

Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades

Art Mutations: between sensibilities and technicalities

JESUS MARTÍN-BARBERO
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

19

resumen

Este artículo plantea la importancia crucial de pensar las mutaciones que afectan al arte en su cruce con la nueva experiencia del tiempo, con los cambios en la estructura perceptiva de la temporalidad. Siguiendo a Benjamin, se trata de deflagrar la continuidad histórica, para escapar de la contemplación apocalíptica, oteando tanto las contradicciones sociohistóricas del capitalismo, como los impases que le plantea al desarrollo democrático de América Latina, la desmemoria de unos gobiernos que han convertido la pseudogenerosidad de la amnistía, o del consenso, en la etapa superior del olvido.

PALABRAS CLAVE: *arte, tecnicidad, temporalidad, América Latina.*

abstract

This paper points out the importance of analysing the mutations that affect the arts in front of a new experience of time, of a changing perceptive structure of temporality. According to Benjamin to escape the apocalyptic contemplation, the historical continuum must be deflagrated, inspecting both the sociohistorical contradictions of capitalism, and the impasse the democratic development of Latin America is facing due to the forgetfulness of some governments which have turned the pseudogenerosity of amnesty, or consensus, into the non plus ultra of oblivion.

KEYWORDS: *art, technicality, temporality, Latin America.*

DIFÍCIL ESCAPAR HOY A LA INFECCIÓN de los milenarismos que nos columpia entre la *alusión al fin* de la historia-secuencia lineal ininterrumpida (Fukuyama), y la *ilusión del fin* que nos pone a flotar en la antigraedad (Baudrillard). Pero lo peor es que no pocas de las denuncias más apocalípticas los retroalimentan, emborronando la atmósfera cultural e intelectual, ya de por sí confusa y oscura, y obturando la pregunta por el sentido de los cambios que atravesamos. De ahí la importancia crucial de pensar las mutaciones que afectan al arte en su cruce con la nueva experiencia del tiempo, con los cambios en la estructura perceptiva de la temporalidad. A ese análisis nos ayuda como pocos el pensamiento de Walter Benjamin desafiándonos a «hacer obrar la *experiencia de la historia*» mediante «una conciencia del presente que haga deflagrar la continuidad histórica» (Benjamin, 1982) condición indispensable para escapar de la *contemplación apocalíptica* y otear tanto las contradicciones sociohistóricas que moviliza el capitalismo como los impases que le plantea al desarrollo democrático de América Latina la desmemoria de unos gobiernos que han convertido la pseudogenerosidad de la amnistía, o del consenso, en la etapa superior del olvido.

Tiempos de amnesia

Vivimos en una sociedad cuyos objetos —y también buena parte de sus ideas y valores— duran cada vez menos, pues la aceleración de su obsolescencia se inscribe en la estructura y planificación del modo general de producción. Frente a la memoria que en otros tiempos acumulaban los objetos y las viviendas, y a través de la cual conversaban diversas generaciones, hoy buena parte de los objetos con que vivimos a diario son desechables y las casas que habitamos ostentan como parte integrante de su valor la más completa asepsia temporal. Se trata de una amnesia que se ve reforzada por esas «máquinas de producir presente» en que se han convertido medios de comunicación, para los que el *presente-que vale* es cada vez más delgado, o como dirían los tecnólogos, más *comprimido*. Nueva enfermedad de nuestras urbes: el tiempo comprimido vulnera doblemente nuestra vida, pues ni nuestra psiquis ni nuestros sentidos están preparados para afrontar la sobrecarga de información y velocidad que las tecnologías nos imponen, de ahí que las máquinas del tiempo acaben devorando el tiempo de vivir (cf. Huyssen, 1996, 1999). La extraña economía que rige a la información, aplasta el presente sobre una *actualidad* que dura cada vez menos. Si hasta hace no muchos años «lo actual» se medía en tiempos largos, pues nombraba lo que permanecía vigente durante años, la duración en el cambio de siglo parece haberse ido acortando, estrechando, hasta darse como parámetro la semana, después el día, y ahora el instante, ese en que *co-inciden* el suceso y la cámara o al menos el micrófono. El autista presente que los medios fabrican se alimenta especialmente del *debilitamiento del pasado*, de la conciencia histó-

rica. Pues el pasado en los medios tiene cada vez más una función de cita, cita que no alcanza sino para colorear el presente con alguna nota de nostalgia. El pasado deja de ser entonces *parte de la memoria*, y se convierte en ingrediente puramente estilístico: el del *pastiche*, que es la operación estética mediante la cual se pueden mezclar los hechos, las sensibilidades y estilos de cualquier época, sin la menor articulación con los contextos y movimientos de fondo de cada época. Y un pasado así no puede iluminar el presente, ni relativizarlo, ya que no nos permite tomar distancia de la inmediatez que estamos viviendo, y lo único a que puede contribuir es a *hundirnos* en un presente sin fondo, sin piso y sin horizonte.

La acelerada fabricación de presente implica también una flagrante *ausencia de futuro*. Catalizando la sensación de «estar de vuelta» de las grandes utopías, los medios de comunicación y las tecnologías de información se han ido constituyendo en un dispositivo fundamental de instalación en un *presente continuo*, en «una secuencia de acontecimientos, que —como afirma Norbert Lechner— no alcanza cristalizar en duración, y sin la cual ninguna experiencia logra crearse, más allá de la retórica del momento, un horizonte de futuro» (Lechner, 1995: 124). La trabazón de los acontecimientos es sustituida por una *sucesión de sucesos* en la que cada hecho borra el anterior. Y sin un mínimo horizonte de futuro no hay posibilidad de pensar cambios, con lo que la sociedad entera patina sobre una sensación de sin-salida. Asistimos a una forma de *regresión* que nos saca de la historia y nos devuelve al tiempo de los constantes retornos, ese en el que el único futuro posible es el que viene del *mas allá*. Un siglo que parecía hecho de *revoluciones* —sociales, culturales— termina dominado por las religiones y los salvadores: «el mesianismo es la otra cara del ensimismamiento de esta época», concluye Lechner.

