

Traducciones Culturales

Contrabando y Piratería en la Construcción de Identidades

La cultura como una estrategia de supervivencia es tanto transnacional como traslacional. Es transnacional porque los discursos poscoloniales contemporáneos están enraizados en historias específicas de desplazamiento cultural (...). Es traslacional porque tales desplazamientos e historias espaciales –ahora acompañadas por las ambiciones de las tecnologías mediáticas globales- proponen la pregunta de cómo la cultura significa, o que es entendido por cultura.

-Homi Bhabha (1997, 212)

Primer plano

En 1997 el artista colombiano Wilson Díaz, presento una obra titulada Sementerio, que consistía en una retícula conformada por 700 hojas de papel blanco, sobre cada una de las cuales estaba impreso con un sello el mencionado título y a su lado una mancha amorfa de color ámbar. El aparente error ortográfico de su título se diluía fácilmente mediante dos caminos: bien fuera leyendo entre líneas la imagen y sus características, o bien fuera siguiendo la información sobre la técnica empleada que advertía que se trataba de semen sobre papel. El vasto espacio que la obra empleaba hacía notar la multitud tácita de hombres que participaron de este performance privado que tuvo lugar previamente a su exhibición y por su proximidad con los espectadores sugería incluso que estos pudieran complementar el proyecto con sus propios fluidos corporales. Proveniente del análisis crítico de varias tradiciones artísticas occidentales, como los dibujos de aguadas o las retículas modernistas, este trabajo terminaba por dismantelar sus significados para sexualizar el cuerpo en términos explícitos a fin de introducir perspectivas socioculturales y políticas concretas.

El semen que había sido el fluido naturalmente responsable de transmitir parte de la vida, se había convertido desde comienzos de los años ochenta en el canal principal de transmisión de una enfermedad mortal: el sida, que ha afectado principalmente las comunidades homosexuales. En esta obra un conjunto de actos privados, solitarios e invisibles confluían en una estructura sutilmente visible y ordenada, frente a la cual no se imponía ninguna distancia sino que por el contrario parecía solicitarse la pérdida del miedo al contacto, como una forma de solidaridad. Las implicaciones culturales de una obra como esta requieren que las herramientas intelectuales que se empleen para su análisis se sopesen cuidadosamente a fin de limitar los efectos ideológicos de los contextos y discursos que les dieron origen inicialmente.

Teniendo el anterior ejemplo en mente y regresando a la cita inicial que sirvió de epígrafe, es necesario señalar que para Homi Bhabha es crucial establecer una distinción entre las similitudes que atraviesan las diversas experiencias culturales y la especificidad social de sus formas de circulación en contextos específicos y sistemas de valor particulares. De esta manera se vuelven altamente significativos los procesos de localización de las traducciones culturales que se producen por las dimensiones transnacionales de los cambios culturales, tales como las migraciones, los desplazamientos o los reasentamientos. Esto implica que la significación del

presente dentro de una determinada cultura, se derive de la diferencia que se establece entre los sistemas simbólicos dominantes, tanto como de la tradición histórica previamente acumulada.

Para los artistas en América Latina, ha sido siempre un desafío el poder llegar a definir una postura que sustente una acción coherente con su responsabilidad histórica y cultural frente a sus contextos de origen. A lo largo de por lo menos el último siglo, ha sido constante la discusión en torno a la legitimidad de los sistemas simbólicos empleados para hacer comunicable en esferas más amplias una determinada experiencia local en términos artísticos. Es así como cuando sus distintas actitudes y acciones se han ubicado en escenarios globales, se han visto cubiertas por un fantasma de ilegitimidad. Este ensombrecimiento es el resultado del papel que ha jugado para la producción artística más compleja de todo el continente americano, el diálogo crítico con los paradigmas estéticos emanados de los circuitos hegemónicos, sean estos europeos o norteamericanos. De este modo muchos artistas han emprendido como tarea una deconstrucción sistemática de los modelos dominantes, de los que se han apropiado, cimentando la posibilidad de sustituir sus implicaciones ideológicas y políticas con agendas y problemáticas constitutivas de los contextos culturales a los que sus prácticas van dirigidas.

