el Mundo de los yacuruna*, de Amaringo, para construir el fondo del cuadro. En ella el artista se presenta de perfil, con un pincel en la mano a partir de una fotografía tomada de un diario local. Pese a la auto-exotización de su propia imagen en la que aparece con una suerte de cushma hecha de puntos de colores, lejos está el artista del imaginario de los antiguos boras en los que aparecían desnudos. Churay tiene en sus manos el poder de representar a los bora.

El uso de un género occidental como el autorretrato para afianzar su identidad da cuenta de cómo el artista se apropia de él para construir su imagen y perpetuarse en la pintura. Churay recurre a un género del arte occidental para afirmar su etnicidad.

ELENA VALERA: BAHUAN JISBE

Como muchas mujeres de su pueblo, la pintora y bordadora perteneciente al pueblo shipibo-konibo del Alto Ucayali, Elena Valera Vásquez (Pucallpa, 1968), aprendió desde niña a bordar y a elaborar los kené, cuyo simbolismo ha sido desde hace muchos

años objeto de atención de diversos investigadores. Sin embargo, fue en el Seminario de Historia Rural Andina de Lima, laboratorio de investigación, cuando comenzó a introducir otro tipo de temáticas. La artista plasmó a través de las imágenes el conocimiento tradicional de su pueblo. Comenzó elaborando muestrarios taxonómicos de la flora y la fauna, desde los saberes shipibo-konibo y posteriormente, y siempre a base a tintes naturales, representó narrativas visuales más complejas que describían rituales importantes como el Aní Sheati.

En este proceso, Valera incorpora a su expresión tradicional elementos ajenos a su universo visual, creando un nuevo estilo de pintura sobre tela. Cabe destacar que al igual que Churay, la artista firma y pone fecha a sus pinturas, con lo cual, como otros artistas, se inscribe dentro de los cánones de la historia del arte occidental y peruano.

Migración (imagen 2), otra obra de Elena Valera, muestra el camino que han seguido muchos hombres y mujeres de su pueblo al tener que dejar sus comunidades de origen para llegar primero a Pucallpa y después a la ciudad de Lima. La composición presenta diversas temporalidades. En una primera se ve su comunidad y las actividades tradicionales que hacen las mujeres de su pueblo: el cuidado de la chacra y de los animales, la preparación de masato y la elaboración de cerámica. Se observa además la escuela niños y el río como elemento conector. En el lado contrario presenta los cerros que coronan la ciudad de Lima, edificios y diversos elementos con los que articula en la ciudad así como objetos que representan la modernidad como la computadora y el internet. Vemos elementos que forman parte de su «yo» y su «ahora», como el cerro San Cristóbal que denota el espacio en el que se enuncian las imágenes, en este caso, Cantagallo en la Lima. El uso del chitonte en las mujeres del campo y la ciudad, alude a su identidad shipibo-konibo.

El lenguaje híbrido de las pinturas de Elena Valera, que utiliza el kené y otros elementos de representación, le ha permitido acceder a espacios antes impensados para un artista de raigambre indígena, como el Museo de Arte Contemporáneo en Barranco (Germaná, 2013).

REMBER YAHUARCANI

Rember Yahuarcani (Ancón Colonia, 1985) encarna otro importante caso de la pintura contemporánea amazónica y permite advertir cómo en el proceso el artista ha negociado elementos visuales que en la actualidad componen su repertorio. Al igual que los artistas mencionados, su obra inicialmente se abocó a representar el universo mitológico, personajes y héroes culturales huitotos y luego fue complejizándose con nuevas temáticas.

En *Cosmovisión Femenina*, el artista cita una famosa fotografía del fotógrafo español Manuel Rodríguez Lima (Chaumeil, 2009) que circuló durante el *boom* del caucho y que en la pintura refuerzan la «autenticidad» del ritual mencionado (Cornejo & Yllia, 2009). Esta obra en particular nos permite reflexionar en torno a la circulación y consumo de imágenes visuales y cómo las nuevas generaciones de artistas hacen uso de ellas resignificándolas.

Yahuarcani no solo hace uso de nuevos soportes y pigmentos, como la pintura acrílica, sino que dialoga con otros lenguajes, acaso más globalizados, virando hacia formas sofisticadas que abandonan la explicación que casi siempre acompañaba a las pinturas, otorgando mayor protagonismo al tratamiento estético de las imágenes, como se ve en sus últimas exposiciones. No es gratuito que sus pinturas formen parte de un circuito mayor a nivel latinoamericano.

La trayectoria de Yahuarcani ha concitado la atención de diversos investigadores quienes le han dedicado entrevistas y ensayos (Belaunde, 2010; Borea, 2010), y su potencial como narrador y escritor lo ha empoderado como un destacado intelectual indígena e investigador de la memoria del clan Aymen+.

BRUS RUBIO

El artista huitoto Brus Rubio Churay (Pucarquillo, 1984), al igual que los anteriores, no solo desarrolla un género artístico redimensionado fuera de su contexto, sino que su repertorio también se ha enriquecido en los últimos años con imaginarios, personajes y elementos que dan cuenta de la dinámica cultural en la que está inmerso.

Haciendo gala de su audacia como cazador visual, Rubio ha consignado en sus recientes obras detalles de su cartografía personal. Lima y París, lugares que conforman su itinerario artístico son escenarios de situaciones, encuentros y confrontaciones estéticas llevadas a la pintura. En *Pasaporte Amazónico* (imagen 3), una osada composición que exotiza el paisaje parisino al rodear la Torre Eiffel de un paradisíaco y exuberante entorno amazónico. Un elemento clave y recurrente de sus obras es la inserción de su autorretrato en la que se presenta con vestimenta occidental y corona de plumas de guacamayo, objeto tradicional que alude a su etnicidad huitoto-murui que lleva con orgullo como su verdadero pasaporte al mundo. El mestizaje de la ropa es una analogía de la heterogénea identidad de los indígenas contemporáneos quienes simbólicamente entran y salen de la modernidad de según las circunstancias afrontadas.

En *Invitación*, (imagen 4) la presencia de tres niños huitotos que literalmente sobrepasan los límites de los marcos zigzagueantes, deja ver un tema que siempre le ha interesado como creador: la pintura como vehículo de representación y las exposiciones como espacios de encuentro social y legitimación de los artistas.

La alusión a la nación es elocuente a través de la bandera peruana y el escudo cuyos elementos han sido reemplazados por otros de índole amazónica: una corona huitoto y una cornucopia de la que salen no monedas sino pescados, lo cual alude a otro tipo de riqueza. La pintura está sostenida por pueriles atlantes en los que una vez más el artista se apropia de convenciones del arte occidental. Acompañan al conjunto una mujer que mira al espectador sosteniendo una copa y un fotógrafo que captura la escena, personajes típicos de las inauguraciones de arte que Brus captura en el lienzo. La vegetación que inunda las paredes de la galería así como los símbolos geométricos que se desplazan en el piso conforman una metáfora de lo que sucede desde el arte contemporáneo y la posibilidad que tienen los artistas de subvertir la noción de periferia.

Las trayectorias de los artistas presentados muestran con elocuencia no solo los cambios estéticos que el proyecto de modernidad genera en sus sociedades de origen sino también cómo cada uno de ellos ha sabido aprovechar su circunstancia personal en la conquista de nuevos espacios. En una suerte de antropofagia cultural, Churay, Valera, Yahuarcani y Rubio han negociado códigos y elementos simbólicos para tener voz y representación en el sistema artístico peruano y mundial.



Imagen 1: *Autorretrato*, Víctor Churay Roque. Técnica mixta sobre llanchama, 2001. Colección Marjorie Crossman - CAAAP; Foto: CAAAP.



Imagen 2: *Shipibas migrantes en Cantagallo*, Elena Valera. Acrílico sobre tela, 2010. Colección César Ramos; Foto: César Ramos.



Imagen 3: *Pasaporte*, Brus Rubio Churay. Acrílico sobre tela, 2013. Foto: Brus Rubio.



Imagen 4: *Invitación*, Brus Rubio Churay. Acrílico sobre tela, 2014.
Colección del artista. Foto: Brus Rubio.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaringo, Pablo & Luis Eduardo Luna (1991). *Ayahuasca Visions. The religious iconography of a peruvian shaman*. California: North Atlantic Books.
- Belaunde, Luisa Elvira (2010). Las once lunas de Rember Yahuarcani. *Mundo Amazónico*, 1, 333-348.
- Borea, Giuliana (2010). Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene. *Revista de Antropología Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, 2(2), 67-87.
- Cornejo Chaparro, Manuel & María Eugenia Yllia (2009). Percepciones, representaciones y ausencias: narrativas e imágenes de la época del caucho. En A. Chirif y M. Cornejo Chaparro (eds.), *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*, pp. 169-201. Lima: CAAAP, IWGIA, Universidad Científica del Perú.
- Chaumeil, Jean-Pierre (2009a). El comercio de la cultura: el caso de los pueblos amazónicos. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 38(1), 61-74.

- Chaumeil, Jean-Pierre (2009b). La guerra de las imágenes del caucho. En A. Chirif y M. Cornejo Chaparro (eds.), *Imaginarios e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*, pp. 37-73. Lima: CAAAP, IWGIA, Universidad Científica del Perú.
- Churay, Víctor & María Belén Soria (2001). *Fiestas tradicionales de los boras*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina.
- Germaná, Gabriela (2013). *Entornos reconfigurados. Tránsitos artísticos en la nueva contemporaneidad limeña*. Arequipa: Centro Cultural Peruano Norteamericano/ MAC Lima.
- Krauss, Michael (2000-2001). Comienzos del arte en la selva. Reflexiones etnológicas sobre el arte indígena a principios del siglo XX. *Société suisse des Americanistes. Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft. Bulletin*, 64-65, 183-192.
- Lauer, Mirko (2007). *Introducción a la Pintura Peruana del Siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Soria, Belén. (2001). *Fiestas Tradicionales de los Bora*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.
- Yllia, María Eugenia (2009). De la maloca a la galería. La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía Peruana. *Illapa. Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas Universidad Ricardo Palma*, 6(6), 95-107.

LAS PINTURAS Y LOS ARTISTAS AMAZÓNICOS QUE VIVEN EN CANTAGALLO: EL CASO DE ROLDÁN PINEDO

Daniel Castillo

ASÍ COMENZÓ TODO...

En primer lugar, habría que considerar que la comunidad de Cantagallo no existía hasta antes de 1999, y aunque la migración indígena de la Amazonía ya había comenzado hace muchos años atrás, nunca había conformado una sociedad tan particular como la de Cantagallo.

Los primeros migrantes de la zona de Pucallpa del departamento de Ucayali llegaron a instalarse en pequeñas casas ubicadas en diferentes partes de la ciudad de Lima. Los que no tenían un lugar específico para quedarse se hospedaban en la casa «Tarata», ubicada dentro de la famosa «Huerta perdida» del distrito de Barrios Altos de la ciudad de Lima, una zona que ha sido catalogada como peligrosa; sin embargo, para estos migrantes fue una oportunidad para quedarse en la capital del Perú, y no importaban aquellas condiciones ni los nuevos trabajos duros que les tocaría hacer como estibadores, ayudantes de cocina o en el mercado. Así, poco a poco, ellos fueron trayendo a sus familias. La familia de Roldán Pinedo llegó de esa forma y se instaló en aquella casa. Su esposa en ese entonces, Elena Valera o «Bawan Jisbe» (en el idioma shipibo, que significa «loro hablador»), trabajaba lavando ropa. Un día, ella conversó con un amigo suyo, Robert Rengifo, un pintor amazónico, que luego sería conocido como «Chonomeni», quién le comentó sobre unos talleres de pintura que había organizado Pablo Macera en el Seminario de Estudios Rurales de la Universidad de San Marcos. Le dijo que Macera estaba muy interesado en que dibujen y pinten, y que a cambio podían recibir algo de dinero. Elena se entrevistó con él y le dijo que conocía la técnica del teñido de telas. Así, Macera la incluyó en los talleres. Allí conoció a otros pintores de diferentes etnias amazónicas, como Víctor Churay, el pintor bora que fue asesinado justo cuando filmaban un documental sobre él. En suma, dicho taller congregaba a muchos indígenas que empezaron a pintar sobre telas teñidas con tintes naturales y traídos de la Amazonía; antes de ello, casi nadie había tomado un pincel y ni mucho menos recibido dinero por ello.

El Seminario de Estudios Rurales Andinos fue fundado por el historiador Pablo Macera en 1966 y a principios de 1990 quiso extenderlo para conocer la selva amazónica, y en ese intento, preparó en 1997 el proyecto de unos talleres que durarían tres años aproximadamente. Allí coleccionó y estudio las pinturas de diferentes grupos étnicos. Pero, ¿por qué pinturas? La razón fundamental fue porque muchos de los indígenas no podían hacerse entender en castellano, no sabían leer ni escribir y encontraron en las pinturas no solo un medio de expresión, sino un medio de comunicación, tal como lo señala María Belén Soria, quien ha trabajado con Macera (según entrevista de 2011). De esa forma, el seminario estaba muy interesado en conocer la cultura de estos pueblos, por lo que se incentivaba a nuevos pintores a dibujar y pintar los animales o plantas que habían visto en la selva, inclusive en algunos casos añadían el nombre de estos. Allí pintaban los recuerdos que tenían sobre sus experiencias, la memoria de los mitos y de sus costumbres, siendo reinterpretedados con el pigmento y el pincel colocando la pintura sobre una tela. Así nacieron los nuevos artistas amazónicos.

A pesar de que fue una buena iniciativa por parte de Macera, los talleres no pasaron de la década de 1990. Aunque se realizaron algunas exposiciones en el mismo seminario, con publicidad y todo ello, lo máximo que alcanzaron fue exponer en una de las salas del Museo de la Nación en 1999, con la etiqueta de «arte popular».

CANTAGALLO Y LOS NUEVOS ARTISTAS

A fines de 1999, la Municipalidad del Rímac decidió armar una feria de artesanías, la cual implicaba la venta de estas en pequeños kioscos temporales para que los indígenas shipibos migrantes que estaban dispersos en Lima pudieran exhibir sus trabajos y aprovechar esta oportunidad. De hecho, aprovecharon la situación y lo interesante es que esa feria, que debió durar unas cuantas semanas, no ha acabado hasta el día de hoy. A pesar de varios intentos de desalojo, los shipibos se apropiaron de la zona, inclusive se hicieron campo entre el centro comercial y las viviendas de otros migrantes cusqueños que llegaron mucho antes que ellos. Se apropiaron del lugar que ahora se llama Cantagallo, se quedaron allí y formaron la asociación de Avshil (Asociación de viviendas de shipibos en Lima).