Pero la reflexión de Lechner ha ido más lejos: apoyándose en Koselleck (1993, 1999), otea las implicaciones convergentes de la globalización sobre el *espacio*: dislocación del territorio nacional en cuanto articulador de economía, política y cultura, y su sustitución por un flujo incesante y opaco en el que es muy difícil —si no imposible— hallar un punto de sutura que delimite y cohesioné lo que teníamos por sociedad nacional; y sobre el tiempo: su *jibarización* por la velocidad vertiginosa del ritmo-marco y la aceleración de los cambios sin rumbo, sin perspectiva de progreso. Mientras toda convivencia, o transformación, social necesitan un mínimo de duración que «dote de orden al porvenir», la aceleración del tiempo que vivimos la «sustraen al discernimiento y a la voluntad humana, acrecentando la impresión de automatismo» (Lechner, 2000). Que diluye a la vez el poder delimitador y normativo de la tradición —sus «reservas de sentido» sedimentadas en la familia, la escuela, la nación— y la capacidad societal de diseñar futuros, de trazar horizontes de sentido al futuro. En esa situación, no es fácil para los individuos orientarse en la vida ni para las colectividades ubicarse en el mundo. Y ante el aumento de la incertidumbre sobre para dónde vamos y el

acoso de una velocidad sin respiro, la única salida es el *inmediatismo*, ese *cortoplacismo* que ve Grimson permeando tanto la política gubernamental como los reclamos de las maltratadas clases medias.

Este brutal trastorno de *nuestra experiencia del tiempo* está desestabilizando aún más nuestras identidades de sujetos modernos. Aunque ese trastorno y esa desestabilización ya fueron otedas por Benjamin a comienzos del siglo pasado al señalar pioneramente el agujero negro que succionaba la moderna temporalidad del progreso, esa experiencia de «tiempo homogéneo y vacío» es la que Vattimo ve acentuarse en la sociedad actual, pues la experiencia del progreso se hace rutina cuando la *renovación* de las cosas, de los productos, de las mercancías se torna permanente e incesante, ya que se halla «fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema [...] La novedad nada tiene ahora de revolucionario ni turbador» (Vattimo, 1986: 14). Estamos ante un progreso cuya *realidad* se confunde con la pasada experiencia de cambio que producen las imágenes. Siguiendo al Heidegger que al hablar de la técnica la liga a *un mundo que se constituye en imágenes*, Vattimo reflexiona sobre el sentido que actualmente guía el desarrollo tecnológico y lo encuentra en el nuevo papel de la información y la comunicación. En un mundo en el que no parece haber otro futuro que el garantizado por los automatismos del sistema, lo que nos queda de humano es «el cuidado de los residuos, de las huellas de lo vivido, (pues) lo que corre el riesgo de desaparecer es el pasado como continuidad de la experiencia» (Heidegger, 1997).

Cuando el arte que se expone al tiempo

Tal y como ha venido ocurriendo a lo largo de toda la edad moderna es muy probable que también hoy los rasgos más relevantes de la existencia, y del sentido de nuestra época, se enuncien y anticipen, de manera particularmente evidente, en la experiencia estética. Es necesario prestarle una gran atención si se quiere entender no sólo lo que sucede en el arte sino más en general lo que sucede con el ser en la existencia de la modernidad tardía.

GIANNI VATTIMO

Los avatares del proceso vivido por el arte en la segunda mitad del siglo XX dieron al traste con la muy diversa gama de los optimismos. Tanto de los propiamente estéticos como de los sociológicos, tanto de los que creían en la insobornable capacidad emancipadora del arte —por su propia energía simbólica— como de los que creían en su capacidad de fundirse con la vida, de disolverse en ella transformando la sociedad. Lo que no implica que el proceso vivido haya venido a dar razón a los apocalípticos; el pesimismo frankfurtiano tampoco corresponde a la experiencia que el proceso nos ha dejado.

Pensar el lugar y la función del arte en la sociedad de cambio de siglo, implica hacernos cargo del *desencanto* que acarrea su extremado desdibujamiento. Pues atrapado entre la experiencia alcanzada por el mercado en la valoración de la «riqueza» de las obras, la presión de las industrias culturales por hacerlo accesible/consumible por todos, y la reconfiguración tecnológica de sus condiciones de producción y difusión, el arte ha ido perdiendo buena parte de los contornos que lo delimitaban. En esa *pérdida* hay también no poco de ganancia: en la medida en que esa delimitación y *distinción* fue históricamente cómplice de fuertes exclusiones sociales, una cierta disolución de su *aura* ha resultado ingrediente e indicio de transformaciones culturales profundas en la democratización de la sociedad. Pero en esa pérdida también se ha producido un innegable empobrecimiento de la experiencia estética. Asimilado a un bien cualquiera, banalizado en la profusión y el eclecticismo de unas modas que devoran a los estilos, o confundido con el gesto provocador y la mera extravagancia, el arte se halla amenazado de *morir*, esto es, de perder su capacidad de oponerse y cuestionar *lo real* y, por tanto, de rehacerlo y recrearlo. Aun así, el arte sigue constituyendo hoy un modo irremplazable de lucha contra el *desgaste* de la dimensión simbólica y el crecimiento de la insignificancia en un mundo de objetos e ideas desechables.