La traducción desde la posición planteada por Walter Benjamín, involucra un procedimiento opaco que de ninguna manera intenta desconocer una intraducibilidad de las codificaciones que caracterizan los diferentes procesos culturales, así como los intercambios simbólicos que regulan la propia existencia de las diferentes culturas. Por eso él ha señalado "Para comprender la verdadera relación entre el original y la traducción hay que partir de un supuesto, cuya intención es absolutamente análoga a los razonamientos, en los que la crítica del conocimiento ha de demostrar la imposibilidad de establecer una teoría de la copia. Si allí se probara que en el conocimiento no puede existir la objetividad, ni siquiera la pretensión de ella, si solo consistiera en reproducciones de la realidad, aquí puede demostrarse que ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera su semejanza con el original". (Benjamín, 2001, 80) La traducción solo es factible en el momento en que se intenta propiciar una transferencia de sentido más allá de la referencialidad directa a los contenidos iniciales o la información propuesta en el "modelo original".

Puede ser provechoso para comprender más claramente las anteriores afirmaciones recurrir a la narraciones de dos proyectos. El artista colombiano Miguel Angel Rojas realizó en el año 2000 la obra *Nowdays*, que toma como punto de partida el título del famoso collage de Richard Hamilton llamado *¿Just what is it that makes today's homes so different, so apppppealing?* (¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?). La obra consistía en la escritura de dicha frase sobre una pared, en su idioma original, usando una tipografía cuyo estilo se liga al mundo informático dado que utiliza puntos para conformarse. Sin embargo los puntos empelados fueron realizados por innumerables cortes de troquel sobre hojas de coca. El sentido de esta frase en el collage de Hamilton se redefine a través de todo el trasfondo político de la guerra frente al narcotráfico, que ha sido claramente impulsada por los Estados Unidos, y cuyas verdaderas víctimas son los campesinos colombianos que soportan los efectos del fuego cruzado. A través de esta obra se alude simultáneamente a dos realidades cotidianas contrapuestas: la de

las personas dedicadas al consumo de drogas y la de aquella dedicadas a su producción. Un par de años después, Wilson Díaz realizó un performance que consistía en ingerir en Colombia semillas de coca previamente a un viaje fuera del país, emulando la figura de las “mulas” como se conoce vulgarmente a las personas que trafican con droga dentro de sus cuerpos. Sin embargo la diferencia radicaba en que su interés era defecarlas posteriormente al llegar a su destino en otras latitudes, para poderlas sembrar, produciendo una alteración en la dinámica de producción y consumo.

Víctor Manuel Rodríguez señala respecto a la lectura de procesos culturales de esta índole que “Su capacidad para evocar depende de algo distinto del dato anecdótico. De otra parte, los significados y evocaciones que dan fuerza real a la representación artística son intraducibles puesto que ellos no están adheridos al trabajo artístico: ni son inherentes a su creación, ni son proveídos por su autor. Ellos son contruidos en las complejas esferas de apropiación cultural por quienes los recrean desde lugares históricos, políticos y culturales particulares” (Rodríguez, 1999,). En una dirección similar puede ubicarse la lectura que hace sobre este asunto Charles Merewether quién señala que “Con un énfasis dado a la repetición y a la diferencia, la traducción regresa el poder de agenciamiento al sujeto. Su importancia recae en la dimensión de negociación e invención, un sentido de lo preformativo por el cual el presente es vivido” (Merewether, 2002, 65).

La exhibición **No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo**, curada por Gerardo Mosquera, y presentada en el Museo Nacional Centro Reina Sofía de Madrid, como parte del proyecto **Versiones del Sur**, puede ser muy clarificadora en relación a las cuestiones hasta aquí discutidas. Según Mosquera, “esta especie de desconstrucción autocrítica del minimalismo ha implicado tanto la ironía como la contaminación de la autorreferencialidad presentacional de esta tendencia con componentes ‘exteriores’ al arte: culturales, biológicos, sociológicos, surrealizantes, sociales...” (Mosquera, 2000, 17) La muestra reunía artistas de latitudes tan diversas como América Latina, Europa y África, que parecían tener en común sus intereses por identificar un modelo cultural hegemónico y utilizarlo críticamente para movilizar sus propios intereses políticos de cara a unas contingencias contextuales específicas.