Roldán Pinedo y Elena Valera llevaron sus pinturas para exhibirlas en esa feria y serían parte de los fundadores de la comunidad. Luego llegarían más familiares de la zona de Pucallpa. Al principio, y quizá hasta ahora, la toma de decisiones era más difícil en cuanto a la sociedad que estaban conformando. Algunos shipibos aparecían muertos al borde del río. Así pues, pronto se dividieron y se formó otra organización llamada Ashirel (Asociación de shipibos residentes en Lima). Lo curioso es que todo este grupo nuevo estaba conformado por personas que se habían dedicado

a la artesanía y al arte, tal como Roldán y Elena. Ellos dos, que eran esposos en ese entonces y que ya tenían cierto reconocimiento como artistas, llegaron a ser los dirigentes de la comunidad de Cantagallo. El año 2005 fue uno de los más críticos, ya que había algunos resentimientos por parte de Avshil, justamente cuando Elena era la presidenta. Finalmente, Ashirel tomó posesión de un terreno. Allí construyeron casas de madera y triplex al estilo amazónico y hoy viven instaladas algo más de 250 familias solo de shipibos artistas.

Curiosamente, mientras que en la ciudad de Pucallpa los jóvenes, más que los adultos, están perdiendo sus costumbres; en la ciudad de Lima pasa lo contrario. Hay una revitalización y una práctica activa de su cultura, pues esta los identifica y diferencia del resto. Por consiguiente, todo y en especial el arte de Cantagallo, parece tener su origen en la cultura. Es pues la fuente principal de motivación e inspiración que los mantiene con vida y les ha dado una oportunidad para insertarse al sistema económico de Lima y un reconocimiento especial por la identidad que difunden, porque sus objetos culturales fácilmente pueden ingresar al mercado y hacer que muchos progresen en términos de adaptación.

Hasta acá podemos señalar cómo es que los aspectos políticos, sociales y económicos están ligados al «arte», el cual se presenta como una nueva propuesta en un nuevo contexto, que es Lima. De ese modo, y curiosamente, los líderes de la comunidad de Cantagallo son los artistas más reconocidos por la sociedad limeña. Demer Ramírez, el presidente en la época que estaba haciendo la investigación (2012), era parte del grupo de música Los Konish, y Roldán era su nuevo cuñado. Podríamos señalar que en la comunidad de Cantagallo en la comunidad de Cantagallo el estatus artístico determina el estatus político y económico de sus integrantes; un caso inusual.

ROLDÁN PINEDO: UN ARTISTA DE CANTAGALLO

Las divisiones entre los shipibos siguieron amenazando la estabilidad del grupo. Luego de la presidencia de Elena Valera, los conflictos internos en Ashirel empezaron a aparecer, al mismo tiempo que ella enfrentaba problemas familiares. Elena regresó a Pucallpa dejando de lado por un tiempo su carrera artística y Cantagallo. Roldán Pinedo permaneció en Lima y se mantuvo dentro de Ashirel. Contrajo un nuevo matrimonio con la hija de una familia de músicos importante y fundadora de Cantagallo. Así, las divisiones internas continuaron. Curiosamente, la nueva organización produjo la clasificación de los artesanos por una parte, y de los artistas por otra; aunque algunos juegan con lo que más les conviene al momento de definirse, pero entre ellos es clara la identidad y la pertenencia. Sin embargo, ambos grupos producen objetos para el mercado, aunque la categoría de artistas posee un estatus más alto.

En el caso de Roldán Pinedo o «Shoyan Sheka» —que significa «ratón travieso»—, este se ha convertido en la firma de sus pinturas. Ello a partir de la primera exposición que realizó en el Museo de la Nación en 1999 luego de las muchas exposiciones que tuvo en el Seminario de Historia Rural Andina, pues antes de aquella fecha sus pinturas no tenían firma y solo eran reconocidas porque sus motivos y figuras eran relativos a la selva. Así pues, la evolución o desarrollo como artista es evidente. Sus pinturas son pintadas con acrílicos baratos sobre una peculiar tela teñida con un pigmento que saca del árbol de la caoba y que luego hace hervir para conseguir un tinte tan fuerte que no permite la decoloración inclusive por las lavadas.

Cuadro 1. La trayectoria del artista por tipo de exposición
(se muestra título, año, fecha exacta y lugar de realización)

Exposiciones individuales

- 2004 «Ancestral Vision. Works by four peruvians» de la Tremaine gallery del Hotchkiss School. Estados Unidos.
- 2009 18 de junio al 15 de julio. «Sabiduría, mirada profunda». Galería de Arte de la Facultad de letras de la UNMSM. Lima.

Exposiciones colectivas

- 1999 10 de agosto al 10 de setiembre. «Telas pintadas shipibas: Roldán Pinedo y Elena Valera». Sala de exposiciones temporales de Arte popular. Museo de Arte de San Marcos. Centro Cultural–UNMSM.
- 2000 Diciembre 1999 a enero. «El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas». Sala de exposiciones de Telefónica. Lima. Telefónica del Perú.
- 2000 10 al 15 de julio. «Lo mágico y lo cotidiano en el Arte shipibo: Roldán Pinedo y Elena Valera». Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- 2002 «Narración e imagen» Exposición y conferencia. Lima.
- 2004 11 de junio al 23 de julio. «Dueños del mundo Shipibo/Conibo: Lastenia Cayo». Sala de exposiciones del Colegio Real. Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM, Lima.
- 2005 20 de octubre al 15 de diciembre. «La sogá de los muertos. El conocer y desconocido de la ayahuasca»
- 2005 X Subasta Anual de Arte: Arte popular, arte contemporáneo, arte del siglo XX, arte colonial y artes decorativas. MALI, Lima.
- 2007 «Semana dedicada a la Amazonía», Christian Bendayán y Gredna Landoft. UNMSM, Lima.
- 2007 En julio. Rural Maky (Hecho a mano). Museo de la Nación.
- 2009 12 de marzo al 9 de abril. «Poder Verde: Visiones psicotropicales». Centro Cultural de España, Lima.
- 2009 Octubre. «Chonomeni: el que pinta bonito». Sala de exposición del Colegio Real., Lima.
- 2010 26, 27 y 28 de marzo. «Ayahuasca Sabiduría». Casa Museo Galería ayahuasca.

2010	29 y 30 de abril. «Ayahuasca Sabiduría». Expo Amazónica.
2011	16 de junio al 4 de julio. «Amazónica: corrientes, vertientes y emergencias». Centro Cultural Ricardo Palma. Sala Raúl Porras Barrenechea, Miraflores, Lima.
2011	20 de octubre al 24 de noviembre. «Amazonía: la visión transparente». Oxfam. Parque de la Exposición, Lima.
2012	12 de mayo de 2012. «La noche en blanco». Calles de Miraflores, Lima.
Exposiciones en el extranjero	
2001	15 de octubre al 15 de noviembre. Exposición individual: arte y shamanismo, shipibo conibo. Centro cultural tianguis. Quito, Ecuador.
2002	Exposición de pintura. Work travel market Londres, Inglaterra.
2004	15 al 17 de agosto. Exposición colectiva: Ancestral vision. Works by four perubian. Tremaine gallery at the Hotchkins Schools.
2005	29 de julio al 4 de agosto. Presentación de Pinturas Shipibas. Ciudad de Toyokawa: PromPerú. Japón.
2007	1 al 4 de noviembre. Centro interamericano de artesanía y de artes populares CIDAP. Ecuador.

Fuente: elaborado por Daniel Castillo, 2012. Datos obtenidos a través de las entrevistas realizadas a Roldán Pinedo y de los documentos que se han hallado.

Un día Roldán Pinedo conoció a Gredna Landolt, quien estaba interesada en recolectar mitos para un trabajo de investigación. Asimismo, había trabajado con Víctor Churay y quería hacer lo propio con Roldán, quien fue recomendado por el artista. Ya estaba en el directorio de Gredna quien trabajaba con la Fundación Telefónica. Se hizo más conocido después de la publicación de la investigación y, poco a poco, fue invitado a más exposiciones y reuniones. Así comenzó su trayectoria y la conversión de artesano a artista.

Cuadro 2. Publicaciones en que se menciona al pintor, clasificadas por año entre 2005 y 2012

2005	Landolt, Gredna. <i>El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente</i> . Lima: IKAM.
2005	Bendayán, Christian (ed.). <i>La saga de los muertos</i> . Lima.
2000	Telefónica. <i>El ojo verde: cosmovisiones amazónicas</i> . Lima: Telefónica.
2009	Belaunde, Luisa Elvira. <i>Kené: arte, ciencia y tradición en diseño</i> . Lima: Instituto Nacional de Cultura.
2011	Revista <i>Las sumas voces</i> . Lima.
2012	Revista <i>Signos</i> , XXXI(11). Lima.

Fuente: elaborado por Daniel Castillo, 2012. Obtenido a través de las entrevistas que se realizaron a Roldán Pinedo y de los documentos que se hallaron en su posesión.

Al respecto de las tablas anteriores, pienso que vale la pena resaltar los eventos más importantes: la publicación de Gredna Landolt en 2005 titulada «El ojo que cuenta» y la exposición «La sogá de los Muertos» del mismo año. En esta exposición conoce y expone junto a Christian Bendayán, un ya reconocido artista amazónico, y en la que ambos se ubican en el mismo estatus artístico. Bendayán se volverá su amigo y lo invitará a exposiciones desde ese entonces. Otra gran exposición fue titulada *El poder verde: visiones psicotropicales*, donde aparecen nuevas pinturas de Roldán que muestran su evolución artística, ya que los tamaños de sus telas han crecido, los animales ahora tienen más vigor y son más estilizados, hay más composición y complejidad en el uso de colores y líneas; está más pegado al canon occidental de arte, pero no deja de lado un toque personal, que quizá ni él mismo percibe. La imagen de la publicidad de estas exposiciones es también crucial en la formación del tipo de artista, que es cada vez más relacionado con una selva exótica llena de nativos que lentamente se van convirtiendo en artistas. Finalmente, para el importante evento de arte contemporáneo «La noche en blanco», donde muchos artistas amazónicos se mezclan con otros artistas de orígenes y técnicas distintas, y que en 2012 se realizó tomando las calles de Miraflores, Roldán Pinedo volvió a la esfera pública del arte con un estilo más elaborado, dejando de lado las telas teñidas y los formatos pequeños. Ahora sus telas blancas medían y sobrepasaban los tres metros de lado; sus motivos y figuras eran las interpretaciones, que según él, provenían de una sesión de ayahuasca —un ritual donde se bebe un brebaje que tiene efectos alucinógenos y psicodélicos, fuente de inspiración para muchos artistas amazónicos—, previa al acto de pintar. Su lienzo era la nueva interpretación de las visiones, las cuales explicaban perfectamente la lógica del dibujo, la forma y el color, dándole un sentido peculiar y único a su trabajo. Ello lo ubicaba, creo yo, en la palestra de los artistas contemporáneos peruanos.

Hoy, con más posicionamiento y estatus, Roldán Pinedo se mantiene firme como miembro de Ashirel, a pesar de que esta asociación está otra vez en conflictos que están provocando más divisiones, que, no obstante, no han afectado su poder como artista en la comunidad. Ello debido a que, al parecer, el poder en Cantagallo está relacionado con el grado o el estatus como artista.

Así como Roldán, han parecido otros jóvenes artistas como los hermanos García o el mismo hijo de Roldán, Harry Pinedo, quienes, en mi opinión, están superando el trabajo de los artistas reconocidos. En suma, nuevos artistas están naciendo allí. Ellos por ejemplo están usando los tradicionales *kené*, figuras geométricas antiguas y las están utilizando estilizadamente dentro de su composición. A veces usan figuras artesanales que las adecúan abstractamente, dándoles más movimiento y simbolismo. Sin embargo, son jóvenes y no se han insertado a los círculos de artistas reconocidos; todavía están conociendo el negocio, la otra cara del objeto artístico en el arte contemporáneo.

CONCLUSIÓN

«Los artistas se hacen, no nacen», son producto de las circunstancias y de las necesidades del contexto. En este caso, los artistas de Cantagallo aprovecharon su cultura como fuente de inspiración. Ello les dio reconocimiento y dinero, pero sobre todo prestigio dentro y fuera de la comunidad. Específicamente, Roldán Pinedo elaboró, a través de la experiencia, un lenguaje artístico más complejo que lo ha ayudado a convertirse de «no artista» en «artesano», luego en «artista popular», y finalmente, para ser reconocido como «artista peruano»; es decir, en una categoría contemporánea y amazónica, mientras que al mismo tiempo fue ocupando cargos de poder y prestigio dentro de la comunidad.

ENTRE LA CALLE Y LA GALERÍA: UNA APROXIMACIÓN A LA TRAYECTORIA DEL COLECTIVO LIMAFOTOLIBRE DESDE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL Y EL ARTE¹

Jorge Juárez Li

NACE UN COLECTIVO

El colectivo LimaFotoLibre (LFL) nace en el año 2006 y desde entonces ha venido mostrando su trabajo en distintas plataformas y espacios de exposición. Actualmente tiene cuatro integrantes que firman bajo los seudónimos de «Tunchi», «Oe», «Fokus» y «Petituars»². Así pues, en lo que resta del texto, utilizaré los seudónimos para referirme a ellos, ya que esa es la forma que más han utilizado al momento de exhibir y mostrar su trabajo³.

Los integrantes pertenecen a la misma generación⁴. De los que nacieron en el Perú uno es limeño (Fokus) y los otros dos, de Huánuco (Tunchi) y Tacna (Oe). A ellos tres los une el hecho de pertenecer o haber frecuentado espacios de rock subterráneo como espectadores, pero también como parte de una banda o como productores. Experiencia que les ha permitido aprender dinámicas de autogestión que han sido puestas en práctica en los distintos proyectos e iniciativas del colectivo.

Vale señalar que el colectivo se forma en un momento en el que, según los economistas, empieza un *boom* económico en el país. Un cambio que se expresa en la ciudad de Lima, donde empiezan a desaparecer las casas antiguas para convertirse en edificios. Definitivamente Lima ha cambiado y lo sigue haciendo. Posiblemente por ello, los miembros de LFL necesitan fotografiar la mayor cantidad de veces imágenes

¹ El presente texto recoge parte de los hallazgos y resultados de mi tesis para optar el grado de magíster en Antropología Visual en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

² Este integrante es francés e ingresó al colectivo en 2011.

