

“Quién habla, para y por quién y bajo que condiciones” Bruce Ferguson

Este texto es el primero que leen los estudiantes en mi clase “Arte y Exposiciones: el orden de las cosas” en la Universidad de los Andes. Esta clase es para estudiantes de todas las carreras de la universidad y busca mostrar que las exposiciones son un producto cultural que construye representaciones a través de un sistema de inclusión y exclusión. Entonces, si las exposiciones han determinado nuestra percepción del arte y del mundo a través de este sistema, es necesario revisar las implicaciones y responsabilidades de las exposiciones como actos públicos, con experiencia estética y como forma de conocimiento. Por eso es necesario formular estas preguntas, para formar un público atento y crítico para las exposiciones.

En pocas palabras, el texto sugiere que las exposiciones son un discurso, pero es un discurso al cual se le deben hacer preguntas para que deje de ser un monólogo. ¿Quién habla, para quién, desde dónde y bajo qué condiciones? Arrojan respuestas que son dispensables a la hora de pensar/trabajar/criticar este formato.

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.



daros-latinoamerica



‘Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.’

Coordinación Fotocopioteca: Mónica Restrepo / Diseño: David Álvarez

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia

Mariángela Méndez

Nació en Santa Marta, es egresada del Programa de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes y de la maestría en Curaduría en el Centro de Estudios Curatoriales de Bard College en Nueva York. Se ha desempeñado como asistente de la Gerencia de Artes Plásticas del IDCT (1997-2000) y como Asistente de los Salones Nacionales y Regionales de Artistas en el Ministerio de Cultura (2002-2004). Actualmente vive y trabaja en Bogotá como curadora independiente y como profesora asistente del Área de Proyectos del

Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. Recientemente curó las muestras “Medias Promesas” en la Fundación Gilberto Alzáte Avendaño en Marzo del 2008 y “Sin Remedio” comisionada por la Galería Al Cuadrado, realizada en el mes de Septiembre del 2008 en la antigua clínica Santa Rosa.

Actualmente realiza junto a la curadora sueca Veronica Wiman el proyecto curatorial “La Oreja Roja” uno de los proyectos ganadores del Salón Regional Zona-Centro (2009).

Bibliografía

Visiones de las Americas. Ed. Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob, Ivo Mesquita. Hong Kong: FCI, 1995.
Pág: 35-40.



WOMEN HABLA PARA Y POR QUIEN. Y BAJO DE CONDICIONES. JEH (13)

under what CONDITIONS

BRUCE FERGUSON

1. ¿Quién habla PARA y POR QUIEN y BAJO QUE CONDICIONES, además de DONDE Y CUANDO se pronuncia un determinado discurso?, son preguntas significativas que se pueden aplicar a cualquier acto de comunicación. Al preguntar ¿quién habla?, se puede establecer el sexo, la etnicidad, raza y edad o formación cultural y la historia, en términos de textos, del/de la hablante. Al preguntar ¿A QUIEN y PARA QUIEN?, podemos determinar la naturaleza administrativa de la relación: si es comercial o casual, profesional en el sentido individual o institucionalmente mediada, íntima o formal, de profesor(a) a alumno(a), y así sucesivamente. En otras palabras, ¿cómo se filtra o media determinada voz individual a través de sus vínculos con otras personas, otras instituciones, otras relaciones de parentesco o redes de influencia? ¿A quién(es) pertenecen los códigos que se re-codifican, de-codifican, sobre-codifican y a quién(es) los sub-códigos o meta-códigos y a qué nivel de significado funcionan?

Uno puede comenzar a valorar las relaciones de poder que surgen y atraviesan el ambiente del discurso o del habla al comprender la compleja naturaleza de los elementos que constituyen el contexto del intercambio. Y al preguntar ¿DONDE y CUANDO y BAJO QUE CONDICIONES?, es posible comenzar a establecer la relación del discurso con una historia más abarcadora—con su espacio contemporáneo dentro de las acciones de grupos e individuos y sus cambiantes situaciones dentro de un contexto previamente establecido. Es posible evaluar la posición del discurso dentro de marcos ideo-

lógicos y organizaciones dominantes de significados dentro del marco social más amplio.