Uno de los aspectos que más inquietó a los espectadores e incluso a la crítica, fue la inclusión de artistas europeos dentro de la muestra que para el curador implicaba la “introducción de diferencias anti-homogenizantes. Uno de los tres artistas europeos incluidos fue Win Delvoye cuya pieza **Mosaico** tenía una particular habilidad para dismantelar los códigos presentes en el modelo “original”. Se trataba de pisos de cerámica blanca que se intercalaban con baldosas decoradas con imágenes barrocas que permitían jugar con una serie de patrones formales. Una aproximación a las imágenes decorativas dejaba ver fácilmente que se trataba en realidad de la impresión fotográfica de dos porciones de excrementos humanos. Provenían en realidad del propio artista, por lo que ampliaban su repertorio de referencias. En términos artísticos nos llevarían del barroco, a la **Merda d’artista** de Piero Manzoni y de allí por su reticularidad y coextensividad con el suelo nos conducirían a los tapetes de Carl Andre. En términos culturales la función aséptica original de este material, instalado habitualmente en baños y cocinas, se suplantaría por la presentación del resultado del proceso fisiológico del cuerpo que estaría

contenido tácita y silenciosamente por el tipo de labor que se realiza en esos dos lugares. Las imágenes decorativas de sus cerámicas sanitarias ponen de presente los residuos del cuerpo que la función sanitaria de la cerámica nos quiere hacer olvidar. Uniendo los dos conjuntos de referencias, es notoria la intención de revitalizar el rol del cuerpo no solo como objeto de representación sino como instrumento de recepción.

De manera similar, el conjunto de obras reunidas involucraba una acción estratégica que asumía la cultura como el resultado de una serie de choques y confrontaciones que llevan a los sujetos a comprender que sus procesos creativos, consisten fundamentalmente en la intervención sobre condiciones culturales preexistentes. Esta situación recuerda los postulados formulados desde la antropología estructural en relación a los sistemas socio-culturales marcados por privaciones de índole material.

Segundo plano

Cuando Levi Strauss publicó **El Pensamiento Salvaje**, a comienzos de la década del sesenta, estaba buscando ampliar lógicamente el valor otorgado por convención a los logros históricos y culturales de los seres humanos que vivieron hace aproximadamente diez mil años. Ese libro fue uno de los productos que surgieron del enfrentamiento de sus mitologías a la naturaleza como realidad objetiva, que determinó que los logros históricos y culturales ya mencionados pudieran ser leídos en términos científicos y efectivos. Esos modos de observación y reflexión, que según Levi Strauss se han preservado residualmente hasta nuestra época, nos permiten conocer como la invención ha consistido siempre para la especie humana en una intervención sobre situaciones dadas. Para ilustrar este tipo de operaciones el mencionado antropólogo se remite al concepto de **bricolage**, dado que se trata de un tipo de actividad que incorpora procedimientos intelectuales indirectos característicos de esas épocas primigenias y que incluso subsisten hasta ahora. El término **bricoleur**, nos recuerda Strauss, “se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo” (Levi Strauss, 64, 42-43).

Una de las paradojas que subyace al principio lineal de “avance” de la historia, tiene que ver con el curioso encuentro entre el pensamiento académico – antes conocido como sabiduría- y un “pensamiento primero”,¹ extraído de rasgos culturales diversos, provenientes de aquellas sociedades sin escritura que estudia la etnografía. En el momento cumbre del proyecto moderno, que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo veinte, el término empleado para describir esas nuevas situaciones fue el de **vanguardia** y agrupó conjuntamente los esfuerzos de artistas e intelectuales de diversas corrientes estilísticas y contrastantes posiciones ideológicas. Todos ellos tenían en común un cierto sentimiento de hastío por los efectos a los que se había conducido la civilización occidental por el predominio de un pensamiento cuya base metodológica era de carácter racionalista. En aquellos momentos comenzó a crearse una especie de consenso respecto a la idea de que era necesario recuperar el mundo de los objetos para lo cual podía resultar importante una cierta recuperación del pasado.

Para los artistas de vanguardia, ese pensamiento primero, que parafraseando a Levi Strauss podría denominarse concreto, se entendería como un conjunto de prácticas artísticas y culturales que identificando diversas formas de origen, llegaron a consolidar una noción de **lo real** a la que parecían retornar cíclicamente. En las distintas tendencias que caracterizaron la práctica de la vanguardia histórica, particularmente en el arte europeo, parecía común la búsqueda radical del presente de cara a un ideal del pasado que mitificaba dos tipos de relatos: la historia personal que conformaba un origen para el sujeto –el artista- y los principios formales que cimentaban una experiencia originaria para la actividad –el arte-. En un extremo de la balanza se situaba la configuración infantil, entendida como una etapa primitiva de todo individuo y en el otro el mal llamado “arte primitivo” entendido como una fase primaria de exploración para la especie humana. Si recordamos los rasgos iconográficos y estilísticos que se incorporaron a gran parte del arte producido dentro de la vanguardia europea, podemos constatar la permanente referencia a estas fuentes.

