



Gran Fury, Póster de ACT-UP, 1988.

EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO

Una de las intervenciones más importantes en la relación entre la autoridad artística y la política cultural es «El autor como productor» de Walter Benjamin, presentado por primera vez como conferencia en abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París. Allí, bajo la influencia del teatro épico de Bertolt Brecht y los experimentos factográficos de escritores soviéticos como Sergei Tretiakov, Benjamin llamó al artista de izquierdas a «alinearse con el proletariado»¹. En el París de 1934 esta llamada no era radical; el enfoque, sin embargo, sí lo era. Pues Benjamin urgía al artista «avanzado» a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, a cambiar la «técnica» de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el «aparato» de la cultura burguesa. No bastaba con una «tendencia» correcta; eso era asumir un lugar «junto al proletariado». Y «¿qué clase de lugar es ese?», preguntaba Benjamin en líneas que aún pican: «El de un benefactor, el de un mecenas ideológico: un lugar imposible».

Este famoso argumento se basa en algunas oposiciones. Tras la «privilegiación» de la «técnica» por encima del «tema» y de la «posición» por encima de la «tendencia», hay una «privilegiación» implícita del productivismo por encima del *Proletkult*, dos movimientos rivales en los primeros tiempos de la Unión Soviética. El productivismo contribuyó a desarrollar una nueva cultura proletaria mediante la extensión de los experimentos formales constructivistas a la producción industrial real; de este modo trataba de *derrocar* el arte y la cultura burgueses. No menos comprometido políticamente, el *Proletkult* contribuyó a desarrollar una cultura proletaria en el sentido más tradicional de la palabra; trataba de *superar* el arte y la cultura burgueses. Para Benjamin esto no bastaba; de nuevo implícitamente, acusaba a los movimientos como el *Proletkult* de un

¹ Walter BENJAMIN, *Reflexions*, ed. Peter Demetz, trad. ingl. Edmund Jephcott, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 220-238. A menos que se indique otra cosa, todas las siguientes referencias a Benjamin proceden de este texto.

mecenazgo ideológico que colocaba al trabajador en la posición de un otro pasivo². Aunque difícil, la solidaridad con los productores que para Benjamin contaba era la solidaridad en la práctica material, no únicamente en el tema artístico o la actitud política.

Un vistazo a este texto revela que dos oposiciones que todavía afectan a la recepción del arte en los años 1980-1990 —la cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido— eran «sempiternas y estériles» ya en 1934. Benjamin trató de superar estas oposiciones en la *representación* mediante el tercer término de la *producción*, pero ninguna de las dos oposiciones ha desaparecido. A comienzos de los años ochenta algunos artistas y críticos retornaron al «autor como productor» para elaborar versiones contemporáneas de estas antítesis (por ejemplo, teoría frente a activismo)³. Esta lectura de Benjamin, por tanto, difería de su recepción a finales de los setenta; en una retractación de su propia trayectoria, los desbaratamientos alegóricos de la imagen y el texto fueron aproximados a las intervenciones político-culturales. Lo mismo que Benjamin había respondido a la estetización de la política bajo el fascismo, así estos artistas y críticos respondieron a la capitalización de la cultura y la privatización de la sociedad bajo Reagan, Thatcher, Kohl y compañía, aunque estas transformaciones hacían más difícil tal intervención. De hecho, cuando esta intervención no se restringió al aparato artístico únicamente, sus estrategias fueron más situacionistas que productivistas, es decir, se preocupaban más de las reinscripciones de las representaciones dadas⁴.

Esto no es decir que las acciones simbólicas no fueron eficaces; muchas lo fueron, especialmente entre mediados y finales de los ochenta, en torno a la crisis del sida, el derecho al aborto y el *apartheid* (estoy pensando en proyectos de grupos de artistas

² Explícitamente Benjamin sólo acusa a dos movimientos, el activismo y la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad): el primero, asociado con escritores como Heinrich Mann y Alexander Döblin, proporciona al aparato burgués temas revolucionarios, mientras el segundo, asociado con el fotógrafo Albert Renger-Patzsch, sirve «para renovar desde dentro —es decir, elegantemente— el mundo tal cual es». De hecho, sigue diciendo Benjamin en términos hoy en día relevantes, esta fotografía convierte «incluso la pobreza abyecta [...] en un objeto de disfrute».

³ Véase, por ejemplo, Benjamin BUCHLOH, «Since Realism there was... (on the current conditions of factographic art)», en Marcia Tucker (ed.), *Art & Ideology*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984. Buchloh se ocupa de la obra de Allan Sekula y Fred Lonidier en particular.

⁴ «El autor como productor» derivaba de la única conjunción altomoderna de innovación artística, revolución socialista y transformación tecnológica, e incluso entonces Benjamin llegó tarde; Stalin había condenado la cultura vanguardista (el productivismo sobre todo) en 1932, un acontecimiento que modula cualquier lectura de este texto. Hoy en día la triangulación altomoderna hace tiempo que desapareció: no hay revolución socialista en el sentido tradicional, y la transformación tecnológica únicamente ha desplazado a los artistas y los críticos del modo dominante de producción. En resumen, por sí solas las estrategias productivistas distan de ser las adecuadas.

En el arte y la teoría de posguerra quedan vestigios del productivismo, en primer lugar bajo el disfraz proletario adoptado por los escultores desde David Smith a Richard Serra, y luego en la retórica de la producción del arte de postestudio y la teoría textual (por ejemplo, *Tel Quel* en Francia). A principios de los años setenta, sin embargo, surgieron críticas del productivismo; Jean Baudrillard sostuvo que los medios de representación se habían convertido en tan importantes como los medios de producción (véase capítulo 4, nota 50). Esto llevó a un giro situacionista en la intervención cultural (de los medios de comunicación, la ubicación, el enfoque, etc.), ahora seguido, en mi opinión, por un giro etnográfico. (En «Some Uses and Abuses of Russian Constructivism», en Richard Andrews (ed.), *Art into Life*, Nueva York, Rizzoli, 1990, rastreo el legado productivista.)

ACT-UP, carteles de Barbara Kruger, proyecciones de Krzysztof Wodiczko). Pero aquí no me ocuparé de eso. Por el contrario, en mi opinión en el arte avanzado de izquierdas ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del «autor como productor»: *el artista como etnógrafo*.

La política cultural de la alteridad

En este nuevo paradigma el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces. Por sutil que pueda parecer, este deslizamiento desde un tema definido en términos de *relación económica* a uno definido en términos de *identidad cultural* es significativo, y luego lo comentaré más detenidamente. Aquí, sin embargo, deben rastrearse los paralelismos entre estos dos paradigmas, pues algunos supuestos del viejo modelo del productor persisten, a veces problemáticamente, en el nuevo paradigma del etnógrafo. En primer lugar, está el supuesto de que el lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística, y de que las vanguardias políticas *localizan* a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias, las sustituyen. (Este mito es básico para las explicaciones izquierdistas del arte moderno: idealiza a Jacques-Louis David en la Revolución Francesa, a Gustave Courbet en la Comuna de París, a Vladimir Tatlin en la Revolución Rusa, etc.)⁵. En segundo lugar, está el supuesto de que este sitio está siempre *en otra parte*, en el campo del otro —en el modelo del productor, con el otro social, el proletariado explotado; en el modelo del etnógrafo, con el otro cultural, oprimido poscolonial, subalterno o subcultural—, y de que esta otra parte, este fuera, es el punto de apoyo arquimédico con el que se transformará o al menos *subvertirá* la cultura dominante. En tercer lugar, el supuesto de que el artista invocado *no* es percibido como social y/o culturalmente otro, no tiene sino un acceso limitado a esta alteridad transformadora, y de que si *es* percibido como otro, tiene un acceso automático a ésta. Tomados conjuntamente, estos tres supuestos pueden llevar a un punto de conexión menos deseado con la explicación benjaminiana del autor como productor: el peligro, para el artista como etnógrafo, del «mecenazgo ideológico»⁶.

⁵ Llamarlo mito no es decir que no es *nunca* verdadero, sino cuestionar que sea *siempre* verdadero, y preguntar si podría oscurecer otras articulaciones de lo político y lo artístico. En cierto sentido, la sustitución del arte por la política desplaza ahora la sustitución de la política por la teoría.

⁶ Este peligro debería distinguirse de «la indignidad de hablar para otros». En una «entrevista imaginaria» de 1983 con este título, Craig OWENS llamó a los artistas a ir más allá de la problemática productivista para «desafiar la misma actividad de representación» (en William Olander [ed.], *Art and Social Change*, Oberlin, Oberlin College, 1983). A pesar de este lenguaje postestructuralista, «la indignidad de hablar para otros» presenta a la representación como desplazamiento literal. Este tabú inundó la izquierda cultural norteamericana de los años ochenta, donde tuvo como efecto un silencio hipercrítico tanto como un discurso alternativo.

Este peligro puede derivarse de la supuesta escisión en la identidad entre el autor y el trabajador o el artista y el otro, pero puede también surgir en la misma identificación (o, para usar el antiguo lenguaje, compromiso) asumida para superar esta escisión. Por ejemplo, el autor del *Proletkult* podría ser un mero compañero de viaje del trabajador no debido a ninguna diferencia esencial en la identidad, sino porque la identificación con el trabajador aliena al trabajador, confirma en lugar de cerrar la brecha entre ambos mediante una representación reductora, idealista o si no bastarda. (Esta alteración en la identificación, en la representación, preocupa a Benjamin en relación con el *Proletkult*.) Una alteración aún puede ocurrir con el artista como etnógrafo *vis-à-vis* el otro cultural. Por supuesto, el peligro del patronazgo ideológico no es menor para el artista identificado como otro que para el autor identificado como proletario. De hecho, este peligro puede ahondarse entonces, pues al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo e informante así como de etnógrafo. En resumen, identidad no es lo mismo que identificación, y las aparentes simplicidades de la primera no deben sustituir las complicaciones reales de la segunda.

Un marxista estricto podría cuestionar el paradigma del informante/etnógrafo en el arte porque desplaza la problemática de la explotación clasista y capitalista a la de la opresión racista y colonialista, o bien, más sencillamente, porque desplaza lo social a lo cultural o lo antropológico. Un postestructuralista estricto podría cuestionar este paradigma por la razón contraria: porque no desplaza lo suficiente la problemática del productor, porque tiende a conservar su estructura de lo político, a retener la noción de un *sujeto* de la historia, a definir esta posición en términos de *verdad* y a localizar esta verdad en términos de *alteridad* (de nuevo, lo que a mí me interesa aquí es la política del otro, primero proyectado, luego apropiado).

Desde esta perspectiva postestructuralista el paradigma del etnógrafo, como el modelo del productor, no consigue reflejarse en su *supuesto realista*: que el otro, aquí poscolonial, allí proletario, está de alguna manera en la realidad, en la verdad, no en la ideología, porque es socialmente oprimido, políticamente transformador y/o materialmente productor. (Por ejemplo, en 1957 Roland Barthes, que luego se convirtió en el crítico más prominente del supuesto realista, escribió: «Hay por tanto un lenguaje que no es mítico, el lenguaje del hombre como productor: allí donde el hombre habla a fin de transformar la realidad y no ya de conservarla como una imagen, allí donde vincula su lenguaje a la producción de cosas, el metalenguaje se refiere a un lenguaje-objeto y el mito es imposible. Por eso es por lo que el lenguaje revolucionario adecuado no puede ser mítico»⁷.) Con frecuencia, este supuesto realista se combina con una *fantasía primitivista*: que el otro, normalmente supuesto que es de color, tiene acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios que al sujeto blanco le están de alguna manera vedados, una fantasía que es tan fundamental para las modernidades pri-

⁷ Roland BARTHES, *Mythologies*, trad. ingl. Annette Lavers, Nueva York, Hill and Wang, 1972, p. 146 [ed. cast.: *Mitologías* (1980), Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 242]. No solamente es mítico también el lenguaje revolucionario (aquí es igualmente masculinista), sino que la misma noción de lenguaje, que se sitúa entre lo productivista y lo performativo, es casi mágica: el lenguaje aquí confiere realidad, la conjura.

mitivistas como el supuesto realista lo es para las modernidades productivistas⁸. En ciertos contextos ambos mitos son efectivos e incluso necesarios: el supuesto realista para afirmar la verdad de una posición política o la realidad de una opresión social, y la fantasía primitivista para desafiar las convenciones represivas de la sexualidad y la estética. Sin embargo, la codificación automática de la diferencia aparente como identidad manifiesta y de la otredad como exterioridad debe ponerse en tela de juicio. Pues esta codificación no solamente podría esencializar la identidad, sino que también podría restringir la identificación tan importante para la afiliación cultural y la alianza política (la identificación no siempre es mecenazgo ideológico).

