

Hermenéutica de la cultura



La prótesis del origen:

el desarme del modelo etnográfico en el arte contemporáneo latinoamericano

Elizabet Marin Hernández

Iniciemos esta conversación con una sentencia: «Antes de haber-nos observado a nosotros mismos para reconocernos y saber quiénes somos, antes de tener edad para sentir la pregunta por la identidad y medios para formularla, antes del desasosiego interrogativo, nos fue dada la respuesta: somos occidentales»
J. M. Briceño Guerrero: «Identidad y queja».

Esta sentencia funcionará como trayecto dentro de la red de las representaciones, que nos aproximan a una realidad de la cultura que se descubre en su contemporaneidad. Contexto en el cual las relaciones de ese somos occidentales como respuesta definitiva, se pliegan en medio de una alteridad asignada a los modelos imaginables que exhiben y cartografían a nuestra cultura, dentro de las posibilidades de la diferencia, la otredad y la subalternidad construidas en medio del pensamiento posmoderno contemporáneo.

Las prácticas artísticas actuales nos envían a lugares plurales de enunciación, a la presencia de las microhistorias, de las múltiples posibilidades identitarias, de la localidad de las culturas, que se exteriorizan dentro de la sociedad contemporánea, informada, caótica, transparente como diría Vattimo. Pero he aquí el centro de un problema, ¿cómo nos representamos? y ¿cómo nos representan?, dentro de esta diversidad simultánea. Este problema —citando al teórico norteamericano Hal Foster— da inicio a la pluralidad de las representaciones, las cuales no deben ser entendidas, ni concebidas como multiplicidad pura, pues esta última puede acarrear una indiferenciación definitiva, el proceso continuo de diversidad no debe ser visto como una

situación que concede una especie de equivalencia que hace que muchas especies de arte parezcan más o menos iguales —igualmente (no) importantes.

El arte en este sentido deviene en una arena no de diálogo dialéctico, sino de intereses creados, de sectas con licencia: en lugar de cultura tenemos cultos. El resultado es una excentricidad que conduce, tanto en arte como en política a una nueva conformidad: «el pluralismo como institución»¹ La institucionalización de este pluralismo, como de la diversidad de las culturas ha devenido en la práctica y la teorización de las multiplicidades culturales, de un afán multicultural que estudia de nuevo al otro, cuyo compromiso se encuentra con las políticas de alteridad, de la corrección política, dentro de los procesos sociales que dotan de sentido a las diversas redes culturales y en las cuales se observan trasvases, contaminaciones, desplazamientos, pérdidas, desarraigos, deseos, rizomas y otras consideraciones que aparecen, —como argumenta Néstor García Canclini— en el lugar en que se constituye la mirada del Otro y hacia el Otro², sin tener en muchos casos en cuenta las historias que han construido dichos espacios de enunciación y de representación.

La constitución o armazón de este espacio de diferencia en el territorio de representación del arte latinoamericano y sus culturas, tiene una larga data, pues no podemos olvidar los procesos de colonización y de subordinación por los que han transcurrido nuestros territorios, en un continuo desplazamiento que desterritorializa y territorializa sus memorias y colecciones patrimoniales atados a la conciencia de saberse occidentales. Pero este saberse occidentales se constituye en medio de complejos procesos que sujetaron a la América Latina al borde de Occidente y que nos sitúa en la problemática de las periferias atadas a la tríada de alteridad, otredad, subalternidad y en los campos del arte a las llamadas políticas exóticas.

Ahora bien, el discurso de diferencia, de otredad, dentro del arte latinoamericano contemporáneo nos lleva a la conceptualización de un espacio de doble memoria, de doble conciencia que parte de los trazos culturales desplazados, separados, o en acción diferida, que se hacen posibles en la «idea de compartir un lenguaje y que a la vez es precisamente un abandono(...) Lo que se comunica mediante esta división es que la idea de esta presencia y el tránsito propio provoca una traducción, que culmina en forma de inscripción y de trazo, se refiere a cuestiones de pertenencia, de apropiación y de endeudamiento»³. Estos trazos marcan de forma definitiva la sentencia dada: «somos occidentales» y pertenecemos a la cultura Occidental por nuestras instituciones, comportamientos, organizaciones, pero sabemos que al mismo tiempo hemos emergido de otros espacios, de otros trazos de significación (la colonización, el imperialismo, las utopías de hombres nuevos, de paraísos soñados y otros), que demarcan el abandono del lenguaje de la cultura occidental, generando el conflicto de la pertenencia, de las apropiaciones y la con-