Si las condiciones son de guerra, los discursos se regularán de modo diferente a los que se emiten en condiciones de paz. Si las condiciones son comerciales, el discurso se regulará de manera distinta a lo que regiría, por ejemplo, inquietudes pedagógicas, etc. El discurso de Winston Churchill, "Blood, Sweat and Tears" por radio, es distinto a la canción de John Lennon "Give Peace a Chance" que es distinta del video de Madonna "Papa Don't Preach", etcétera, en el medio, el contenido y la fuerza expresiva dentro del ambiente y las condiciones históricas en las cuales se propone y recibe la solicitud.

Pero para trazar diferencias no es necesario utilizar enunciaciones tan dramáticas o famosas. Las diferencias prácticas entre los discursos puramente políticos realizados en público y las declaraciones de amor en la intimidad forman un punto de comparación más obvio. Sin embargo, el amor siempre tiene su dimensión política y la política profesional siempre tiene sus pasiones, lo cual pone de manifiesto la ambigüedad esencial que encontramos al tratar de identificar diferencias.

Un discurso no es un acontecimiento immaculado e independiente, con un significado único. La objetividad y los significados denotativos dentro de la "Economía Política de los Signos" no se pueden separar fácilmente de los significados subjetivos y connotativos. La clase económica y social a la que pertenece el hablante es también un acento social importante para comprender todo lo que

IONS

BRUCE FERGUSON

se invierte en el discurso, más allá del libido y el ego, cuando el discurso se proyecta, además, en su contexto social. En uno de sus letreros públicos de bronce para un edificio, la artista estadounidense Jenny Holzer afirma que "Importa bastante con quién tienes relaciones íntimas y de quién dependes. Los amigos sólo toleran o apoyan ciertas acciones y eso influye en lo que crees posible o deseable". Su afirmación es el equivalente artístico de otras definiciones de las limitaciones del discurso impuestas por las relaciones que existen entre colegas o por la familia, por ejemplo, o profesionalmente por lo que Stanley Fish ha calificado como la "comunidad interpretativa". Podemos, por supuesto, entrar de lleno y de manera específica en la forma del acto mismo del discurso y comenzar a valorar su estética: sus aspectos intangibles, sus calidades expresivas, su *patois* y dialecto, su capacidad emocional mítico-ritualista para surtir efecto y podemos juzgar sus usos inventivos en términos de tropos; su poder de persuasión. Podemos evaluar el sentido de convicción de un discurso, su lógica o su irracionalidad compulsiva, su acuidad u oblicuidad, sus contornos afilados o suaves, o sus contradicciones y superficies de oximoron, sus sub-textos subconscientes y sus incrustaciones venidas de otros textos y discursos que lo precedieron.

Y lo importante es que podemos comenzar a evaluar los efectos, la historia de su impacto en un público, o un sub-público de un público sub-cultural. Podemos re-trazar la manera en que funciona o no funciona—la manera en que el discurs-

so es un éxito o un fracaso; la forma en que es recibido y consumido bajo diferentes condiciones de respuesta. Podemos examinar demográficamente o hermenéuticamente cómo la heterogeneidad del texto es aun más desequilibrada por la heterogeneidad de los receptores, reales e imaginados.

En resumen, un acto de discurso es una ejecución complicada y algo enigmática del habla, y parte esencial y diversa de la comprensión de su significación. O, como escribiera Nietzsche, "Cada arte tiene su nivel retórico . . .", afirmando en aquel entonces lo que la filosofía sólo comenzó a aceptar hace poco—que los actos del habla o del discurso son fundamentalmente actos de persuasión, y que no se basan en alguna verdad que exista fuera del lenguaje. Y como cantaba el grupo canadiense de rock, "Rush", "Sin público, no hay función", reconociendo así que la ejecución de un acto de discurso nunca puede ser completa y que siempre está abierta al cambio y la construcción de nuevos valores por los receptores.