Hay dos precedentes importantes del paradigma del etnógrafo en el arte contemporáneo en que la fantasía primitivista es más activa: el surrealismo disidente asociado con Georges Bataille y Michael Leiris a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, y el movimiento de la *négritude* asociado con Léopold Senghor y Aimé Césaire a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta. De maneras diferentes, ambos movimientos conectaron el potencial transgresor del inconsciente con la alteridad radical del otro cultural. Así, Bataille relacionó los impulsos autodestructivos en el inconsciente con los sacrificios rituales en otras culturas, mientras que Senghor oponía una emocionalidad fundamental para las culturas africanas a la racionalidad fundamental para las tradiciones europeas⁹. Por más que trastornadoras en el contexto, estas asociaciones primitivistas llegaron a limitar ambos movimientos. El surrealismo disidente quizá haya explorado la otredad cultural, pero únicamente en parte para abandonarse a un ritual de la autoalteración (el ejemplo clásico es *L'Afrique fantôme*, la «autoetnografía» llevada a cabo por Leiris con la misión etnográfico-museológica francesa de Dakar a Yibuti en 1931)¹⁰. Asimismo, el movimiento de la *négritude* quizá haya revaluado la otredad cultural, pero únicamente en parte para ser constreñido por esta segunda naturaleza, por sus estereotipos esencialistas de la negritud, la emocionalidad, lo africano frente a lo europeo, etc. (estos problemas fueron articulados por vez primera por Frantz Fanon y más tarde desarrollados por Wole Soyinka y otros)¹¹.

En el arte casi antropológico de hoy en día la asociación primitivista del inconsciente y el otro rara vez se da de este modo. En ocasiones la fantasía es tomada como tal, críticamente, como en *Visto* (1990) de Renée Green, donde se coloca al espectador ante dos fantasmas europeos de la excesiva sexualidad femenina africana (americana), la Venus

⁸ La fantasía primitivista puede también operar en las modernidades productivistas, al menos en la medida en que el proletariado es a menudo visto también como primitivista en este sentido, a la vez negativa (la masa como horda original) y positivamente (el proletariado como colectivo tribal).

⁹ Por ejemplo, véase BATAILLE, «The Notion of Expenditure» (1933), en *Visions of Excess*, ed. y trad. ingl. Allan Stoekl, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1985, y SENGHOR, *Anthologie de la Nouvelle Poésie et Malagache d'Expression Française*, París, Presses Universitaires de France, 1948.

¹⁰ James CLIFFORD describe el texto de Leiris como «autoetnografía» en *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 170.

¹¹ Véase F. FANON, «The Fact of Blackness», en *Black Skin, White Masks* (1952), trad. ingl. Charles Lam Markmann, Nueva York, Grove Press, 1967, y W. SOYINKA, *Myth, Literature, and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.



Renée Green, *Import/Export Funk Office*, 1992, detalle.

hotentote de mediados del siglo XIX (representada por una autopsia) y la bailarina de jazz de comienzos del siglo XX Josephine Baker (fotografiada en una famosa pose desnuda), o en *Pesadillas de vainilla* (1986), de Adrian Piper, donde los fantasmas raciales invocados en los anuncios de modas en el *New York Times* se convierten en otros tantos espectros negros para deleite y horror de los consumidores blancos. En otras ocasiones, sin embargo, la fantasía primitivista es absorbida por el supuesto realista, de modo que ahora se sostiene que *el otro está dans le vrai*. La versión primitivista del supuesto realista, esta ubicación de la verdad política en un otro o exterior proyectados, tiene efectos problemáticos más allá de la codificación automática de la identidad *vis-à-vis* la alteridad antes señalada. En primer lugar, este exterior no es otro en ningún sentido sencillo. En segundo lugar, esta ubicación de la política como exterior y otra, como oposición trascendental, puede distraer de una política del aquí y el ahora, de la contestación inmanente.

Primeramente está el problema de la *proyección* de este exterior-otro. En *El tiempo y el otro: Cómo construye su objeto la antropología* (1983), Johannes Fabian sostiene que la antropología se fundó sobre una proyección del tiempo en el espacio basada en dos presupuestos: «1. El tiempo es inmanente al mundo (o la naturaleza, o el universo, dependiendo del argumento) y por tanto coextensivo con éste; 2. Las relaciones entre las partes del mundo (en el sentido más amplio de las entidades tanto naturales como socioculturales) pueden entenderse como relaciones temporales. La dispersión en el espacio refleja directamente, lo cual no es decir simplemente o de un modo obvio, la secuencia en el Tiempo»¹². Con el espacio y el tiempo así proyectados el uno en el otro, «allí» se convirtió en «entonces» y lo más remoto (en cuanto medido desde una especie de meridiano de Greenwich de la civilización europea) se convirtió en lo más primitivo. Esta proyección de lo primitivo era manifiestamente racista: en el imaginario blanco occidental su ubicación era siempre oscura. Persiste tenazmente, sin embargo, porque es fundamental a las narraciones de la historia-como-desarrollo y la civilización-como-jerarquía. Estas narraciones decimonónicas son residuales en discursos como el psicoanálisis y disciplinas como la historia del arte, que con frecuencia todavía dan por supuesta una conexión entre el desarrollo (ontogenético) del individuo y el desarrollo (filogenético) de la especie (como en la civilización humana, el mundo del arte, etc.). En esta asociación el sujeto blanco occidental proyecta primeramente lo primitivo como un estadio primario de la historia *cultural* y luego lo reabsorbe como un estadio primario de la historia *individual*. (Así, en *Tótem y tabú* [1913], subtítulo «Algunos rasgos comunes entre la psicología de los salvajes y de los neuróticos», Freud presenta lo primitivo como «una imagen bien conservada de un estadio temprano de nuestro propio desarrollo»¹³.) Una vez más, esta asociación de lo primitivo y lo prehistórico y/o lo preedípico, el otro y el

¹² Johannes FABIAN, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, pp. 11-12. Para un estudio de las proyecciones afines en la historia del arte, véase mi «The Writing on the Wall», en Michael Govan (ed.), *Lothar Baumgarten, America: Invention*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1993.

¹³ Sigmund FREUD, *Totem and Taboo*, trad. ingl. James Strachey, Nueva York, W.W. Norton, 1950, p. 1 [ed. cast.: *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 1747]. Esta extraña asociación de lo

inconsciente, es la fantasía primitivista. Aunque revaluada por Freud, para el cual los neuróticos podemos ser también salvajes, o por Bataille y Leiris o por Senghor y Césaire, para los cuales tal otredad es la mejor parte de nosotros, esta fantasía no está deconstruida. Y en la medida en que la fantasía primitivista no está desarticulada, en la medida en que el otro sigue confundido con el inconsciente, las exploraciones de la alteridad hasta el día de hoy «alterarán» al yo a la manera antigua en que el otro sigue siendo el envoltorio del yo (por más perturbado que el yo pueda resultar en el proceso) más que «yoizarán» al otro a la manera nueva en que la diferencia es permitida e incluso apreciada (quizá mediante el reconocimiento de la alteridad en el yo). También en este sentido, la fantasía primitivista puede vivir en el arte casi antropológico.

Viene entonces el problema de la política de este exterior-otro. Hoy en día, en nuestra economía global el supuesto de un exterior puro es casi imposible. Esto no es totalizar nuestro sistema mundial prematuramente, sino especificar tanto la resistencia como la innovación en cuanto relaciones inmanentes más que acontecimientos trascendentales. Hace mucho tiempo Fanon vio una confirmación accidental de la cultura europea en la lógica oposicional del movimiento de la *négritude*, pero sólo recientemente han llevado los artistas y los críticos la práctica y la teoría de las estructuras binarias de la otredad a modelos relacionales de la diferencia, de los espacios-tiempo discretos a las zonas fronterizas mixtas¹⁴.

Este movimiento fue difícil porque se opone a la antigua política de la alteridad. Básica en gran parte de la modernidad, esta apropiación del otro persiste en gran parte de la posmodernidad. En *El mito del otro* (1978), el filósofo italiano Franco Rella sostiene que teóricos tan diversos como Lacan, Foucault, Deleuze y Guattari idealizan al otro como la negación del mismo, con efectos deletéreos sobre la política cultural. Esta obra a menudo acepta definiciones dominantes de lo negativo y/o de lo desviado aun cuando se mueve para reevaluarlos¹⁵. Asimismo, con frecuencia permite inversiones retóricas de las definiciones dominantes que representan a la política como tal. Más en general, esta idealización de la otredad tiende a seguir una línea temporal en la que un grupo es privilegiado como el nuevo sujeto de la historia, únicamente para ser desplazado por otro, una cronología que puede arrumbar no sólo con diferentes diferencias (sociales, étnicas, sexuales, etc.), sino también con diferentes posiciones dentro de cada diferencia¹⁶. El resultado es una política que puede consumir sus sujetos históricos antes de que éstos devengan históricamente eficaces.

salvaje y lo neurótico —en realidad, del primitivo, el demente y el niño— fue tan fundamental para la alta modernidad como para parecer natural. Su desarticulación puso al descubierto varios mitos.

¹⁴ Sin embargo, aquí ha surgido un nuevo peligro: una estetización, de hecho una fetichización, de los signos de lo híbrido y de los espacios de lo intermedio. Ambas no sólo privilegian lo mixto, sino que, más problemáticamente, presuponen una distinción o incluso pureza previa.

¹⁵ Véase Franco RELLA, *The Myth of the Other*, trad. ingl. Nelson Moe, Washington, Maisonneuve Press, 1994, especialmente pp. 27-28. Se puede contestar que esta revaluación (por ejemplo, del «negro» o del «raro») forma parte de cualquier política de la representación. Véase Stuart HALL, «New Ethnicities», en Kobena Mercer (ed.), *Black Film, Black Cinema*, Londres, Institute of Contemporary Art, 1988.

¹⁶ Por ejemplo, el movimiento de la *négritude* asociaba colonizados y proletariado como objetos de la opresión y la reificación (véase Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme*, París, 1950), una afiliación política que pre-

Este hegelianismo del otro no es únicamente activo en la modernidad y la posmodernidad; puede ser estructural para el sujeto moderno. En un célebre pasaje de *Las palabras y las cosas* (1966), Michel Foucault sostiene que este sujeto, este hombre moderno que surge en el siglo XIX, difiere del sujeto clásico de las filosofías cartesiana y kantiana porque busca su verdad en lo impensado, el inconsciente y el otro (esta constituye la base filosófica del cruzamiento primitivista de ambos). «Un desvelamiento de lo no consciente», escribe Foucault, «es la verdad de todas las ciencias del hombre», y por eso desvelamientos tales como el psicoanálisis y la antropología son los más privilegiados de los discursos modernos¹⁷. A esta luz, la alteración del yo, el pasado y el presente, no es más que un desafío parcial al sujeto moderno, pues esta alteración también refuerza al yo mediante la oposición romántica, conserva al yo mediante la apropiación dialéctica, extiende al yo mediante la exploración surrealista, prolonga al yo mediante la incomodación postestructuralista, etc.¹⁸ Así como la elaboración del psicoanálisis y la antropología fue fundamental para los discursos modernos (el arte moderno incluido), así la crítica de estas ciencias humanas es crucial para los discursos posmodernos (el arte posmoderno incluido); como sugerí en el capítulo 1, ambas son afines a la acción diferida. Pero esta crítica, que es una crítica del sujeto, está todavía centrada en el sujeto, y sigue centrando al sujeto¹⁹. En *El pensamiento salvaje* (1962), Claude Lévi-Strauss predice que el hombre se *disolverá* en la reconstrucción lingüístico-estructural de las ciencias humanas²⁰. Al final de *Las palabras y las cosas*, Foucault reitera esta famosa predicción con su osada imagen del hombre «borrado como un rostro dibujado en la arena al borde del mar». Intencionadamente o no, ¿podría el giro

paró una apropiación política. En «Black Orpheus», su prefacio a la antología de Senghor (citada en nota 9), Sartre escribió: «Al mismo tiempo la idea subjetiva, existencial, étnica de *negritud* "pasa", como dice Hegel, a la idea objetiva, positiva, exacta de *proletariado*... De hecho, la negritud aparece como el término menor de una progresión dialéctica» (xi). A lo cual Fanon respondió: «Se me había privado de mi última oportunidad... Y así no soy yo quien hago un significado para mí mismo, sino que es el significado el que estaba ya ahí, preexistente, esperándome... esperando ese giro de la historia» (*Black Skin*, cit., pp. 133-134).