figuración de nuestra particular multiplicidad, y formación de traducción permanente. Cabe preguntarnos si: ¿estos espacios de abandono, de pertenencia y de traducción realmente han dado respuestas a las representaciones que posee el arte latinoamericano en tiempos contemporáneos?

La pluralidad actual, su corrección o equivalencia definitivamente no ha derrumbado la serie de mitos que se tejen sobre nos-otros, sobre los que ahora se estudian o se analizan como pertenecientes a un espacio global y a los cuales se les interpela de nuevo, a partir de la necesidad de conocer en que se basan sus culturas y su contemporaneidad, pues esta última exigencia «pretende explorar y expresar un nuevo espacio interconectado, descentrado, y representar una (nueva) realidad»⁴. Esta nueva directriz interconectada desplaza permanentemente sus centros de poder y sus formas de enunciación hacia otros espacios, donde se pretende asumir un lugar imposible de acción, ya que el artista debe comprometerse con el otro, como transformación política y artística. Este lugar imposible pareciera —como argumenta Hal Foster— estar fuera de las redes del poder de enunciación y de representación, y que éste afuera de estas redes transformará o al menos subvertirá a las culturas dominantes.

De allí que el «Otro» ahora múltiple (el otro cultural, el oprimido poscolonial, el subalterno), se convierta en un lugar de compromiso político, de acuerdo representacional, gestando en este sentido un espacio narrativo donde el borde, el marginado, el silenciado, entra en un *locus* de enunciación propio, en el que sus historias puedan ser narradas desde su pensamiento y de su propia acción como sujeto histórico activo. La situación generada por este posicionamiento configura (nuevas) ficciones, que parecieran haber cambiado o por lo menos trastocado las narrativas mayores que les confinaban y les ataban a lo que se ha denominado la violencia epistémica o el hecho de hablar por los otros, pero es en realidad cierto este planteamiento.

Comencemos de nuevo a desgranar nuestra sentencia «somos occidentales», pero con historias particulares, la relación de la cultura Occidental con nuestra cultura latinoamericana transita permanentemente por una serie de pliegues históricos que han determinado una occidentalidad contingente, una capacidad de nombrarlos y de nómbralos, por medio de lo que Derrida ha denominado el monolingüismo del otro, o la prótesis del origen.

Este sistema de prótesis o de monolingüismo del otro, expresa una otredad concebida dentro de un mismo sistema metacultural, la otra cara de una mismidad, que genera un espacio de frontera comunicacional y simbólica la cual se desarrolla —en palabras del autor— en «las riberas del río», donde una misma lengua es la lengua del otro, y la cultura occidental funciona como una metacultura instrumental que ha dejado a los orígenes afásicos, amnésicos, pero siempre presentes, pues ha ocasionado dentro de las redes

simbólicas «un proceso no natural de construcción política-fantasmática, ya que la lengua no es un bien natural, por eso mismo históricamente puede a través de una violación, de una usurpación cultural –vale decir siempre de herencia colonial– fingir que se apropia imponiéndola como «suya»⁵.

La relación de apropiación de este patrimonio no natural en los lenguajes visuales delimita en esta dirección las tensiones de un cuerpo social que se debate entre lo uno y lo mismo, y sin embargo fuera de sí, exponiendo sus múltiples conflictos a través de las representaciones artísticas. En las cuales las lenguas que han sido impuestas como «suyas» se hibridizan en medio de un proceso enriquecedor de símbolos y signos, que complejizan las redes del deseo de las representaciones, entendidas como los espacios en los que cualquier materia significativa toma sentido por medio de la subjetividad de una cultura, que de forma permanente se apropia de las visiones que se dan sobre ella, remarcándolas y replegándolas hacia el sentido de su propia particularidad y sensibilidad.