Otros dos retos tensionan la figura del arte en este fin de siglo. Los que surgen de su contradictoria relación con la *masificación estructural* de una sociedad en la que la homogenización inevitable de la vivienda, del vestido, de la comida, se entrelaza con una compulsiva búsqueda de diferenciación de los gustos y los estilos de vida. De un lado, el nuevo *sensorium tecnológico* conecta los cambios en las condiciones del saber con las nuevas maneras del sentir, y ambos con los nuevos modos de juntarse, esto es, con las nuevas figuras de la socialidad. Con el consiguiente emborronamiento de las fronteras entre arte y ciencia, entre experimentación técnica e innovación estética. Y del otro, la formación y expansión de una *cultura-mundo* que replantea tanto el sentido de lo universal como de lo local. El movimiento de mundialización de las sensibilidades, y el contrario pero complementario de fragmentación y liberación de las diferencias, han hecho estallar el «horizonte cultural común» que sostenía la dinámica de enraizamiento y proyección del arte. Ahora esa dinámica está marcada por los ritmos y lógicas que pone el mercado al regular las relaciones entre las culturas y proponer los modelos de comunicación entre los pueblos.

Desarraigo/aceleración

También la estética ha sufrido los efectos del desencantamiento. Después de Freud y Nietzsche se han apagado las ilusiones del «genio» y su absoluta libertad de creación. Lo que ha puesto en entredicho las pretensiones de

encontrar la *verdad del arte* en el circuito que va de la obra al artista pasando por el crítico. La verdad de la obra hace tiempo dejó de remitir a valores puramente internos y perennes, pasando a estar en función de *posiciones* y combates (Bourdieu) por el logro de su legitimidad, y de las convenciones y *pactos de lectura* (Jauss) que establece una sociedad en un momento dado.

Han sido las propias vanguardias las que erosionaron la estética moderna. El gesto de Duchamp exhibiendo un *inodoro firmado* como obra de arte en una galería, inaugura la nueva mirada: ya no hay nada en la obra que pueda ser considerado estético por sí mismo, su único fundamento en adelante será la legitimidad que *autoriza* a alguien a firmar un objeto como obra de arte. Pero ese gesto estaba dando forma anticipada a aquella nueva sensibilidad en que se encarna la experiencia declinante de los valores-fuerza (Vattimo), que es la experiencia de desarraigo del hombre en la *ciudad del flujo* —informaciones, vehículos e imágenes— y de la contracción y compresión del tiempo en el presente, siguiendo el régimen general de la aceleración (Virilio). Hay una secreta complicidad entre la compulsión de las vanguardias por lo nuevo en el arte y la exaltación de lo efímero que hace ahora una sociedad en la que el régimen de aceleración exige la obsolescencia programada de los objetos, que dejan de estar hechos para durar y hacer memoria y pasan a ser, en número cada día mayor, desechables. La mutación estética a que alude el discurso posmoderno, remite a la transfiguración de la muerte del arte en estetización banalizada de la vida cotidiana, y al éxtasis de la forma en la infinita proliferación de sus variaciones.

La «salida» de esa estetización y de ese éxtasis no se vislumbra cercana, pero al menos hemos ido aprendiendo que ella pasa por abrir la estética a la *cuestión cultural*: esa que nos aboca al espesor de la heterogeneidad a que nos expone la diferencia de las etnias y los géneros, las regiones y las edades, los modos de vida alternativos y los nuevos movimientos sociales.

Tecnologías/sensibilidades

A los que en más de una ocasión preguntaron a Benjamin si la fotografía o el cine podían ser seriamente considerados *arte*, el respondía afirmando que el verdadero problema residía más bien en comprender hasta qué punto la fotografía y el cine habían *trastornado* el arte, no sólo sus formas o su función social sino las estructuras mismas de la percepción en que se basaba el estatuto de su especificidad estética. Y por lo tanto los modos de pensarla. El arte aparece así, ya desde los primeros años del siglo XX, asociado a una transformación profunda del mundo cuya mediación clave era la tecnología. Mirando desde otro lado, Marinetti exaltaba por esos mismos años la belleza de las máquinas que hacían la revolución industrial, desde las fábricas al ferrocarril. Hoy la encrucijada arte/ciencia/tecnología ha encontrado en el computador un punto de *fusión* sólo comparable al del *Cuattrocento* y

su invención de la perspectiva. Iniciando la era de las «tecnologías intelectuales», el computador transmuta el estatuto del *número*, que de signo del dominio sobre la naturaleza pasa ahora a constituirse en mediador universal del saber, y también del operar, tanto técnico como estético. Esa mediación numérica acarrea a su vez el paso de la primacía de lo sensorio-motriz a lo sensorio-simbólico, y por ahí a un nuevo tipo de interacción entre lo sensible y lo inteligible, entre los sentidos y la abstracción, hasta redefinir por entero las fronteras y los intercambios entre arte y ciencia.

En buena medida lo que las ciencias teorizan fueron siempre modos de percepción que el arte prefigura. Es por eso que no podemos extrañarnos entonces de que hoy el artista sienta a su vez la tentación de *programar* música o poesía. Lo que, por escandaloso que suene al oído romántico, es sólo indicador de la hondura del cambio que está sufriendo la relación hombre-máquina cuando se transforma, con el computador, en *aleación de cerebro e información* (Chartron). Un *cambio de sentido* que convierte la simulación científica en ámbito de experimentación estética: tanto de la poética como de la entera sensibilidad de esta época.