¹⁷ Michel FOUCAULT, *The Order of Things*, Nueva York, Vintage Books, 1970 [ed. cast.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968]. En el capítulo 7 volveré sobre este desvelamiento.

¹⁸ Paradójicamente, esta conservación del yo puede también llevarse a cabo mediante un *masoquismo moral* en la política de la alteridad, que Nietzsche atacó en *La genealogía de la moral* (1887) en cuanto el *resentimiento* que funciona en la dialéctica del amo y el esclavo. Como Anson Rabinbach me sugirió, Sartre exhibe este masoquismo en su famoso prefacio a *The Wretched of the Earth*, donde, como si respondiera a la acusación de apropiación dialéctica (véase nota 16), ahora declara que la descolonización es «el final de la dialéctica» (1961; trad. ingl. Constance Farrington, Nueva York, Grove Press, 1968, p. 31). Sartre, pues, culmina el argumento fanoniano de que la colonización también ha deshumanizado al colonizador con un llamamiento masoquista a redoblar la venganza redentora del colonizado. ¿Es este masoquismo moral una versión disfrazada del «patronazgo ideológico»? ¿Es resentimiento en un segundo grado, una posición de poder con la pretensión de su rendición? ¿Es otro modo de mantener la centralidad del sujeto por medio del otro?

¹⁹ Sobre el psicoanálisis a este respecto, véase Mikkel BORCH-JACOBSEN, *The Freudian Subject*, trad. ingl. Catherine Porter, Palo Alto, Stanford University Press, 1988. Aquí estoy también en deuda con Mark Selzner, «Serial Killers, I and II», en *Differences* (1993) y *Critical Inquiry* (otoño de 1995).

²⁰ Claude LÉVI-STRAUSS, *The Savage Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1966, p. 247 [ed. cast.: *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964]. Ésta es una postura contraria a la dialéctica sartriana.

psicoanalítico-antropológico en la práctica y la teoría contemporáneas contribuir a restaurar esta figura? ¿No hemos recaído en lo que Foucault llama «nuestro sueño antropológico»²¹?

Sin duda, la alteración del yo es crucial para las prácticas críticas en la antropología, el arte y la política; al menos en coyunturas tales como la surrealista, el empleo de la antropología como autoanálisis (como en Leiris) o crítica social (como en Bataille) es culturalmente transgresora e incluso políticamente significativa. Pero evidentemente también hay peligros. Pues entonces como ahora la autoalteración puede acabar en la autoabsorción, donde el proyecto de una «autoformación etnográfica» se convierte en la práctica de una autorrenovación narcisista²². Sin duda, la reflexividad puede perturbar supuestos automáticos sobre las posiciones del sujeto, pero puede también promover un enmascaramiento de esta perturbación: reaparece una moda de lo confesional traumático en la teoría que es a veces crítica de la sensibilidad, o bien una moda de los informes pseudoetnográficos en el arte que son en algunos casos documentales disfrazados desde el mercado artístico mundial. ¿Quién en la academia o en el mundo del arte no ha sido testigo de estos testimonios del nuevo intelectual empático o de estas *flâneries* del nuevo artista nómada²³?

Arte y teoría en la era de los estudios antropológicos

¿Qué ha pasado aquí? ¿Qué errores de reconocimiento se han deslizado entre la antropología y el arte y otros discursos? Uno puede apuntar a un teatro virtual de proyecciones y reflexiones durante al menos las dos últimas décadas. Primero algunos críticos de la antropología desarrollaron una especie de envidia del artista (el entusiasmo de James Clifford por los *collages* interculturales del «surrealismo etnográfico» constituye un ejemplo influyente)²⁴. En esta envidia el artista se convirtió en un dechado de

²¹ Véase Foucault, *The Order of Things*, [Las palabras y las cosas] cit., pp. 340-343: «La "antropologización" es la gran amenaza interna para el conocimiento en nuestros días» (p. 348). Pero entonces esta restauración puede ser lo que el arte casi antropológico pretende; desde luego, en ciertos estudios culturales se lleva a cabo. *Las palabras y las cosas* concluye con la imagen del hombre borrada; *Crusoe's Footprints*, panorámica de Patrick Bantlinger sobre los estudios culturales, concluye con sus huellas en la arena (Nueva York, Routledge, 1990). Esta multiplicidad de *hombres* no puede perturbar la categoría de *hombre*.

²² CLIFFORD desarrolla la noción de «autoformación etnográfica» en *The Predicament of Culture*, en gran parte a partir de Stephen Greenblatt en *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press, 1980. Esto sugiere una convergencia entre la nueva antropología y el nuevo historicismo, algo sobre lo que volveremos más adelante.

²³ En «Gira mundial», una serie de instalaciones en diferentes lugares, Renée Green lleva a cabo este nomadismo del artista reflexivamente. Por un lado, trabaja sobre las huellas de la diáspora africana; por otro, hace una gira artística (su camiseta «gira mundial» juega con el modelo del concierto de rock).

²⁴ En *The Predicament of Culture*, Clifford amplía esta noción a la etnografía en general. «¿No tiene todo etnógrafo algo de surrealista, de reinventor y reajustador de realidades?» (p. 147). Algunos han cuestionado hasta qué punto hubo reciprocidad entre el arte y la antropología en el medio surrealista. Véase Jean JAMIN, «L'ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation», en J. Hainard y R. Kaeht (eds.), *Le mal et la douleur*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1986; y Denis HOLLIER, «The Use-Value of the Impossible», *October* 60 (primavera de 1992).

reflexividad formal, un lector autoconsciente de *la cultura entendida como texto*. ¿Pero es el artista el ejemplar aquí, o no es esta figura una proyección de un ego ideal del antropólogo: el antropólogo como *collagista*; semiólogo, vanguardista?²⁵ En otras palabras: ¿podría esta envidia del artista ser una autoidealización en la que se rehace al antropólogo como intérprete artístico del texto cultural? Esta proyección rara vez se detiene ahí en la nueva antropología o, si a eso vamos, en los estudios culturales o en el nuevo historicismo. A menudo se extiende al objeto de estos estudios, el otro cultural, que es también reconfigurado para reflejar una imagen ideal del antropólogo, el crítico o el historiador. Esta proyección no es ni mucho menos nueva para la antropología: algunos clásicos de la disciplina presentaron culturas enteras como artistas colectivos o las leyeron como modelos estéticos de prácticas simbólicas (*Modelos de cultura* de Ruth Benedict [1934] es sólo un ejemplo). Pero al menos la vieja antropología se proyectó abiertamente; la nueva antropología persiste en estas proyecciones, sólo que las considera críticas e incluso deconstructivas.

Por supuesto, la nueva antropología entiende la cultura de modo diferente, como texto, lo cual equivale a decir que su proyección sobre otras culturas es tan textualista como esteticista. Este modelo textual se supone que desafía a la «autoridad etnográfica» mediante «paradigmas discursivos de diálogo y polifonía»²⁶. Sin embargo, hace mucho ya que Pierre Bourdieu, en *Esbozo de una teoría de la práctica* (1972), puso en tela de juicio la versión estructuralista de este modelo textual porque reducía «las relaciones sociales a relaciones comunicativas y, más precisamente, a operaciones decodificadoras» y por tanto hacía *más*, no menos, autoritario al lector etnográfico²⁷. De hecho, esta «ideología del texto», esta recodificación de la práctica como discurso, persiste en la nueva antropología así como en el arte casi antropológico, del mismo modo que en los estudios culturales y en el nuevo historicismo, pese a la ambición contextualista que también impulsa estos métodos²⁸.

²⁵ No única para la nueva antropología, esta envidia del artista resulta evidente en el análisis retórico del discurso histórico iniciado en los años sesenta. «No ha habido intentos significativos», escribe Hayden WHITE en «The Burden of History» (1966), «de historiografía surrealista, expresionista o existencialista en este siglo (excepto por parte de los mismos novelistas y poetas), pese a toda la tan carareada "artisticidad" de los historiadores de los tiempos modernos» (*Tropics of Discourse*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, p. 43). Clifford GEERTZ puso la antropología «textual» en el mapa en *The Interpretation of Culture*, Nueva York, Basic Books, 1973.

²⁶ Clifford: «La antropología interpretativa, al considerar las culturas como ensamblajes de textos [...] ha contribuido significativamente a la desfamiliarización de la autoridad etnográfica» (*The Predicament of Culture*, cit., p. 41).

²⁷ Pierre BOURDIEU, *Outline of a Theory of Practice*, trad. ingl. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1977), p. 1. De acuerdo, los «paradigmas discursivos» de la nueva antropología son diferentes, postestructuralistas más que estructuralistas, dialógicos más que decodificadores. Pero una orquestación bajtiniana de voces informantes no anula la autoridad etnográfica. En «Banality in Cultural Studies», Meaghan MÖRRIS comenta: «Una vez "la gente" es a la vez fuente de autoridad para un texto y una figura de su propia actividad crítica, la empresa populista no es únicamente circular, sino (como la mayor parte de la sociología empírica) narcisista en estructura» (en Patricia Mellencamp [ed.], *The Logics of Television*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 23).

²⁸ Véase Fredric JAMESON, *Ideologies of Theory*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1989. Como Jameson señala, el primer movimiento textualista fue necesario para desprender a la antropología de sus tradiciones positivistas. En «New Historicism: A Comment», Hayden White apunta a una «falacia referencial» (afin a mi

Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. Si los antropólogos querían explotar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse. A menudo parten indirectamente de principios básicos de la tradición del observador-participante, entre los cuales Clifford señala un enfoque crítico de una institución particular y un *tempo* narrativo que favorece «el presente etnográfico»²⁹. Sin embargo, estos préstamos no son sino signos del giro etnográfico en el arte y la crítica contemporáneos. ¿Qué lo impulsa?

En el arte del siglo XX hay muchas alusiones al otro, la mayoría de las cuales son primitivistas, vinculadas a la política de la alteridad: en el surrealismo, donde el otro es figurado expresamente en términos del inconsciente; en el *art brut* de Jean Dubuffet, donde el otro representa un redentor recurso anticivilización; en el expresionismo abstracto, donde el otro ocupa el lugar del ejemplar original de todos los artistas; y diversamente en el arte de los años sesenta y setenta (la alusión al arte prehistórico en algunos terraplenes, el mundo del arte como tópico antropológico en cierto arte antropológico y crítico de las instituciones, la invención de lugares arqueológicos y civilizaciones antropológicas por Anne y Patrick Poirier, Charles Simonds y otros muchos)³⁰. ¿Qué distingue, pues, al giro actual, aparte de su relativa autoconciencia respecto del método etnográfico? En primer lugar, como hemos visto, la antropología es considerada como la ciencia de la *alteridad*; en este respecto es, junto con el psicoanálisis, la *lingua franca* tanto de la práctica artística como del discurso crítico. En segundo lugar, es la disciplina que toma la *cultura* como su objeto, y este campo ampliado de referencia es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna (también, por consiguiente, la atracción hacia los estudios culturales y, en menor medida, el nuevo historicismo). En tercer lugar, la etnografía es considerada *contextual*, una característica cuya demanda a menudo automática los artistas y críticos contemporáneos comparten hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se la concibe como arbitrando lo *interdisciplinario*, otro valor muy repetido en el arte y la crítica contemporáneos. En quinto lugar, la reciente *autocrítica* de la antropología la hace atractiva, pues promete una reflexividad del etnógrafo en el centro aunque en los márgenes conserve un romanticismo del otro. Todas estas razones confieren *status* de vanguardistas a las investigaciones espúreas de la antropología, como a las críticas del psicoanálisis desde el mundo homosexual: es así como el filo crítico se percibe como más incisivo.