El arte latinoamericano a partir de este complejo proceso de patrimonios no naturales, habla dentro de una lengua occidental, que le pertenece por completo, pero dentro del deseo de su particularidad. Deseos que le han permitido hacer suyos espacios múltiples de representación, en los que explora, reflexiona, decodifica, y deconstruye los modelos impuestos por esa occidentalidad que nos encierra, donde utiliza la acción de recordar(se), en medio del eco amnésico de su propia cultura como el signo que lo fija dentro de la realidad contemporánea. De aquí que hablemos de una relación desconcertante, lugar adentro de una cultura, donde en realidad no existe un afuera, sólo –como manifiesta Derrida– un encontrarnos en «una zona fuera de la centralidad enclavado en la hendidura de una experiencia apenas audible que deja su marca fantasmagórica en la susodicha monolengua, produciendo un fenómeno singular de traducción»⁶.

El pertenecer a un margen de Occidente, a un margen de su monolengua, ocasiona la apertura de un proceso singular de traducción dentro de la cultura latinoamericana, como espacio enunciativo particular, dando lugar a reflexiones dirigidas hacia el cómo debemos traducir una cultura que se pretende monolingüe, la cual estalla al hacerse visibles sus hendiduras. De allí que nos preguntemos cómo seducir lo mismo para poder comprenderlo y entender lo otro, o cómo buscar al otro cuando yo mismo me he exportado. Cuando mi deseo de saber sobre esa otra parte, puede diluirse dentro de lo fronterizo de esa contingencia, que se encuentra ligada íntimamente a un sistema cultural semejante, causante de una doble conciencia de cultos que muestran su alteridad como fascinación de un romanticismo exótico. Donde lo que domina –como afirma Baudrillard– es una incompresibilidad eterna, una extrañeza irreductible, en la que se generan espacios de transferencias

culturales, de liberación, de soluciones imaginarias, en las cuales se da una desterritorialización blanda dentro de la misma occidentalidad, que desea lo otro y el cual se encuentra en permanente ausencia.

La existencia de esta extrañeza irreductible y el deseo permanente por lo otro, llevan a una interpelación constante sobre los diversos sistemas o redes culturales. Interpelación que enuncia el cómo somos, cómo nos representamos y cómo nos mostramos. Estos planteamientos han generado de forma permanente la puesta en escena de diversos modelos y prácticas representacionales que manifiestan la ausencia del otro dentro de la cultura occidental y los conflictos con sus márgenes, pero estas prácticas en la contemporaneidad han abierto el paso a lo que se denominan los bordes de una metacultura. Los espacios de borde, deben ser concebidos como territorio de zona, «como el cinturón de población que rodea a la gran metrópolis, lugar del que nadie quiere hablar, pero que se encuentra de forma imborrable alrededor del centro, que pretende dotarlo de significación»⁷, al enviar a sus viajeros a visitar estas zonas, para asegurarse de la existencia de la otredad que constituye su mismidad. Es de allí, de ese centro, ahora fragmentado de donde parte una de las prácticas del arte contemporáneo de los últimos tiempos: «el modelo del artista como etnógrafo»⁸.

El modelo del artista como etnógrafo procede de la práctica occidental de observar al otro, y ahora deviene en paradigma imaginal en medio de un desplazamiento sutil de la cultura contemporánea hacia el otro cultural, subordinado y diferente. Pues si anteriormente como expresa Hal Foster el modelo distintivo del arte comprometido provenía desde la consideración del «artista como productor» —enunciado por Walter Benjamín—, que se colocaba al lado del proletariado, en la actualidad se observa un deslizamiento de este artista hacia el otro cultural, al cual impone su autoridad de recolector y coleccionista, donde los artefactos culturales de los otros y sus representaciones se mutan constantemente dentro de los espacios institucionales de representación.

Este deslizamiento contemporáneo deja patente la contingencia de occidente y de las múltiples prótesis de origen que ha dejado en torno a sí mismo. De manera que el modelo del artista etnográfico abre un paso definitivo a las zonas que incluyen de forma permanente representaciones no legitimadas por las instituciones, problematizando las concepciones de la cultura, de sus redes simbólicas, de sus contextos, y de cómo estos pueden influenciar en la representación.