³ En algunos lugares de exhibición ellos han aparecido con sus nombres reales: Bruno Guerra (Tunchi), José A. Vidal (Oe), Pool Olortiga (Fokus) y Clement Gaillard (Petituars).

⁴ Han nacido a fines de los setenta y principios de los ochenta.

de esa Lima que ellos consideran que pasa rápida frente a sus ojos. Una Lima cuyas calles y personajes ya no perduran, sino que fluyen y desaparecen; y sobre las cuales los integrantes del colectivo quieren dejar testimonio.

PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

El colectivo LFL ha construido un discurso acerca de su propia producción y que está presente en su portal web, en sus fotolibros y en las exposiciones y conversatorios en los cuales han participado.

Ellos señalan que como colectivo buscan hacer «un registro visual histórico de la cotidianidad en el momento donde no se esperaba o cuando no se pensaba tomar una foto, haciendo a su vez un archivo, basado en la casualidad, espontaneidad y la mirada de cada integrante». Agregan diciendo que «capturan lo que suele pasar desapercibido y lo que suele ser visto como intrascendente. Asimismo, utilizan a la ciudad de Lima como laboratorio visual para proyectos de experimentación»⁵.

A partir de este discurso y de mi investigación, encuentro que hay tres temáticas que sostienen la producción del colectivo: el ideal de tener un archivo histórico visual de la vida cotidiana de Lima; el intentar capturar «lo intrascendente» y desapercibido en Lima, y finalmente que la representación visual que hacen de la ciudad se realiza desde «adentro»⁶.

El énfasis que pone el colectivo en querer hacer un archivo histórico de la cotidianidad puede resultar atractivo, pero a la vez lo *cotidiano* es un término sumamente amplio y general. Pues ¿qué es lo cotidiano?, y mejor aún ¿qué es lo cotidiano en una ciudad como Lima, que tiene una gran cantidad de distritos, barrios, avenidas, calles, y millones de habitantes?

Una entrada conceptual para abordar lo cotidiano es la que propone Michel de Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano* (2000). En este se plantea que la construcción de lo cotidiano se genera a partir de los recorridos y andares que tienen los individuos en la ciudad. A partir de ello cada individuo puede construir sus propios relatos sobre la ciudad.

Del mismo modo, los integrantes del colectivo construyen lo cotidiano a partir de sus propios recorridos, idas y venidas por la ciudad de Lima; y a diferencia de otros ciudadanos de Lima, ellos han optado por registrarlo fotográficamente. De ese modo, se genera una construcción visual de Lima a modo de archivo, desde la perspectiva y recorrido de cada uno de los integrantes del colectivo de LFL.

⁵ Información que aparece en la web del colectivo: www.limafotolibre.com

⁶ Este último aspecto ha salido a partir de entrevistas.

La razón por la cual el colectivo está haciendo un archivo visual de cotidianidad de Lima es porque quieren que las generaciones futuras puedan observar cómo era Lima. Los integrantes del colectivo sienten que los archivos de prensa solo registran lo que es noticia, pero no lo que ocurre en la cotidianidad de la ciudad. En ese sentido, consideran que la Lima que ellos registran se aleja a los archivos de prensa.

Vale señalar que el propósito del colectivo es hacer un archivo visual de lo cotidiano en Lima, pero no de todo lo que ocurre o pase frente a sus lentes, sino de aquello que ellos consideran que suele pasar desapercibido y que suele ser visto como intrascendente. Para saber cómo se construye lo que para ellos es lo desapercibido y lo intrascendente en la cotidianidad de Lima, revisé todos los archivos fotográficos que el colectivo ha subido a su página web y que están organizados por integrante, tema y tiempo. A partir de ello, observé los temas más recurrentes, los cuales son (por orden de mayor aparición): a) ambulantes: vendedores de cualquier tipo de comercio, de todas las edades y géneros; cómicos o personas en actividades de expresión; b) infraestructuras: fachadas de casa, edificios históricos y contemporáneos; c) animales: gatos y perros de la calle; d) avisos y propagandas: informales, pintas y publicitarios pagados; e) personas durmiendo en la calle: bancas, playas, buses; f) marchas o congregaciones de grupos de personas; y g) personas besándose públicamente.

Esta inclinación a registrar actores sociales insertados en actividades de comercio ambulatorio, borrachos y personas durmiendo en la calle, se enmarca en «una de las empresas más vigorosas de la fotografía artística [...] [que es] concentrarse en las víctimas y en los infortunados» (Sontag, 2006, p. 56). Sin embargo, el colectivo no tiene como propósito buscar que el espectador de sus fotos sienta compasión, sino que busca mostrar que existe otra Lima. Esta intención del colectivo LFL se relaciona con lo que señala Sontag de la propuesta de Diane Arbus, quien «tomaba fotografías para mostrar algo más simple: que hay otro mundo» (2006, p. 56). En este caso, no se trata de un mundo ajeno a los fotógrafos del colectivo, sino de un universo social en el cual ellos están insertados o conocen bien.

Respecto a la propuesta del colectivo de retratarla desde «adentro» resulta importante tener en cuenta que retratar y representar visualmente a Lima y su vida cotidiana no es una empresa nueva. Por ejemplo, se pueden mencionar los trabajos en acuarelas de Pancho Fierro y las fotografías de los hermanos Courret en el siglo XIX. El primero con imágenes de comerciantes, artesanos, músicos, etcétera; y los segundos con fotografías de plazas, construcciones y familias que buscaban ser retratadas. Desde un sector más académico está la propuesta de Manuel Atanasio Fuentes que, con su publicación titulada *Lima en 1866*, buscó representarla a partir de una mirada desde «adentro», que intentaba distanciarse de la mirada foránea de Lima que había sido construida por viajeros extranjeros.

Retratar a Lima desde «adentro» se sostiene en la idea de que los integrantes del colectivo LimaFotoLibre realizan principalmente registros de sus idas y venidas del trabajo, casa y lugares de esparcimiento, siendo muy pocas las veces que salen a fotografiar a lugares o eventos nuevos. En ese sentido, ellos señalan que no salen a buscar imágenes, sino que las imágenes se encuentran en sus propios recorridos.

ETAPAS EN LA PRODUCCIÓN

Encuentro dos etapas en la producción del colectivo: una que va desde 2006 hasta 2010 y la otra, de 2011 a 2014. La primera está marcada por la producción de su primer fotolibro publicado en setiembre de 2007 y por intervenciones fotográficas en distintos puntos de la ciudad. En la segunda etapa el colectivo publica un segundo fotolibro en 2012 y es un momento en el cual empieza a participar en distintos espacios institucionalizados de la fotografía y el arte contemporáneo.

Al analizar la portada del primer fotolibro se observa el nombre del colectivo escrito con letras de distintos colores sobre un fondo negro. Las letras están pegadas a modo de *collage*, que evoca, por los colores, a los afiches que se pegan en la ciudad para difundir fiestas y conciertos de música chicha. En el segundo fotolibro —publicado aproximadamente cinco años después del primero— se puede identificar un cambio estético. La portada ya no tiene los colores de los afiches de concierto de música chicha sobre un fondo negro, sino que ahora son letras negras y plomas, sobre fondo blanco; estética que evoca a la utilizada por las galerías y museos de arte para colocar los datos del artista y de la curaduría en general.

Del primer libro al segundo logro identificar cambios a nivel de composición y edición. Tal como señala Tunchi, «en ese entonces lo que fotografiábamos era más crudo. Ahora, pasan los años y vas afinando el ojo, empiezas a componer distinto. En esa época era más fuerte lo que hacíamos»⁷. Esa crudeza que se menciona se puede ver en los personajes que retratan de Lima, personas que trabajan de modo informal, mendigan o duermen en las calles. Se trata además de fotografías en un plano cerrado que hace difícil identificar el lugar y contexto (ver imagen 1).

En el segundo fotolibro, el colectivo ya tiene una trayectoria y distintos aprendizajes como fotógrafos. Algunos se han familiarizado con el trabajo de fotógrafos callejeros, principalmente de Estados Unidos y en Europa. Han participado de dos conversatorios que consideran claves para poder posicionarse y visibilizar su trabajo. El primero es el II Coloquio Peruano de Fotografía que se desarrolló en el Centro Cultura PUCP y el otro, LimaPhoto 2011. Además, en 2011 hacen exposiciones

⁷ Entrevista realizada en octubre de 2014.

en la Plaza San Martín con el FOLI-Museo de Fotografía Lima, donde los asistentes preguntan si venden las fotos.

Estas experiencias, principalmente la del FOLI, motiva a los integrantes a publicar un segundo fotolibro, cuyo trabajo de edición implicó una coedición entre los integrantes del grupo. Es decir, los integrantes, a partir de una votación, decidieron qué fotografías entrarían en la publicación, a diferencia del primer fotolibro, en el cual la decisión fue individual.

Analizando las fotografías que componen esta segunda publicación, encuentro que hay una tendencia por la composición entre dos elementos que entran en diálogo. Por ejemplo, en la imagen 2 se puede observar a una señora que pide limosna en una calle, donde una pared inmensa que sirve de telón de fondo lleva escrita en letras grandes «Limeña». Este diálogo entre los personajes y el soporte escrito genera un efecto para reforzar el mensaje o para poner en evidencia las tensiones que ocurren en la cotidianidad de la ciudad.

CIRCULACIÓN DE LAS IMÁGENES Y AGENTES DEL ARTE

Uno de los principales medios para difundir la producción del colectivo LFL han sido (y siguen siendo) los archivos de fotos que suben a la página web y Facebook; y las intervenciones urbanas que realizan en diferentes paredes y plazas de Lima. Otros medios son la publicación de dos fotolibros (y la reedición del segundo); además, han impreso y repartido calcomanías y postales. A ello se suman las exposiciones en espacios de arte contemporáneo y fotografía en el ámbito local e internacional.

Al analizar la circulación de algunas de las fotografías del colectivo encontré la siguiente secuencia. Primero, las fotografías circulan a modo de archivo en la web del colectivo. Posteriormente sale del archivo, para ser parte de una intervención fotográfica en algún punto de la ciudad. Algunas de ellas, de acuerdo con los estándares de edición que ha determinado el colectivo, forman parte de un fotolibro. Después se han convertido en pegatinas y postales, y finalmente han terminado en exposiciones nacionales o internacionales. Vale señalar que esta secuencia no es rígida, pues hay situaciones en las que el colectivo se encuentra haciendo una muestra, tal como ocurrió en la última bienal de fotografía en Lima, y paralelamente estaban haciendo una intervención fotográfica en una pared en el Centro de Lima.

Esta forma de abordar la circulación de las imágenes parte de lo que plantea Arjun Appadurai cuando señala que «debemos seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias» (1991, p. 19). Además de seguir las fotografías por los distintos medios que usa el colectivo para su difusión, es importante entender que por cada medio y espacio donde se muestra la fotografía

existe un régimen de valor específico (Appadurai, 1991, p. 30). Observar una misma fotografía en internet no tendrá la misma valoración que si se la observa colgada en una sala de un museo de arte o en una pared en el centro de la ciudad.

Además, el colectivo pone en práctica distintas «tecnologías de apropiación» que le han permitido tener un lenguaje y competencias en el circuito del arte contemporáneo (Borea, 2010, p. 78). La apropiación, como señala Schneider, involucra ideas, símbolos, artefactos de otras culturas por parte del artista contemporáneo (2006, p. 20). En el caso de LimaFotoLibre, son fotógrafos que se han apropiado de términos y lenguajes de una cultura que era distinta para ellos, como el mundo del arte contemporáneo. Algunos de estos términos son: *intervenciones urbanas, numeración de obra, instalación artística, curaduría*, etcétera.

La propuesta fotográfica del colectivo, las estrategias y repertorios que tiene y las apropiaciones que del mundo del arte contemporáneo han hecho les han permitido que algunos curadores, críticos de arte y gestores culturales hayan legitimado su trabajo como arte contemporáneo.

A partir de 2011, LFL empieza a entrar en diversos espacios institucionalizados de la fotografía y el arte contemporáneo donde exponen o participan como ponentes. Así, se tiene que en setiembre de 2011 son invitados a la 15 edición del Journées Photographiques de Bienne Bieler Fototage en Suiza, gracias a un contacto que estableció Petituars cuando estuvo de visita en Europa.

También en ese año fueron invitados a una mesa sobre colectivos fotográficos en el marco de LimaPhoto2011. En este espacio establecen contactos con directivos del FOLI-Museo de Fotografía Lima, quienes demuestran interés en trabajar con el colectivo, debido a que manejan una propuesta como la que quieren desarrollar en Lima. De ese modo, a finales de 2011 LimaFotoLibre realizó una exposición en la Plaza San Martín del Centro de Lima, convocados por el FOLI-Museo de la Fotografía Lima.

Ya 2013 fue un año importante para el colectivo, porque expuso en espacios más consolidados del arte contemporáneo de Lima y fuera del Perú. Iniciaron el año con una exposición en el marco de la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo-MAC, bajo la curaduría de Daniel Contreras como parte de una muestra colectiva llamada Lima04. Lo importante es que no se trató de cualquier muestra, sino de una inaugural de un museo que ha establecido como objetivo la exhibición, colección y puesta en valor del arte contemporáneo.

En setiembre del mismo año formaron parte de la muestra colectiva «Afuera», en la galería 80m2. Esta galería, tal como señala Giuliana Borea, es un importante centro de arte contemporáneo que permite a los artistas que exponen ahí tener mayor presencia en los circuitos y mercados del arte (2010, p. 76).

También en 2013 expusieron en el III Foro Latinoamericano de Fotografía de São Paulo, con la muestra «Periferias Comerciales», temática que aborda el consumo de la clase media. Vale señalar que el curador de este evento conoció a LimaFotoLibre gracias al también curador y crítico de arte Jorge Villacorta.

En marzo de 2014, el colectivo expuso en la Galería Municipal de Arte Pancho Fierro. Esta fue una exposición importante en tanto se planteó como una retrospectiva y fue inaugurada por la alcaldesa de ese momento, Susana Villarán, y el entonces gerente de cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima, Pedro Pablo Alayza. Ya en mayo expusieron la muestra «Chatarra. Desmonte Fotográfica» en la Sala de Usos Múltiples de la Librería Arcadia Mediática (Centro de Lima), como parte de la II Bienal de Fotografía de Lima. A esta muestra asistió Martin Parr, fotógrafo inglés de la agencia Magnum, y reconocido internacionalmente como fotógrafo que retrata la vida cotidiana, en la que encuentra elementos de humor. Según Jorge Villacorta, que Martin Parr haya visitado la muestra es una acción que está legitimando al colectivo, en tanto considera a sus integrantes interlocutores válidos⁸. No solo eso, sino que Parr habló con los integrantes del colectivo y performó para distintas fotografías entrando a las dinámicas que planteó LimaFotoLibre.