Investigaciones adicionales podrán seguir vinculando el acto del habla con redes—cada vez más conceptuales e identificadas con ciertos contextos—del discurso y del poder. Y creo que sería posible decir que mientras más información tenemos sobre contexto, y más conexiones se establecen con y del acto de habla—mientras más conocimiento—mayor será la actividad hermenéutica que suscita. A diferencia de Jean Beaudrillard, quien dice, "Vivimos en un universo en que hay más información y cada vez menos significado", mi experiencia me lleva a

creer que un aumento de información bajo las nuevas condiciones tecnológicas no es en sí la única medida de significado pertinente.

Ahora, para relacionar esas generalidades al "aquí" y el "ahora" específicamente, debo decir que estoy de acuerdo en que las obras de arte son los objetos *por excelencia* para estimular nuevos significados porque son, como escribe Leo Bersani, "... metáforas materiales para los desplazamientos de la conciencia que no pertenecen intrínsecamente a ningún dominio cultural en particular sino que atraviesan transversalmente, se podría decir, la gama entera de expresiones culturales". Pero, quizás más importante que el pesimismo prematuro de Jean Beaudrillard o el poder persuasivo de la declaración de Bersani sobre el movimiento implícito en la naturaleza fronteriza del arte, también creo que el acceso crítico a la información, verbigracia, el quién, dónde, por qué, cuándo y bajo qué condiciones de la interrogación, que determina la cantidad y el tipo de significado disponible.

La teoría misma no es sino otro acto del habla y mientras es satisfactorio que Beaudrillard emita oraciones sucintas y expresivas, aptas para adornar camisetas, nos queda a nosotros decidir colectivamente cuán útil o eficaz nos puede ser según nuestros intereses. Y dado que las teorías sobre el fin de la historia y el fin del significado, tan populares hace algunos años, han sido echadas a un lado por los acontecimientos recientes en la esfera política de Europa del Este, parece muy claro, de nuevo, que los significados siempre están a punto de ser minados y abiertos y

que solamente su vulnerabilidad resulta ser universal. Me parece que ya es hora de abrazar, sinceramente, la idea que los significados son siempre e imposiblemente inestables. Aun con las obras de arte, entonces, los significados sólo se producen dentro de un contexto y es un proceso colectivo, negociado, debatido, consensual y movedizo de determinación que es, a la vez, el "estado de emergencia" al que se refería Walter Benjamin, en que se produce el significado. La representación siempre está en crisis, que es siempre una forma de libertad.

Y ahora más claramente que nunca, es posible decir que todo acto del habla es no sólo complejo, como lo describí rápidamente, sino también inter-cultural. Lo cual quiere decir que un acto del habla ejecutado por un individuo es siempre una interacción con el ambiente de lenguaje, discurso y cultura del sujeto. Seré yo canadiense pero no soy Canadá y Canadá no soy yo, para parafrasear a Sartre. Como el Canadá es tanto un discurso como un lugar, y como yo soy tanto un discurso como un cuerpo, la unión de nación e individuo nunca podrá consumarse. Mis "yo acumulados", como los denomina Freiderich Durrenmatt, y la construcción de sí misma de la nación bajo condiciones eternamente nuevas, desplazan, reúnen y dispersan continuamente las nociones de la identidad que nunca se juntan, siempre se traicionan.

2. Ahora para asentar algunos de estos comentarios en la práctica, voy a proponer que una exposición de arte es un acto del habla. Es el habla de una institución. La

institución de arte *por excelencia*, el museo, que se coloca neoclásica, moderna o góticamente dentro del discurso arquitectónico de la historia del arte o el discurso culturalmente político de las naciones y los individuos, y así sucesivamente. Pero cuando la institución habla, lo hace a través de las exposiciones. La exposición es su medio, sin tener en cuenta su contenido.

Si vamos a tener un diálogo entre los hemisferios, debemos comprender y discutir la naturaleza de ese discurso. Porque eso es lo que tenemos en común. Podemos hablar lenguas diferentemente y tener diferentes formaciones culturales y socio-económicas; diferentes historias de producción y recepción del arte; pero lo que sí compartimos en el arte contemporáneo son las instituciones modernistas que hablan con fuerza retórica, como narrativa cultural sustentadora, como una conversación mediada entre un individuo, una región, un país al otro. El estado, las corporaciones e individuos, gastan mucho dinero para que el arte pueda llegar a ser la dramática saga de la identidad, para así afirmar el consenso entre sus electores en cuanto a esa identidad al hablar por medio de las exposiciones.