De allí que las prácticas contemporáneas del arte latinoamericano se hayan apropiado de este modelo para rasgar parte de la cultura latinoamericana como hecho audible de su anterior amnesia, arrancar de sus mundos exóticos y derivativos, una posibilidad de identificación, que no lo articule a

la práctica del lugar imposible de acción donde el artista occidental pretende identificarse con el otro, para convertirse en una suerte de traductor de la alteridad, en una especie de mecenas ideológico que posee la autoridad de hablar por esa extrañeza irreductible de la cual carece y la que ve como un compromiso dentro de un espacio de (nueva) realidad, donde las relaciones de vínculo político se sitúan como establece el modelo etnográfico más allá de mi territorio particular. A diferencia de esta posición de ubicación territorial el artista latinoamericano se sitúa en su territorio de alteridad, de desarraigados, potenciando al máximo su prótesis de origen al apropiarse de los lenguajes contemporáneos y al mismo tiempo cuestionarlos.

El modelo etnográfico establece una relación de ambigüedad donde el conocimiento sobre el otro otorga la posibilidad de saber nombrarlo, y de allí que aniquile su particularidad y su alteridad, al tomar el artista sus parámetros culturales para revalorizar su yo sobre el otro relegado. La relación de las culturas en este sentido advierte una (nueva) puesta en escena de los mitos de la otredad, que se encuentran más allá de los territorios que poseen la capacidad de teorización sobre los Otros. El modelo del artista como etnógrafo pretende cartografiar a las otras culturas a partir de lo que Foster determina como un lugar imposible, en el que las diferencias se constituyen en un ente pasivo de su propia enunciación.

La representación pasiva resultante del artista que sigue este modelo, al recolectar datos, exhibirlos y donde el documento se coloca en el espacio de la obra de arte, a abierto un camino importante dentro de las hendiduras que confeccionan la metacultura occidental, mostrando su contingencia, pues el desplazamiento de la idea de pureza de una cultura hacia otras que se pretenden impuras, ha colocado en escena múltiples cuestionamientos que parten del sentido de las zonas, las cuales se encuentran en permanente movimiento dentro de la globalidad actual.

Los lugares de transformación representacional en esta dirección se tornan liminares y la otredad comienza a verse a sí misma desde su prótesis de origen, esa que le permite apropiarse de los espacios de significación de la centralidad monolingüe. El artista latinoamericano no es invocado como aquel que desplaza su territorio hacia la alteridad, este artista sencillamente es otro, afuera de los espacios centrales a los que entra y cartografía, desafiando la autoridad central por medio de esa frontera de la cual ha emergido y que le permite el cuestionamiento de los patrones que parecieran propios.

Él no actúa desde fuera de su territorio, él cuestiona dentro de su espacio de borde y de movimiento interpretativo, aparece como un informante de su cultura contemporánea, como un etnógrafo capaz de traducir su propia acción de recordar(se) y no en lo que muestra el modelo etnográfico central que proyecta al otro para luego ser apropiado, causando —como ad-

mite Foster— la violencia o la indignidad de la representación, en la cual se genera una escisión entre la identidad del artista y la identidad del otro.

La violencia epistémica, se ve disminuida o desaparecida cuando es el otro el que habla por sí mismo, entrando por los intersticios de una práctica netamente occidental, que deja —como admite la curadora Julieta González—, de ser una modalidad para convertirse en un *modus operandi* del artista contemporáneo, ya que éste se apropia y hace suyas las técnicas de una cultura que siempre ha colocado a los otros en medio de colecciones, al otro como objeto. Es en esta dirección que diversos artistas latinoamericanos han configurado obras que asoman al otro, no como objeto central de observación de la extrañeza irreductible, sino que permiten el apareamiento de un sujeto múltiple que se divisa por medio de varios ejes de reflexión.