Finalmente, a partir de un análisis que hice de la audiencia y público de LFL encontré que estos están interpretando la producción del colectivo como una representación «real» de Lima. Resaltan que la producción del colectivo refleja la diversidad de la ciudad y sin maquillajes. Además, señalan que están retratando aquello que los limeños no ven o no quieren ver. En esa línea, sí se relacionan con la propuesta del LFL de retratar lo que pasa desapercibido e intrascendente.

⁸ Entrevista realizada en abril de 2015.



Imagen 1: Sintonizando, 2007. Fokus.



Imagen 2: (sin título), 2007. Tunchi.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Borea, Giuliana (2010). Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene. *Revista de Antropología Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, 2(2), 67-87.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. I: artes de hacer*. México: Cultura Libre.
- LimaFotoLibre (2007). *Libro de Bolsillo*. Lima: LimaFotoLibre.
- LimaFotoLibre (2012). *Fotolibro*. Lima: LimaFotoLibre.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Schneider, Arnd (2006). *Appropriation as practice. Art and identity in Argentina*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales.

*INVISIBILIDADES, CARTOGRAFÍAS
Y NUEVAS CONSTRUCCIONES*

FORJA-ARTE Y OFICIO EN LA PLAZA ARENAS

Manuel Kingman

Duración: 39, 29 min.

Año: 2014

Realización: Manuel Kingman

Cámara: Juan Pablo Viteri, Manuel Kingman, Jaime Sánchez.

Investigación: Manuel Kingman, Juan Pablo Viteri, Jaime Sánchez,
Mayra Moreno, Pamela Cevallos, Susana Anda.

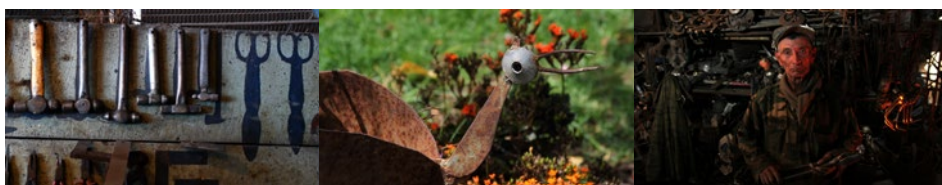
Edición: Manuel Kingman, Frantz Jaramillo.

Sonido: Fabiano Kueva. Oído Salvaje.

Diseño Gráfico: Adrián Balseca.

Diagramación: Pancho Baquerizo Racines.

Video: <https://vimeo.com/124486853><https://vimeo.com/124486853>



El Mercado Plaza Arenas de Quito, fundado en 1969, es un espacio en donde confluyen distintos oficios y modos de ganarse la vida: comerciantes, zapateros, sastres, cocineras, zapateros, radiotécnicos, cerrajeros y herreros. Dentro de los diversos relatos del Mercado Plaza Arenas, está presente la historia de Luis León, un herrero forjador que habitó la Plaza Arenas hasta su fallecimiento en 2007. La vida de Luis León estuvo marcada por una relación entre el oficio de la herrería y lo artístico. Aparte de la realización de piezas utilitarias, Luis León producía piezas escultóricas y tenía un proceso creativo que venía desde la imaginación y su propia subjetividad.

Veía rostros, lagartos, quijotes y mujeres en la chatarra de hierro, parte de su proceso creativo estaba vinculado al sueño ya que soñaba figuras monstruosas que luego eran plasmadas en el hierro.

El documental *Forja* trata de recrear esa historia a partir de la memoria de sus compañeros de trabajo. En el video se representa la importancia de Luis León y los otros maestros fallecidos, en la configuración del oficio de los actuales cerrajeros y herreros de la Sección Mecánicas de la Plaza Arenas, pero también de su relación con el hecho creativo.

Quiero argumentar que en este espacio el trabajo se realiza con oficio y creatividad, pensando que la creatividad no es algo que se expresa solamente en la realización de los objetos estéticos de carácter no utilitario, sino también en la realización de cosas utilitarias. Si se considera que en la Sección Mecánica cada maestro tiene que resolver un sin número de encargos que demandan de habilidad para solucionar problemas, para así crear utensilios prácticos y durables que satisfagan las necesidades del cliente, podemos apreciar cómo se manifiesta la creatividad. El testimonio del artesano Antonio Carrera¹ es decisivo en relación con el tema de la creatividad. Así, cuando define las características de un artesano, dice «que un maestro tiene que ser creativo y no copión, no repetir el mismo modelo de cocinas, sino variar y hacer otros modelos de cocina».

En el caso de Luis León, sus compañeros de trabajo valoraban la libertad de espíritu. Al respecto, el testimonio del maestro cerrajero Pablo Naranjo es revelador en cuanto a este tema. En una entrevista² manifestaba, con admiración, que Luis León fue libre, creó todo lo que quiso y tuvo en vida todo lo que deseó. Esta libertad de espíritu tiene que ver con salirse de la norma de lo que representa ser un artesano. En el caso de Luis León esa ruptura con lo establecido y ese ir más allá de lo que se espera de un maestro herrero tuvo impactos en su propia comunidad.

En vida, el trabajo de Luis León fue valorado por sus compañeros de trabajo y algunos clientes que lo coleccionaban. Logró tener una vida productiva y creativa; sin embargo, la mayor parte de su producción fue vendida como chatarra luego de su muerte. En el caso del documental, la relación entre el «arte» y los oficios populares se presenta de manera conflictiva. La invisibilización y el olvido de las prácticas creativas populares no se dan por causa del azar, se producen por un tema de desigualdad estructural, que provoca que el arte popular sea omitido dentro del sistema del arte y la cultura.

¹ Entrevista, noviembre de 2009.

² Entrevista, noviembre de 2009.

VÍCTOR FOTO-ESTUDIO

Liliana Correa Rodríguez y Nicolás Mejía Jaramillo

Duración: 17, 20 min.

País de producción: Ecuador

Formato: Digital HD 1920-1080p

Idioma original: español

Año de producción: 2014

Con la participación de: Víctor Jácome y Aída Bolivia López

Dirección: Liliana Correa Rodríguez y Nicolás Mejía Jaramillo.

Dirección de fotografía: Nicolás Mejía Jaramillo.

Producción: Liliana Correa Rodríguez

Investigación: Liliana Correa Rodríguez.

Guion: Liliana Correa Rodríguez y Hugo Chavez Carvajal.

Edición: Hugo Chávez C y Nicolás Mejía Jaramillo.

Sonido directo: Yonny Mosquera

Mezcla de audio: Hugo Chávez Carvajal.

Corrección de color: Nicolás Mejía Jaramillo.

Foto fija: Nicolás Mejía Jaramillo.

Video: <https://vimeo.com/90489938>

Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=cEoJ2v-JBPU>



La aparición de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía provocó profundas transformaciones en el panorama mundial. Estos cambios han afectado desde los procesos de producción, los modos de distribución, hasta la circulación de las imágenes fotográficas. La digitalización contribuyó a democratizar la percepción del medio fotográfico y a popularizar las formas en la conceptualización de la fotografía como herramienta de expresión y comunicación. Con la llegada del sistema digital, el oficio del fotógrafo cambió para siempre.

Un recorrido por el centro histórico de Quito nos permitió observar y acercarnos a un conjunto de estudios fotográficos, donde en su mayoría se ofrece el servicio de foto-documento o foto pasaporte, con precios que oscilan desde dos hasta cuatro dólares por un conjunto de cuatro o hasta ocho fotos. El servicio se presta a través de cámaras digitales que se imprimen al instante. Ninguno de los estudios que visitamos ofrece el servicio de una fotografía a blanco y negro; la gente se sorprende ante una pregunta tan anacrónica. El centro histórico de la ciudad de Quito se conserva como detenido en el tiempo, su arquitectura no parece modificarse con el paso de años, aunque los oficios tradicionales sí; como el oficio del fotógrafo ya aparece casi extinto.

La mayoría de los estudios fotográficos exhiben en sus vitrinas o en las paredes del local el formato del típico retrato iluminado de frente que naturalizó la pose del carné o foto-documento, con múltiples posibilidades de impresión. Pero solo en un lugar observamos una decoración diferente, retablos con retratos a la antigua usanza, con poses especiales a través de diversos esquemas lumínicos, donde se identifican fotografías de mujeres con peinados, ropas y maquillaje de otras décadas, retratos de niños con juguetes, los hombres con poses que nos remiten a la historia o a un pasado reciente de la fotografía, un lugar que encaja con el espacio del mismo centro histórico, que se siente que pertenece a él. En las vitrinas de este estudio se exhiben partes del laboratorio fotográfico, objetos usados que hicieron parte de un oficio y que se encuentran a la venta: cámaras, lámparas, ampliadoras antiguas, guillotinas, lentes, en fin, una cantidad de elementos que se conjugan con el canto de varios pájaros enjaulados ubicados detrás de los mostradores. Es un estudio, a diferencia de los otros locales, espacioso. Cuenta con tres pisos: una sala de espera, un subsuelo donde se toman las fotos y otro arriba, con la oficina del fotógrafo. Este lugar es Foto Estudio Víctor, todo en fotografía. Se encuentra en las calles Manabí y Guayaquil, en la esquina de la Plaza de Teatro en pleno centro histórico. La señora que atiende es su esposa, quien, al notar nuestra fascinación e interés ante su espacio, llamó a su esposo para que nos atendiera personalmente. Fue así como conocimos a don Víctor Jácome.

Hacer un retrato de don Víctor Jácome no es solo hablar de la disciplina que implica un oficio, es hablar del gusto y de la pasión por el trabajo, de casi un siglo de fotografiar la recatada clase de la sociedad quiteña, de casi un siglo de la historia de la fotografía en Ecuador, así como la llegada de diversos equipos en el marco de una modernidad tardía. Su experiencia de vida nos habla de identidad, memoria y libertad, aunque también de olvido y abandono por parte de las instituciones culturales que ya deberían proyectar la conservación del archivo personal de don Víctor Jácome y que hasta hoy reposa en cajas archivadas, sin ningún sistema de conservación, aunque se trate de patrimonio vivo de la ciudad. Asimismo, la quiebra económica de don Víctor Jácome nos lleva a una reflexión, no solo sobre el oficio, sino sobre la economía de la imagen. El retrato estatuario ya no se hace, ni se vende más; se vio desplazado por el sistema digital, es un saber que desaparecerá junto con él. A través de la relación maestro-alumno, la película construye un retrato que lo enfrenta a la realización de su propia manera de hacer retratos, con una cámara de placa de las que solía usar. La película intenta retomar parte de estos tópicos, con la intención de valorar una erudición cargada de la experiencia que otorga el ejercicio.

LA PRODUCCIÓN DE LA INVISIBILIDAD DE LA MUERTE*

Aline Gama de Almeida

A partir de mi investigación sobre la construcción de la convención fotográfica que orienta la producción del fotoperiodismo actual de la violencia y de la guerra, tuve acceso a dos historias acerca de la representación del fin de la vida que ocurrió en Europa en la década de 1850. Las historias de las fotografías de la guerra de Crimea tomadas por Roger Fenton y la producción de la pintura *Angelus*, de Jean-François Millet, muestran cómo las decisiones individuales se colocan en línea con la sensibilidad de la sociedad en un determinado momento y lugar para formar una especie de representación que surge dentro de un proceso social.

Las dos historias se ocupan de la transformación de la imagen figurativa del fin de la vida. Es el movimiento de la creación o el flujo de las acciones individuales que permite la observación del proceso de cambio que se materializa en la imagen. En este sentido, el análisis está de acuerdo con la antropología del arte propuesta por Alfred Gell, de una realización de «la movilización de los principios estéticos (o algo similar) en el curso de la interacción social» (2009, p. 246, traducción mía).

Por eso, el análisis se basa en la teoría de *los procesos sociales* de Norbert Elias y sus conceptos de *la constancia de dirección y la figuración* en un intento de entender las decisiones individuales de los productores de imágenes. *La constancia de dirección* se refiere a un conjunto de cambios continuos, de gran escala y a largo plazo, que no están previstos por los individuos solos (Elias, 2006). Son las acciones individuales de los diferentes individuos en diferentes épocas que reiteran los procesos sociales ya en marcha y expresan una especie de *figuración*. Por lo tanto, el concepto de *figuración* es presentado por símbolos socialmente aprendidos y expresados por individuos que «en virtud de su interdependencia fundamental de los otros» (Elias, 2006, p. 26, traducción mía) forman configuraciones específicas.

Estas *figuraciones* no son fijas y mucho menos planeadas individualmente. Se construyen en un proceso temporal. Las figuraciones existen y permanecen con una cierta autonomía en relación con los individuos. Orientan la acción de estos, pero no son necesariamente idénticas a las «regularidades de la ‘mente’, del razonamiento individual». Para entenderlas, como indica por Elias, «la dinámica concreta del entrelazamiento social debe ser directamente ilustrada a partir de cambios específicos y empíricamente demostrables» (1993, pp.194-195).

En los siglos XVII y XVIII, después de los cambios y de las grandes epidemias en la población europea, la administración de las ciudades, guiada por el conocimiento de la medicina social, aleja de las personas sanas a los pacientes y cuerpos en descomposición. Algunos siglos antes de eso, las pinturas que mostraban el patriarca diciendo adiós a los médicos de familia, hijos y amigos a su lado ya eran románticas y asépticas. El ambiente oscuro y lúgubre fue dado por la presencia de colores oscuros, pero no había sangre, lesión o demasiadas expresiones de sufrimiento.

En el largo periodo que va de la Edad Media hasta las historias de las imágenes de Roger Fenton y Jean-François Millet ocurrieron transformaciones «civilizadoras». Sin embargo, no se puede percibir en ese periodo un proceso inmutable de constante desarrollo en una sola dirección, sino movimientos de diferentes matices producidos por las decisiones individuales e institucionales, de la Iglesia y del Estado. En este sentido, se produjeron progresos y también retrocesos en relación con la proximidad y el distanciamiento de la imagen del final de la vida.

En el análisis de Philippe Aries (1977), Norbert Elias (2001) y otros, la distancia del fin de la vida no es una característica compartida de la misma forma por todos los individuos de una misma sociedad. La distancia se crea, por ejemplo, en el gusto de la nobleza que tiene el poder económico y simbólico y tiene un mayor control sobre la obra y el registro histórico oficial. Siempre tenemos que definir cuáles son las características de los que se distancian del final de la vida porque hay diferencias entre los individuos jóvenes y ancianos, hombres y mujeres, urbanos y rurales, ricos y pobres, profesionales de diversos tipos... Y también como parte de una actitud política.

