

La Obra de arte en contextos y narrativas múltiples

Elisa de Souza Martínez

Resumen

El significado de una obra de arte está influenciado por su contexto de exhibición. Aunque la historia del arte afirma que la obra de arte tiene autonomía y su apreciación en museos y galerías es circunstancial y transitoria, la escritura de esta misma historia ha cambiado desde la realización de proyectos curatoriales. Por lo tanto, existen múltiples situaciones en las cuales el significado de la obra de arte se produce por su inserción en un contexto de exhibición. En este texto abordamos algunas situaciones en las que la obra de arte pierde su autonomía para convertirse en elemento de un discurso curatorial que puede estar dentro de una pintura o en una exposición pública.

Abstract

The meaning of a work of art is influenced by its exhibition context. Although the history of art affirms that the work of art has autonomy and its appreciation in museums and galleries is circumstantial and transitory, the writing of this same history has changed since the realization of curatorial projects. Therefore, there are multiple situations in which the meaning of the work of art is produced by its insertion in an exhibition context. In this text we address some situations in which the work of art loses its autonomy to become an element of a curatorial discourse that can be inside a painting or in a public exhibition.

Palabras Clave: obra de arte en contexto; historia de las exposiciones; exposiciones transnacionales; curaduría.

Keywords: work of art in context, exhibition history, transnational exhibitions, curation.

Hace poco más de veinte años, elegir una exposición o un grupo de exposiciones para analizar las posibilidades de escritura de la historia del arte causó cierta extrañeza. Parecía que la historia del arte era una especie de mapa del tesoro, a través del cual siempre encontraríamos las relaciones entre las obras de arte. Se hablaba de eurocentrismo y de una historia del arte hegemónico. Sin embargo, parecía que cruzar la frontera que excluía las producciones artísticas "desde los márgenes" de una narrativa coherente y lineal en la historia del arte requeriría el trabajo de muchas generaciones. En contravía de un diagnóstico anticuado, en las dos décadas más recientes hemos visto surgir una ramificación de la historia del arte llamada "historia de las exposiciones", que entre otras cosas ha tratado las relaciones entre las formas de presentar la curaduría como una actividad artística transnacional.

De hecho, este aumento en la visibilidad se debe a varios factores, incluida la fugacidad de los proyectos curatoriales. Los proyectos curatoriales efímeros producen discursos que conforman un elenco de novedades. Como novedad, al distanciarse cada vez más de las actividades rutinarias de exhibir colecciones permanentes en museos, la curaduría pasa a ser vista como una especie de producción artística autónoma. Así, comenzamos a considerar la curaduría como actividad artística y a hablar de las exposiciones como obras de arte.

Por lo tanto, el viejo modelo de exposición colectiva adquirió un nuevo aire con el protagonismo cada vez más celebrado de un curador. En el escenario internacional, donde las bienales son solo otro tipo de evento, los curadores brillan y se repiten, como artistas. Durante algunos años parecía que los curadores se habían convertido en instituciones y que su autoridad podía reemplazar a la de los museos e historiadores del arte. Para no confundir su trabajo con el de aquellos que están al servicio de la continuidad, de la tradición y de los libros didácticos que estimulan la apreciación artística de una manera segura e inmutable, el curador, plenipotenciario en el sistema de arte, defiende su autonomía, su independencia de criterios de elección. En consecuencia, el nacimiento de una categoría de actividad artística que ofrece un amplio margen de discusión a favor de los criterios de elección individual parece marcar el comienzo de una nueva era.

Para algunos, la necesidad de caracterizar la curaduría como un nuevo campo de la crítica de arte es una tarea obvia y pertinente. Sin embargo, considerar la curaduría como una tarea crítica es considerar que el artista tiene dominio sobre el significado de sus obras y sus procedimientos pueden ser paradigmáticos. Es decir, un artista puede incluso copiar el estilo de los demás, las características de manera visible, pero el proceso de creación siempre es irrepetible y

depende solo de la voluntad del autor. Una obra, sea lo que sea, no es sólo el producto de un modo de hacer, sea este crítico o no. Al igual que el artista, aunque su tarea es distinta, el curador no es simplemente un compositor de obras de otras personas o un bricoleur (Lévi-Strauss, 1962). Por otro lado, así como diferenciamos el producto de la actividad artística de su proceso, la curaduría y la exposición son entidades distintas. Por lo tanto, puede haber exposiciones sin autores.

historia del arte. Existe el deseo de considerar al curador de una exposición de relevancia histórica o paradigmática como una entidad autónoma incorporada por una institución encargada de la reaparición de uno de sus proyectos. Para que esto suceda, los proyectos curatoriales individuales son apreciados como si fueran obras de arte en sí mismos. Así, una exposición como obra maestra se vuelve paradigmática. La situación contradictoria transforma lo efímero en una referencia duradera, caracterizada por la



Figura 1. A mão do povo brasileiro. Museu de Arte de São Paulo, 2 de septiembre de 2016 a 22 de enero de 2017. Vista parcial de la exposición.