El ser del propio artista como otro se sitúa en el núcleo de una nueva autoridad, que le permite ver al centro como espacio de reflexión, funcionando como informante, como crítico de las situaciones identitarias que los posicionan en otros espacios de enunciación, fracturando de esta manera la autoridad impuesta, que exagera la diferencia, y que permite —como escribe Homi Bhabha— «una comprensión por lo otro, y al mismo tiempo una misteriosa alineación de nuestra prioridad cultural»⁹.

Es en este sentido de comprensión de su misma otredad y de sus prótesis de origen en la que pareciera asentarse la alineación misteriosa, que giran en las obras del artista mexicano Gabriel Orozco y el venezolano Meyer Vaisman, al constituirse en informantes de su propia cultura como centro de interpretación y de cuestionamiento de la autoridad impuesta institucionalmente. La obra de ambos artistas nos lleva a transitar por la problemática de los emplazamientos culturales que se depositan en torno a los desarraigos, desplazamientos y deterioros, que cambian constantemente las redes de la significación de los patrimonios y colecciones en movimiento.

Gabriel Orozco, informa persistentemente sobre sus recorridos y de las huellas que estos ocasionan dentro de la sensibilidad humana, apropiándose del conceptualismo contemporáneo, Orozco realiza una serie de *performans* de lo que significa su nomadismo y su propia identidad. «La piedra que cede (1990)» es la representación del universo conceptual del artista, que recoge huellas en una suerte de volumen moldeable que recorre las ciudades donde accede. Pero estas huellas se encuentran dentro del mundo cotidiano, del recorrido del informante, un documento escrito sobre su misma piel, ya que la piedra realizada con material moldeable tiene aproximadamente las mismas dimensiones del artista.

Objetos, trazos, huellas marcan el recorrido del etnógrafo que pretende observar otras culturas, pero lo importante del objeto moldeable es que marca su capacidad identitaria, donde el artista proveniente de un territorio de

zona llena de sentido su desplazamiento, al problematizar la noción del lugar donde se ubica, al contexto y como éste influye en su representación como recolector de datos.

Orozco deja de esta forma abierto un espacio interpretativo en cuanto a la significación de las migraciones contemporáneas, de ese sujeto extraño que se sitúa en la centralidad del otro. De igual forma el artista recorre a las ciudades como sujeto que pretende encontrar la respuesta a su extrañeza irreductible, utilizando diferentes prótesis que lo acerquen a un nuevo espacio de acción en el cual desarrolla formas identitarias a través de artefactos culturales que luego entrarán como parte de la documentación que muestra la transmutación del artefacto como obra de arte.

De allí que se confeccione un discurso fotográfico que parte de su propia cotidianidad y es en este sentido que aparecen los documentos visuales que representan una crítica irónica a la realidad, dentro del argumento de la copia, de esta al *infinitem* y carente de una originalidad y pureza cultural. Es en este giro de crítica hacia la ausencia de la originalidad, que el artista genera su documentación o colección de espacios enunciativos colocando a la cultura en torno a sus objetos y de los cuales devienen sus ritmos de identificación con el otro.

El recorrido de este informante nómada se genera en el transitar por territorios extraños, aparentemente irreductibles, de buscar su capacidad de entender al otro. El artista por medio de un objeto banal, recorre los espacios urbanos en busca de un otro igual como sucede en el documento «Hasta que encuentres otra Schawalbe amarilla (1995)». En esta acción de encontrar(se) Orozco recorre lugares de no-comunicación con el otro, pues a esta práctica se origina por medio del contacto con los objetos culturales, con los que puede identificarse a partir de una actitud distanciada con respecto al objeto —propia del modelo etnográfico—, pero este comportamiento le permite pensar(se) en su propia extrañeza, en la multiplicidad de sus recorridos, en las huellas que estos generan y en las cuales se manifiestan los distintos tránsitos de las culturas, puestas en espacios no físicos y en permanente circulación. Espacios que se proyectan en una repetición de situaciones que buscan de forma patente los reconocimientos del otro dentro de una cultura que estalla dentro de su propia contingencia. Si la finalidad de los recorridos de Orozco como informante se realizan en su acción de sujeto cultural, situado dentro de otro contexto cultural, en este caso dentro del mismo contexto occidental, es perentorio resaltar otro tipo de acciones que cuestionarán la definición de la cultura desde su interioridad.