«supuesto realista») y a una «falacia textualista» (afín a mi «proyección textualista»): «De ahí la acusación de que el nuevo historicismo es reduccionista en un doble sentido: reduce lo social al *status* de función de lo cultural, y además reduce lo cultural al *status* de un texto» (en H. Aram Veese [ed.], *The New Historicism*, Nueva York, Routledge, 1989, p. 294).

²⁹ Véase Clifford, *The Predicament of Culture*, cit., pp. 30-32. «El presente etnográfico» está *passé* en antropología.

³⁰ Sobre este aspecto del arte conceptual, véase Joseph KOSUTH, «The Artist as Anthropologist», *The Fox* 1 (1975).

Sin embargo, al giro etnográfico contribuye otro factor, el cual implica la doble herencia de la antropología. En *Cultura y Razón práctica* (1976), Marshall Sahlins sostiene que desde hace mucho tiempo la disciplina se ha visto dividida por dos epistemologías: una pone el acento en la lógica simbólica, con lo social entendido sobre todo en términos de sistemas de intercambio; la otra privilegia la razón práctica, con lo social entendido sobre todo en términos de cultura material³¹. A esta luz, la antropología ya participa de los dos modelos contradictorios que dominan al arte y la crítica contemporáneos: por un lado, de la vieja ideología del texto, el giro lingüístico de los años sesenta que reconfiguró lo social como orden simbólico y/o sistema cultural y planteó «la disolución del hombre», «la muerte del autor», etc.; y, por otro lado, en el reciente anhelo del referente, el giro hacia el contexto y la identidad que opone los viejos paradigmas del texto y las críticas del sujeto. *Con un giro hacia este discurso de la escisión de la antropología, los artistas y críticos pueden resolver estos modelos contradictorios mágicamente: pueden ponerse los disfraces de semiólogos culturales y de trabajadores de campo contextuales, pueden continuar y condenar la teoría crítica, pueden relativizar y recentrar el sujeto, todo al mismo tiempo.* En nuestro estado actual de ambivalencias teórico-artísticas y callejones sin salida político-culturales, la antropología es el discurso del compromiso en la elección³².

Una vez más, esta envidia del etnógrafo es compartida por no pocos críticos, especialmente en los estudios culturales y el nuevo historicismo, que adoptan el papel del etnógrafo normalmente de una forma disfrazada: el etnógrafo de los estudios culturales vestido como un aficionado más (por razones de solidaridad política, pero con gran ansiedad social); el etnógrafo neohistoricista vestido como un archivero jefe (por razones de respetabilidad erudita, pero con gran arrogancia profesional). Primero algunos antropólogos adaptaron los métodos textuales de la crítica literaria a fin de reformular la cultura como texto; luego algunos críticos literarios adaptaron los métodos etnográficos a fin de reformular los textos como culturas en pequeño. Y en el pasado reciente gran parte de estos intercambios han pasado por trabajo interdisciplinar³³.

³¹ Marshall SAHLINS, *Culture and Practical Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1976 [ed. cast.: *Cultura y razón práctica: Contra el utilitarismo en la razón antropológica*, Barcelona, Gedisa, 1988]. Esta crítica se escribió en los albores del postestructuralismo, y Sahlins, entonces próximo a Jean Baudrillard, favoreció la lógica simbólica (lingüística) por encima de la razón práctica (marxista): «No hay ninguna lógica material aparte del interés práctico», escribe Sahlins, «y el interés práctico del hombre en la producción está constituido simbólicamente» (p. 207). «En la cultura occidental», continúa, «lo económico es la sede principal de la producción simbólica. Para nosotros la producción de bienes es al mismo tiempo el modo privilegiado de producción y transmisión simbólicas. La unicidad de la sociedad burguesa consiste no en el hecho de que el sistema económico escape a la determinación simbólica, sino de que el simbolismo económico es estructuralmente determinante» (p. 211).

³² El papel del etnógrafo también permite al crítico recuperar una posición ambivalente entre la académica y otras subculturas en cuanto crítico, especialmente cuando las alternativas parecen limitadas a la irrelevancia académica o la afirmación subcultural.

³³ Estos intercambios no son triviales en una época en que los alistamientos son calculados minuciosamente, y en que algunos administradores abogan por un retorno a viejas disciplinas, mientras otros tratan de recuperar las aventuras interdisciplinarias como programas rentables. Dicho sea de paso, estos intercambios parecen regidos por un principio del coche usado del discurso: cuando una disciplina desgasta un paradigma (el «texto» en la crítica literaria, la «cultura» en la antropología), comercia con él, lo cede a otra.

Pero este contexto de proyecciones y reflexiones da lugar a dos problemas, el primero metodológico, el segundo ético. Si los giros textual y etnográfico dependen de un único discurso, ¿hasta qué punto puede ser los resultados verdaderamente *interdisciplinares*? Si los estudios culturales y el nuevo historicismo a menudo pasan de contrabando un modelo etnográfico (cuando no sociológico), ¿podría «la *ideología teórica común* que en silencio habita en la “conciencia” de todos estos especialistas [...] estar oscilando entre un vago espiritualismo y un positivismo tecnocrático?»³⁴ El segundo problema, antes mencionado, es más grave. Cuando el otro es admirado como lúdico en la representación, subversivo en su género, etc., ¿podría ser una proyección del antropólogo, el artista, el crítico o el historiador? En ese caso, podría proyectarse una práctica ideal sobre el campo del otro, al cual se le pide entonces que lo refleje como si fuera no sólo auténticamente indígena, sino innovadoramente político.

En parte esta es una proyección de mi propia cosecha, y la aplicación de los nuevos y antiguos métodos etnográficos ha sido muy iluminadora. Pero también ha obliterado mucho en el campo del otro, y en su nombre. Esto es lo contrario de una crítica de la autoridad etnográfica, e incluso lo opuesto del método etnográfico, al menos tal como yo los entiendo. Y este «lugar imposible», como lo llamó Benjamin hace mucho tiempo, es una ocupación común de no pocos antropólogos, artistas, críticos e historiadores.

La ubicación del arte contemporáneo

El giro etnográfico en el arte contemporáneo es también impulsado por los desarrollos habidos en la genealogía minimalista del arte durante los últimos treinta años.

³⁴ Louis ALTHUSSER, *Philosophy and the Spontaneous Ideology of the Scientists & Other Essays*, Londres, Verso, 1990, p. 97. El giro etnográfico en los estudios culturales y el nuevo historicismo rara vez es cuestionado. En *Renaissance Self-Fashioning* (1980), un texto fundacional del nuevo historicismo, Stephen GREENBLATT es explícito: «[En lugar de la crítica literaria] he intentado practicar una crítica más cultural o antropológica, si por “antropológico” aquí entendemos los estudios interpretativos de la cultura llevados a cabo por Geertz, James Boon, Mary Douglas, Jean Davignaud, Paul Rabinow, Victor Turner y otros». Tal crítica ve «la literatura como una parte del sistema de signos que constituyen una cultura dada» (p. 4). Pero esto parece un círculo metodológico: la crítica textual se aproxima a la interpretación antropológica, pero únicamente porque su nuevo objeto, la cultura, es reformulado como texto.

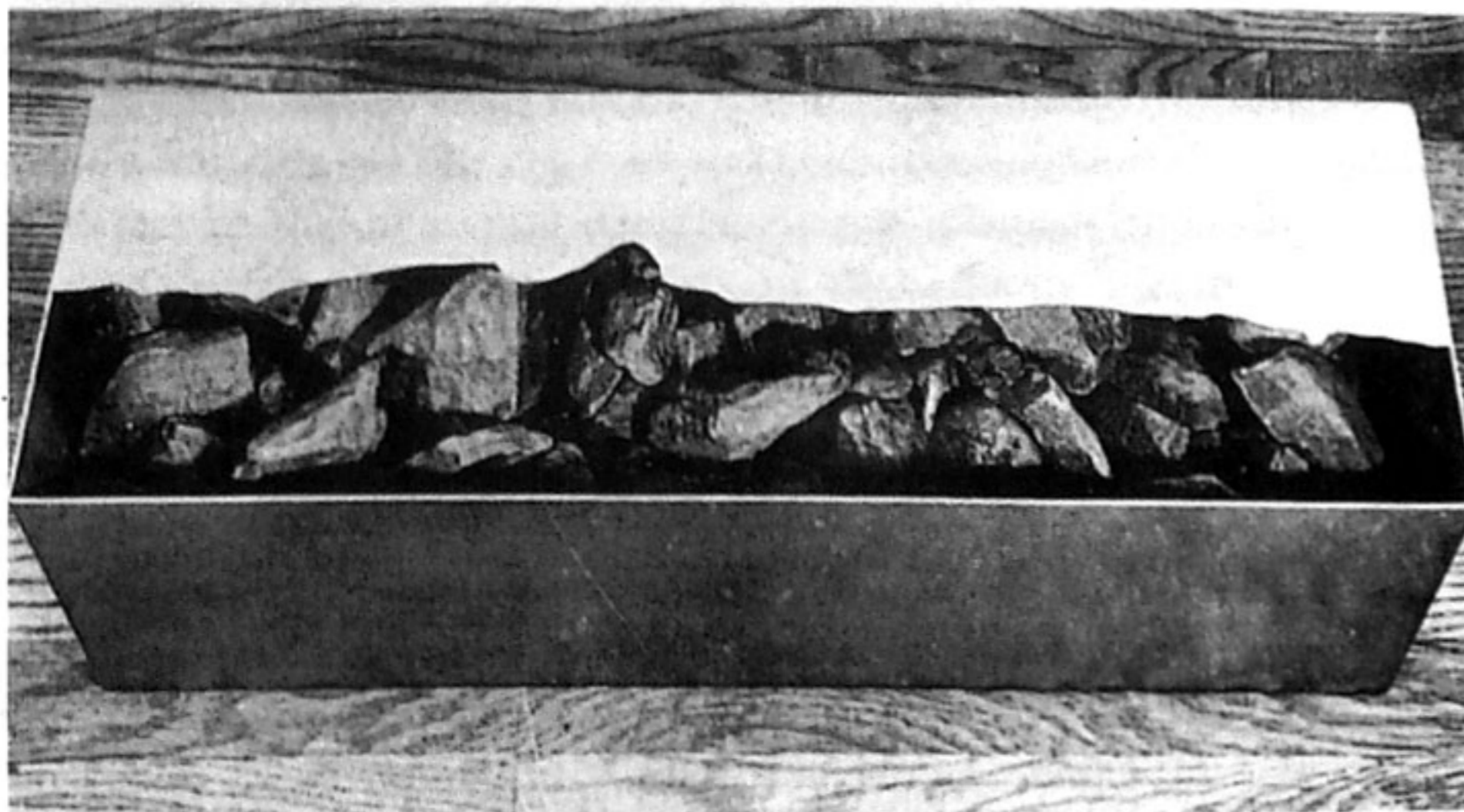
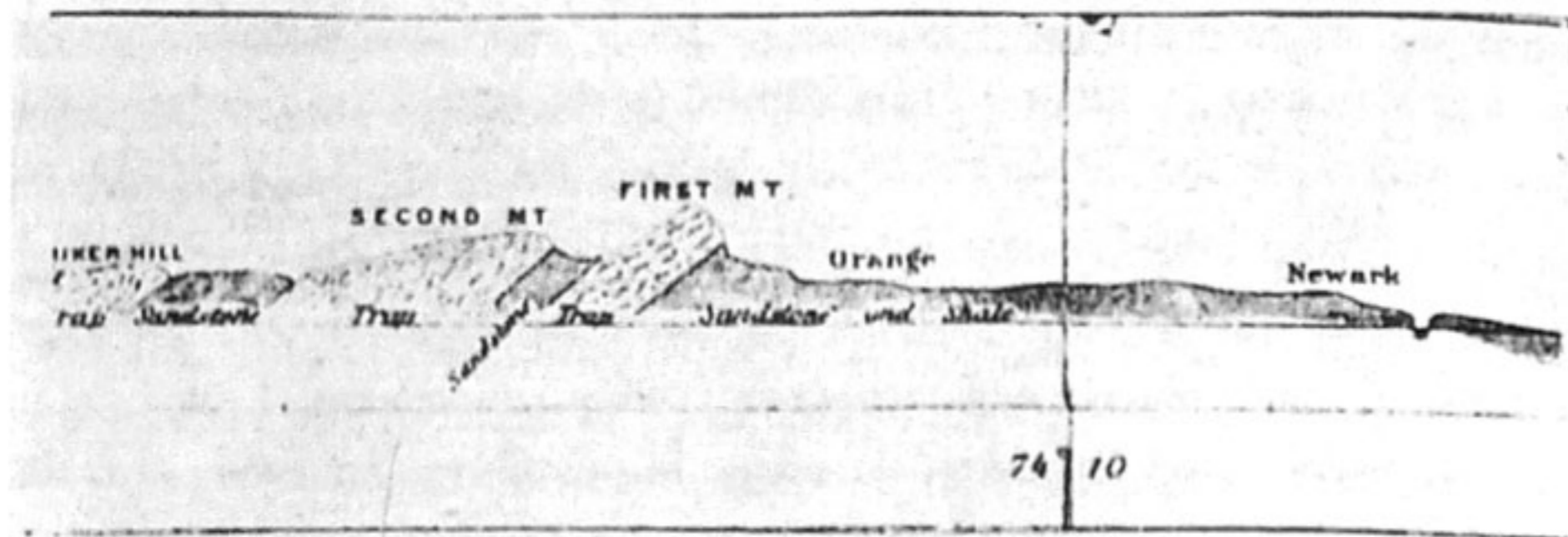
Para Stuart Hall, los estudios culturales británicos en el Birmingham Centre se desarrollaron de la crítica literaria a la cultural y de ahí a la ideológica, con el resultado de una «definición mucho más amplia, “antropológica”, de la cultura (citado en Brantlinger, *Crisis's Footprints*, cit., p. 64). Este giro fue también básico para los estudios culturales norteamericanos. Para Janice Radway el paso de una «definición literario-moral de cultura a una antropológica» fue propiciado por el Birmingham Centre junto con los programas de estudios americanos. Importante fue también la crítica de la respuesta del lector, que preparó las adecuadas «etnografías de la lectura» de los estudios culturales (*Reading the Romance*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991, pp. 3-4). Aquí de nuevo se reconoce pero sin cuestionarla una base etnográfica. La nueva antropología sí cuestiona el supuesto etnográfico, por descontado, pero sus supuestos rara vez son cuestionados, al menos cuando se adoptan en los estudios culturales y el nuevo historicismo.