Si consideramos que la exposición de una colección es una forma de instalación, cuya concepción se expresa a través de la construcción de elementos escenográficos (en el caso de Masp, cajas de madera rústicas), se puede decir que el trabajo de curaduría fue ensamblado. Sin embargo, la curaduría no es solo una forma o arreglo de relaciones espaciales y conceptuales entre obras de arte, sino una concepción de un mecanismo para abordar un tema amplio que surge de la convivencia diaria con las coerciones de la

repetición a veces exhaustiva en eventos que diluyen y minimizan su importancia y originalidad. Una estrategia curatorial repetida hasta el agotamiento con el pretexto de ser un homenaje a la originalidad individual de un curador refuerza así la autoridad de la institución que lo promueve. Después de cierto tiempo, se habla mucho sobre la exposición y poco sobre el curador y su discurso.

Alegorías Curatoriales

Tomamos dos pinturas como imágenes que provocan reflexiones sobre la práctica curatorial. Si una exposición es una obra de arte, al mirar estas pinturas, las escenas que representan, se diferencian dos situaciones de exposición. Ambas son pinturas de artistas flamencos del siglo XVII: La Galería de Pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria (1653) (Figura 2) de David Teniers II, y *América* (1666) de Jan Van Kessel. En ambas, lo que vemos son situaciones de aglomeración de referencias aparentemente caóticas: artísticas, culturales, etnográficas, filosóficas, económicas. Cada elemento en estas pinturas es un artículo a la venta. En la pintura de Teniers, se venden símbolos de refinamiento social y erudición.



Figura 2 *La Galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria 1653*. David Teniers II.

La colección del Archiduque de Austria es una colección de objetos que todos los que aspiran a su puesto quieren poseer. La pintura de Van Kessel muestra riquezas o posibilidades para aumentar la acumulación de riqueza a través del comercio o el tráfico de objetos traídos del Nuevo Mundo a Europa. Aunque exóticos, alimentan el deseo de un coleccionista familiarizado con gabinetes de curiosidades y elecciones excéntricas.

El Coleccionista

La primera pintura es citada por Dorothee Richter en el texto "A Brief Outline of the History of Exhibition Making"¹, para describir un camino que comienza cuando las pinturas se emancipan del contexto del culto religioso para convertirse en objetos de arte en sí mismas. Los argumentos de Richter se centran en la discusión de la representación, destacando "quién o qué está representado". El texto presenta una secuencia de imágenes, en las que se incluye la pintura de Teniers, destacando en cada una la identificación de los roles sociales retratados. La pregunta que atraviesa el texto de Richter es: ¿Cómo afecta la asignación de roles, sea el destinatario o quien destina, la construcción de identidad de los retratados? además de los roles sociales y las relaciones de poder, la distribución espacial de los personajes² identifica los regímenes de mirada que producen narrativas y significados.

El texto de Richter se enriquece, aunque económicamente, con pinturas figurativas y nos hace pensar en otro texto, escrito por Doug Ashford en 1998: "The Exhibition as an Artistic Medium"³. Según Ashford, se trata de una: "narrativa compuesta de especulaciones, transcripciones, citas e instantáneas, para documentar fragmentariamente un conjunto complejo de eventos". El set refleja el curso ofrecido por el artista en Antioch College el año anterior. En este caso, el artista propone presentar a un grupo de estudiantes universitarios las prácticas críticas del museo, considerando sus efectos sociales y culturales.

El primer punto crítico en la experiencia de Ashford es el intento de confrontar la falsa neutralidad de las prácticas dominantes de los museos. Con este fin, utilizamos lo que Ashford llama de "uniformes de la práctica curatorial y dirección de marketing" para presentar nuevas ideas sobre lo que podría ser el arte y para quién estaba destinado. Su punto de partida es la experiencia del Group Material, al que

estuvo vinculado de 1982 a 1996. En un primer ejercicio o tarea, los estudiantes debían recolectar objetos de "la naturaleza" para componer un museo de historia natural. En este caso, la narrativa se pone al servicio de la ficción para expresar la individualidad, la selectividad y la integridad. El objetivo es que la idea de colección sea un estado permanente de reconstrucción, como algo que describe continuamente las relaciones humanas y sociales a través de los objetos. La estrategia más efectiva, según Ashford, es yuxtaponer formas culturales con osadía radical.