El discurso visual del artista Meyer Vaisman se concentra en el cuestionamiento de la cultura venezolana, de su contingencia y de los territorios de margen de su enunciación como autoridad. Es en este sentido que

la misma cultura reconocida dentro de un territorio geocultural se ve cuestionada a partir de la autoridad que posee el artista para convertirse en etnógrafo de su propia y particular realidad.

Este proceso es representativo cuando el artista no es convocado por el otro, sino que pertenece a un espacio de otredad configurante, donde —como escribe Foster— el que pretende encuadrar al otro, y ubicarlo, se encuentra encuadrado dentro de la propia representación. A pesar de que esta acción reflexiva no es una panacea —como admite el autor— puede generar una reflexión de pensamiento en cuanto al uno que mira al otro, no relegándolo, sino colocándolo de forma pertinente dentro los poderes institucionalizados como cuestionamiento al olvido de esa otredad que constituye la cultura.

De esta manera se confeccionan discursos visuales donde el compromiso político y de transformación, no se ubica en un territorio de otredad exótica, sino que se encuentran dentro de la visualidad cotidiana proveniente de una zona olvidada por los procesos políticos y culturales de nuestra sociedad. Esta zona de olvido se refiere a los profundos procesos de deterioro de la cultura contemporánea venezolana, la cual a roto los límites de la seguridad, del pertenecer a una comunidad satisfactoria y aceptada.

La narración visual instalada por Meyer Vaisman en su obra «Verde por fuera Rojo por dentro» (1993), abre una vasta trama de desplazamientos culturales que son recogidos por el artista en una «suerte de excavaciones de memorias, emociones y experiencias, que se entretajan con otras narraciones e historias paralelas»¹⁰, que se vuelven sobre el mismo artista y su posicionamiento en cuanto a su cultura. De allí que «Verde por fuera Rojo por dentro», manifieste diversas prótesis de origen, que obligan al artista a narrarse desde distintos espacios de representación, los cuales se encuentran expuestos y encerrados en el objeto arquitectural, construido desde su interioridad para emerger desde un encapsulamiento que se encuentra determinado por el deterioro de un país y del cual parten una multiplicidad de referencias simbólicas.

El objeto arquitectural, desplaza los contenidos de formas conocidas y cotidianas «el típico rancho venezolano» al que no puede accederse físicamente sino sólo por el hecho de la mirada, presentando una serie de horadaciones que se encuentran como imágenes fantasmáticas de osamentas fragmentadas como pelvis femeninas, cráneos de animales, que pueblan la exterioridad del rancho, ya que la finitud del sujeto se hace presente en medio de esta fragmentación que al mismo tiempo aprisiona cabellos humanos dentro de las juntas de los bloques, que constituyen el exterior de esta representación. El afuera, ese verde por fuera, nos presenta un sujeto abyecto, deteriorado, fantasmal, que altera la autoridad de un progreso superficial, que ocultaba el franco deterioro de nuestro espacio simbólico y por ende cultural.

Este intencionado rancho, representa la cultura y el espacio de enunciación en el que se mueven las posibilidades del olvido como medio de contraste de las realidades sociales y económicas de la Venezuela contemporánea. Ya que estas últimas tejen un vastísimo sistema de tramas culturales que se alternan y se alteran permanentemente, resistiéndose en muchos casos a ser descifradas. Es por esta razón que el «Verde por fuera» nos conduce en medio de una pasividad contemplativa de la extrañeza colocada en la institucionalidad, a observarla dentro de sus entrañas, abriéndose por medio de las horadaciones óseas que nos comunican con el interior.