Estos desarrollos constituyen una secuencia de investigaciones: primero de los constituyentes materiales del medio artístico, luego de sus condiciones espaciales de percepción y finalmente de las bases corpóreas de esta percepción, deslizamientos señalados en el arte minimalista de los primeros años sesenta por el arte conceptual, de la *performance*, corporal y específico para un sitio de los primeros setenta. La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.). Por supuesto, la derogación de las definiciones restrictivas del arte y el artista, de la identidad y la comunidad, recibió también la presión de movimientos sociales (los derechos civiles, los diversos feminismos, la política sobre la homosexualidad, el multiculturalismo), así como de desarrollos teóricos (la convergencia del feminismo, el psicoanálisis y la teoría filmica; la recuperación de Antonio Gramsci y el desarrollo de los estudios culturales en Gran Bretaña; la aplicación de Louis Althusser, Lacan y Foucault, especialmente en la revista británica *Screen*; el desarrollo del discurso poscolonial con Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha y otros; etc.). El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse.

Estos desarrollos constituyen también una serie de deslizamientos en la *ubicación* del arte: de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas, hasta el punto de que no pocos artistas y críticos tratan estados como el deseo o la enfermedad, el sida o la carencia de hogar como lugares para el arte³⁵. Esta figura de la ubicación ha comportado la analogía del *mapeado*. En un momento importante Robert Smithson y otros llevaron esta operación cartográfica a un extremo geológico que transformó extraordinariamente la ubicación del arte. Pero esta ubicación también tenía límites: podía ser recuperada por la galería y el museo, jugaba al mito del artista redentor (un lugar muy tradicional), etc. Por lo demás, el mapeado en el arte reciente ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, hasta el punto de que un mapeado etnográfico de una institución o una comunidad es una forma específica del arte específico para un sitio de hoy en día.

El mapeado sociológico está implícito en cierto arte conceptual, a veces de un modo paródico, desde el lacónico registro de las *Veintiséis gasolineras* de Ed Ruscha (1963) hasta el quijotesco proyecto de Douglas Huebler de fotografiar a todos los seres humanos (*Pieza variable: 70*). Un ejemplo importante aquí es *Hogares para América* de Dan Graham, un informe (publicado en un número de la revista *Arts* de 1966-1967) sobre las repeticiones modulares en un movimiento de urbanización de zonas que rearticula las estructuras minimalistas como objetos encontrados en un suburbio tecnocrático. El mapeado sociológico es más explícito en gran parte de la crítica institucional,

³⁵ Una vez más podría señalarse aquí el deslizamiento concomitante a un eje de operación horizontal, sincrónico, social.



Robert Smithson, *Seis paradas en una sección*, 1968, foto, mapa, cubeta.

Each block of houses is a self-contained sequence — there is no development — selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

- | | |
|----------|----------|
| AABBCCDD | ABCDABCD |
| AABBDDCC | ABDCABDC |
| AACCBDD | ACBDACBD |
| AACDDBB | ACDBACDB |
| AADDCCBB | ADBCADBC |
| AADDDBCC | ADCBADCB |
| BBAACDD | BADCBADC |
| BBAADDCC | BACDBACD |
| BBCCAADD | BCADBCAD |
| BBCCDDAA | BCDABCD |
| BBDDAACC | BDACBDAC |
| BBDDCCAA | BDCABDCA |
| CCAABDD | CABDCABD |
| CCAADDDB | CADBCADB |
| CCBDDAA | CBADCBAD |
| CCBBAADD | CBDACBDA |
| CCDDAABB | CDABCDAB |
| CCDDBBAA | CDBACDBA |
| DDAABBCC | DACBDACB |
| DDAACCCB | DABCDABC |
| DDBBAAAC | DBACDBAC |
| DDBBCCAA | DBCADBCA |
| DDCCAABB | DCABDCAB |
| DDCCBBAA | DCBADCB |

The eight color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners:

'LIKE'	
Female	Male
Skyway Blue	Skyway Blue
Lawn Green	Colonial Red
Nickle	Patio White
Colonial Red	Yellow Chiffon
Yellow Chiffon	Lawn Green
Patio White	Nickle
Moonstone Grey	Fawn
Fawn	Moonstone Grey

'DISLIKE'	
Female	Male
Patio White	Lawn Green
Fawn	Colonial Red
Colonial Red	Patio White
Moonstone Grey	Moonstone Grey
Yellow Chiffon	Fawn
Lawn Green	Yellow Chiffon
Skyway Blue	Nickle
Nickle	Skyway Blue

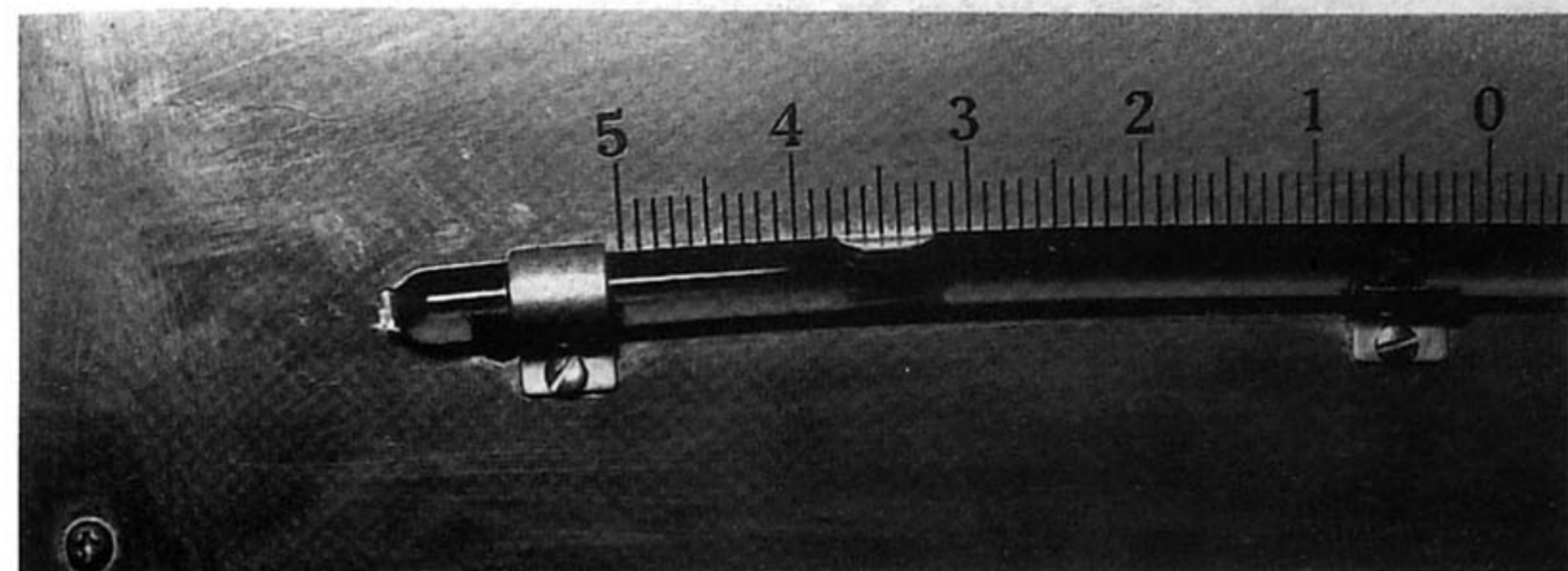


Dan Graham, *Casas para América*, 1966, detalle de una prueba.



lush wino rubbydub
inebriate
alcoholic
barrelhouse bum

Martha Rosler, *El emparrado en dos sistemas descriptivos inadecuados*, 1975, detalle.



Allan Sekula, *Historia de peces*, 1995, detalles de un panorama y un inclinómetro en medio del Atlántico.

especialmente en la obra de Hans Haacke, desde las encuestas y perfiles de los visitantes de galerías y museos y las exposiciones de magnates terratenientes en Nueva York (1969-1973) hasta las investigaciones de los acuerdos entre museos, corporaciones y gobiernos, pasando por los linajes de los coleccionistas de obras maestras (1974-1975). Sin embargo, aunque esta obra cuestiona la autoridad social incisivamente, no se refleja en la autoridad sociológica.

Esto no es tan cierto de la obra que examina la autoridad arrogada en los modos documentales de representación. En una cinta de vídeo como *Estadísticas vitales de un ciudadano, obtenidas sencillamente* (1976) y en una foto-texto como *El emparrado en dos sistemas descriptivos inadecuados* (1974-1975), Martha Rosler desmiente la aparente objetividad de las estadísticas médicas en relación con el cuerpo femenino y de las descripciones sociológicas del alcohólico desahuciado. Recientemente ha llevado también este empleo crítico de los modos documentales hacia preocupaciones geopolíticas que desde hace mucho tiempo han impulsado la obra de Allan Sekula. En un ciclo de tres secuencias fototextuales en particular, Sekula rastrea las conexiones entre las fronteras alemanas y la política de guerra fría (*Esbozo de una lección geográfica*, 1983), una industria minera y una institución financiera (*Notas canadienses*, 1986), y el espacio marítimo y la economía global (*Historia de peces*, 1995). Con estas «geografías imaginarias y materiales del mundo capitalista avanzado» esboza un «mapa cognitivo» de nuestro orden global. Sin embargo, con sus deslizamientos de perspectiva en lo narrativo y la imagen, Sekula es tan reflexivo como cualquier nuevo antropólogo en relación con la *hybris* de este proyecto etnográfico³⁶.