Desde otro ángulo, el arte señala, en este desencantado cambio de siglo —cuyo único encanto parece ponerlo el «milagro tecnológico»— el mínimo de utopía sin el cual el progreso material pierde el sentido de la emancipación y se transforma en la peor de las alienaciones. La creación artística actual en su experimentación tecnológica hace emerger un nuevo parámetro de evaluación y validación de la técnica, distinto a su instrumentalidad y su funcionalidad al poder: el de su *capacidad de comunicar* (Barthes). Que junto con la «voluntad de creación» permiten al arte desafiar, y en cierto modo romper, la fatalidad destructiva de una revolución tecnológica cuya prioridad militar y cuyo carácter depredatorio están amenazando la existencia misma de nuestro planeta.

Racionalidades/narrativas

América Latina ha vivido en forma especialmente esquizofrénica las relaciones entre arte y ciencia. Durante largo tiempo —y con muy honrosas excepciones en coyunturas y enclaves positivistas de México, Argentina o Puerto Rico— se nos ha predicado que lo nuestro es el arte, mientras la ciencia, o incluso la filosofía, no corresponderían a nuestro *temperamento*. Sería en las artes y las bellas letras donde se encontraría el *relato* que puede dar cuenta de la identidad de estos pueblos. Por talante y pobreza, lo propio de Latinoamérica en el ámbito de las ciencias y las técnicas sería no el de inventar sino el de aplicar, o sea, la importación y la adaptación.

En la superación de esa razón dualista juega un papel central la *crisis de una modernidad* que, al oponer progreso a tradición, nos impidió a los latinoamericanos pensar la diferencia por fuera de su identificación con lo au-

tóctono/exótico. Al aparecer como incompatible con su razón y su sensibilidad, la racionalidad moderna acabó tornando irracional toda diferencia que no fuera incorporable a la lógica instrumental del *desarrollo*. La crisis de esa modernidad hace hoy posible una nueva manera de pensar la relación entre racionalidad tecnocientífica y tradiciones culturales, incluidas las artísticas. De un lado, al responder a una epistemología que no se limita a explicitar un orden preconstituido en la naturaleza de «lo real», sino que explora inestabilidades, acontecimientos y desórdenes, la actual configuración de la ciencia se hace más compatible con saberes tradicionales de estos pueblos, saberes articulados sobre una *imaginación productiva* que no separa ni lo cognitivo ni lo estético de lo práctico. Pese a las oposiciones tematizadas por Lyotard, lo narrativo no compite con lo científico, no lo hace hoy en las ciencias sociales (historia, antropología, sociología) y lo hace cada vez menos en las ciencias «duras». De otro lado, al ser pensada menos en términos de aparatos y más en cuanto *organizador perceptivo*, la tecnología adquiere una visibilidad cultural en la que emergen nuevas claves de comprensión de las racionalidades y narrativas que configuran nuestras modernidades. Me refiero en particular a la compleja complicidad que entrelaza la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria de la mayoría de la población en estos países con la «oralidad secundaria» (Ong) que tejen y organizan las gramáticas tecnoperceptivas de la radio y el cine, la televisión y el video. Complicidad que abre un nuevo y estratégico campo a la experimentación estética, no sólo en el sentido de renovación de las artes sino en cuanto exploración de las mutaciones culturales que atraviesa América Latina.

Crítica estética/Debate cultural

Inscribir el arte en la cultura significa, por paradójico que parezca, romper con aquella concepción largamente dominante que identificó reductivamente la cultura con el arte. Pues esa identificación redujo la cultura a un determinado y exclusivo tipo de prácticas y productos valorados únicamente por su *calidad*, lo que los alejaba irremediamente de la apreciación y disfrute de unas mayorías cuya capacidad de valorar se agotaba en la *cantidad*. Inscribir el arte en la cultura está implicando cambiar el eje de la mirada para enfocar el arte no desde su capacidad de diferenciar sino, como propuso Barthes, desde su *capacidad de significar*, esto es, de permitirnos auscultar los signos que iluminan el opaco y contradictorio vivir de una sociedad, descifrar las secretas corrientes que la irrigan y dinamizan. Ello exigirá un discurso sobre el arte que sea específico pero no narcisista ni circular. Un discurso que rompa aquella pseudoautonomía con la que pretende ocultar sus densos lazos con los intereses y saberes del mercado. Pues si Weber identificó la modernidad con el movimiento que autonomiza el arte, la ciencia y la moral, Adorno nos ha mostrado con creces el doble y costoso

precio de esa autonomía: su desvinculación de la vida y su inserción en la lógica mercantil. Y mucho del discurso de la *crítica* sigue preso de un culturalismo que escamotea las interpelaciones que vienen del mundo de la vida, a la vez que —pese a su mala conciencia— se hace funcional a los requerimientos de un mercado que es hoy el más interesado en apreciar-*rentabilizar el valor de lo distinto*. Es por ello que la *crítica* no puede usar ese nombre, en estos tramposos tiempos que atravesamos, sin asumir lo que ella implica de *debate cultural*. Entiendo por ello la explícita reubicación del «mundo» de la obra, sus movimientos y estilos, en el «terreno» de los cambios socioculturales que atraviesan la percepción y las identidades colectivas, interrogándolos en sus secretas conexiones con los miedos y las esperanzas de las gentes. Un debate cultural que nos ayude a entender qué culturas alimentan las diferentes violencias que padecemos, y qué violencias sufren las diferentes culturas que nos conforman.