El interior «El Rojo por dentro» es un sujeto difícil de atrapar, el se diluye en las diversas perspectivas a las que nos conducen nuestras observaciones. El Rojo se resiste a ser descifrado, sus elementos culturales se desdibujan dentro de la pérdida de los personajes que el artista poseía y entendía como su cultura, desde un boxeador, a un raspadero, desde la apropiación del «Miranda en la carraca» de Arturo Michelena y el mismo artista, son parte de ese interior encerrado en el olvido de una cultura que se empeña en olvidarse a sí misma. De esta forma Vaisman selecciona la pertenencia de un espacio cultural individual, desde una prótesis particular ya que el artista es hijo de inmigrantes, pero su prótesis venezolana, con la que se identifica y con la que encuentra la significación de un lugar perdido dentro de la conflictividad contemporánea, la cual no ofrece un punto seguro de llegada, pues ante el cerramiento del rancho y su silencio, es un espacio sin regreso.

«Verde por fuera y Rojo por dentro» no sólo nos ubica dentro de la actitud del informante que colecciona al otro, el interior de este rancho colecciona al mismo artista, en el centro de una colección que se disipa, que se escapa, que se altera y que se trata —como escribe Jesús Fuenmayor— «de un acto desesperado(...) de reconstruir un momento de la vida que ha quedado en suspenso(...) La ilusión de un espacio donde la plena libertad del ser lo que deseamos es exactamente equivalente a lo que más detestamos de nosotros mismos»¹¹. Es en esta dirección de nuestra mismidad y de nuestra otredad configurante que el rancho se convierte en la etnografía de nuestra propia sociedad, como construcción de un lugar fronterizo de nuestra memoria colectiva y de nuestra memoria individual, que encierra sobre sí misma el desplazamiento de la pobreza y de su soledad hacia esferas antes impensables, en un país donde el desarrollo y el progreso funcionaban como máximas de una cultura que ha ido deteriorándose a un ritmo vertiginoso, atrapada dentro de sujetos abyectos que se cansaron de ser pesadillas y se voltearon —como escribe Fuenmayor— al lado de la realidad o voluntariamente revirtieron los términos de su condición fantástica.

El rancho de Vaisman genera una lectura discontinua y ambivalente de nuestra sociedad, de nuestra cultura, planteando si alguna vez podrá encon-

trase un punto de retorno en medio de una realidad inestable, de puntos conectivos difusos dentro de espacios disímiles de representación, donde la pregunta que de este etnógrafo reflexivo de su propia cultura se encuentra determinada en el cómo y el cuándo se generó todo esto.

La posibilidad de encontrar vectores que doten de sentido estas prácticas etnográficas y cartográficas de las culturas llevan a los artistas a identificarse no ya con el otro, pues ese otro los configura, es parte de su mismidad, de su constitución como sujetos activos de su propia historia, y de la metacultura occidental que arropa al mundo contemporáneo. Vale preguntarnos en este momento si nos encontramos frente al desarme de un modelo constituido por la centralidad occidental o si por el contrario nos encontramos ante una apropiación de un modelo etnográfico que funciona como prótesis cuestionadora de los orígenes de nuestros propios o particulares conflictos. El desplazamiento de estos artistas dentro de los sistemas de autoridad de una cultura que les pertenece, los ubica como sujetos dueños de su contemporaneidad, de sus redes particulares de cultura y significación, las cuales tejen desde su propio deseo de representación, llevando con ellos todo lo que implica una visión colectiva e individual dentro de sus proyectos.

Los proyectos etnográficos concebidos desde la reflexión del etnógrafo como sujeto encuadrado dentro de su práctica y participe de su propia etnografía encontraron un puente de entrada en la exposición «Etnografía: modo de empleo, arqueología, bellas artes, etnografía, variedades», realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas, entre agosto-noviembre del 2002. A pesar de que los artistas aquí analizados no se encontraban presentes en esta muestra, es importante la aparición del análisis de este modelo dentro de la plástica contemporánea latinoamericana.

La intención principal de dicha muestra—en palabras de su curadora Julieta González— se determinaba en la desmitificación del otro, del arte latinoamericano como otro, para ubicarlo dentro de la problemática de una contemporaneidad que nos afecta a todos. Por esto la etnografía tomada desde las periferias reconoce la contingencia de Occidente, sus múltiples prótesis y sus representaciones, en el cómo me miran y en el cómo soy mirado.