Una conciencia de los presupuestos sociológicos y las complicaciones antropológicas guía también los mapeados feministas de artistas como Mary Kelly y Silvia Kolbowski. Así, en *Interim* (1984-1989) Kelly registra las posiciones personales y políticas dentro del movimiento feminista mediante una mezcla polifónica de imágenes y voces. En efecto, representa el movimiento como un sistema de afinidades en el que ella participa como un etnógrafo indígena del arte, la teoría, la enseñanza, el activismo, la amistad, la familia, la mentorización, el envejecimiento. En diversas rearticulaciones de las definiciones institucionales del arte Kolbowski también practica el mapeado etnográfico reflexivamente. En proyectos como *Inglaterra desde el catálogo* (1987-1988) propone una etnografía feminista de la autoridad cultural que opera en las exposiciones de arte, los catálogos, las reseñas y cosas por el estilo³⁷.

³⁶ Sobre Martha Rosler, véase especialmente *3 Works* (Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1981), y sobre Allan Sekula, véase *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1984, y *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995. Sobre Fredric Jameson en relación con el mapeado cognitivo, véase *Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1990, *passim*.

³⁷ Sobre Mary Kelly, véase *Interim*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1990, y sobre Silvia Kolbowski, véase *XI Projects*, Nueva York, Border Editions, 1993. Muchos otros artistas cuestionan las representaciones documentales y/o se basan en mapeados etnográficos (Susan Hillier, Leandro Katz, Elaine Reichek...). Una visión global se encuentra en Arnd Schneider, «The Art Diviners», *Anthropology Today* 9, 2 (abril de 1993).

Tal reflexividad es esencial pues, como Bourdieu advirtió, el mapeado etnográfico está predispuesto a una oposición cartesiana que lleva al observador a abstraer la cultura del estudio. Tal mapeado puede por tanto confirmar más que contestar la autoridad del mapeador en el sitio de un modo que reduce el deseado intercambio de trabajo de campo dialógico³⁸. En sus mapeados de otras culturas, Lothar Baumgarten es acusado a veces de tal arrogancia. En varias obras de las últimas dos décadas él ha inscrito los nombres de sociedades indígenas de América del norte y del sur, a menudo impuestos por los exploradores o por los etnógrafos, en emplazamientos tales como la catedral neoclásica del Museum Fredericianum de Kassel (Alemania) en 1982 y la espiral moderna del Museo Guggenheim de Nueva York en 1993. Sin embargo, más que trofeos etnográficos, estos nombres retornan, casi como signos distorsionados de lo reprimido, para desafiar los mapeados de Occidente: en la catedral neoclásica como para declarar que la otra cara de la Ilustración del Viejo Mundo es la Conquista del Nuevo Mundo, y en la espiral de Frank Lloyd Wright como para demandar un nuevo globo sin narraciones de lo moderno y lo primitivo o jerarquías del norte y el sur, un mapa diferente en el que el articulador es también articulado, metido en un *parallax* de un modo que complica las viejas oposiciones antropológicas de un nosotros-aquí-y-ahora frente a un ellos-allí-y-entonces³⁹.

Pero el ejemplo de Baumgarten apunta a otra complicación: estos mapeados etnográficos son a menudo encargos. Así como el arte apropiacionista de los años ochenta se convirtió en un género estético e incluso un espectáculo de los medios de comunicación, así las nuevas obras específicas para un sitio parecen a menudo un acontecimiento museístico en el que la institución importa la *crítica*, sea como muestra de tolerancia o con el propósito de la inoculación (contra una crítica llevada a cabo por la institución, en el seno de la institución). Por supuesto, esta posición dentro del museo quizá sea necesaria para tales mapeados etnográficos, especialmente si pretenden ser deconstructivos: así como el arte apropiacionista, para activar el espectáculo de los medios de comunicación, tenía que participar de él, así las nuevas obras para un sitio específico, a fin de remapear el museo o reconfigurar su público, debe operar dentro de éste. Este argumento vale para los más incisivos de estos proyectos, tales como *Minando el museo* de Fred Wilson y *¿No son encantadores?* de Andrea Fraser (ambos de 1992).

En *Minando el museo*, financiado por el Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore, Wilson actuó como un arqueólogo de la Sociedad Histórica de Maryland. Primero exploró su colección (un «minado» inicial). Luego recogió representaciones evocadoras de historias, principalmente afroamericanas, no a menudo mostradas como históricas (un segundo «minado»). Finalmente, rearticuló otras representaciones más que desde hace mucho tiempo se han arrogado el derecho a la historia (por ejemplo, en una exposición titulada «Obra en metal 1793-1880» colocó un par de esposas de esclavo, un tercer «minado» que explotó la representación dada). Con ello Wilson también actuó

³⁸ Véase Bourdieu, *Outline for a Theory of Practice*, cit., p. 2.

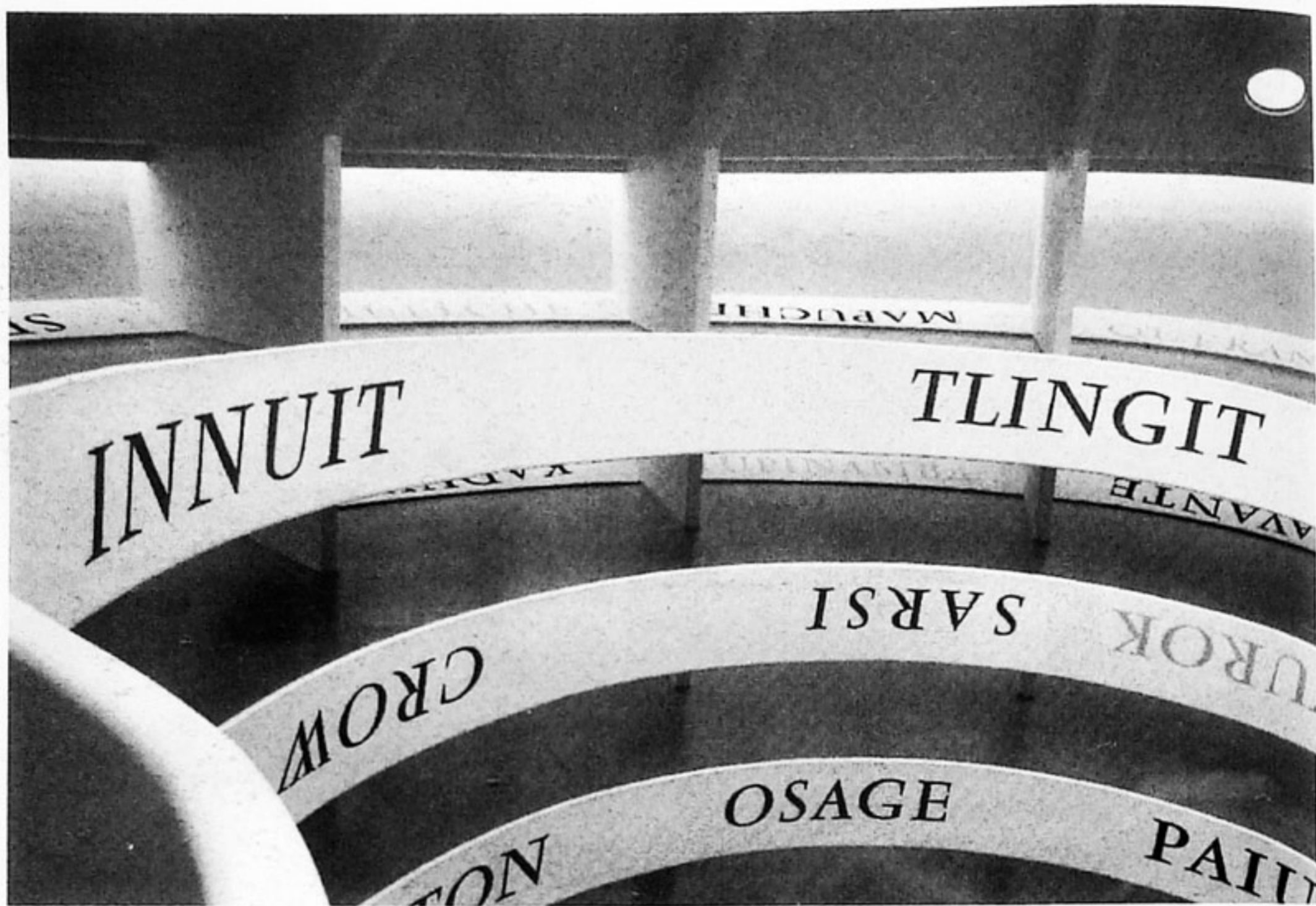
³⁹ Sobre estas oposiciones, véase Fabian, *Time and the Other*, y sobre Baumgarten, véase mi «The Writing on the Wall», en Govan (ed.), *Lothar Baumgarten, America: Invention*, cit.



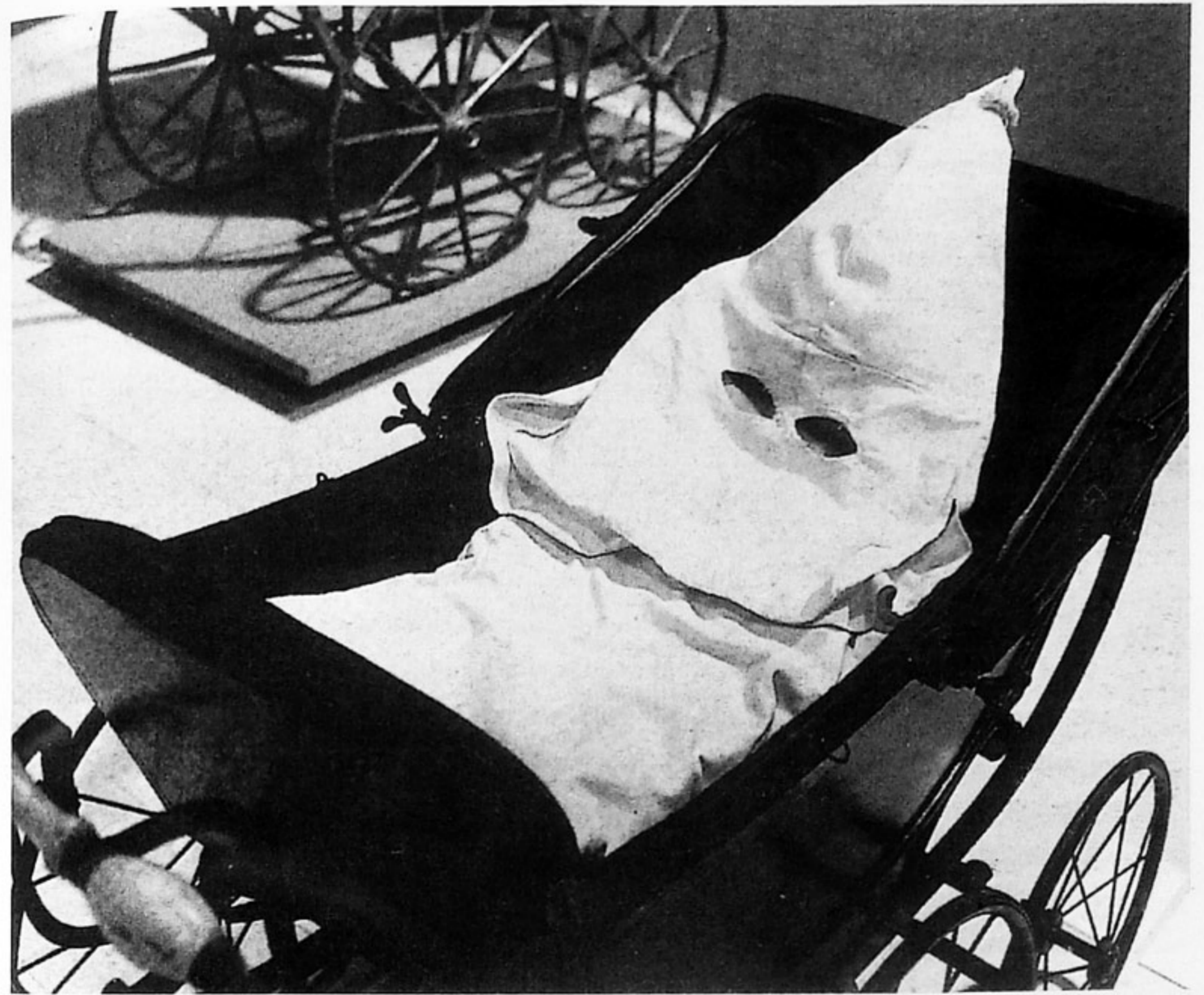
Mary Kelly, *Historia*, 1989, detalle de la sección III.