Tanto para la crítica como para el debate cultural, el arte está especialmente necesitado de entrelazar su reflexión con la que viene del campo de la comunicación. En la relación *arte/comunicación* se hallan hoy algunas claves constitutivas de las nuevas tensiones y dinámicas entre tradición y modernidad, y también ahí muestran su envergadura cultural las transformaciones tecnológicas a la vez que encuentran un campo de conocimiento decisivo las ambigüedades y anacronías de la cultura de masas y los procesos de globalización/fragmentación de los públicos. La relación *arte/diseño* replantea el sentido de la interacción entre estandarización e innovación estética, entre racionalización y experimentación, entre formas culturales y formatos industriales. También el enlace *comunicación/diseño* nos está exigiendo, de un lado, pensar la tecnología como dimensión constitutiva del entorno cotidiano y fuente de nuevos lenguajes; y de otro, nos avoca a desplazar la mirada de los efectos de los medios hacia el *ecosistema comunicativo* que los medios configuran como mundo de representaciones, imaginarios y relatos.

Finalmente, la relación del arte con la técnica sufre una profunda mutación cuando la digitalidad y la conectividad ponen en cuestión la *excepcionalidad* de sus objetos (las «obras») y emborronan la *singularidad* del artista desplazando los ejes de lo artístico hacia las interacciones y los acontecimientos (Machado, Lafargue). En alguna medida, hasta los museos son tocados por la con-fusión que afecta el *valor* de los objetos y el sentido de las prácticas artísticas. Pero hay que aclarar que de lo que se trata aquí no es del acceso virtual a los museos —o de los museos en la web— sino *del arte que se hace desde, con y para la web*, del *net-art*, del *arte en una red de talleres abiertos* (Robert), y sobre todo, de la densa y fecunda complicidad entre *experimentación* técnica y estética.

Todo lo anterior no puede, sin embargo, invisibilizar que la creación no se confunde con el mero acceso, que interactividad no es navegación programada y que la web representa una nueva modalidad de cooptación, po-

niendo al arte de manera mucho más sinuosa en manos de la industria y el comercio. De esta manera, al hacer pasar todo lo nuevo por la misma pantalla, la web torna aún más difícil diferenciar y apreciar lo que de veras vale. Igualmente, la instantaneidad del acontecimiento artístico comprime la *duración* hasta el punto de volverlo irrescatable del flujo, es decir, *radicalmente* efímero e insignificante.

Pero todas esas realidades no anulan *la enorme posibilidad* de performatividades estéticas que la virtualidad abre, no sólo para el campo del arte en particular, sino también para la recreación de la participación social y política que pasa por la activación de las diversas sensibilidades y socialidades hasta ahora tenidas como incapaces de interactuar con la contemporaneidad técnica y, por tanto, de actuar y de crear.

Museos: ¿qué futuro le espera al pasado?

En un juego de superficies miméticas —pieles, telas, caras, máscaras, placas, películas, daguerrotipos, estampas, papeles— cada intento por desnudar la realidad añade una cutícula más [...] Estos indios han sido desollados y podemos contemplar largamente su piel disecada, ahora que han sido convertidos en objetos etnográficos.

ROGER BARTRA

Frente a la ideología nacionalista del museo, la que hace de éste el lugar privilegiado de exhibición del patrimonio como legitimación metafísica del «ser nacional», Benjamin nos ofrece todavía hoy la crítica más lúcida de la tramposa idea de tiempo en que se basa esa metafísica: la única trabazón de «la realidad» está en la historia, entendida como red de huellas, diseminadas, sin centro, únicamente descifrables desde un pensar para el que «lo decisivo no es la prosecución de conocimiento en conocimiento sino el salto en cada uno de ellos. Pues el salto es la marca imperceptible que los distingue de las mercancías en serie elaboradas según un patrón» (Benjamin, 1982: 150).¹ En la noción de tiempo que nos propone Benjamin, el pasado está abierto porque no todo en él ha sido realizado. El pasado no está configurado sólo por los hechos, es decir, por «lo ya hecho», sino por lo que queda por hacer, por virtualidades a realizar, por semillas dispersas que en su época no encontraron el terreno adecuado. Hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir, movilizar. De ahí que para Benjamin el «tiempo-ahora» (1982: 190-192) sea todo lo contrario de nuestra alertargada *actualidad*, esto es, la chispa que conecta el pasado con el futuro. El

¹ Para el desarrollo de esa idea en Benjamin, véase sus escritos sobre la alegoría en *Origen do drama barroco alemao* (1986); y sobre la «imagen diáctica», véase *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages* (1989).

presente es ese *ahora* desde el que es posible des-atar el pasado amarrado por la pseudocontinuidad de la historia, y desde él construir futuro. Frente al historicismo que cree posible *resucitar la tradición*, Benjamin piensa la tradición como una herencia pero no acumulable ni patrimonial sino radicalmente ambigua en su valor y en permanente disputa por su apropiación, reinterpretada y reinterpretable, atravesada y sacudida por los cambios y en conflicto permanente con las inercias de cada época. La memoria que se hace cargo de la tradición no es la que nos traslada a un tiempo inmóvil sino la que hace presente un pasado que nos desestabiliza.