Retornando al breve guion de Richter está La Galería de Pinturas del Archiduque Guillermo de Austria. En esta pintura, lo que se ve, no es una exposición, sino lo que la autora define como "exposición ficticia y programática", construida a partir de un conjunto de personajes, objetos de arte y antigüedades cuidadosamente dispuestos en el espacio, caracterizándolo como un escenario para una muestra de poder. Con este fin, los objetos son reunidos dentro de la escena para no configurar un conjunto de valores asociados con una imagen de poder explícito (político, religioso o cortesano) y superior. Lo importante no es documentar el gran salón del coleccionista, sino presentar a este hombre que ha visto y nos hace ver, lo que, según su comisión a Teniers es un conjunto de referencias. Una amplia variedad de modelos iconográficos que probablemente sirvieron a Teniers, distribuidos en la galería para ser admirados no por reflejar cierta preferencia estética sobre las demás, sino por producir una imagen global integral y de autoridad. La curiosidad del archiduque se traduce en una galería de imágenes. Frente a esta pintura, la pregunta es: ¿cómo se determinan las relaciones de proximidad y equidad entre las obras de arte? A su vez, Ashford nos pregunta: ¿Por qué las personas necesitan hacer cosas en lugar de contextualizarlas?

En el ejercicio para pensar en la exposición como un medio artístico, Ashford propone que los estudiantes reflexionen sobre la relación entre las colecciones y las identidades de los coleccionistas, así como sobre el papel del consumo en la consolidación de estas mismas identidades. Aquí haremos una consideración, que para Ashford podría parecer fuera de contexto, que un coleccionista institucional expresa, tanto como un diletante o un amante del arte, preferencias que pueden no haber sido guiadas por un compromiso supremo con la formación del público.

¹Publicado en: [oncurating.org](https://oncurating.org/#06/10:1,2,3), # 06/10: 1,2,3, --- Thinking about exhibitions. Disponible en: https://www.academia.edu/3438668/A_Brief_Outline_of_the_History_of_Exhibition_Making

² También podríamos citar aquí el ejemplo de Diego Velázquez, con Las Meninas (1656).

³Publicado en: Art Journal, v. 57, n. 2, Summer 1998, p. 28-37.

Al señalar que la pintura de Teniers no es necesariamente un inventario de posesiones, Richter agrega a la pintura otro foco de interés. Los principios que guían la formación de una colección son, según ella: tamaño, número de figuras y temas. Estos principios o criterios fueron y siguen siendo importantes para que una colección se configure como tal. Al considerar su cohesión como punto de partida la representación de una colección, propiedad exclusiva de un solo coleccionista o no, es vista como una imagen que se proyecta fuera de sí, llevando al espectador a un espacio de interacción social, quizás intimidante, cuya puerta trasera entreabierta parece indicar: hay más.

La puerta, marcada por un escudo de armas en relieve, es

una invitación. El cachorro en la parte inferior de la composición, mira al espectador, dándole la bienvenida, invitándolo para un paseo doméstico. La pintura sobre la puerta ofrece la promesa de un mundo de placer con personajes que no son reales. Esta es Arcadia, cuyos secretos pertenecen a los nobles iluminados que comparten temporalmente su cámara de maravillas con el espectador. Un aspecto importante y esencial en el análisis de Richter es la dualidad actuarial que opone hombres coleccionistas a mujeres coleccionadas, incluidas en las escenas retratadas por Teniers. Aunque no es el propósito de este texto profundizar el análisis de este aspecto del régimen escopofílico producido por la pintura, registramos aquí su existencia.



Figura 3. Kessel. J. V. (1666) América, de la serie "Alegoría de los continentes", pintura central: 48,5 x 67,5 cm, paneles laterales: 14,5 x 21 cm.

El Etnógrafo

Partiendo de la galería de Teniers, hay otra galería: el panel América (Figura 3) de Jan Van Kessel en 1666, parte de la serie "Alegoría de los continentes". Consiste en un panel central enmarcado por dieciséis paneles más pequeños. Destacamos las relaciones intratextuales, dejando para otra oportunidad la inclusión de sus consecuencias transtextuales.