Silvia Kolbowski, *Ampliado a partir del catálogo*, febrero de 1990, detalle.



Lothar Baumgarten, *Invención americana*, 1993, detalle, The Guggenheim Museum.



Fred Wilson, *Minando el museo*, 1992, detalles de cochecito y capucha del KKK, Maryland Historical Society.

como etnógrafo de las comunidades afroamericanas perdidas, reprimidas o si no desplazadas en tales instituciones. Andrea Fraser llevó a cabo de modo diferente una arqueología de los archivos museísticos y una etnografía de las culturas museísticas. En *¿No son encantadores?*, reabrió un legado privado para el museo de arte en la Universidad de California en Berkeley a fin de investigar cómo los heterogéneos objetos domésticos del miembro de una clase específica (desde las gafas a los Renoirs) son sublimados en la homogénea cultura pública de un museo del arte general. Aquí Fraser abordaba la *sublimación* institucional, mientras que Wilson se centraba en la *represión* institucional. No obstante, ambos artistas juegan con la museología primero para desenmascarar y luego para rearticular las codificaciones institucionales del arte y los artefactos: cómo los objetos se traducen en pruebas históricas y/o ejemplos culturales, son investidos de valor y catectizados por los espectadores.

Sin embargo, pese a toda la perspicacia de tales proyectos, el enfoque deconstructivo-etnográfico puede convertirse en una táctica, un juego de enterados que hace a la institución no más abierta y pública, sino más hermética y narcisista, un lugar para iniciados únicamente, donde se ensaya un criticismo desdeñoso. Asimismo, como vimos en el capítulo 4, la ambigüedad del posicionamiento deconstructivo, a la vez dentro y fuera de la institución, puede incurrir en la duplicidad de la razón cínica en que el artista y la institución han incurrido de dos modos: conservando el *status* social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica, una cosa como complemento o compensación de la otra.

Éstos son peligros de las obras para un sitio específico dentro de la institución; otros surgen cuando estas obras son patrocinadas fuera de la institución, a menudo en colaboración con grupos locales. Considérese el ejemplo del «*Project Unité*», un encargo de más o menos cuarenta instalaciones para la Unité d'Habitation de Firminy (Francia) durante el verano de 1993. Aquí el paradigma casi antropológico operó en dos niveles: primero, indirectamente, tratando este desvencijado proyecto de alojamiento diseñado por Le Corbusier como un sitio etnográfico (¿es así como se ha convertido en exótica tal arquitectura moderna?); y luego, directamente, ofreciendo su comunidad en gran parte de inmigrantes a los artistas por compromiso etnográfico. Un proyecto sugiere los escollos de tal acuerdo. En él, el equipo neoconceptual Clegg & Guttman pidió a los residentes de la Unité que contribuyeran a una discoteca con cassettes que luego fueron dispuestos, compilados y expuestos según el apartamento y el piso en una maqueta del edificio como un todo. Persuadidos a la colaboración, los habitantes prestaron estos sucedáneos culturales, que les fueron devueltos como exposiciones antropológicas. Y los artistas no cuestionaron la autoridad etnográfica, ni siquiera el aire de superioridad sociológica, que implicaba esta autorrepresentación resultante.

Esto es típico del panorama casi antropológico. Pocos principios del observador-participante etnográfico son observados, no digamos criticados, y lo único que se produce es un limitado compromiso de la comunidad. Casi naturalmente, el proyecto se extravía de la colaboración a la autoformación, de un descentramiento del artista como autoridad cultural a un resalte del otro en el disfraz neoprimitivista. Por supuesto, este no es siempre el caso: muchos artistas han utilizado estas oportunidades de colaborar

con comunidades innovadoramente, para recuperar historias suprimidas que son ubicadas de modos particulares, a las que unos acceden más eficazmente que otros. Y simbólicamente estas nuevas obras para un sitio específico pueden reocupar espacios culturales perdidos y proponer contramemorias históricas. (Estoy pensando en los carteles colgados por Edgar Heap of Birds que reclaman la tierra americana nativa en Oklahoma y otras partes, y en los proyectos desarrollados por colectivos como Repo History que apuntan a historias suprimidas por debajo de las conmemoraciones oficiales en Nueva York y otras partes.) No obstante, *el papel casi antropológico asignado al artista puede promover una presunción tanto como un cuestionamiento de la autoridad etnográfica, una evasión tanto como una extensión de la crítica institucional.*

En Firminy el modelo etnográfico se empleó para animar un sitio viejo, pero también puede utilizarse para animar uno nuevo. Lo local y lo cotidiano se piensa que se resisten al desarrollo económico, pero también pueden atraerlo, pues tal desarrollo necesita de lo local y lo cotidiano aun cuando erosiona estas cualidades, las desaloja. En este caso la obras para un sitio específico pueden utilizarse para hacer que estos no-espacios parezcan específicos de nuevo, para reajustarlos como lugares concretos, no espacios abstractos, en términos históricos y/o culturales⁴⁰. Muertos como cultura, lo local y lo cotidiano pueden ser revividos como simulacro, un «tema» para un parque o una «historia» en una alameda, y las obras para un sitio específico pueden llevarse a esta zombificación de lo local y lo cotidiano, esta versión Disney de lo específico para un sitio. Convertidos en tabú en el arte posmoderno, valores como la autenticidad, la originalidad y la singularidad pueden retornar como propiedades de sitios que a los artistas se les pide que definan o embellezcan. *Per se* no hay nada malo en este retorno, pero los patrocinadores pueden considerar estas propiedades precisamente como valores asentados por desarrollar⁴¹.

La institución del arte también puede utilizar para el desarrollo económico, la ayuda social y el turismo artístico las obras específicas para un sitio, y en una época de privatizaciones esto se acepta como necesario e incluso natural. En «Cultura en acción», un programa de arte público de Sculpture Chicago realizado en 1993, se instalaron ocho proyectos a lo largo y ancho de la ciudad. Dirigidas por artistas como Daniel Martínez, Mark Dion, Kate Ericson y Mel Zeigher, estas colaboraciones sí sirvieron «como un laboratorio urbano para implicar a diversos públicos en la creación de innovadores proyectos artísticos públicos»⁴². Pero fue inevitable que también sirvieran como sondeos de relaciones públicas para las corporaciones y agencias que los

⁴⁰ Véanse las observaciones de Miwon Kwon en «Roundtable on Site-Specificity», cit. De nuevo, una lógica redentora rige gran parte de las obras para un sitio específico, desde los proyectos de revigorización de Smithsonian en adelante.

⁴¹ Un ejemplo reciente fue el «Proyecto artístico de la calle 42», una aventura colectiva de una organización de las artes, una empresa de diseño y el Proyecto de Desarrollo de la Calle 42. Aquí una vez más hubo obras individuales de invención estética y/o crítica. No obstante, el arte, el grafismo y la moda se desplegaron para mejorar la imagen de unos famosos inmuebles candidatos al redesarrollo.

⁴² Panfleto «Culture in Action», Chicago, Sculpture Chicago, 1993; véase también Mary Jane JACOB *et al.*, *Culture in Action*, Seattle, Bay Press, 1995.

apoyaron. Otro ejemplo de este ambiguo servicio público es la designación anual de una «Capital Cultural de Europa». En Amberes, la capital de 1993, fueron de nuevo encargadas varias obras específicas para un sitio. Aquí los artistas exploraron historias perdidas más que comprometieron a las comunidades actuales, en consonancia con el lema de la muestra: «Tomar una situación normal y retraducirla a múltiples lecturas superpuestas de condiciones pasadas y presentes». Tomado de Gordon Matta-Clark, un pionero de la obra específica para un sitio, este lema mezcla las metáforas del mapeado de un sitio y el *détournement* situacionista (definido hace mucho tiempo por Guy Debord como «la reutilización de elementos artísticos preexistentes en un nuevo conjunto»)⁴³. Sin embargo, aquí de nuevo impresionantes proyectos específicos para un sitio fueron también convertidos en sitios turísticos y el desbaratamiento situacionista se reconcilió con la promoción político-cultural.

En estos casos la institución puede ensombrecer obras que de lo contrario resalta: se convierte en el espectáculo, recoge el capital cultural y el director-conservador se convierte en la estrella. Esto no es una conspiración, ni es pura y simple coopción; no obstante, puede despistar al artista más que reconfigurar el sitio⁴⁴. Lo mismo que el artista del *Proletkult* trataba según Benjamin de atenerse a la realidad del proletariado y sólo en parte ocupar el lugar del patrono, el artista etnográfico puede colaborar con una comunidad asentada, únicamente para reorientar este trabajo hacia otros fines. A menudo el artista y la comunidad están vinculados mediante una reducción identitaria de ambos, donde la aparente autenticidad de una parte se invoca para garantizar la de la otra, de un modo que amenaza con colapsar la nueva obra para un sitio específico en una política de identidades *tout court*⁴⁵. Cuando el artista está en la identidad de una comunidad asentada, quizá se le pida que esté por esta identidad, que la represente institucionalmente. En este caso el artista resulta a su vez primitivizado e incluso antropologizado: aquí está tu comunidad, dice en efecto la institución, incorporada en tu artista, ahora expuesto.

En su mayor parte los artistas relevantes son conscientes de estas complicaciones, y a veces las resaltan. En no pocas *performances* James Luna ha encarnado los estereotipos de los amerindios en la cultura blanca (el guerrero ornamental, el chamán ritualista, el indio borracho, el objeto de museo). Con ello invita a que estos primitivismos plurales los parodien, se los devuelvan a su público explosivamente. Jimmie Durham tam-

⁴³ Guy DEBORD, «Detournement as Negation and Prelude», *Internationale Situationniste* 3 [diciembre de 1959], reimpresso en *Situationist International Anthology*, ed. y trad. ingl. Ken Knabb, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981, p. 55.

⁴⁴ Dicho en dos palabras, si los setenta fueron la década del teórico y los ochenta la década del marchante, los noventa pueden considerarse la década del conservador itinerante que reúne a artistas nómadas en sitios diferentes. Con el hundimiento que sufrió el mercado en 1987 y las controversias políticas que le siguieron (Robert Mapplethorpe, el arte de la *performance* «obscena», Andrés Serrano...), en Estados Unidos el apoyo al arte contemporáneo entró en un período de declive. La financiación fue reorientada hacia instituciones regionales, que sin embargo solían importar a artistas metropolitanos, lo mismo que hicieron las instituciones europeas allí donde la financiación siguió siendo relativamente alta. Así fue como nació el artista etnográfico migrante.

⁴⁵ Véase las observaciones de Miwon Kwon y Renée Green en «Roundtable on Site-Specificity», cit.

bién fuerza estos primitivismos hasta el punto de la explosión crítica, de la altanería más absoluta, especialmente en una obra como *Autorretrato* (1988), una figura que juega con el jefe de madera de la sabiduría de estanco en un texto absurdista de fantasías populares en relación con el cuerpo masculino indio. En sus obras híbridas Durham mezcla los objetos ritualistas y los encontrados de un modo que es preventivamente autoprimativista e irónicamente anticategórico. Estos fetiches pseudoprimitivos y artefactos pseudoetnográficos se resisten a una ulterior primitivización y antropologización mediante una «estafa» paródica de estos mismos procesos. Todas estas estrategias —una parodia del primitivismo, una inversión de los papeles etnográficos, un fingimiento preventivo de la muerte, una pluralidad de prácticas— perturban una cultura dominante que depende de estereotipos estrictos, líneas de autoridad estables, y reanimaciones humanistas y resurrecciones museológicas de muchas clases⁴⁶.