De allí que se genere—como esgrime González— la pertinencia del desplazamiento de la idea de observación de las culturas, de la interpelación de mis propias redes de significación, las cuales perturban al modelo occidental etnocéntrico de la pureza, y donde el artefacto cultural del otro se transmuta en obra de arte. La muestra en este sentido se convierte en una suerte de documento colectivo, que problematiza la representación de la otredad, de la colección, del territorio, del archivo, que legitimaba a esos otros como objeto de estudio, dentro de las instituciones autorizadas para llevar a cabo dicha tarea de recolectores y contenedores de cultura.

Esta legitimación institucional se ve fragmentada ante la presencia de obras que informan, coleccionan a esos otros desde el encuadre reflexivo, desde interceptar los ejes temporales e históricos de determinados fragmentos de su cultura, causando de hecho un cisma dentro de las identidades culturales establecidas, deconstruyéndolas, para poder dotar de sentido a la cultura contemporánea en la cual se sobreponen diferentes y diversos ejes de significación.

De allí que esta muestra nos lleve a transitar por medio de asunciones distintas sobre lo que es la cultura, como documento, como traducción, como representación del exotismo. Obras, como la de Mauricio Lupini y sus fantasmagóricos televisores apagados que muestran el reflejo de la contemporaneidad de la comunidad del 23 de enero en Caracas, o el archivo de la geografía venezolana de Claudio Perna, los cuales tejen una cartografía metafórica de nuestra geografía, el desafío a la autoridad en la colección de menús de comida china, con coleccionista presente de Javier Téllez, o el viaje a la manera de Humboldt de Mark Dion, o el cartel de traducción monetaria permanente de Antoni Muntadas, o el Summers Garden de Sergio Vega, quien realiza un jardín dentro de las instalaciones del museo, basado en la propuesta de un paraíso localizado que lleva al espectador a asumir el papel del explorador, que se abre paso en la jungla para descubrir al otro, fueron algunas de las propuestas presentadas en esta exposición.

Ante esta pluralidad de expresiones podríamos plantearnos de nuevo si en realidad se produce el desarme del modelo etnográfico, o si solamente se está colocando en tela de juicio la sentencia del somos occidentales, o si bien ahora el arte y las diversas prótesis por las cuales se expresa y se representa ha logrado transformar su lugar junto al otro, con el otro, como dos caras de la misma representación, en las cuales el sujeto es participe de la cultura que le encierra y a la que dota de sentido desde su individualidad.

Notas:

¹ Hal Foster: *Contra el pluralismo*, Valencia, Episteme, 1998, pp. 3-4.

² Néstor García Canclini: *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, Buenos Aires, EPC, 1997, p.39.

³ Charles Merewether: « En una época de traducciones», en: *Transatlántico*, (catálogo de exposición), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998, p.59.

⁴ Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, p.109.

⁵ Jacques Derrida: *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p.38.

⁶ Ob cit, p.106.

⁷ El concepto de Zona ha sido tomado de las tesis sobre la multiplicidad expuestas por el filósofo Jean-François Lyotard en su texto: *Moralidades posmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996.

- ⁸ Hal Foster: «El artista como etnógrafo», en: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal /Arte contemporáneo, 2001, p. 175. El presente artículo se ha desarrollado en medio de las discusiones que se generaron sobre este modelo, al concebir la otredad como fascinación exótica, como transformación política. Para Foster la cultura contemporánea ha desplazado los espacios de compromiso político a los territorios fuera de la sociedad posindustrial. Este desplazamiento se realiza como consecuencia de buscar las transformaciones siempre en un afuera. Ver al respecto de estas posiciones el desplazamiento teórico desde «El artista como productor» de Walter Benjamín a «El artista como etnógrafo» sostenido por Foster en su ensayo.
- ⁹ Homi Bhabha: «Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation», en : *1993 Biennial Exhibition*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 4 de marzo- 20 de junio de 1993, pp. 62-73.
- ¹⁰ Rina Carvajal: «Rutas- América Latina», en: *XXIV Bienal de São Paulo. Roteiros, roteiros, roteiros*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp.7-8.
- ¹¹ Jesús Fuenmayor: «Meyer Vaisman: una historia verdadera», en: *Atlántica*, nº 9, invierno 94-95, p.33.