La pintura de Van Kessel difiere de la de Teniers en muchos aspectos, pero se acerca a ella en la medida que reúne una gran cantidad de elementos ("naturalia" y "artificialia"⁴) para componer otro tipo de espacio de exhibición. El espacio en este caso es una gran galería. También hay una puerta abierta al fondo, que marca el paso de una composición escenográfica al espacio exterior. Sin embargo, a diferencia de Teniers, Van Kessel sitúa la exploración del espacio más allá de la galería como un proceso sensorial para experimentar, en conflicto con los cánones de la cultura hegemónica. En lugar de Arcadia, el Edén. Para alcanzarlo, será necesario abandonar el espacio arquitectónico que aprisiona y cubre los cuerpos desnudos con plumas.

El pintor utiliza recursos variados para construir el panorama visual de los tipos y géneros de las Américas. Aunque su pintura presenta un espacio de convivencia armoniosa entre europeos, africanos y nativos, el recorrido narrativo de la imagen produce algunos abismos de información que solo la investigación de las referencias disponibles para el pintor del siglo XVII puede esclarecer. En un estudio del conjunto de sesenta y ocho pinturas que componen las "Alegorías de los continentes" de Van Kessel en su totalidad, Dante Martins Teixeira destaca referencias iconográficas que favorecen la identificación de las apropiaciones realizadas por el pintor, que incluyen obras de sus contemporáneos y obras pintadas por él. También son dignas de mención las referencias que caracterizan al Brasil holandés, especialmente las que se encuentran en la colección llevada por Mauricio de Nassau a Europa en 1644. Teniendo como misión la composición de una alegoría, Van Kessel no se limitó a producir un documento de época y creó situaciones que transmitían, además del simbolismo convencional (TEIXEIRA, s / d, p. 76), mensajes y lecciones morales a través de su mirada extranjera, y desorientada. Su

tarea no es representar un espacio de falsa neutralidad, como el criticado por Ashford. Con el conocimiento de que Van Kessel jamás se alejó de su ciudad natal, Amberes, ni siquiera había visitado las grandes capitales europeas de su tiempo, es posible imaginar la dimensión del desafío de representar una cantidad interminable de información sobre el Nuevo Mundo para, como bricoleur, convertir lo diverso en coherente. Indios, artefactos y animales ocupan el espacio de manera desordenada a pesar de que la arquitectura de la galería logra "enmarcar" grupos de información. Encuadramientos arbitrarios en la escena fragmentan el curso de la mirada. El piso de la galería es continuo, se extiende más allá de la puerta que lo separa del mundo exterior. A través de esta puerta ingresa al espacio una bailarina oriental acompañada de un niño desnudo, liderando una procesión de bailarines indios. Otros elementos están asociados con el Oriente y con África, mundos tan alejados de Europa como las Américas.

La escena se divide en dos. A la izquierda, en primer plano, un grupo animado de personas conversa, baila al son de instrumentos musicales y convive con seres exóticos. En la otra mitad, las representaciones de pinturas y esculturas están aisladas y desconectadas. En la pared del fondo, se colocan esculturas de un indio cazador y de una india antropófaga en nichos que flanquean la puerta a través de la cual la bailarina oriental y su procesión de nativos entran a la galería. Los nichos con los indios están acompañados por una secuencia de nichos con estatuas de tipos humanos de la India en una pared perpendicular. A la derecha, en primer plano, hay dos pinturas que representan mariposas e insectos en un entorno salvaje e indefinido. Sobre la puerta, otra pintura parece mostrar una colección de muestras con el mismo tema, mariposas e insectos. La comparación entre lo natural y lo científico es inevitable, incluso considerando la distancia que separa el arte del mundo real, acercando pinturas y muestras de mariposas e insectos en un museo de historia natural o antes de este en oficinas de curiosidades. El entorno de la galería se parece una antesala de un taxidermista. Al entrar en este espacio, los seres exóticos se convierten en representación. El azul del cielo que se puede ver a través de los nichos del indio guerrero y de la india antropófaga es tan pálido como el que colorea las pequeñas pinturas en primer plano. Finalmente, todo es pintura.

⁴"Naturalia" abarca animales y plantas, mientras que "artificialia" abarca monedas, armas y otros objetos producidos por la humanidad.

⁵Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679), invitado por la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) para administrar sus territorios en Brasil.

⁶Para una introducción al estudio de este tema en el campo de las artes visuales, recomendamos leer "O século XVII e o Brasil Holandês" de José Luis Mota Menezes y "Os pintores de Nassau" de José Roberto Teixeira Leite, en: ZANINI, Walter (Org). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v.1, p. 320 a 345 y 346 a 375.