El seguir enfatizando y discutiendo la historia del arte que se expone —los objetos materiales extra-textuales denominados "arte por teóricos y críticos"— es sólo uno de los rasgos de los actos del habla llamados "exposiciones". Aunque los objetos de arte siempre están aislados y fragmentados de los aspectos de su producción y algunos de los usos anhelados, no obstante los debates en torno a mejores y peores formas de exposición, los mismos museos NO están

aislados de su cultura política. Los museos de arte son actores sociales legitimados que hablan el idioma llamado "exposición". Ellos son el QUIEN institucional autorizado —una de las entidades culturales, al igual que la biblioteca y la universidad— designado para hablar de la identidad y la historia a través de sujetos materiales productivos.

Y aunque se está realizando trabajo valioso en torno al carácter de las obras individuales expuestas en los museos de arte, siguiendo las líneas del análisis semiológico, sociológico y de otras tendencias críticas a nivel material, y aunque algunos comienzan a surgir, principalmente a causa de los estudios feministas y culturales y analogías con el análisis lingüístico que hace que los objetos en sí se estudien en su contexto, no es sino hasta ahora que se comienza a estudiar la naturaleza del habla o el discurso institucional.

¿A qué clase de discurso pertenece una exposición construida sobre bases nacionales, internacionales, biográficas, cronológicas, de "conocedor", temáticas, etcétera?; esta pregunta es sólo el comienzo. Esto podría hacer surgir una tipología de géneros—una serie de tropos exhibicionistas y expectativas de parte del público. Como en los géneros de los medios masivos —el *sitcom*, la historia detectivesca, el noticiero, la telenovela— semejante identificación de géneros nos ayudaría a ubicar la construcción de significados y la construcción de públicos específicos. Podríamos diferenciar la exposición tipo Hollywood, o la exposición poética, o la exposición hecha para forjar la coherencia, o la exposición melodramática o el modo épico y sin duda la exposición tipo "auteur" o incluso la exposición

noire, o la exposición "Danzando con Lobos", etcétera.

Pero para realmente comprender y llegar a un acuerdo sobre la posibilidad de un diálogo entre culturas y sus producciones, el contexto no puede ser sólo el de la colocación dentro de los interiores de los objetos de arte según el género, seguida de debates sobre las etiquetas en la pared, los dispositivos para enmarcar los cuadros, el texto de los catálogos, los aparatos audiovisuales, las estrategias educacionales y las técnicas de exposición. Todavía nos quedaría una especie de análisis de contenido, que como la crítica misma del arte, por más necesaria que sea, evita la obligación de ubicar la institución dentro de los contextos del poder social. Todos estamos muy conscientes de que las obras de arte más radicales se neutralizan en las instituciones, sin tener en cuenta los medios técnicos utilizados en la exposición. La vanguardia histórica murió una muerte de aprobación, después de todo, no de rechazo.

El trabajo que queda por hacer es el de colocar a la misma institución, como interlocutor, en su contexto. Y analizar el carácter, consciente e inconsciente, del museo de arte: la posición elitista del Museo de Arte Moderno en Nueva York —todo aristocracia cubista con cierto toque de internacionalismo chauvinista; la astucia callejera, en bruto, de los ICA y los espacios dirigidos por artistas con su lealtad demasiado predispuesta hacia lo bohemio y las estrategias vanguardistas como rituales de crítica fáciles; los respetables y liberales museos de ciudades y regiones que obedecen y hablan con un acento provinciano y local específico, etcétera. Un análisis de este

carácter institucional y sus actos de discurso nos permitirá re-pensar y definir la institución desde un local con bases en y vinculado a la historia, no desde un lugar ideal, semi-autónomo en que el arte simplemente imita los rituales de la religión contemplativa, con una autoridad social fuera de lugar. Nos permitirá ver también cómo el discurso ajeno es aceptado o rechazado dentro de ese contexto. ¿Qué sucede cuando un pequeño museo provinciano habla en el lenguaje homoerótico, como hizo Cincinnati con la exposición del fotógrafo Robert Mapplethorpe, o cuando un museo de la ciudad de Sheffield, Inglaterra, habla en la lengua nacional de otro, o cuando un museo nacional habla a través de los derechos individuales de identidad de otro?