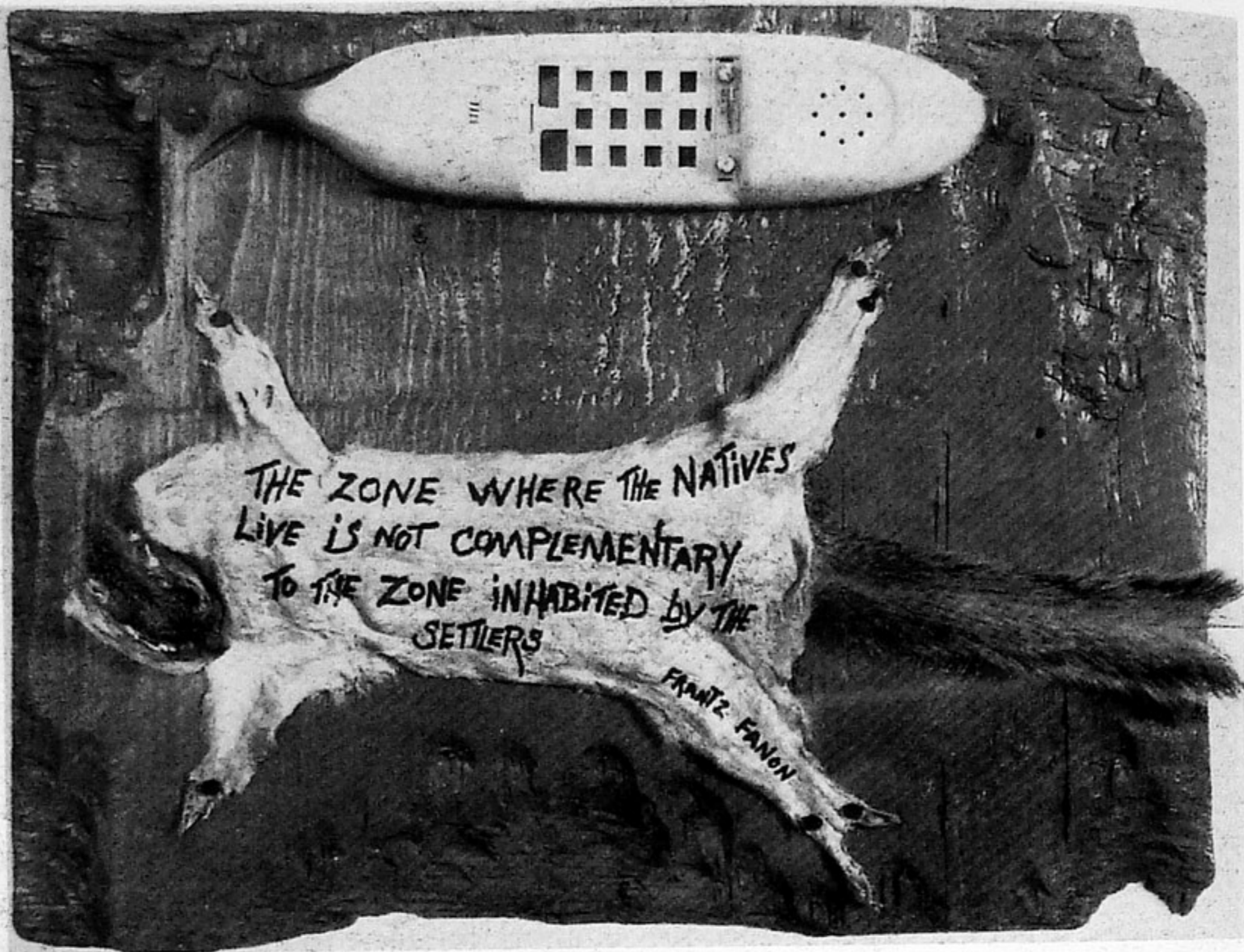
Memoria disciplinaria y distancia crítica

Quiero elaborar dos puntos como conclusión, el primero en relación con la ubicación del arte contemporáneo, el segundo con la función de la reflexividad en el seno de éste. Sugerí anteriormente que no pocos artistas tratan estados como el deseo o la enfermedad como lugares para su trabajo. De este modo, trabajan *horizontalmente*, en un movimiento sincrónico de tema en tema político, de debate en debate político, más que *verticalmente*, en una activación diacrónica de las formas disciplinarias de un género o medio dado. Aparte del deslizamiento general (observado en el capítulo 2) desde la «cualidad» formalista al «interés» neovanguardista, hay varios indicadores de este movimiento de la práctica específica para un medio a la específica para un discurso. En «Otros criterios» (1968), Leo Steinberg vio un giro, en las combinaciones del primer Rauschenberg, de un modelo vertical del cuadro-como-ventana al modelo horizontal del cuadro-como-texto, de un paradigma «natural» de la imagen como paisaje enmarcado a un paradigma «cultural» de la imagen como red informacional, que él consideraba como inauguradora de la producción de arte moderno⁴⁷. Sin embargo, este deslizamiento de lo vertical a lo horizontal siguió siendo operativo en el mejor de los casos; su dimensión social no se desarrolló hasta el pop. «Su aceptación de los medios de comunicación de masas comporta un cambio en nuestra noción de lo que es la cultura», predijo Lawrence Alloway hace mucho tiempo en «El largo frente de la

⁴⁶ Sobre la estafa, véase Jean FISHER, *Jimmie Durham*, Nueva York, Exit Art, 1989; sobre el hacerse el muerto, véase Miwon KWON, «Postmodern Strategies», *Documents* 3 (verano de 1993). Una vez más, el discurso postcolonial tiende ahora a fetichizar personajes como el estafador y lugares como el intermedio.

Me he centrado en los artistas afroamericanos, pero otros emplean también estas estrategias. En una *performance* de 1993 en Art in General (Nueva York), Rikrit Tiravanija invitó a los espectadores a bailar la banda sonora de *El rey y yo* en una parodia de los estereotipos particulares (en este caso de la cultura del sureste asiático), así como una inversión de los papeles etnográficos. En *Import/Export Funk Office* (1992), Renée Green también invirtió los papeles etnográficos cuando cuestionó al crítico alemán Dietrich Dietrichsen acerca de la cultura hip-hop.

⁴⁷ Véase Leo STEINBERG, *Other Criteria*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pp. 82-91.



Jimmie Durham, *A menudo Durham emplea...*, años ochenta.



Edgar Heap of Birds, *Anfitriones nativos*, 1988, detalle, Parque del Ayuntamiento de Nueva York.

cultura» (1958). «En lugar de congelado en estratos en una pirámide», el pop colocó al arte «dentro de un continuo» de la cultura⁴⁸. De manera que si Rauschenberg y compañía buscaban unos criterios distintos de los términos formalistas de la modernidad específica para un medio, el pop resituó el compromiso con el arte elevado en todo el largo frente de la cultura. Esta expansión horizontal de la expresión artística y el valor cultural es llevada más lejos, crítica y acriticamente, tanto en el arte casi antropológico como en los estudios culturales.

Unos cuantos efectos de esta expansión podrían destacarse. En primer lugar, el cambio a un modo horizontal de trabajar es coherente con el giro etnográfico en el arte y la crítica: uno elige un sitio, entra en su cultura y aprende su idioma, concibe y presenta un proyecto, únicamente para pasar al siguiente sitio en el que se repite el ciclo. En segundo lugar, este cambio sigue una lógica espacial: uno no sólo mapea un sitio, sino que también trabaja en términos de tópicos, marcos, etc. (lo cual puede o no apuntar a una privilegiación general del espacio a lo largo del tiempo en el discurso posmoderno)⁴⁹. Ahora bien, en la ruptura posmoderna, asociada en el capítulo 1 con un retorno a la vanguardia histórica, el eje horizontal, espacial, todavía intersecaba el eje vertical, temporal. A fin de extender el espacio estético, los artistas ahondaron en el tiempo histórico y devolvieron los modelos pasados al presente de un modo que abrió nuevos lugares de trabajo. Los dos ejes estaban en tensión, pero era una tensión productiva; idealmente coordinados, ambos avanzaban juntos, con el pasado y el presente en *parallax*. Hoy en día, cuando los artistas siguen líneas horizontales de trabajo, las líneas verticales a veces parecen haberse perdido.

Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla. Así, si uno desea trabajar sobre el sida, debe entender no sólo el *aliento* discursivo, sino también la *profundidad* histórica de las representaciones del sida. Coordinar ambos ejes de varios de tales discursos supone una carga enorme. Y aquí debe considerarse, aunque no sea más que para contrarrestarla, la cautela tradicionalista respecto al modo horizontal de trabajar: que las nuevas conexiones discursivas puedan difuminar los viejos recuerdos disciplinarios. Implícito en la acusación es que este movimiento ha hecho peligrosamente político el arte contemporáneo. De hecho, este mensaje del arte es dominante en la cultura general, con todas las llamadas a depurar el arte de política sin más. Estas llamadas son obviamente autocontradictorias, pero también deben considerarse a fin de contrarrestarlas⁵⁰.

⁴⁸ Lawrence ALLOWAY, «The Long Front of Culture» (1959), en Brian Wallis (ed.), *This is Tomorrow Today: The Independent Group and British Pop*, Nueva York, PS 1, 1987, p. 31.

⁴⁹ Esta afirmación la hacen críticos como Fredric Jameson y la desarrollan geógrafos urbanos como David Harvey y Edward Soja. Sobre esto volveré en el capítulo 7.

⁵⁰ Una reacción similar contra el arte cargado de política se dio a finales de los años treinta con el ascenso del formalismo americano. Sólo que hoy en día esta reacción no requiere el tiempo de una generación; puede darse en el lapso entre dos bienales de Whitney, tal como sugiere su balance del compromiso político en 1993 a la irrelevancia estilística en 1995. Asimismo, el viejo formalismo trataba de sublimar la renovación política en la innovación artística; la versión contemporánea ni siquiera intenta esto.

Mi segundo punto afecta a la reflexividad del arte contemporáneo. He acentuado el hecho de que se necesita la reflexividad para protegerse contra una sobreidentificación con el otro (mediante el compromiso, la autoalteración etc.) que puede comprometer esta otredad. Paradójicamente, como Benjamin dio a entender hace mucho tiempo, esta sobreidentificación puede alienar al otro más si no permite la alteración que ya funciona en la representación. Frente a estos peligros —de demasiada o demasiado poca distancia— he abogado por la obra paraláctica que intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro. Éste es un modo de adaptarse al contradictorio *status* de la otredad en cuanto dada y construida, real y fantasmal⁵¹. Este enmarcamiento puede ser tan sencillo como un pie de foto para un fotógrafo, como en el proyecto de *The Bowery* de Rosler, o la inversión de un nombre, como en los carteles de *Heap of Birds* o *Baumgarten*. Sin embargo, tal reenmarcamiento no es suficiente por sí solo. Una vez más la reflexividad puede llevar a un hermetismo, incluso un narcisismo, en el que el otro es oscurecido, el yo pronunciado; puede también llevar a un rechazo del compromiso sin más. ¿Y la distancia crítica qué garantiza? ¿Se ha convertido esta noción en algo de algún modo mítico, acrítico, una forma de protección mágica, un ritual de pureza por sí mismo? ¿Es tal distancia aún deseable, por no decir posible?

Quizá no, pero una sobreidentificación reductora con el otro no es tampoco deseable. Mucho peor, sin embargo, es una desidentificación criminal del otro. Hoy en día la política cultural, tanto de izquierdas como de derechas, parece atrapada en este callejón sin salida⁵². En gran medida, la izquierda se sobreidentifica con el otro como víctima, lo cual la encierra en una jerarquía de sufrimiento por la cual los desheredados pueden hacer pocas cosas mal. En mucho mayor medida, la derecha se desidentifica del otro, al cual culpa como víctima, y explota esta desidentificación para construir la solidaridad política mediante el miedo y la aversión fantasmales. Frente a este callejón sin salida, la distancia crítica podría no ser tan mala idea después de todo. De esta cuestión es de lo que me ocuparé en el capítulo final.

⁵¹ Por ejemplo, «raza» es un constructo histórico, pero este conocimiento no elimina sus efectos materiales. En cuanto objeto fetichista, el conocimiento de la «raza» no derrota la creencia (incluso el goce) en ella; existen uno junto a la otra, incluso o especialmente entre los ilustrados.

⁵² Es este callejón sin salida el que inspiró el culto de la abyección mencionado en el capítulo 5. Por un lado, este culto está cansado de la política izquierdista de la diferencia y duda de sus sentimientos comunitarios. Por otro, rechaza la política derechista de la desidentificación y toma partido por los desheredados contra los reaccionarios.