Figura 4 *La Triennale intense proximity* (2012) Palais de Tokyo.

Curador-Artista Y -Artista-Curador

Las asociaciones entre la actividad del curador y la del artista son recurrentes y comunes. Como dijimos inicialmente, el panorama actual de la investigación del discurso curatorial presenta nuevas posibilidades y desafíos. La perspectiva histórica es necesaria para comprender por qué dos pinturas flamencas del siglo XVII representan dos tipos de curadurías. Por un lado, Teniers presenta una colección en la que cada obra mantiene su individualidad. Cada pintura u objeto puede ser reemplazado por otro porque lo que importa en términos generales, es retratar el entorno cubierto con objetos codiciados de valor reconocido.

Para hacer compañía con la Galería Teniers, reafirmando el argumento de que las relaciones acrónicas son necesarias para el estudio del arte y las exposiciones, tenemos una larga lista de eventos que son poco recordados, pero de los cuales se habla mucho. Estos son eventos en los que se destaca la figura del curador. Por otro lado, aunque compartan el mismo espacio, las obras de arte no se

confunden unas con otras. Reunirlas es componer un escenario y como tal construir relaciones jerárquicas intratextuales. Para ejemplificar este tipo de curaduría podemos citar *La Triennale: intense proximity* (Figura 4), del Palais de Tokyo, 2012.

La exposición ocupó el edificio del Palais de Tokyo y otros lugares en París (Galliera – Musée de la Mode de la Ville de Paris, Bétonsalon – Centre for art and research, y Musée du Louvre). Las obras se instalaron de acuerdo con la discontinuidad arquitectónica de cada edificio. La instalación de cada obra no estaba totalmente aislada de las demás ni completamente integrada en el conjunto. No hubo un sólo modelo expográfico, unificador, coherente, cohesivo. De hecho, el recorrido laberíntico proporcionaba una libertad en la que el visitante podía incluso desorientarse. El curador, Okwui Enwezor, propuso varias imágenes para representar la exposición de las cuales se destacan dos: bosque de signos y archipiélago. Aparentemente son imágenes divergentes. Sin embargo, la imagen del archipiélago para Enwezor es la de un bosque de

signos, donde lo que importa es un espacio, el océano que ofrece posibilidades de caminos y descubrimientos. La existencia de múltiples posibilidades de asociación en esta lógica es similar a la del bosque. Aquí la ruta no está programada y no hay caminos pavimentados para el desplazamiento del espectador.

Por otro lado, el gabinete de Van Kessel otro tipo de exhibición y modelo curatorial también forma parte del elenco contemporáneo. Estas son situaciones en las que los objetos expuestos están subordinados de tal manera a un orden interno, una arquitectura escenográfica, que se fusiona en una totalidad indivisible. Sin autonomía, los objetos se convierten en elementos de un discurso cohesivo y monofónico. Con el transcurrir del tiempo, lo que queda de estos eventos es su impacto global, otorgado por el poder de su escenografía o por el argumento central. También para este tipo hay numerosos ejemplos. Podemos citar otro evento de aspiraciones globalizadoras, la celebrada *Magiciens de la Terre* (Figura 5). Al igual que *La Triennale*, *Magiciens de la Terre* no se ha restringido al edificio del Centre Georges Pompidou, aunque su historia está vinculada permanentemente a esta institución⁷ solamente gran parte de las obras ha sido expuesta en la Grande Halle de la Villette.

Contrario a lo que pueda parecer, el efecto general fue monofónico. ¿Por qué? la arquitectura de la Triennale no se parecía en nada a la del cubo blanco y no era posible afirmar que su estructura se imponía al contacto con las obras. Lo

que hace de esta curaduría un discurso de características monofónicas es el valor que se le atribuye al argumento central de que la exposición sería la primera verdaderamente internacional en la historia de las instituciones francesas al incluir obras de artistas de todos los continentes. En este sentido, lo que se habla sobre la exposición ni siquiera es sobre el conjunto de obras expuestas que, aparentemente, pocos han visto. *Magiciens de la terre* se cita como un evento paradigmático por la forma de componer un grupo de referencias con un objetivo: llevar al espacio de exhibición obras que, hasta ese momento, ni siquiera se consideraban artísticas. Su curador se convirtió en un famoso promotor de arte exótico y tribal que antes era desconocido para el público europeo en general.

