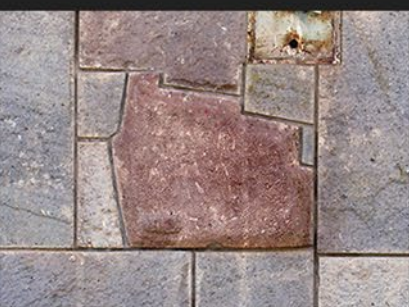


Giuliana Borea, editora

Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

Capítulo 12



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

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 metaforicidad 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 indécimas 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.

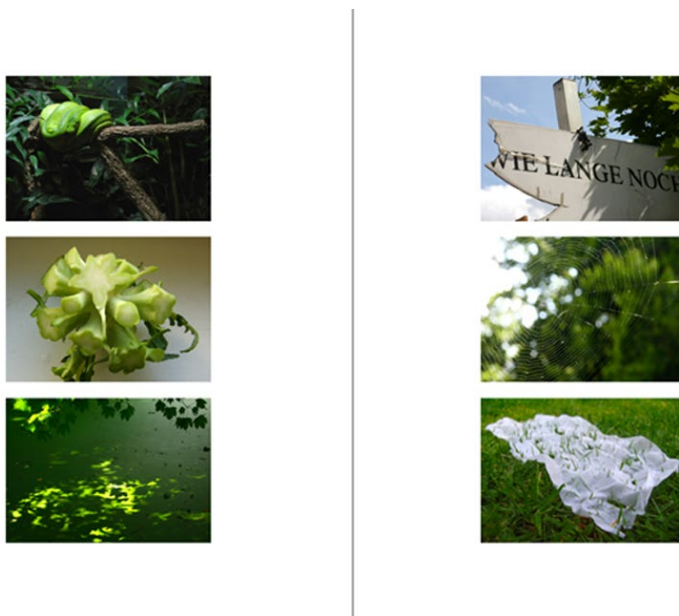


Imagen 1: Alex Dorfsman, «This Mountain Collapsed and Became a Bridge» (2010).
Imagen cortesía del artista.

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.