Las formas de expansión que emprendió el arte moderno, frente a las convenciones estéticas dominantes en la tradición europea, involucraron un replanteamiento en la relación habitual del arte con la experiencia humana. Si hasta entonces se pensaba que entre esos dos campos existía una cierta simetría o equivalencia, con las posturas asumidas por los artistas integrantes de las distintas vanguardias se llegaría a desbalancear la situación. Una naciente técnica: la fotografía, vino a cimentar de forma elocuente este escenario al aportar los elementos claves para reorientar la capacidad de lo real para producir signos. La manera en que la fotografía afectó estructuralmente los demás medios ha sido objeto de varios discursos que han medido de diferentes maneras sus efectos. (Crimp, 1991.) Después del impacto de la fotografía, los artistas no tuvieron otra salida que emular la “nueva sintaxis” con que ella capturaba el mundo, de manera que aparecieron procedimientos como el collage, el ready-made o el ensamblaje cuyos principios básicos apuntan en una dirección similar. Estos “nuevos” procedimientos nos harían entender hasta que punto el arte está más abocado a la intervención sobre sistemas de signos preexistentes que a la creación propiamente dicha de nuevos signos.

En la segunda mitad del siglo XX, estos procedimientos se fueron reubicando y replanteando en el arte producido en los contextos europeo, norte y sur americano, cuando se hizo imperativo un enlace con problemáticas sociales y culturales más amplias, poniendo a los artistas nuevamente en contraposición con los propios límites formales de sus prácticas. Movimientos como el pop, el minimal, el conceptual o el povera, en los sesenta o el land art, la nueva escultura británica, el body art o el video-arte en los setenta señalan en parte el auge de procedimientos que involucran la apropiación o intervención en campos culturales externos al que hacer artístico como estrategia de trabajo. En todos ellos fueron características las posturas de señalamiento hacia problemas latentes en los campos sociales, tales como los derechos civiles o las particularidades del género, así como también fueron constantes las incursiones en las formas de acción de los sistemas económicos que rodean o subyacen a las prácticas culturales e incluso las convenciones políticas que estructuran la experiencia subjetiva. La apropiación y traducción cultural de las estrategias comunicativas de esos movimientos por parte de artistas de América Latina añadirían otra capa de sentido en esta política de la resignificación contingente y

específica.

Charles Merewether escribió uno de los textos de presentación para el catálogo de la Novena Bienal Internacional de Sydney, de 1992, que se denominaba **Fabricar mitologías: el arte del bricolage**, en donde se enfrentaba a la producción artística contemporánea en América Latina, de la mano de Claude Levi Strauss. Su interés era identificar las formas en que la producción artística de América Latina deconstruía los signos de identidad impuestos por los discursos transnacionales del colonialismo o el nacionalismo, a través del uso de estrategias formales como el readymade, el ensamblaje y la instalación. Según Merewether durante las décadas de los setenta y ochenta muchos artistas de América Latina vislumbraron la posibilidad de invertir los efectos de la cultura transnacional -incapaz de representar a grupos y comunidades constitutivas de nuestros países- a través del análisis de la materialidad de sus propios sistemas de producción. Por lo tanto él insistió en que el uso de la instalación, las tecnologías de transferencia, la fotografía y las obras de sitio específico, se soportaban sobre un **bricolage** de materias, objetos e imágenes que se “vuelve un medio de apertura de un espacio para identificar diferentes historias y posiciones locales...”. Aunque Merewether se acercó a un amplio número de artistas, focalizó su análisis fundamentalmente en la obra del brasileño Cildo Meireles dada su capacidad de generar intervenciones críticas y resignificaciones.