En América Latina, uno de los pocos que ha enfrentado explícitamente la engañosa continuidad cultural en la que busca legitimarse el nacionalismo estatal, y al que no poca etnografía ha sido funcional al consagrar esa continuidad como trama y propuesta del museo nacional, es el mexicano Roger Bartra. Desde *La jaula de la melancolía* —que junto con *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, son reconocidos como los dos textos mayores sobre «la tragedia del mestizaje» en América Latina— Bartra viene luchando tanto contra el dualismo de los que piensan lo indígena como intromisión de lo arcaico en lo moderno, como contra el monismo de los que ven en Emiliano Zapata o Pancho Villa (y algunos incluso en mandatarios del PRI) la reencarnación de Quetzalcoatl. Para marcar el lugar desde el que habla, Bartra gusta de repetir que «una cosa es ser nacionalista y otra mexicano: lo primero es la manifestación ideológica de una orientación política, lo segundo, un hecho de ciudadanía» (Bartra, 1993: 133). El verdadero referente del nacionalismo resulta ser, entonces, una «razón de Estado» que hace de la cultura una «razón telúrica» y de la geografía el marco de la historia. La transformación del pasado indígena en mito fundador de la nación sustrae la legitimidad de lo nacional de los avatares de la historia ubicando sus raíces en *la solitaria otredad primigenia*.

Aunque el nacionalismo mexicano constituya una narrativa y un sentimiento colectivo no generalizable al resto de nuestros países, la reflexión de Bartra nos es indispensable a la hora de pensar el futuro cultural de nuestros países y en especial el del sentido de los museos nacionales. Pues para Bartra el museo es *el estratégico lugar donde se fabrica y exhibe la continuidad cultural*. Carente de toda realidad histórica —que es a la que nos enfrentan los millones de indígenas, aceptados como referente simbólico del pasado pero excluidos en cuanto actores del presente y del futuro— la pretendida continuidad cultural que trazan los museos no es más que «voluntad de forma» convirtiendo el opaco y conflictivo pasado histórico en un presente artístico. Esa *voluntad de forma* opera en dos planos y a través de dos dispositivos simultáneos: la mimesis y la catarsis. La *mimesis* es el dispositivo mediante el cual se establece la *similitud* entre rasgos y temas de las culturas mexicanas o mayas con la cultura colonial y moderna, como el sacrificio, la culpa, el tiempo cíclico, la exuberancia barroca, el dualismo, el culto a la virgen, etcé-

tera. «Nos hemos ido acostumbrando a que nos paseen por una galería de curiosidades, y cada vez nos divertimos más observando, desde nuestra oscura cámara platónica, las sombras que proyecta el pensamiento occidental en las paredes de nuestros museos» (Bartra, 1999: 108). La operación mediante la que se construye el vínculo entre pasado indígena y presente moderno adquiere su verdadera figura en la inversión a través de la cual vemos como ruinas de lo antiguo la pérdida de identidad, la miseria, las migraciones masivas, la desolación, cuando en verdad esas son «ruinas de la modernidad». La *catarsis* constituye el dispositivo de conversión de la cultura nacional en escenario del *desahogo colectivo*, un simulacro mediante el cual se vincula la dimensión de lo real a la dimensión imaginaria para que el mexicano se encuentre a sí mismo en la articulación de la *melancolía-fatalidad-inferioridad* con la *violencia-sentimentalismo-resentimiento-evasión*. Esas cadenas ponen en comunicación lo que *somos* culturalmente con lo que *sentimos* ahora al asistir a un partido de fútbol del equipo nacional o al ver una telenovela. También este segundo dispositivo adquiere su más clara figura en otra inversión, aquella que nos permite «transmutar la miseria del indio en belleza muda», esto es, la «estética de la melancolía» (Bartra, 1999: 104). En el prólogo al libro *Ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*, Bartra hace un cuestionamiento radical del uso etnográfico de la fotografía, al develar en el estereotipo de la tristeza del indio, *el aura de melancólico silencio* que es uno de los grandes atractivos de la fotografía etnográfica, y contraponerla al fotoperiodismo que se ha atrevido a romper el estereotipo posibilitando imágenes en que los indios ríen, corren, gritan, juegan, hacen burlas.

Estas fotos nos hacen conscientes de que los indios están mudos porque nosotros estamos sordos [...] Exaltamos una civilización muda que es capaz de conmovernos sin pasar por nuestra inteligencia. El sentimiento melancólico nos ahorra el esfuerzo de aprender una lengua diferente y nos pone en comunicación directa —por vía del dolor— con el mundo de los indios (Bartra, 1999: 105).

Un segundo escenario de replanteamiento sobre el sentido futuro del museo es la concepción tradicional del *patrimonio*, a cuya gestión han estado dedicados los museos nacionales como tarea central. Pues ninguna otra área del campo cultural vive tal cantidad y seriedad de desafíos. Empezando por aquella paradoja con la que Nietzsche se burla de los anticuarios, cuyo afán de fabricar antigüedad se convierte en una «incapacidad de olvido», que les lleva a «hacer de la vida un museo». De esa concepción *anticuaria* del patrimonio han vivido nuestras instituciones nacionales y de ella queda aún mucho en las propuestas de renovación. Pues el patrimonio funciona en Occidente, y especialmente en muchos de nuestros países, huérfanos de