Sin embargo, cuando se le preguntó sobre el resultado general, el curador Jean-Hubert Martin declaró que no tenía la intención de lograr ningún tipo de cohesión. Liderando un equipo de cinco curadores que viajaron con guiones independientes a los cinco continentes, su objetivo era componer una nueva cartografía artística. El objetivo no era simplemente mapear, sino ampliar los horizontes para comprender el arte contemporáneo. De hecho, cuando se le preguntó sobre la monofonía resultante, el curador afirma que su intención era otra: cacofonía. Es decir, el curador desaparece y vamos a los artistas. O, como diría Ashford, veamos cómo nuestras adquisiciones construyen identidad al objetivar la invención permanente de nuestras memorias.



Figura 5. Vista de la exposición *Magiciens de la terre, Retour sur un exposition légendaire*, realizada por el Centro Georges Pompidou del 27 de marzo al 8 de septiembre de 2014, con documentos de *Magiciens de la terre*. París: Centre Georges Pompidou y Grande Halle de la Villette, 15 de mayo - 14 de agosto de 1989.

⁷En 2014, se llevaron a cabo una serie de eventos conmemorativos de los veinticinco años de la exposición y asistimos al seminario de *Revisiting a Pioneering Exhibition Twenty-Five Years Later*, en el Centro Georges Pompidou, del 1 al 10 de julio, con artistas y curadores de la muestra original.

Caribes

En su artículo "La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna", Antonio Benítez Rojo pregunta: "¿Por qué buscar una coherencia euclidiana que el mundo, y especialmente el Caribe, está lejos de tener?". (Benites Rojo, 2012)

Lo que Benítez Rojo describe es una situación geográfica, histórica, política, religiosa, cultural y económica que se erige como una máquina de la modernidad. La encrucijada es el tema cuya densificación se manifiesta en obras de arte como la pintura de Arnaldo Roche Rabell *We Have to Dream in Blue*: un rostro camuflado, de una etnia indeterminada, cubierta o inmersa en la naturaleza. Esta obra es parte de una serie de autorretratos exhibidos en *Caribbean – Art at the Crossroads of the World* (El Museo del Barrio, Nueva York, 2012), definidos por Elvis Fuentes, curador de la exposición, como "obras autorreferenciales en las que el artista explora muchos temas, desde sus viajes espirituales hasta el aislamiento, desde la asimilación cultural hasta el racismo". (Fuentes, 2012, p.41).

La máquina de Benítez Rojo también es un caos. Es vista como un lugar donde la intersección entre humanos y animales ocurre inesperadamente y genera seres imaginarios y monstruosos como aquellos que poblaron las narraciones de los viajeros en tiempos remotos, que fueron fuertemente influenciados por el pensamiento medieval. El salvaje medieval es también este hombre diferente, que se convierte en el tema de una discusión interminable entre los argumentos de Michel de Montaigne (Montaigne, 2015) y Jérôme Cardan (Cardan, 1557) entre la nobleza de su digestión caníbal y los placeres orgiásticos del ritual sangriento.

En lugar de la isla propuesta por Thomas Morus, la utopía del autor cubano es una relación horizontal y no jerárquica de "supersincretismos" en la que los sincretismos producen sincretismos. También establece que la búsqueda de matrices puras u orígenes para la formación de una nueva realidad puede ocultar una falta de estudio e de investigación. Define el Caribe como un vasto territorio que puede ser captado por los sentidos, asociado con sensaciones y sentimientos.

El paisaje caribeño que diseña para el lector es fluido y sinuoso, caracterizado por el entrelazamiento de seres y situaciones que, como la geografía, están llenos de desviaciones que de alguna manera proporcionan el surgimiento de nuevas formas de existencia cultural. Vale la pena mencionar el aislamiento de los nativos, de acuerdo con lo descrito por Benítez Rojo. Para este autor, las matrices

étnicas del supersincretismo son solo europeas, africanas y asiáticas. En su opinión, observar las prácticas culturales aborígenes puede nutrir, aunque bajo fuertes críticas, la búsqueda de una especie de eslabón perdido. La tendencia, definida por Claude Lévi-Strauss (2012) como "falso evolucionismo", está vestida de falso utilitarismo y desplaza engañosamente el pensamiento sobre objetos nativos a un tiempo remoto. La confluencia proviene del engranaje que articula diferentes "máquinas etnológicas que son muy distantes tanto en términos espaciales como temporales", cuya operación requiere ritmo para que la máquina sea el "conjunto de máquinas ensambladas".