Las tesis que soportan el texto de Merewether bien pueden ser reapropiadas y resignificadas con el ánimo de utilizarse para enfrentar el trabajo de otros artistas de América Latina que incursionaron en estrategias de configuración similares en los treinta últimos años del siglo XX. El entrecruzamiento que hizo la colombiana Beatriz González entre la cultura hegemónica y la cultura subalterna, a través de la apropiación de sus emblemas más característicos puede ser determinante para la elaboración de discursos sobre sus obras de mobiliario. Estas obras consistían en la apropiación de íconos del mal llamado “arte universal” que ella pintaba sobre la superficie de muebles metálicos artesanales que a su vez se apropiaban de rasgos materiales más sofisticados, como mármoles o maderas, que descaradamente simulaban. De esta manera la traducción de una pintura europea a un lenguaje simplificado y su cruce con otra forma de pintura, el mueble popular, reubicaban la significación del original y la opacaban por la evidencia de sus propias diseminaciones como modelo cultural. Fue similar la actitud asumida por su coterráneo Antonio Caro, para quién la posibilidad de transformar el sentido de una mercancía por la apropiación de la morfología de su enunciación, involucraba un señalamiento político determinado, como cuando escribe la palabra Colombia con la tipografía de Coca Cola, que introduce una tensión entre lo global y lo local que aparece cuando los paradigmas transnacionales se diseminan.

Unos años más tarde, en 1987, el chileno Alfredo Jaar, realizó su proyecto titulado **Un logo or América**, patrocinado por el Public Art Fund. Inc de Nueva York, que hacía parte de un programa de intervenciones de 30 artistas de diferentes nacionalidades en el corazón de Times Square. Durante un mes, su animación de 45 segundos apareció cada seis minutos en esa gran pantalla, entre multitud de discursos publicitarios de diversa índole. En seis pasos, el tomaba sucesivamente el mapa y la bandera de Estados Unidos, para superponerles las frases THIS IS NOT AMERICA, o THIS IS NOT AMERICA'S FLAG, respectivamente. Luego aparecía la

palabra AMERICA, cuya R se animaba girando sobre su eje, hasta conformar el mapa completo de América desde Canadá hasta la Patagonia. Con la adopción de las tácticas de información publicitaria y a través de sus propios canales, Jaar estaba desafiando la autoridad de los medios de comunicación y dudando de la eficacia de la identificación suscitada por sus mensajes, Jaar estaba superponiéndoles otra realidad cultural.

El cubano Félix González Torres, unos años más tarde, en 1989, utilizaría un canal similar, como las vallas publicitarias, para invadir temporalmente algunas zonas de la ciudad de Nueva York. Inicialmente propuso una serie de palabras y fechas escritas en blanco sobre fondo negro, que recordaban diversos momentos de las luchas por los derechos de las comunidades homosexuales. Dos años después introduciría en los mismos espacios, una fotografía en blanco y negro de una cama vacía, aunque recientemente utilizada por dos personas. Sin explicación alguna, estas imágenes parecían estar insistiendo en la intraducibilidad de la vida privada dentro de la esfera pública, al evidenciar fundamentalmente un huella de ausencia.

En los anteriores dos ejemplos, el interés del bricolage parecería distanciarse hasta cierto punto de la lectura más característica de Levi Strauss. El reciclaje de los objetos o hechos de los que se apropian, abre un lugar para la memoria subjetiva de forma que descubra que la historia de una comunidad específica puede sostener la historia del presente, exponiendo la forma en que la violencia se oculta en los signos que reafirman las relaciones hegemónicas de la discriminación o el poder.

La constante “compulsión a apropiar”, presente en las diferentes dimensiones que componen el campo de las prácticas artísticas en América Latina, durante las últimas tres generaciones de artistas, hace necesario reconocer la importancia de aceptar el punto hasta el cual nuestro ámbito de experiencia colectiva ha sido históricamente de una cultura de traducciones. En ella, ni siquiera el nivel de apropiación más básico como sería la asimilación de las “raíces culturales” de nuestros pueblos aborígenes, podría leerse como una primera instancia o como un acto transparente. Su incorporación a construcciones de identidad involucra una transacción simbólica que no es ajena a narrativas de poder.

Una de las obras más radicales que realizó el colombiano Nadin Ospina en la década de los noventa, comenzó por la apropiación literal de una obra de su compatriota Carlos Salas. Se trataba de una pintura llamada **La anfibia ambigüedad del sentimiento** de 1989, de la cual Ospina adquirió ocho fragmentos. El proyecto que ostentaba el sugestivo título de Fausto incluía además de los nuevos cuadros, jarrones con rosas blancas y una ambientación sonora que irónicamente reunía aplausos y coros celestiales. Desafiando las nociones modernas de autoría, propiciaba un debate sobre los propios límites de la subjetividad. El mundo posmoderno en lo que respecta al arte fue abiertamente, al menos de dientes para fuera, mucho más permeable frente a la puesta en duda del “valor universal” de las categorías de autor y obra. La efectividad de la imagen del autor dentro del arte moderno fue tal, que incluso la industria, enemigo ideológico de su misma existencia adoptó una estrategia de mitificación del nombre propio de un producto tan cercana al funcionamiento del papel del autor, y tan eficaz que, por ejemplo, millones de

jóvenes aun se sienten profundamente originales y encuentran un principio de identificación legítimo cuando utilizan unos jeans Levi's o unos zapatos deportivos Nike.