mitos fundadores, como el único aglutinante, cohesionador de la comunidad nacional. ¿A qué costo? Primero el de un patrimonio *asumido esencialmente*, esto es, como ámbito que permite acumular, sin el menor conflicto, la diversa, heterogénea riqueza cultural del país, y en el que se neutralizan las arbitrariedades históricas y se disuelven las exclusiones sobre las que se ha ido construyendo su pretendida unidad. Segundo, un patrimonio *conservado ritualmente*, como un don que viene de arriba y por lo tanto algo a reverenciar, no discutible ni revisable. Y tercero, un patrimonio *difundido verticalmente*, esto es no vinculable a la cotidianidad cultural de los ciudadanos y mucho menos usable socialmente. Esa concepción culturalista, que hace del patrimonio un modo de evasión hacia el pasado glorioso del que imaginariamente venimos, está siendo minada bruscamente por una globalización que des-ubica lo nacional fragmentándolo, al mismo tiempo que desarraiga las culturas y las empuja a hibridarse desde las lógicas del mercado. La decisiva pregunta por cómo articular una historia nacional a partir de la diversidad de memorias que la constituyen y la desgarran, pasa hoy por una radical redefinición de *lo patrimonial*, capaz de des-neutralizar su espacio para que en él emerjan las conflictivas diferencias y derechos de las colectividades a sus territorios, sus memorias y sus imágenes. Pues ha sido la *neutralización del espacio* —lo patrimonialmente nacional por encima de las divisiones y conflictos de todo orden— la que ha estado impidiendo, sofocando, tanto los movimientos de apropiación del patrimonio local como los de construcción de patrimonios transnacionales, como el latinoamericano.

Es a partir de ese debate y estallido que es posible pensar el patrimonio, primero, como «capital cultural» que se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por los diversos grupos sociales (García Canclini, 1990: 149-90). Capital que es necesario *expropiar* a sus antiguos/ anticuarios dueños para que las comunidades regionales y locales se lo *apropien*, para que a través de sus múltiples usos se despierte en la conciencia de las comunidades el derecho a su memoria cultural, a indagarla, a reconocerse en ella, cuidarla, ampliarla, interpretarla, y rentabilizarla en todos los muy diversos sentidos de ese término. Y ante la creciente conciencia en las comunidades del derecho a incorporar a su vida colectiva el patrimonio material y espiritual, arqueológico y ecológico, como parte de sus bienes y valores se hace imperioso un cambio de fondo que permita des-centrar el patrimonio nacional, para que el *museo nacional* sea no sólo el de la capital sino también los museos regionales y municipales. Para que, utilizando todas las posibilidades de la tecnología multimedia, el museo nacional sea ese *museo plural* que recoge al máximo la heterogeneidad cultural de la nación y hace de ella presencia hasta en los más apartados municipios del país.

Finalmente, hoy el espacio del museo se halla dis-locado, desborda los museos-edificio por mil lados. Comenzando por las largas filas exteriores

que, en muchos países, dan cuenta del crecimiento enorme de sus visitantes, de la hasta hace poco impensable reconciliación del museo con las masas juntando la arrogancia del experto con el placer del paseante, y que si habla de la cooptación del museo por la lógica de las industrias culturales (García Canclini, 1990: 96-129), habla también de una nueva percepción que, rompiendo el museo como *caja fuerte de las tradiciones*, lo abre hasta convertirlo en espacio de diálogo con las culturas del presente y del mundo. De otro lado, en ese des-borde se hace visible la nebulosidad que presenta la frontera entre museo y *exposición*, que acerca el museo al mundo de la *feria popular*, haciendo que el curador pase de «guardián de colecciones» a alguien capaz de movilizarlas, de juntar la puesta en escena con la puesta en acción. Pero el mayor desborde del museo tradicional lo produce la *nueva relación entre museo y ciudad*. Que de un lado se cumple en la restauración de barrios enteros convertidos en espacios culturales que el turista recorre con ayuda de un guía —en algunos casos una comparsa de teatro— que le muestra recorridos y le permite explorar el interior de ciertas casas. Y de otro, el hecho de que en buena medida el atractivo de muchas ciudades reside hoy en la calidad y cantidad de sus museos, con lo que ello significa de presión para que los museos entren a hacer parte de la industria del turismo y de sus mil formas de recordación: libros, afiches, videos, tarjetas, ropas, artesanías.

Esta des-ubicación del «viejo» museo y su reubicación en el campo de la industria cultural está produciendo tres tipos de actitudes que se traducen en tres modelos de política cultural.² Uno es el modelo de la *compensación*, según el cual el museo, como toda la cultura, hace hoy el oficio de oasis: frente al desierto cultural en que se han convertido nuestras sociedades, presas de la aceleración histérica del ritmo de vida y de la frivolidad ambiente, el museo está ahí para sacarnos de este loco mundo y permitirnos un remanso de calma y de profundidad. Este modelo conservador devela su visión en la manera como recupera al museo para la «cultura nacional», convertida en compensación por la pérdida de capacidad de decisión de la «política nacional», y por el rechazo a asumir la multiculturalidad de lo nacional y menos de «lo extranjero». Un segundo modelo es el del *simulacro*, que ha hallado su expresión más extrema en la teoría baudrillardiana,³ según la cual el museo no es hoy más que una máquina de simulación, que en el mismo acto de «preservar lo real» está encubriendo el desangre de la realidad y prolongando su agonía, pues, en últimas, musealizar no es en verdad preservar sino congelar, esterilizar y exhibir, esto es, espectacularizar el vacío cultural en la seudoprofundidad de unas imágenes en las que no

² Véase a este propósito los que Huyssen (1996: 238-252) llama «modelos explicativos».