Transportándonos a la Triennale de Enwezor, antes de entrar en los misterios de la selva tropical, es necesario introducir el "bosque de signos" propuesto por el curador. De otra naturaleza, los misterios de este bosque conceptual se construyen sobre todo a partir de relaciones entre el campo del arte y otros campos para que los objetos en exhibición sean ampliamente entendidos. Como en el bosque, las obras exhibidas en La Triennale causaron desorientación y desviaron al visitante acostumbrado a las carreteras pavimentadas de una historia del arte protegida de las incertidumbres epistemológicas que fecundan el pensamiento contemporáneo. El proyecto curatorial propone transformar el límite entre el objeto cultural y la obra de arte en un territorio conceptual entre "cerca" (near) y "lejos" (far) y la paradójica coexistencia, señalado por el subtítulo: *intense proximity*. En lugar de la diacronía, una constelación de conceptos construye mapas mentales que sitúan sin jerarquía territorios y capas de pensamiento curatorial. De todos los conceptos, el más completo es "contacto", el punto de partida para el análisis del trabajo de Lothar Baumgarten titulado: *Fragmento Brasil*.

Entre 1978 y 1980, Baumgarten pasó 18 meses con los yanomamis que, según Enwezor (2012) es "quizás el grupo más documentado etnográficamente en la memoria reciente". *Fragmento Brasil* es la proyección de 648 imágenes a intervalos variables. Se distinguen dos grupos: un conjunto de documentos de los viajes del artista y fragmentos de las pinturas de Albert Eckhout realizadas en 1654, en las que se representan pájaros brasileños en entornos distintos a la selva tropical. Cuando se comparan a las aves representadas en las pinturas de Jan Van Kessel, las de Eckhout parecen rellenas para ser arregladas en un gabinete de curiosidades o en un museo de historia natural. El distanciamiento y la objetividad en el encuadre de composiciones con pájaros reiteran el voyeurismo etnográfico que se ve en otras pinturas de Eckhout, en que los fenómenos observados se limitan a algún tipo de situación decorativa, organizativa, clasificatoria y colonial.

La naturaleza exótica se domestica e incorpora a la poética etnográfica de Eckhout, que utiliza medios pictóricos para atenuar cualquier rastro de diferencia entre los mundos que se diferencian en sus imágenes: europea y americana. Sin embargo, su viaje es unidireccional.

Las pinturas simples de Eckhout son componentes de un discurso, de una estructura discursiva sincrética, que también consiste en dibujos y acuarelas hechas por los yanomamis. Estos objetos recopilados por el etnógrafo participante ejemplifican cuánto las costumbres "de allí" difieren con las "de aquí", y expresan una poética de observación. En este caso, la traducción se realiza cuando Baumgarten incorpora imágenes en su trabajo haciendo un bricolaje modernista. ¿La instalación de Baumgarten es una condensación o un microcosmos de lo que La Triennale ofrece al visitante?

La imprevisibilidad de los intervalos de tiempo entre las proyecciones de las imágenes y la aparente aleatoriedad de su apariencia se asemejan a la forma en que en un bosque nos sorprende la aparición repentina de un pájaro o de su canto. En la inmensidad del bosque, ante una cantidad ilimitada de estímulos, enmarcamos un detalle para observar de cerca y, si la duración del instante nos lo permite, establecer algún tipo de proximidad. ¿Qué es lo que más nos acerca al yanomami? ¿Es la documentación gráfica de artesanías decoradas con motivos inspirados en los patrones de plumas de aves y pieles de animales del bosque, o es la documentación de una fauna nativa extinta preservada en las pinturas de Eckhout? ¿Cuál está menos domesticado? ¿La pintura de Eckhout, los dibujos de Yanomamis o las fotografías de Baumgarten? La curiosidad que transporta el pensamiento europeo hacia el otro puede manifestarse en el estudio, en la exposición, en el libro, en el mercado de pulgas o en la colección etnográfica. La equivalencia entre el papel del curador del arte contemporáneo y el del etnógrafo es un argumento central en el discurso curatorial de La Triennale. "We are all travellers", dice el curador.

Visto como una especie de literatura de viaje, la curaduría de Enwezor dibuja otro paralelo. Esta vez, el viajero produce su escritura etnográfica al reunir, como Lévi-Strauss en el siglo XX, las oscilaciones entre proximidad y extrañeza. Al convertirse en un género literario popular de las principales navegaciones, la literatura de viajes es una forma de

escritura etnográfica que a menudo, como en *Tristes Trópicos* (1955), revela cómo su autor / etnógrafo selecciona, organiza, enmarca y da forma a lo que observó.