A partir de la década de los noventa el trabajo de Nadin Ospina comenzó a relacionarse con un conjunto de preocupaciones relacionadas con el problema de la identidad sociocultural, recorriendo diferentes caminos para llegar a establecer signos capaces de dar cuenta de la complejidad de este terreno. La idea de identidad, se podría entender como una forma de autodefinición, sin embargo suele fundirse con la idea de identificación que implica la propia definición a través de algo más. En el ámbito cultural es definitivo el papel desempeñado por "lo otro" como elemento de constatación y elaboración de lo propio. Una primera instancia de verificación de este mecanismo para Ospina ocurrió cuando el realizó obras que surgían del seno de una práctica cultural tan compleja y políticamente activa como la falsificación, que de tajo echa por tierra toda la aspiración romántica del modernismo por alcanzar la marca de la originalidad. Sin embargo no es el único efecto que produce, dado que está enlazando toda la carga simbólica que el arte acarrea a un conjunto de huellas propias de "otro" ámbito profesional que generará que los límites convencionales de esta práctica se expandan lógicamente. La obra surge de las manos de una persona distinta a quién la ha proyectado y es precisamente este hecho el que genera que se pueda considerar como su obra, dado que este distanciamiento es lo que genera su significación.

Cuando Nadin Ospina presentó su obra **Crítico Bizarro** de 1990, estaba llegando al extremo de esta postura dado que la falsificación no solo se tomaba en un sentido arqueológico, sino que además se encaminaba a una crítica antropológica, sociocultural e histórica. Ponía en tela de juicio la supuesta relación de pertenencia entre un pasado reconocido como raíz y un presente entendido como contexto. Ante un Bart Simpson travestido de estilo precolombino nos parece sentir que haya más vínculos efectivos entre la tira cómica norteamericana y nuestro contexto socio cultural que entre éste mismo y nuestro pasado heroico. De hecho hace evidente la manera en que nos habituamos a reconocernos en ámbitos culturales enteramente prefabricados como son los museos de historia.

Dentro de las construcciones hegemónicas seguimos siendo "representados" desde el punto de vista de la cultura transnacional, o de sistemas discursivos más sofisticados, pero igualmente relacionados con ella. Aun cuando los referentes que se utilicen para representarnos articulen su aparición a nociones como nación o patria, igualmente problemáticas, y que tuvieron diversos niveles de protagonismo en distintos momentos de la historia intelectual de América Latina, continuamos siendo exotizados. Por esto es tan importante dismantlar el valor ideológico de la autenticidad, la singularidad, la originalidad o la unicidad, entendidos en otros ámbitos como unidades



de identidad o expresión, porque son los canales para instaurar formas de representación cultural que son inherentes a los discursos desde los cuales hemos sido constituidos como “un otro”.

Primerísimo primer plano

Para dimensionar con más efectividad como la traducción cultural llega a posibilitar el acceso a los mecanismos de inscripción de formas radicales de diferencia, quisiera abordar más detalladamente el trabajo de una artista colombiana cuyo trabajo emergió a mediados de los ochenta. Ella se ha caracterizado por su lectura crítica de uno de los medios más convencionales en occidente como es la escultura: se trata de Doris Salcedo.

Desde sus primeras piezas, Doris Salcedo adoptó como su medio de trabajo la escultura, que estructuró complejamente a partir de los caminos abiertos por diversos artistas de la segunda mitad del siglo veinte. En ellas absorbió todo un conjunto de estrategias provenientes de una especie de “tradición contemporánea” de las décadas de los sesenta y los setenta, en donde tuvo un mayor protagonismo la escultura en el panorama global. Toda una serie de transformaciones serían producidas en los alcances de la escultura llevándola a moverse del **objeto a la imagen**, o de la **geometría al gesto**, o de la pieza unitaria a la instalación.² Dentro de este contexto se pueden resaltar tres artistas como referencias importantes para ella quienes fueron Joseph Beuys, Eva Hesse y Robert Smithson. A partir del conocimiento de sus obras, particularmente la de Beuys, Salcedo se va a hacer consciente de las capacidades de la escultura para confrontar situaciones históricas, ideológicas y culturales. Gracias a ellos va a descubrir la manera en que el arte depende de una posición particular que involucra un fuerte cuestionamiento a los componentes de la “institución arte” que se hacen cada vez más visibles y determinantes para el trabajo artístico.