Para este análisis, la nobleza europea del siglo XIX construye e incorpora una distancia o aversión del fin de la vida y su imagen. Fenton y Millet necesitan que sus trabajos sean aceptados por el gusto de la «buena sociedad» formada durante un «proceso civilizador». En este sentido, dice Elias (2001):

todos los aspectos elementales de la vida humana y animal, que casi sin excepción signifiquen peligro para la vida de la comunidad y el individuo, se regulan de una manera más equilibrada, más ineludible y más diferenciada que antes por estas normas sociales y conciencia (2001, p. 18; traducción mía).

Las experiencias dolorosas son apartadas de las relaciones sociales cotidianas, también apartando sus representaciones sociales en las imágenes. El no aceptar o la incapacidad de ver el dolor y el sufrimiento colabora con una regulación individual y social, como expresión de un «proceso social» que se basa en la idea de «civilización», como lo vemos en los relatos de las relaciones sociales de Fenton y Millet que presento enseguida.

Después de la repercusión de los relatos horribles de William Howard Russell (considerado el primer corresponsal de guerra) publicados en la revista *Times*, el gobierno británico aceptó la propuesta del editor Thomas Agnew de enviar un fotógrafo a la guerra de Crimea para hacer imágenes que ablandarían las noticias negativas que conmocionaron a la opinión pública.

En este periodo, hacer fotografía al aire libre con la técnica de colodión húmedo era caro y difícil. En 1854, Gilbert Elliott, un fotógrafo *amateur*, hizo imágenes de una fortaleza en el mar Báltico, pero las fotos no sobrevivieron mucho tiempo. En junio, el barco del fotógrafo Richard Nicklin se hundió durante un huracán en Balaklava. En 1855, dos oficiales del ejército, Brandon y Dawson, entrenados por el fotógrafo JE Mayall de Londres, fueron enviados a la guerra de Crimea, pero las fotografías fueron conservadas durante algunos años por los militares y luego desaparecieron sin dejar rastro.

En marzo de 1855, Roger Fenton, fotógrafo ya conocido por la nobleza victoriana, llegó al campamento británico con el ayudante de fotografía, Marcus Sparling, un sirviente y un amplio equipamiento. El Ministerio de Guerra ordenó a Fenton no fotografiar la decadencia de los hombres y los enfermos, o alguno de los efectos devastadores de la guerra, debido a que el trabajo fotográfico debería agradar al público y a las familias de los soldados que estaban contra la guerra que acumulaba una pérdida de 22 000 vidas. Por lo tanto, «con la primera cobertura ‘fotoperiodística’ de la guerra nace la censura previa del fotoperiodismo» (Souza, 2004, p. 34; traducción mía).

A pesar de estas condiciones extremadamente difíciles y de tener un material altamente inflamable y de difícil transporte, Fenton produjo 360 fotografías del paisaje y de los participantes de la guerra durante cuatro meses. Para cada imagen, utilizó una preparación química individual en el cuarto oscuro y una exposición de al menos quince segundos del papel fotografiado. Por lo tanto, las fotos solo se podían hacer al aire libre. Fenton pidió a los oficiales británicos que posaran hablando juntos, sentados o de pie, montados en caballos o cuidando los cañones, y les pidió que se quedasen quietos. Como señalado por Sontag, son imágenes «de una honorable excursión en grupo exclusivamente para hombres» (Sontag, 2003, p. 44; traducción mía) (ver imágenes 1 y 2).

Las fotografías se transformaron en planchas xilográficas, expuestas en una galería en Londres, publicadas en forma de libro y algunas publicadas incluso en el *Illustrated London News*, que tenía un editorial menos crítico al gobierno.

El resultado de esta expedición, según lo previsto por el gobierno, fue muy positivo. La opinión pública fue conquistada con fotografías en *plongée* del alto mando del ejército, presentados como grandes hombres, e imágenes de los soldados en reposo o en momentos de entretenimiento. La guerra misma y todas sus consecuencias devastadoras no estuvieron presentes y no quedaron como registro histórico y social. De esta índole fue la mayor parte del registro fotográfico que quedó para la memoria de las acciones militares de la época.

Las pocas fotografías que contradicen la imagen positiva de la guerra son de planta abierta de tumbas y cementerio, como las imágenes de arriba. La más famosa se titula «El valle de la sombra de la muerte», realizada en memoria de los soldados perdidos en una emboscada cerca de la llanura de Balaklava. La imagen de una amplia carretera con piedras y balas de cañón no muestra nada de la acción de la guerra, pero su título evoca lo que no se puede mostrar (ver imagen 3).

La otra historia ocurrió en 1856, cuando Jean-François Millet (1814-1875) comenzó a pintar *L'Angelus*¹ para una exposición de jóvenes artistas en París. La obra muestra una pareja de campesinos en postura contraída, uno frente al otro, con las cabezas dobladas, como si rezaran. El hombre sostiene su sombrero en la barriga y la mujer tiene las manos juntas delante del pecho. El marco de la luz sugiere una puesta de sol. El paisaje es un campo de papas y en la distancia, en el horizonte, hay el campanario de una ciudad.

Desde el primer momento, su interpretación sugiere la idea de una pareja de campesinos que estaban rezando dando gracias a los alimentos recogidos en la plantación. Por el hecho de ser una escuela de pintura realista, muchos vieron en la división de papas una crítica a la distribución desigual de la riqueza. La mayoría (las papas en bolsas) sería del rico propietario de tierras, dejando a los agricultores, únicamente, una pequeña parte para su supervivencia (las papas en la cesta).

En 1865, Millet confirma esta interpretación diciendo que la imagen es un recuerdo de la infancia. Su abuela tocaba la campana y dejaba de hacer el trabajo en el campo para rezar la oración del Ángelus por los muertos. La obra muestra una escena de pausa en el ritmo de vida de los campesinos.

¹ Ver la pintura en el sitio web del Musée d'Orsay: <http://www.musee-orsay.fr/index.php?RDCT=4c6d24497a088153c9bc>

Solo en 1932, esta interpretación podría cambiar gracias al análisis en profundidad de Salvador Dalí, que vio en la imagen de la pareja de campesinos una imagen paradigmática: «El Ángelus de Millet se convierte ‘de súbito’ para mí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido» (1978, p. 25).

Dalí descubre el «secreto» cuando investiga la historia de un posible cambio que podría ser impreso en las versiones anteriores de la pintura. Un examen de rayos X en el laboratorio del Louvre muestra un diseño geométrico que se asemeja a un ataúd, como se indica en la imagen abajo. En el lugar de la pequeña cesta con las papas dentro, fue pintado originalmente un pequeño ataúd. El rastrillo que se ha quedado atascado en el suelo al lado del hombre era una pala y una carretilla utilizada para transportar el cuerpo de su hijo. No había otra explicación para la intensidad de la imagen (ver imagen 4).

De acuerdo a la correspondencia del artista, la pintura fue pintada especialmente para asistir a una exposición en París y un amigo de Barbizon, al ver la obra terminada, comentó que la pintura era excepcional, pero lamentó que el tema fuera a sorprender al público parisino. Por lo tanto, Millet hizo algunos cambios que aliviaron el contenido más dramático de la obra, pero dejó intactos los personajes y una flor en el suelo, al lado de la carretilla.

Todavía, la sociedad francesa de la época estaba en plena ebullición de la lucha de clases entre el proletariado y la burguesía. La explicación dada por Millet trajo la belleza, la religión, la cuestión del tiempo y la distribución desigual de la producción. Estas características no espantaron el noble mundo que disfrutó de la imagen.

Sin embargo, Millet, cambiando parte del plan original de la obra, dejó de lado la tensión y la tristeza de un Ángelus dedicado a un hijo. La percepción de la pintura de una pareja sin comunicarse con cualquier gesto, totalmente encerrada en sí misma en un crepúsculo, anuncia una densidad no aparente. Ciertamente, imposible de ser visto por aquellos cuya sensibilidad se había distanciado del sufrimiento y del dolor.

Esta atmósfera de tristeza también surge en el análisis que Elias (2005) hace de las pinturas de Watteau. Cuando visitan la isla de Cythera en la década de 1850, los hermanos Goncourt hablan del lugar como un ambiente inhóspito que no se corresponde con lo pintado por Watteau. Ellos se refieren a la pintura como una representación melancólica, una suave melancolía, que se convierte en una referencia en la percepción de la obra.

CONSIDERACIONES FINALES

Los productores de estas imágenes, en este caso Millet y Fenton, tienen sus movimientos conformados por coacción social. Millet busca *estatus* dentro del movimiento realista francés. Fenton ya tenía un nombre y no podía decepcionar a la opinión pública y a la nobleza victoriana. Aceptar las «reglas» de lo que debe ser mostrado en las imágenes aparece en el flujo de las redes sociales en las cuales ambos están involucrados. El movimiento no se produce por una acción lineal entre los individuos, sino en red. Todos aquellos que tuvieron contacto con la propuesta inicial del trabajo y podrían tener acceso a los resultados pesarán en las elecciones individuales.

Así, el mecanismo de la coacción de las historias aparece como una orientación de las decisiones individuales. El «no serán aceptados» o «esta imagen no encaja en lo que queremos ver», son mensajes que permiten comprender cómo ocurrió el proceso de construcción social de valores «civilizados» y averiguar cómo se produce la *figuración* de la sociedad, en cada momento.

Las obras de Roger Fenton y Jean-François Millet se mantuvieron como registros sociales e históricos que orientan ciertas construcciones visuales de las generaciones que los siguen. Los honores militares, el silencio, el abrazo de los amigos y la familia para decir adiós con la cabeza gacha son las imágenes actuales que vemos en los periódicos. En ellos se puede encontrar algo familiar de los registros de Fenton y Millet.

A pesar de los pocos datos conservados, las dos historias muestran cómo las imágenes son el resultado de las interacciones sociales que tienen lugar en una *figuración* que incluye la distancia del final de la vida. Como afirmó Alfred Gell (2009, p. 253; traducción mía) «objetos de arte son equivalentes a la gente, o más precisamente, a los agentes sociales», ya que actúan como mediadores de las relaciones sociales. Estas imágenes, como agentes sociales, median las relaciones tanto en el momento de sus producciones como de su publicación. Son las representaciones sociales que refuerzan la distancia del final de la vida.

Como sostiene Elias en su análisis del contexto de producción de las pinturas de Antoine Watteau:

Hay algunas sociedades cuyas estructuras de poder de alguna manera convierten en obligatoria, por así decirlo, una mentalidad optimista e idealista de los productores de arte y cultura. En tales casos, el poderoso frunce el ceño cada vez que artistas, escritores, filósofos y, eventualmente, también científicos, introducen, en la esfera del debate público, aspectos de la vida humana que son contrarios a los ideales del dominio público consentido. El tratamiento explícito de los aspectos de la realidad natural y social que contradicen el ideal presentado como real se percibe como peligroso para el orden establecido» (2005, p. 46; traducción mía).

En el uso social de estas imágenes en los medios de comunicación, en el caso de Fenton, y en círculos de arte, en el caso del Millet, vemos una forma de control sobre la interacción con la imagen figurativa del final de la vida. Desentrañar cómo construyen las imágenes de lo que podría extinguir la vida, tales como las imágenes heroicas de la guerra, es una reflexión válida para entender la dinámica de la política de la imagen y todas sus consecuencias. La ausencia de las vidas perdidas afecta, como Judith Butler (2009) señala, la percepción y la responsabilidad social y política de los que no ven que están coproduciendo en gran escala el final de muchas vidas.

* A excepción de los títulos, no se utilizó la palabra muerte en todo el texto².



Imagen 1²: Captain Graham & Captain Macleod, 42nd Regiment (1855, Roger Fenton).



Imagen 2: Brigadier McPherson & officers of the 4th Division (1855, Roger Fenton).

² Todas las fotos Fenton están en el sitio: http://www.loc.gov/rr/print/coll/251_fen.html y autorización de uso: http://www.loc.gov/rr/print/res/277_fent.html



Imagen 3: The valley of the shadow of death (1855, Roger Fenton).

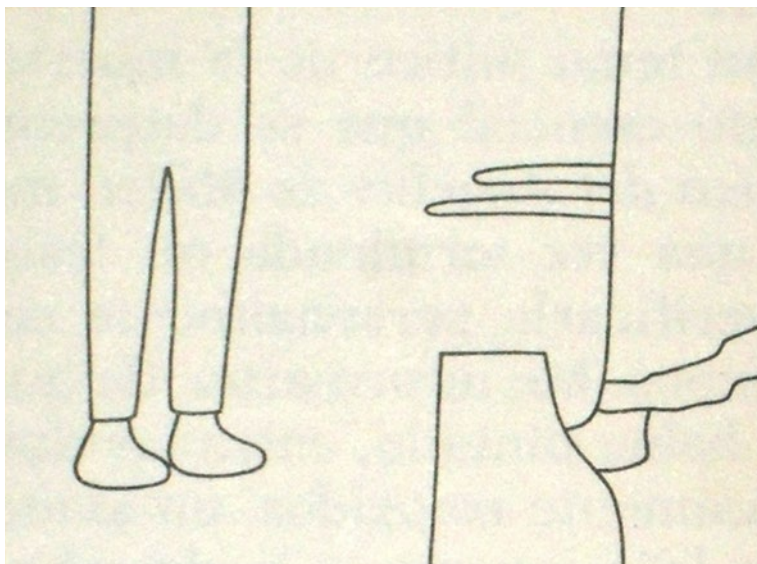


Imagen 4: copia del libro *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, de Salvador Dalí (1978, p. 14).