³ Esa teoría arranca en *Simulacres et simulation* (1981), y se despliega en *Las estrategias fatales* (1984), *La transparencia del mal* (1991) y *Le crime parfait* (1995).

habría nada que ver: estaríamos ante el colapso de la visibilidad. La concepción que guía este modelo se halla atrapada en la «estrategia fatal» que busca denunciar: ante la imposibilidad en que está la sociedad actual de distinguir lo real de su simulación no hay política posible ni cambio pensable, estamos en un mundo fatalmente a la deriva y cualquier cambio acelera el desastre. Aparte de no proponer alternativa alguna, hay en este modelo varias trampas a develar. Una, que nunca las *reliquias* han estado libres de un mínimo de puesta en escena, pues el presente siempre ha mediado el acceso al «misterio originario» y, por tanto, la puesta en escena que efectúa el museo no acaba con la ambigüedad del pasado, esto es, con la mezcla de muerte y vida, de seducción e irritación que nos produce la reliquia. Otra, que confundir el ver del museo con el de la televisión es desconocer la necesidad individual y colectiva que experimenta mucha gente hoy de algo *diferente*, de exponerse a experiencias otras, «fuera de serie», de adentrarse en otras temporalidades, largas, extrañantes. No puede confundirse todo *reencantamiento* con el fetichismo de la mercancía.

Es en contravía con la tendencia conservadora y con la tentación apocalíptica del fatalismo, pero sin desconocer todo lo que de diagnóstico hay en ambas actitudes, que se configura actualmente un modelo de política cultural que busca hacer del museo un lugar no de apaciguamiento sino de sacudida, de movilización y estremecimiento, de *shock*, como diría Benjamin, de la memoria. La posibilidad de que el museo llegue a ser eso va a requerir que el museo se haga cargo de la nueva experiencia de temporalidad que enunciamos en la primera parte, y que se concreta en el «sentimiento de provisionalidad» que experimentamos. Pues en esa sensación de lo provisional hay tanto de valoración de lo instantáneo, corto, superficial, frívolo, como de genuina experiencia de *desvanecimiento*, de fugacidad, de fragmentación del mundo. A partir de ahí lo que se configura es la propuesta de un museo *articulador* de pasado con futuro, esto es, de memoria con experimentación, de resistencia contra la pretendida superioridad de unas culturas sobre otras con diálogo y negociación cultural; y de un museo *sondeador* de lo que en el pasado hay de *voces excluidas*, de alteridades y «residuos» en el sentido que da a ese concepto Williams (1980: 143-150), de fragmentos de memorias olvidadas, de restos y des-hechos de la historia cuya potencialidad de des-centrarnos nos vacuna contra la pretensión de hacer del museo una «totalidad expresiva» de la historia o la identidad nacional. Los desafíos que nuestra experiencia tardomoderna y culturalmente periférica le hacen al museo se resumen en la necesidad de que sea transformado en el espacio donde se encuentren y dialoguen las múltiples narrativas de lo nacional, las heterogéneas memorias de lo latinoamericano y las diversas temporalidades del mundo.

Referencias

- BARTRA, Roger. (1993). *Oficio mexicano*. México: Grijalbo.
- . (1999). *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. México: Océano.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981). *Simulacres et simulation*. París: Galilée
- . (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- . (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- . (1993). *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama.
- . (1995). *Le crime parfait*. París: Galilée.
- BENJAMIN, Walter. (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, Pierre. (1992). *Les tégles de l'art*. París: du Seuil.
- CHARTRON, Ghislaine. (1994). *Pour une nouvelle économie du savoir*. París: Presses Universitaires de Rennes.
- DELOCHE, Bernard. (2001). *El museo virtual*. Gijón: Ediciones Trea.
- ELLUL, Jacques. (1980). *L'empire du non-sens. L'art et la société technicienne*. París: PUF.
- FUKUYAMA, Francis. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. México: Planeta.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GUBERN, Román. (1987). *La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: G. Gili.
- HEIDEGGER, Martin. (1997). «La pregunta por la técnica». En *Filosofía, ciencia y técnica* (pp. 111-149). Santiago: Universitaria.
- HUYSEN, Andreas. (1996). *Memorias do modernismo*. Río de Janeiro: UFRJ.
- . (1999). «La cultura de la memoria: medios, política, amnesia». *Revista de crítica cultural*, 18: 8-15.
- JAUSS, Hans Robert. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- . (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor.
- KOSELLECK, Reinhart. (1993). *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós
- . (1999). En Andreas Schedler y Javier Santiso (comps.), *Tiempo y democracia*. Caracas: Nueva Sociedad.
- LAFARGUE, Bernard. (ed.) (2002). *Anges et chimères du virtuel*. Pau: PUP.
- LECHNER, Norbert. (1995). «América Latina: la visión de los científicos sociales». *Nueva sociedad*, 139.
- . (2000). «Orden y memoria». En G. Sánchez y M. E. Wills (comp.), *Museo, memoria y nación*. Bogotá: PNUD/ICANH.
- LYOTARD, Jean-Francois. (1985). *Discours, figure*. París: Klincksieck.
- MACHADO, Arlindo. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Libros del Rojas.
- MORENO, Isidro. (2002). *Musas y nuevas tecnologías*. Barcelona: Paidós.

- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. (1995). *La cultura de la fragmentación*. Valencia: Filmoteca.
- VATTIMO, Gianni. (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VIRILIO, Paul. (1989). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra
- . (1995). *La vitesse de liberation*. París: Galilée.
- VV. AA. (1999). *Somos patrimonio. Experiencias de apropiación social del patrimonio cultural*. Bogotá: CAB.
- WILLIAMS, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.