La lista de interrogaciones a este discurso podría extenderse infinitamente y se divide entre la exposición como texto de motivaciones conscientes e inconscientes, y públicos de recepción que varían considerablemente. Las técnicas utilizadas en este tipo de genealogía seguirían los métodos empleados en la crítica literaria post-estructuralista y los que se emplean para analizar la producción y recepción de los medios masivos.

¿Qué clase de subsidios recibe el discurso del museo de arte?

¿La exposición forma parte de una serie continuada, o es una exposición especial, impresionante, con lealtades específicas no-institucionales como el turismo, las actividades patrocinadas por la ciudad, etcétera?

¿Es un discurso escrito por el personal del museo o por otra institución a la que sólo sirve de anfitrión o anfitriona?

¿Habla en su lengua materna o en traducción?

¿Qué relación tienen los coleccionistas, los miembros de la junta de dirección, las corporaciones que patrocinan, y las galerías comerciales, con la exposición?

¿Cuáles son las esperanzas y deseos de la exposición? ¿Son locales, nacionales o transnacionales?

¿A quién(es) pertenecen actualmente los objetos en exhibición, a quiénes pertenecían antes y cuáles son los términos de las relaciones de propiedad o posesión ahora?

¿Es modernista, post-modernista, feminista, de la historia del arte conservadora, antropológica o sociológica, la educación de los curadores?

¿Se consultan alguna vez académicos en la preparación de este discurso, o artistas o expertos en relaciones públicas o medios de comunicación con conexiones no-institucionales?

¿Quién se beneficia de lo que se dice? y ¿cómo se define el discurso en términos de género, masculino o femenino?

Semejantes interrogaciones comenzarían a descubrir si este discurso llamado "exposición", pertenece a alguna institución en particular, reconoce sus propias contradicciones y multiplicidades necesarias, o si es un intento hacia una transparencia realista y que esquivo la enajenación que es central a la complejidad del arte. Si es una narrativa afirmativa, el análisis podría comenzar a señalar cómo ejecuta su narrativa realista, o individualista o nacionalista, para afirmar relaciones sociales al resolver conflictos mediante alineamientos institucionales. Podríamos comenzar a encontrar sus faltas tex-

tuales, pausas, elipsis, y otras indicaciones de interrupciones estratégicas en sus convenciones y conformismos. En otras palabras, ¿cómo puede un museo de arte tener el rostro sereno cuando el corazón está lleno de conflictos? ¿Cómo puede hablar de manera realista cuando su verdadero discurso no puede ser sino surrealista, fragmentario e incompleto, lleno de duda, vulnerabilidad y poesía?

La alucinación de plena identidad proyectada por varias exposiciones de arte debe ser contestada con un análisis de estas representaciones institucionales entendidas como relaciones entre diferencias tangibles donde los puntos convergen—no como los fines de la experiencia. Puede ser que se logre el diálogo, no a causa de las voces de los artistas, o de los objetos cuyas articulaciones siempre están algo matizadas o reprimidas en las instituciones de hoy, sino porque la voz de la institución de arte cultural en sí será comprendida como una entidad que se sitúa en el ambiente cultural. Al concebir y entender a la exposición como acto de discurso, sabremos quién le habla a quién, por qué, cuándo y bajo qué condiciones. Sólo entonces podremos acariciar la esperanza de comprender lo que realmente se dice cuando el museo habla. Y habrá la posibilidad de que las exposiciones sean recíprocas, mutuas, discutibles y debatibles en un diálogo enriquecido y comprometedor. De lo contrario, la exposición como discurso continuará siendo un monólogo seguido de un largo silencio, el silencio que lamentablemente reina en los museos de arte en nuestros días.