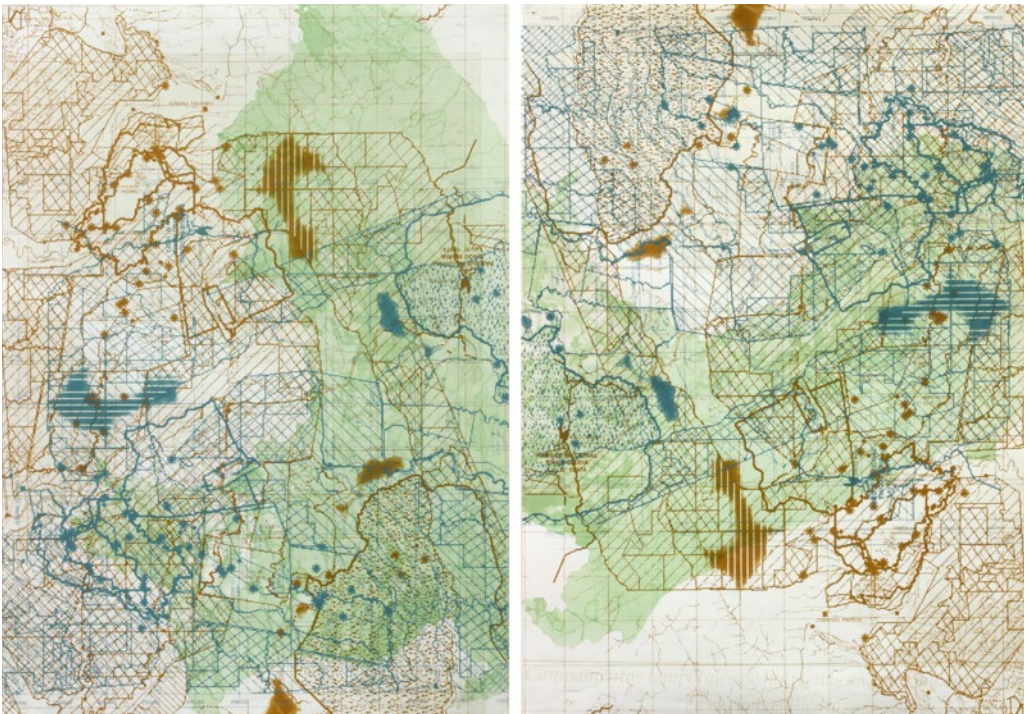
BIBLIOGRAFÍA

- Aries, Phillipe (1977). *História da Morte no Ocidente*. Río de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- Butler, Judith (2009). *Frames of War - When Is Life Grievable?* Londres, Nueva York: Verso.
- Dalí, Salvador (1978). El mito trágico del «Angelus» de Millet. Barcelona: Tusquets.
- Elias, Norbert (1993) *Processo Civilizador*. Volume 2: Formação do Estado e Civilização. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Elias, Norbert (2001). *Solidão dos Moribundos*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Elias, Norbert (2005). *A Peregrinação Watteau a Ilha do Amor*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Elias, Norbert (2006). *Escritos & Ensaio; 1: Estado, processo, opinião pública*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Gell, Alfred (2009). Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Revista Poiésis*, 14, 245-261.
- Sontag, Susan (2003). *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das letras.
- Souza, Jorge Pedro (2004). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

LA CLAUSURA DEL MAPA

Nancy La Rosa

Técnica: serie de cuatro variaciones. Serigrafía sobre papel; medidas: 76 x 25 c/u;
año: 2012



La clausura del mapa

La clausura del mapa fue parte del proyecto de exposición «Manifestaciones de una lejanía», donde se planteaba reflexionar acerca de otras realidades territoriales que puedan generar vínculos con la idea de un territorio en continuo desplazamiento o de carácter temporal.

El título *La clausura del mapa* hace referencia al ensayo «La zona temporalmente autónoma», donde Hakim Bey plantea que al «clausurar el mapa» se anulan las posibilidades y ventajas de la representación e interpretación cartográfica de un territorio y con esto se cancela la pretensión de precisión y la posibilidad de control por parte de un poder. Al ser un mapa un sistema de representación gráfica, métrica, simbólica y exacta de un territorio, que porta conocimiento del espacio, es también es una herramienta de control y sistematización de datos por parte de un poder experto (1981, p. 5). Para Bey el mapa no es preciso y no puede serlo, ya que este es una abstracción. Lo más preciso sería la escala 1:1 pero nos enfrenta a la paradoja de un cartografía imposible, que no puede controlar su territorio por la sencilla razón de que es virtualmente idéntico a él.

En esta serie de serigrafías se muestran mapas en superposición, impresos uno sobre otro a modo de capas. Se utilizaron mapas del Perú que mostraban superposiciones de lotes petroleros o gasíferos con territorios de pueblos indígenas aislados; reservas naturales y parques nacionales, propuestas de reservas territoriales, lotes de hidrocarburos, presencia de madereros ilegales, así como una fotografía que mostraba a la distancia campamentos temporales de indígenas en aislamiento voluntario. La superposición de información imposibilita la interpretación de la simbología utilizada en el lenguaje cartográfico, anulando la posibilidad de referencia a un territorio desde la cartografía.

BIBLIOGRAFÍA

Bey, Hakim (1991). *La zona temporalmente autónoma*. http://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf

REPRESENTACIONES DEL TERRITORIO INSULAR DESDE NARRATIVAS ARQUEOLÓGICAS, ETNOGRÁFICAS Y CARTOGRÁFICAS: EL CASO DE ISLA MOCHA (REGIÓN DEL BIOBÍO)

Constanza Roa Solís y Mariaceleste Iglesias Cruz

La Isla Mocha se encuentra en el Wallmapu o País Mapuche (Marimán, 2006). Se trata de una isla continental, ubicada en el Pacífico frente a Tirúa, poblada desde hace unos 1500 años (Quiroz & Sánchez, 1997). El arribo europeo y sus innumerables registros comienzan en 1544 y convierten a la isla en un lugar estratégico para el abastecimiento de las embarcaciones de marinos, corsarios y piratas. Para ese entonces, allí vivía la etnia hoy conocida como los mapuches.

La representación mapuche de Isla Mocha se desprende de dos conceptos fundamentales de su cosmovisión: el alma de los muertos y su lugar de descanso final. Según Faron (1964), en el pensamiento mapuche el alma pasa por etapas; asimismo creen en la subsistencia del alma después de la muerte, con necesidades similares a las de los vivos en cuanto a comida, bebida y abrigo.

Estos conceptos fueron recopilados tempranamente por las misiones jesuitas del sur de Chile en el siglo XVII (Ovalle, 1646; Rosales, 1877 [1674]). En estos primeros relatos se registra el hábito de alimentar a los muertos y su preparación para el viaje al poniente al otro lado del mar, ya que allí acontecía la vida después de la muerte. Igualmente, gracias a los registros del padre Alonso del Pozo (Rosales, 1991), quien compartió con habitantes de la Mocha en Tirúa, destacamos que el fuerte simbolismo de la Mocha respecto a las almas de los difuntos se manejaba ya en el siglo XVII —a un siglo del arribo europeo—. Los propios isleños manifestaban que el embarcadero utilizado por las almas para ir hacia la otra banda del mar correspondía a un islote junto a Isla Mocha; en su entendimiento, esto les permitía llevar las noticias de los muertos a Tirúa.

Si bien el padre Del Pozo aduce que los isleños «engañaban» a las comunidades de la costa, nunca otorga un dato concreto del que podamos concluir tal embuste,

ya que desconocemos el tipo de relación de amistad y parentesco que entre ellos se mantenía. Entonces, suponiendo que la gente de la Mocha efectivamente creía que las almas de los muertos, en su paso hacia el más allá, se abastecían en un islote cercano a su isla, ¿cómo es que en ulteriores relatos esta isla, considerada un lugar de paso, se convierte en el lugar final de descanso de los difuntos? Un dato por considerar es el despoblamiento forzoso de la isla a fines del siglo XVII, en 1687.

En la primera mitad del siguiente siglo XVIII, el misionero Miguel de Olivares (1874 [1738]) registra el hábito de alimentación de los muertos para su viaje a la otra parte del mar o *carculafquen*¹. Aunque veinte años después, en un segundo relato señala que el viaje de los difuntos es hacia la Isla Mocha (Olivares, 1864 [1758-1767]). En otros argumentos de la segunda mitad del siglo XVIII continúa apareciendo la idea del viaje del muerto al otro lado del mar, que en algunos casos es coincidente con la Mocha (llamada Gullchemayhue); agregando elementos como el viaje sobre una ballena y el pago de peaje, añadiduras que pudieran estar influenciadas por las concepciones europeas (Bueno, 1876; Carvallo, 1876; Febres, 1765; Gómez de Vidaurre, 1889; Havestadt, 1883; Molina, 1795).

Expulsados los jesuitas del país, llegan las misiones capuchinas al sur de Chile. En este contexto, a mediados del siglo XIX, se registra el entierro en canoas y se recopila la idea de una ínsula mítica: «[...] las almas destinadas a los gozos eternos, al separarse de los cuerpos, se trasladaban a una montaña misteriosa, situada en el medio del Océano» (Bologna, 1890, en Augusta, 1910, p. 252). Interesantemente, el año 1835 en Valdivia, Fitz-Roy (1839) registra el entierro de los indígenas en una canoa a orilla del río, lo que, según sus propios testimonios, facilitaría el viaje de su alma al mar, hacia donde estaban los antepasados.

En la primera mitad del siglo XX persiste la relación entre la vida después de la muerte, el poniente y «la tierra de los muertos» (Guevara, 1913, p. 259), que no siempre representa una isla. En el relato compilado del lonko Pascual Coña del lago costero Budi durante los años veinte (Coña, 2010 [1930]), se relata el entierro tradicional de un «cacique pagano» cuya alma se iría a un lugar llamado weulli, traducido por el padre Mösbach como «la isla de los antepasados», y en pie de página acota que *weu-lli (-ché)* es un nombre antiguo de Isla Mocha, cuya traducción sería: «lo conquistado por los antepasados». A este respecto, llama la atención que en la primera referencia conocida para la isla de Juan de Cárdenas en 1544, es designada Gueulli

¹ Carcu, ex altera parte fluvii, maris. Item nominant carcu u caculafquen illum locum, quo post obitum animas migraturas dicunt; putantque elle Insulam Mocha. Carcun, fluvium transire, trajicere (Havestadt, 1883, p. 618): Carcu, en el otro lado del río, el mar. También llame carcu u caculafquen al lugar, que después de la muerte migran las vidas (ánimas); y ellos piensan que es Isla Mocha. Carcun, cruzar un río, negativa.

(Medina, 1896); aunque en adelante, nunca más se la nombra de esta manera, a excepción del citado trabajo de Mösbach. Otros autores que han desarrollado este tema más ampliamente proponen que la palabra *Hueulli*, en la lengua de la tierra o mapudungun significaría «lugar de descanso del espíritu de los antepasados» (Goicovich & Quiroz, 2008, p. 68).

Pero bien, todos los casos mencionados se basan en grupos del lado occidental de la cordillera de los Andes. A partir de cuentos recopilados a mediados del siglo XX, de mapuches trasandinos de la región de Neuquén, los que se movían entre la pampa y la cordillera, se alude a una noción que nos liga inmediatamente con las recopilaciones anteriores, y es la idea del *Kullchén Maiwe*², lugar hacia el oeste donde viven las almas de los difuntos y que se encontraría en un lago, y no en el mar (Koessler-Ilg, 2006 [1962]).

De lo anterior, podemos corroborar lo que nos hace notar el antropólogo Faron (1964). Y es que en el país mapuche los conceptos y ceremonias relacionados con la cosmovisión religiosa, aunque bastante consistentes en general, obedecen a una significativa variación regional. Esto nos da pie para entender la concepción de la muerte y del lugar de descanso del alma como propia de la región estudiada, y probablemente muy relacionada con las comunidades de la costa. Según Faron, hay varias locaciones mal consideradas como el lugar de descanso de los muertos, lo que muchas veces tiene que ver con la influencia cristiana. Señala que el lugar de descanso tradicional del difunto sería *nomelafken*, una isla lejana al poniente a donde va a descansar el muerto³; o *wenumapu*, usado mayormente en la zona este, sin mar. En la cosmovisión actual, el *wenumapu* está arriba y se asocia a la idea cristiana de «cielo».

Con todo, podemos conjeturar que entre los indígenas de la costa de Arauco se asoció la Isla Mocha al lugar de descanso de los difuntos, sobre la base de la idea de una isla, a nuestro parecer, mítica. Lo anterior no se aplica a otras islas de la costa del Biobío, lo que explicamos a continuación.

En primer lugar, consideramos que en el proceso del habitar, el paisaje está en constante construcción; en palabras de Ingold (1993), es un «work in progress». En este sentido, la vida humana es un proceso, que a su vez es el proceso de formación de los paisajes en que la gente vive; bajo la perspectiva del habitar: «el paisaje está constituido como un registro (y testimonio) permanente de la vida y obra de las generaciones pasadas que han morado en ella, y al hacerlo, han dejado algo de sí mismas» (Ingold, 1993, p. 152; traducción propia).

² Esta palabra sería el símil del *gullchemaihue* de Febrès, trocando el sonido de «G» por «K».

³ Nome, o càrcu- la otra banda de río, ò agua: nomen- pasar à la otra banda; es de non. / Ñome de la otra parte (Valdivia 1684); Nomeln, ò nolmen- pasar à otro à la otra banda. / Nou- pasar ríos, ò agua: noln- es pasar à otro; nolpan- pasarlo à esta banda. / Nontun- pasa así à otro. / Nontuhue- el puerto, o embarcadero; nontupalen- venme à pasar; nontulmevige- velo à pasar (Febrès, 1765, p. 568).

Y en segundo lugar, consideramos que en el paisaje existen hitos que por sus características revisten ciertas regularidades en su representación. En palabras de Descola, (2012 [2005], p. 70): «algunos rasgos salientes del medioambiente están a veces dotados de una identidad autónoma que los hace portadores de una significación idéntica para todos». Pero que solo tienen sentido al ser reproducidos y compartidos.

Dicho esto, consideramos que la geografía de la isla habría ayudado a su representación en el imaginario mapuche. En la costa de la Región del Biobío contamos con tres islas continentales que pueden ser vistas desde tierra firme: Quiriquina, Santa María e Isla Mocha.

Al respecto, creemos que existe una diferencia básica en el emplazamiento de la Mocha en comparación a las otras islas, ya que estas se encuentran en un golfo, de alguna forma más protegidas y más cercanas al continente, mientras que la Mocha da una mayor sensación de aislamiento o de estar en medio del mar, vista desde Tirúa. Otro dato importante por considerar es la dificultad del traslado entre la isla y Tirúa percibida por el padre Rosales, quien observa que en muchos viajes había accidentes y que las embarcaciones que utilizaban eran muy precarias, hechas de material ligero, lo que hacía que fueran «con el agua hasta la rodilla, y la balsa debajo del agua» (Rosales, 1991, p. 88). Además, con la desocupación forzosa de la isla, todo habría favorecido a crear un espacio desierto, deshabitado, y que progresivamente se fue transformando en un lugar sagrado.