Atrabiliarios, elaborada entre 1990 y 1992, fue realizada a partir de su conocimiento de experiencias de grupos de personas que afrontaron la desaparición de uno de sus seres queridos. El proceso de trabajo involucró una revisión exhaustiva de todas las circunstancias que rodearon estos hechos, como si se tratara del trabajo de un médico forense a lo largo de ese tiempo. Esta labor condujo a la traslación de algunas circunstancias anecdóticas de dichas historias hacia rasgos materiales escogidos para el proyecto. De esta manera desde las primeras etapas del proceso, se fue centrando la atención en no incluir dentro de la obra, elementos o características externas a los hechos que le sirvieron de orientación. Por esto, los materiales, objetos y procedimientos, tanto como la situación espacial que conforman el resultado del trabajo, fueron aprehendidos de las experiencias que le habían sido narradas a la artista. Los veinte nichos que contienen igual número de imágenes de cuerpos ausentes, sugeridas a partir de zapatos, nublan la posibilidad de acceder a una visibilidad inmediata por el hecho de estar cubiertos por fibras animales que interceptan la mirada. Estas fibras están cosidas al muro a manera de sutura, (como si simularan haber sido hechas en una sala de emergencia), incorporando un gesto solidario frente a un trauma visiblemente insertado en esa innegable estructura social que es la pared. Todos los detalles que involucra esta aparición, escapan a un escrutinio consciente, generando un inevitable efecto comunicativo que tiene como principal soporte la dimensión corporal del espectador.

Paralelamente a *Atrabiliarios*, Doris Salcedo elaboró a partir de muebles de madera una serie de piezas *Sin Título*, que con distintos enfoques ha continuado produciendo por casi un década. Estas piezas parecen centrar toda su atención en la supresión del espacio interior de los objetos que les sirven de punto de partida. De esta forma parecen gravitar entre el sofoco y la petrificación. Es como si por ausencia de uso se hubiera introducido dentro de ellos el espacio arquitectónico que los rodea. En los muebles que involucran referencias a usos corporales esta densificación del vacío alude a la ausencia del cuerpo que les daría significación. Por este motivo aparecen como objetos disfuncionales, enfermos, que existen solo cuando sus referentes son destruidos.

Al observar su forma de instalación, se constata que aun cuando sean objetos, ellos están en capacidad de generar lugares que no tienen una referencia precisa. Charles Merewether ha sugerido como matriz para abordar la obra de Doris Salcedo el problema de la memoria, que parecería haber acompañado constantemente la historia del arte. (Merewether, 1998). Sin embargo Merewether llama la atención sobre la manera como se ha abordado convencionalmente este problema, en particular dentro de la práctica de erigir monumentos. Frente a ellos siempre nos asalta la duda del interés que subyace a lo que se debe recordar. ¿Quién decide esto y por qué? ¿Un signo cultural que rememora un hecho humano merece la pena que permanezca inmutable? Ante inquietudes de este tipo Merewether se apoya en el concepto de **Contramonumento** planteado por James Young, que intenta negar la ilusión de permanencia alimentada por los monumentos.

Para llevar a cabo esta tarea Merewether se remite al análisis planteado por Rosalind Krauss a final de los setenta en su célebre ensayo titulado **La escultura en el campo expandido** (Krauss, 1996). Este ensayo que pretende dar cuenta de las transformaciones que tuvieron lugar en la escultura después de la modernidad, intenta darle coherencia histórica a este campo ciñéndolo ontológicamente a la lógica del monumento. El monumento es para ella una representación conmemorativa que se ubica en lugar particular hablando simbólicamente sobre su significado o uso. Para explicar la traslación sufrida por la escultura desde el pasado hasta el presente ella señala una disfuncionalidad que ocurrió en esa convención escultórica a comienzos del siglo veinte. Esta pérdida de lugar o ubicación es descrita por Krauss como **la condición negativa del monumento**. Merewether busca otra vez evidencias de esa condición negativa en el arte producido a finales del siglo veinte, generando con ello nuevas connotaciones para dicha frase.