Consideramos que la posición de la isla en el paisaje, la dificultad de acceso a ella, su posterior despoblamiento, y las concepciones mapuches que sindicaban como lugar de descanso de los difuntos a un terruño al poniente, al otro lado del mar, habrían influido en la delineación de la representación territorial de la isla como «lugar de descanso de los antepasados».

Luego de lo analizado respecto a las representaciones mapuches del territorio insular, revisaremos algunas observaciones hechas sobre las figuras o esquemas proporcionados por las representaciones visuales de Isla Mocha, encontradas entre fines del siglo XVI y principios del siglo XX, teniendo como objetivo mantenerse en la superficie de lo que en ellas se configura.

Considerando que la idea de representación supone una sustitución del objeto real por su imagen, y atendiendo a un contexto en el cual se hacía urgente la notificación de lo descubierto en las expediciones, parece pertinente recordar que «la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista, y la colonización del Nuevo Mundo» (Gruzinski, 1995, p. 12) aspecto que es ineludible al momento de incorporar interpretaciones referidas al modo en que los europeos —ilustradores, cartógrafos, artistas, recopiladores de crónicas, misioneros, piratas, corsarios y naturalistas— han dado cuenta, en este caso, de la Isla Mocha.

Las representaciones de la Isla Mocha, en su mayoría, son evidencia de la prioridad que se le dio al grabado —aguafuerte o xilografía y tipos móviles para las letras— y a la posibilidad que esta técnica dio a la proyección de dibujos para describir, como sustituto o complemento de la palabra escrita, además de lo indeleble y duradero, propio del grabado, para dar cuenta de la figura de un territorio.

Como primer ejemplo visual podemos citar un grabado de la Isla Mocha de Francis Fletcher (imagen 1), quien fue el clérigo que viajó con Francis Drake. Pese a que la datación de este registro de la Mocha correspondería a la época del Renacimiento europeo, se trata más bien de un tipo de representación elaborada según los cánones medievales, cumpliendo una función didáctica, lejana a una intención mimética.

Sobre esto es preciso aclarar que la imagen de Fletcher da cuenta de un territorio, pero no es transparente al modo tradicional del conocimiento ilustrado, sino que activa la superficie del papel, lo que genera una imagen claramente plana, bidimensional, como relatos visuales, o manifestaciones de un saber hacer de época e integrado al contexto de una expedición.

Paradójicamente es Descartes quien apela a favor de un modo de representación que debe ser necesariamente diferente al original, dando cuenta de ello al señalar que «sucede a menudo que para ser más perfecta, una imagen, y representar mejor a un objeto, un grabado no debería parecerse a él» (Mirzoeff, 2003, p. 73). Con esta afirmación, Descartes, de forma implícita, sanciona el régimen impuesto por la perspectiva y abre de este modo la posibilidad de otras formas de representación.

Con ello es posible dar cabida a una reflexión amplia sobre el valor que le damos a las imágenes. Por un lado, existe una tendencia a dar adjetivos positivos sobre imágenes que cargan contenidos formales relacionados con las tendencias perspectivistas del único punto de fuga, del que nos habla Mirzoeff (2003) refiriéndose a la cultura visual, pero al posponer esa manera de ver las imágenes, como si fueran transparencias o ventanas hacia los objetos, lo que nos queda es una visión que atiende las superficies de las producciones visuales, su apariencia inmediata, a nivel táctil.

Siguiendo el orden diacrónico de las representaciones de la Isla Mocha, nos encontramos con imágenes de principios del siglo XVII, misma época del auge cartográfico holandés, las que fueron encontradas en las crónicas de piratas holandeses (imágenes 2 y 3), cuyas expediciones estuvieron marcadas por el tránsito a través de la isla (Ijzerman, 1926 [1602]).

El desarrollo de la cartografía holandesa en el siglo XVII, descrito por Svetlana Alpers, configura un escenario donde es posible encontrar y desprender criterios gráficos desde los cuales se proyectaron las representaciones territoriales en el plano bidimensional, asegurando que «toda cartografía está condicionada por factores

sociales y económicos» (1987, p. 178). Esta advertencia indica la intención implícita en una imagen territorial, pero además agrega un rasgo de validación conceptual a los mapas o vistas cartográficas al señalar que esto se debió a «una común noción del conocimiento, y la convicción de que este había de adquirirse y afirmarse a través de las imágenes» (Alpers, 1987, p. 178). Este aspecto posiciona al conocimiento no solo como algo que puede adquirirse a partir de conceptos elaborados mediante la retórica, como la crónica transcrita sobre los descubrimientos territoriales, sino que la imagen se convierte en una fuente de conocimiento igualmente válida.

Pese a esta sincronía temporal, entre el desarrollo de la cartografía holandesa y los registros gráficos de la Isla Mocha obtenidos de las crónicas de las expediciones de los neerlandeses Van Noort y Van Speilbergen o De Bry (imagen 4), podemos observar que dichos grabados no son totalmente vistas topográficas, ligadas a la corografía «que se ocupa de lugares particulares» (Alpers, 1987, p. 196), ni tampoco son vistas con perspectiva «a vista de pájaro», donde la tierra se aplana en beneficio de recopilar mayor información en la superficie del papel.

Al observar las imágenes de Van Speilbergen y De Bry, lo que podemos apreciar es una descripción topográfica mediada por el dibujo en grabado, y considerando el aspecto imaginativo, propio del diseño vinculado al dibujo, es posible reconocer que en el grabado de Van Speilbergen de Isla Mocha, esta se sitúa como una entre muchas, ya que en lo que correspondería al fondo del grabado se representan otras formaciones territoriales que componen un conjunto, que en la copia de De Bry son sustituidas solo por la representación de una superficie marítima. Es por ello que la intención descriptiva se cruza con la especulación creativa de los autores, lo que da espacio a las posibles configuraciones míticas del territorio, haciendo eco en la dimensión estética y potencialmente subjetiva de la realidad representada.

Las descripciones topográficas de Isla Mocha supondrían entonces una doble intención. Por un lado, reflejar el interés estético que anima la visión de la isla, y por otra parte es posible que los elementos destacados por Van Noort —donde vemos ríos, ramadas, grupos de árboles, sectores de cultivo y determinados límites territoriales— constituyan referencias necesarias para los viajeros, a modo de indicaciones topográficas, como un hito en la ruta de los navegantes. Siendo la representación insular la configuración de un signo que transita a medio camino entre el referente exacto, la arbitrariedad simbólica, los cánones representativos de una época y los sesgos perceptivos de quién ejecuta tal ilustración.

La imagen de la ciudad de Nimega en el siglo XVII realizada por Braun y Hogenmberg permite identificar una distribución espacial de las figuras representadas que podemos observar también en la vista topográfica realizada por Van Speilbergen. Pese a los detalles que particularizan cada una de las vistas, es posible observar una

estructura similar en ambas tomando como elemento comparativo la ubicación de las piezas. Ambas entregan una suerte de acumulación de información en el plano bidimensional, como un mundo descrito, construidas a partir de una serie de superposiciones de datos anecdóticos, que funcionan como fragmentos, capaces de aportar nociones de superficie al total de la imagen, configurando un paisaje. Suspenden la categoría referencial del dibujo otorgando a lo visual la autosuficiencia de las relaciones analógicas, entre lo que muy probablemente fue observado y lo culturalmente definido sobre quién registra.

Durante los aproximadamente dos siglos que la isla estuvo deshabitada, fue visitada por distintos navegantes y frecuentada por barcos balleneros. Los planos de Gay y Viel de la época representan un claro afán objetivo. Llama la atención, en primer lugar, la ausencia de toponimia para el interior de la isla. En segundo lugar, la ausencia de toponimia propiamente indígena. Podríamos suponer que esto se relaciona con el repoblamiento de la isla con inquilinos de la hacienda, provenientes de partes muy diversas y por tanto sin memoria histórica del territorio. En este sentido, la primera expedición del siglo XX del Museo de Historia Natural de Santiago llegaría a registrar una isla convertida en hacienda, donde destaca la mención de los nombres de los cerros y otros hitos de su interior.

El cambio paradigmático del tipo de representación que se ejerce sobre el territorio insular en este periodo refuerza que «los problemas de la representación visual van muy ligados a los problemas sobre el conocimiento del mundo y a los paradigmas o cosmovisiones vigentes» (Crary, 2008, p. 19). Esta distinción queda en evidencia en el seguimiento diacrónico de las representaciones de la Mocha, cuyo interés descriptivo o corográfico cambia radicalmente a un interés de registro, marcado por un sistema de medida que demanda más la atención de un especialista, interpretador de datos, que un observador directo, como señala Crary (2008). Y pese a este lenguaje abstracto del reconocimiento territorial insular, es posible encontrar persistencias respecto a cómo se interrelaciona la isla con el continente o cómo se configura lo insular.

La idea de isla como un objeto avistado a distancia, o desde un punto de vista lejano, en muchos casos desde el continente, le da una perspectiva que otros territorios no poseen. Dada su ubicación geográfica, la isla ha despertado el interés de quienes la han observado a distancia, motivando la necesidad de otorgarle un carácter sagrado en el caso mapuche, y describirla en vistas topográficas y planimétricas en los siglos XVII al XIX.

Situándonos en lo que una isla puede representar desde los múltiples ámbitos del conocimiento, es que hemos querido citar la perspectiva que da Sloterdijk en su libro *Esféras III* sobre los diferentes motivos vinculados al insulamiento, que comienza su análisis recordando la novela escrita por Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* de 1719:

«[...] Los europeos admitieron que los humanos son seres que tienen algo que buscar en las islas. Desde ese naufragio ejemplar la isla en el lejano océano sirve de escenario para procesos de revisión de las definiciones de realidad en terra ferma» (Sloterdijk, 2006, p. 237).

Considerando lo anterior es posible entender que cierto distanciamiento, o bien la condición de aislamiento, genera otros modos de ver, otras maneras de reconocer el territorio en el cual se habita. Es posible, desde esta variación del punto de vista, concebir lo lejano como una plataforma que nos devuelve nuestra imagen de lo comúnmente habitable, ponernos en una situación marginal, para de algún modo abstraer nuestra imagen del mundo, como señala Sloterdijk. Es posible que esta llamada de atención sobre la función que cumplen los desplazamientos por el territorio insular diese cuenta de la variabilidad de manifestaciones representativas halladas sobre Isla Mocha.

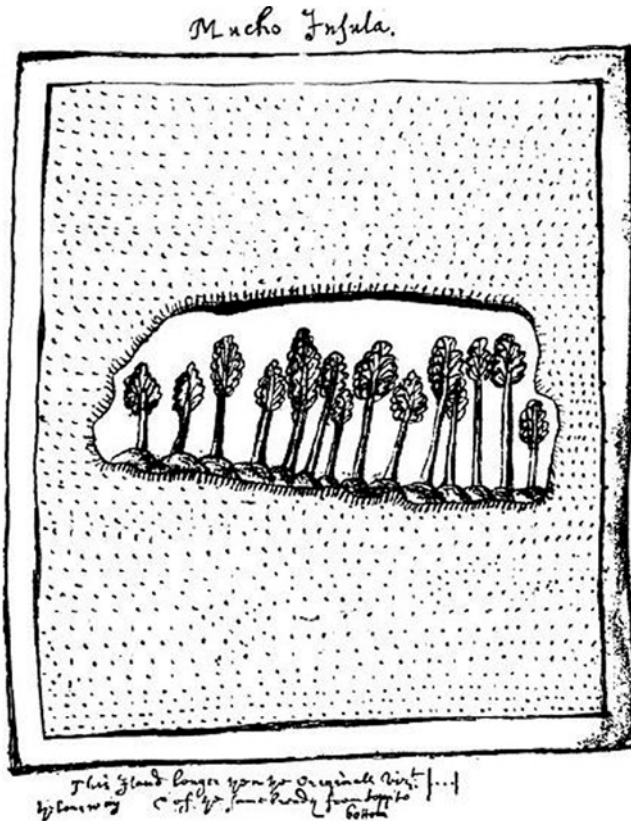


Imagen 1: Francis Fletcher en Manuscript Sloane No. 61 (1578), publicada en Wagner, H. 1926 Sir Francis Drake's Voyage around the world. Its aims and achievements. John Howell, San Francisco. p. 100.



Imagen 2: Van Noort 1602, en Ijzerman, J. W. 1926 [1602] Beschryvinghe vande voyagie om den geheelen Werelt Cloot ghedaen door Olivier van Noort van Vrecht. Martinua Nijhoff, 's-Gravenhage. Plaat 9.



Imagen 3: Van Speilbergen 1619, en Van Speilbergen, J. 1906 [1617] The east and west indian mirror, being an account of Joris van Speilbergen's voyage round the world (1614-1617), and the australian navigations of Jacob Le Maire. The Hakluyt Society, London. Plate 4.



Imagen 4: De Bry, Johan Theodor de, and Johan Israel de Bry 2002 [1620] America, Part 11: A Description of the Amazing Journey of William Schouten of Holland. Alexander Street Press, Alexandria, Virginia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alpers, Svetlana (1987). *El arte de describir*. Madrid: Blume.
- Augusta, Félix José (1910). *Lecturas Araucanas (Narraciones, Costumbres, Cuentos, Canciones, etc.)*. Valdivia: Imprenta de la Prefectura Apostólica.
- Bueno, Cosme (1876). *Descripción de las Provincias del Obispado de Santiago i Concepcion*. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional, Tomo X. Santiago de Chile: Imprenta de la Librería del Mercurio.
- Carvalho, Vicente (1876). *Segunda Parte de la Descripción Histórico-Geográfica del Reino de Chile*. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional, Tomo X. Santiago de Chile: Imprenta de la Librería del Mercurio.
- Coña, Pascual (2010 [1930]). *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un Cacique Mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendac.

- Descola, Philippe (2012 [2005]). *Más allá de Naturaleza y Cultura*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Faron, Louis (1964). Dimensions of the supernatural world. En: *Hawks of the Sun. Mapuche Morality and Its Ritual Attributes*, Cap. 2, pp. 49-79. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Febrès, Andrés (1765). *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile*. Lima: Calle de la Encarnación.
- Fitz-Roy, Robert (1839). *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe. Proceedings of the second expedition, 1831-36, under the command of Captain Robert Fitz-Roy, R.N.* Londres: Henry Colburn.
- Goicovich, Francis & Daniel Quiroz (2008). *De Insulares a Continentales (La historia de los mochanos, desde los orígenes hasta su desintegración social en la misión de San José de la Mocha)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Gómez De Vidaurre, Felipe (1889). *Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile*. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional, Tomo XIV. Santiago de Chile: Imprenta Ercilla.
- Gruzinski, Serge (1995). *La guerra de las imágenes*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Guevara, Tomás (1913). *Las Últimas Familias i Costumbres Araucanas*. Tomo VII. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona.
- Havestadt, Bernhard (1883). «*Chilidúgú Sive Tractatus Linguae Chilensis*». Volume II. In Aedibus B. G. Teubneri. Leipzig: Editionem Novam Immutatam curavit Dr. Julius Platzmann.
- Ijzerman, Jan Willem (1926 [1602]). Beschryvinghe vande voyagie om den geheelen Werelt Cloot ghedaen door Olivier van Noort van Vrecht. Martinua Nijhoff, 's-Gravenhage. Plaat 9.
- Ingold, Tim (1993). The temporality of the landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152-174.
- Koessler-Ilg, Bertha (2006 [1962]). *Cuenta el Pueblo Mapuche*. Volumen II. Santiago de Chile: Editorial Mare Nostrum.
- Marimán, Pablo (2006). Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina. En *jj...Escucha, Winka...!! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*, pp. 53-127. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Medina, José Toribio (1896). *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile. Desde el viaje de Magallanes hasta la Batalla de Maipo 1518-1818*. Colectados y publicados por J.T. Medina. Tomo VIII, Valdivia y sus compañeros I. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana.

- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Introducción a la cultura visual* México D.F.: Paidós.
- Molina, Juan Ignacio (1795). *Compendio de la Historia Civil del Reyno de Chile*. Parte Segunda. Madrid: Imprenta Sancha.
- Olivares, Miguel De (1864). *Historia Militar, Civil y Sagrada de Chile*. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional, Tomo IV. Santiago de Chile: Imprenta del Ferrocarril.
- Olivares, Miguel De (1874 [1738]). *Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1593-1736)*. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional, Tomo VII. Santiago de Chile: Imprenta Andrés Bello.
- Ovalle, Alonso De (1646). *Historica Relacion del Reyno de Chile y de las Mifiones y Minifterios que Exercita en la Compañía de Jesus*. Roma: Francisco Caballo.
- Quiroz, Daniel & Marco Sánchez (1997). *La isla de las palabras rotas*. Santiago de Chile: Barros Arana.
- Rosales, Diego De (1877 [1674]). *Historia General de el Reyno de Chile. Flandes Indiano*. Volumen I. Valparaíso: Imprenta del Mercurio.
- Rosales, Diego De (1991). *Seis Misioneros en la frontera mapuche (Del Libro IV de la Conquista Espiritual del Reino de Chile. Volumen I)*. Editado por G. Valdés. Temuco: Centro Ecuménico Diego de Medellín y Ediciones Universidad de La Frontera.
- Sloterdijk, Peter (2006). *Esféras III*. Madrid: Ediciones Siruela.

OCHO CONSTRUCCIONES IMAGINADAS POR OCHO OBREROS DE CONSTRUCCIÓN

Eliana Otta

Audiovisual: 04.54min

Autor, sonido y cámara: Eliana Otta

Edición: Diego Vizcarra

Año: 2012

Video en: <https://vimeo.com/54773894>



Esta animación está hecha con dibujos realizados por obreros de construcción a los que, saliendo del trabajo, les pregunté «¿Qué construirías si pudieras construir lo que tú quisieras?». El sonido de la construcción en curso es el escenario en el que estos trabajadores se enfrentan a una pregunta que, como alguno de ellos dice, «nunca había pensado».

OTRO HORIZONTE

Luis Antonio Torres Villar

Técnica: xilografía sobre papel; medidas: 69.5 x 148 cm. Año: 2013.



Otro Horizonte

Presento las reflexiones de un habitante periférico, de un distrito en construcción. Es una mirada que narra un tránsito: su definición o concreción será visualizada tal vez en la retórica de la espera; no obstante, sus particularidades ya son imaginadas y planteadas. Esa ruta es la que deseo esbozar con mi presencia. Los espacios periféricos alejados de la polis, del centro constituyen como en antaño otros espacios en proceso de construcción definiendo y proponiendo nuevas formas vitales de existencia. Su capital basado en su diversidad es uno de los elementos que permite su constante renovación y su deseo de superación, un combustible que mantiene la necesidad de convertir lo imposible en espacio ganado.

SOBRE LOS AUTORES

Alejandra Ballón Gutiérrez

Candidata a doctora del Departamento de Antropología Social y Etnología de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Docente del Departamento de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Alfredo Zea

Periodista, traductor, editor y videasta. Estudió Filosofía en Buenos Aires y Basilea. Tomó parte en trabajos de campo e investigaciones en Perú y Brasil sobre conceptos nativos.

Aline Gama de Almeida

Doctora en el Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (PPCIS/UERJ). Trabaja en el área de Antropología Visual.

Amilton Pelegrino de Mattos

Maestro en Antropología Educacional. Profesor de Lenguas y Artes en la Licenciatura Indígena de la Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, donde coordina el LABI–Laboratorio de Imagen y Sonido.

Bernardita Abarca Barboza

Candidata a doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile y becaria de la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT).

Brus Rubio Churay

Es artista pintor autodidacta y ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas. De padres huitoto y bora, nacido en la comunidad nativa de Pucaurquillo.

Carla Pinochet Cobos

Doctora en Antropología de la Cultura por la Universidad Autónoma de México. Docente e investigadora posdoctoral del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Carlos León-Xjimenez

Candidato a doctor en Arquitectura por la Bauhaus-Universität Weimar. En 2009 concluyó la maestría enfocada en arte público en la misma universidad.

Carlos Zevallos Trigo

Magíster en Antropología Visual, miembro del Grupo de Investigación en Antropología Visual y docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con estudios en fotografía.

Carolina Estrada

Artista visual egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (2014). Tiene estudios en Comunicación Social, en la especialidad de Audiovisuales en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Catalina Cortés Severino

Doctora en Antropología, Historia y Teoría Cultural por la Universidad de Siena, máster en Communication Studies en la Universidad de Chapel Hill-Carolina del Norte y profesora asistente del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia.

Catalina Mathhey

Licenciada y magíster en Artes por la Universidad de Chile, magíster en Antropología Social por la Universidad Iberoamericana y profesora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana.

Cecilia Ugaz

Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Integrante del proyecto CiudadaníasX y del Instituto de Estudios en Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano.

Chiara Pussetti

Doctora en Antropología Cultural y Social por la Università di Torino, Italia. Es investigadora del Instituto de Ciencias Sociales de la Universidad de Lisboa y representa al EBANOCollective, donde trabaja como artista, curadora y antropóloga.

Christopher M. Fraga

Doctor en Antropología por la Universidad de Nueva York. Es profesor asistente de Antropología en Swarthmore College, EE.UU., y traductor de Gayatri Chakravorty Spivak en su libro *Una educación estética en la época de la globalización* (Siglo XXI, próximamente).

Constanza Roa Solís

Arqueóloga por la Universidad de Chile. Ha participado en proyectos de investigación arqueológica en isla Mocha, como especialista en uso de plantas de valor alimenticio.

Daniel Castillo

Magíster en Antropología Visual por la Pontificia Universidad Católica del Perú y profesor de Antropología en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

Eliana Otta

Licenciada en Arte y magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Coordinó el equipo curatorial del Lugar de la Memoria, Tolerancia e Inclusión Social. Es miembro del espacio Bisagra y artista representada por la galería 80m2.

Evelyn Schuler

Antropóloga, traductora y profesora del Programa de Posgraduación en Antropología Social y en Estudios de Traducción de la Universidad Federal de Santa Catarina.

Fernando Olivos

Artista Plástico por la Pontificia Universidad Católica del Perú y coordinador del proyecto CiudadaníaX, Instituto de Estudios en Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano.

Fred R. Myers

Doctor en Antropología por el Bryn Mawr College, Silver Professor de Antropología en la Universidad de Nueva York y profesor afiliado en el Departamento de Historia del Arte y de Performance Studies en la misma universidad.

Gedión Fernández

Artista ceramista ayacuchano, proveniente de la provincia de Huamanga, distrito de Quinua. En 2011 recibió la medalla «Joaquín López Antay» otorgada por el Congreso de la República del Perú por su trayectoria artística.

George E. Marcus

Doctor en Antropología por la Universidad de Harvard. Director y Chancellor's Professor del Departamento de Antropología de la Universidad de California, Irvine. Es fundador y director, desde 2005, del Centro de Etnografía de esta universidad.

Giuliana Borea

Doctora en Antropología por la Universidad de Nueva York. Es coordinadora del Grupo de Investigación en Antropología Visual y docente del Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ibá Huni Kuin (Isaias Sales)

Profesor e investigador de música, rituales y demás tradiciones Huni Kuin. Creador y coordinador de MAHKU–Movimiento de Artistas Huni Kuin.

Inês Quiroga Coelho

Magíster en Ciencias Sociales por la Universidade do Estado do Rio de Janeiro e integrante del INARRA-Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais.

Jacobo Cardona Echeverri

Antropólogo, magíster en Estética y docente de la Universidad de Antioquia. Está vinculado al Grupo de Investigación Cultura, Violencia y Territorio del Instituto de Estudios Regionales (INER) de la misma universidad.

Jaime Sánchez Santillán

Máster en Antropología Visual FLACSO–Ecuador. Director de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador, docente investigador y director del archivo audiovisual «INDEX: conversaciones de arte Contemporáneo».

Jorge Juárez Li

Magíster en Antropología Visual y bachiller en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es docente del Departamento de Ciencias Sociales de la misma universidad y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Juan Salas Carreño

Bachiller de arte con mención en grabado por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Liliana Correa Rodríguez

Máster en Antropología Visual y Documental Antropológico (FLACSO, Ecuador) y en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, Medellín. Es profesora en la Facultad de Artes de la misma universidad.

Lorena Cisneros Armas

Máster en Antropología por la École de Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) y docente de la Maestría en Estudios del Arte de la Universidad Central del Ecuador.

Luis Antonio Torres Villar

Estudió grabado en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú. Cuenta con cuatro muestras individuales y con exposiciones colectivas.

Magdalena Sophia Toledo

Es doctora en Antropología por el Museu Nacional (UFRJ/Brasil). Actualmente, es profesora colaboradora de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile.

Manuel Kingman

Máster en Antropología Docente e investigador de la Carrera de Artes Visuales en la Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Es artista visual e investigador.

María Eugenia Ulfe

Doctora en Ciencias Humanas por la Universidad George Washington. Directora de las maestrías en Antropología y en Antropología Visual y docente del Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

María Eugenia Yllia Miranda

Licenciada en Arte y egresada de la Maestría en Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es egresada de la Maestría en Museología y Miembro del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma.

Mariaceleste Iglesias

Licenciada en Artes Visuales y Estética y candidata a magíster en Comunicación con Mención en Educación en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es profesora con mención en Artes Visuales en la misma casa de estudios.

Mariana Fabiana Bugliani

Doctora e investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas–Argentina (CONICET) y docente de la Universidad Nacional de La Plata.

Mayra Moreno Barajas

Máster en Antropología Visual y Documental Antropológico por FLACSO-Ecuador. Es profesora en el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.

Miguel Sánchez Flores

Magíster en Historia del Arte y Curaduría y licenciado en Periodismo por la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Nancy La Rosa

Bachiller en Arte con mención en Grabado por la Pontificia Universidad Católica del Perú y estudiante de la Maestría en Antropología Visual de la misma universidad.

Natalia Iguíñiz

Licenciada en Artes Plásticas con mención en Pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú donde actualmente es docente. Estudió la Maestría en Género, Sexualidad y Políticas Públicas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Natalia Revilla

Bachiller en Arte con mención en Pintura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente trabaja con la Galería Wu en Lima y Pabellón 4 en Buenos Aires.

Nicolás Mejía Jaramillo

Máster en Antropología Visual y Documental Antropológico (FLACSO-Ecuador) e historiador por la Universidad Nacional de Colombia-sede Medellín.

Pamela Cevallos

Máster en Antropología Visual en FLACSO-Ecuador. Es docente en la Carrera de Artes Visuales, Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Pamela Ravina

Bachiller en Comunicación y magíster en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha realizado cortometrajes documentales y es integrante del colectivo audiovisual La Maraca.

Patricia Bermúdez Arboleda

Doctora en Media Studies por la Universidad de Bergen, Noruega. Es profesora investigadora en Antropología Visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador.

Paula Salas

Artista visual e investigadora independiente. Es magíster en Investigación Artística por la Universidad de Ámsterdam y licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Rember Yahuarcani

Artista plástico, escritor y narrador. Es descendiente de la nación Uitota, del Clan Áimen, del Clan de la Garza Blanca por parte de su abuela paterna y de la nación Cocama, del Clan Jaguar, por parte de su abuelo paterno.

Rocío Gómez

Es bachiller en Pintura y estudia la Maestría en Antropología Visual en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha realizado exposiciones en el Perú y en el extranjero.

Rosario Carmona

Licenciada y magíster en Artes por la Universidad de Chile y magíster en Antropología por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC). Es investigadora del Núcleo de estudios étnicos y multiculturales de la misma universidad.

Rosario Montero

Candidata a doctora en Estudios Culturales en Goldsmiths. Es licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile y máster en Antropología por la University College London.

Sandra Tineo

Es licenciada en Diseño. Cursa estudios de la Maestría en Antropología Visual en la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Maestría en Comunicación Social por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Santiago Quintanilla

Ex artista visual, profesor de la Facultad de Arte de la PUCP, licenciado en Artes Plásticas y estudiante de Antropología Visual en la misma universidad.

Teodoro Ramírez

Artista ayacuchano dedicado al retablo, la cerámica, las instalaciones y el trabajo en espacio público. Trabaja y vive en Huaycán.

Valeria Ghezzi

Artista plástica de formación y producción independiente, utiliza diversos medios entre los que resaltan la pintura, el texto como elemento, la instalación, el bordado y el *collage*.

X. Andrade

Doctor en Antropología por The New School for Social Research, Nueva York. Es profesor-investigador de la Maestría en Antropología Visual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador y presidente vitalicio de Full Dollar.

Ximena Salazar

Candidata a doctora en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú e investigadora del Centro de Investigación Interdisciplinaria en Sexualidad, Sida y Sociedad de la Universidad Peruana Cayetano Heredia.

Se terminó de imprimir en
los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156, Breña
Correo e.: tareagrafica@tareagrafica.com
Teléfono: 332-3229 Fax: 424-1582
Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
febrero 2017 Lima - Perú