Él se referirá entonces a una serie de trabajos de diversos artistas contemporáneos, entre ellos el de Doris Salcedo, en los que es posible observar, como condición significativa, el señalamiento de situaciones en donde se separan los objetos de sus referentes. Esta separación parece darse por desplazamiento, pérdida o ausencia. De esta forma, si Salcedo explora una serie de hechos traumáticos de inquietantes proporciones históricas, no lo hace a fin de explicar la "verdad" del pasado, sino para exponer la distancia que lo separa del presente que vendría a constituir. El presente es expandido para que alcance a evidenciar su memoria cultural. La escultura entonces, viene a ser un testigo cultural de hechos que no pueden ser relatados, o al

menos no de la forma como sucedieron. Por esto no hay historias verdaderas.

En la obra de Salcedo, como en la de muchos de sus contemporáneos, el hecho artístico se asume como una herida que marca un determinado lugar; como un signo de pérdida. De esta manera el trabajo viene a reubicar esa ausencia en una dimensión física, exterior y visible. Experiencias como la de Robert Smithson y su noción de no-lugar, (Shapiro, 1997) podrían venir en nuestra ayuda al momento de comprender las implicaciones que tiene para una comunidad esa imposibilidad de ocupar un espacio que ciertas acciones humanas han hecho inhabitable. Así mismo proyectos como **Casa** de Rachel Whiteread, (Krauss, 1997) ponen en cuestión la significación de las decisiones que formulan instancias cargadas de poder sobre la vida de muchas personas. Estas mismas cuestiones son elaboradas de manera muy rigurosa por Salcedo, quien las articulará enfáticamente a problemas contextuales.

Volviendo a **Atrabiliarios**, puede hacerse notar como Salcedo ha asimilado la experiencia de los sobrevivientes del cruel fenómeno político de la desaparición forzosa, en donde el anonimato de los actos llega a “crear” la idea de que la violencia es un hecho absoluto e inevitable. Frente a estas situaciones la obra actúa como un sitio para el duelo, que en ningún sentido implica un retorno a la escena del crimen, sino que más bien se comporta como el testigo de un evento, que simplemente busca darle una forma visible a la memoria. De esta manera la obra va a generar la ubicación simbólica de los hechos que le dan origen, en medio del orden social. Al respecto Doris Salcedo dice lo siguiente:

“Yo he llegado a encontrar personas que han tenido la generosidad de compartir conmigo su dolor. El dolor constantemente está siendo revivido. Pienso que permite el establecimiento de otro tipo de relación con la realidad. La distancia entre ellos y yo desaparece, permitiéndole a su dolor alcanzarme, llegar a mi centro. Si yo logro que una buena pieza circule por el centro de la sociedad, entonces su dolor ingresa al núcleo de ésta sociedad y llegarán a ser los principales protagonistas”. (Villaveces Izquierdo, 1997)

Su obra en el museo, transforma el centro simbólico de la sociedad en un espacio público de duelo, haciendo que éste funcione de manera análoga a un mausoleo. En este proceso, tres sujetos se entrelazan: el sobreviviente, el artista y el espectador.

Epílogo

Confrontando los debates entre la intraducibilidad de las prácticas culturales en terminos absolutos o la diseminación y degradación de sus contextos y trasfondos desde la óptica del sentido propuesto por Walter Benjamin, las prácticas artísticas producidas desde América Latina, parecen buscar una revancha histórica para ubicarse fuera del lugar que se les otorgo desde los discursos de la modernidad. El interes de estos artistas sería reemplazar el carácter absoluto y neutral que se les suponía como identidad a las prácticas artísticas, por las contingencias propias de los cuatro ejes potenciales que parecen orientar sus formas de traducción cultural. Desde ellos la asimilación antropófaga de los paradigmas artísticos europeos y norteamericanos, la decantación de las historias locales, la infiltración en los efectos globalizadores de la circulación de modelos económicos y el dismantelamiento de los esquemas morales que soportan todo el andamiaje ideológico parecerían ser las estrategias para construir una identidad cultural legítima.

(Footnotes)

¹ El término "pensamiento primero" parafrasea la expresión "ciencia primera" con la cual Levi Strauss hace referencia a una forma de actividad desarrollada en el plano especulativo a la que se hubiera podido llamar primitiva. Es a este campo a lo que él denomina la ciencia de lo concreto, en donde se puede ubicar el sustrato de la civilización occidental. (Levi Strauss, 64, 43).

² Las frases en *itálica*, se refieren a nombres de exhibiciones realizadas en España entorno a la Nueva Escultura Británica y al Postminimalismo respectivamente.