El Caribe, Otra Vez

Otra referencia para pensar en el Caribe como territorio de sincretismo, como propuso Benítez Rojo, es la obra *Narrative, of a Five Years' Expedition, against the Revolted Negroes of Surinam*, de John Gabriel Stedman⁸. Es un libro ensalzado por los abolicionistas del siglo XIX como una contribución importante a la causa, que también es un registro de viaje, referencia en etnografía, relato militar, diario naturalista, narrativa histórica y, según su autor, una historia de amor. (Figura 6).



Figura 6. Stedman J.G. (1796)
*Narrative, of a Five Years' Expedition,
 against the Revolted Negroes of Surinam.*
 Libro: Librería Británica, Londres.

⁸ John Gabriel Stedman nació en los Países Bajos en 1744. A la edad de dieciséis años comenzó una carrera militar, lo que lo llevó a ser voluntario en la Guayana holandesa, Surinam, de 1772 a 1777. El registro de sus actividades, así como de lo que presenció, se recopiló en notas y diarios que dieron lugar al libro publicado después de su regreso a Europa en 1796.

El libro presenta muchas contradicciones, derivadas de la posición ambigua de su autor en relación con la realidad. Por un lado, ve la naturaleza con los ojos de un naturalista curioso, que aprecia las formas, los colores y aromas del paisaje tropical. Observa con atención la geografía, resalta su exuberancia y fertilidad, así como su papel en el sistema productivo colonial, describiendo a fondo sus características. De las 86 ilustraciones del libro, solo tres son mapas.

Sus relatos están marcados por el contacto directo, físico y personal que establece con la población local, lo que eclipsa la objetividad que debe guiar sus observaciones. Oscila entre el sentimentalismo en apoyo de los esclavos y el patriotismo en apoyo de los esclavistas. Está desconcertado por la dificultad de dominar las tácticas de la jungla y la guerrilla de los grupos rebeldes, y su explicación de esto es tanto una contribución a los discursos abolicionistas como un manual para luchar contra esos grupos. Su asombro y encanto con los cuerpos desnudos no le impide ver que hay una humanidad en esas personas, hombres, mujeres y niños, víctimas de la violencia y la crueldad que le parecen endémicas.

Aunque las ilustraciones recuerdan a la serie de grabados: Los desastres de la guerra (1810-1815) de Francisco Goya, que se publica en 1863, destacando los elementos etnográficos asociados con las pinturas de Albert Eckhout de tipos humanos brasileños como India Tarairiu (óleo sobre lienzo, 264 x 159 cm, Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague) o India Tupi (óleo sobre lienzo, 265 x 157 cm, Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague).

Las ilustraciones para el texto de Stedman fueron encargadas a dos artistas: Francesco Bartolozzi y William Blake, este último realizó dieciséis. Los grabados se refieren a dibujos originales de Stedman, ahora desaparecidos. Si la afirmación de Stedman de que uno debe "seguir puramente las imposiciones de la naturaleza e igualmente odiar a un hombre artificial y una historia artificial" se aplica a las ilustraciones de sus narraciones, el trabajo de su amigo William Blake refleja elementos descritos por el autor. Se espera que los dibujos hayan transpuesto las mismas virtudes, lealtad y devoción que el texto literario pretendía expresar. El dibujo de Blake produce, con las cualidades que Giulio Carlo Argan (1988) consideraba clásicas y románticas,

formas sin detalles superfluos e imágenes cuyo valor no se limita al documental. En este caso, la forma también manifiesta una imaginación etnográfica en la que lo exótico sigue siendo misterioso. La diferencia es el misterio. ¿Cómo acercarse para saber y distanciarse para saber más?

El Bosque Y El Archipiélago

Al considerar la forma etnográfica como estructura estética y epistemológica, Okwui Enwezor enfatizó un papel determinante para la interpretación de varios registros de fenómenos culturales, sociales y naturales. Concebida como un proceso, la exposición comienza con la formulación de una pregunta amplia: ¿Cómo la lógica social contemporánea en un momento de creciente proximidad entre comunidades aparentemente desconectadas, identidades antagónicas, múltiples agentes culturales e instituciones artísticas negocian disyunciones espaciales y temporales cuando la distancia entre el yo y el otro, entre nosotros y ellos ha colapsado?

En la guía de La Triennale, un comentario de Claude Lévi-Strauss sobre las fotografías que había tomado en Brasil se inserta en el texto de presentación de la obra de Rosangela Rennó: "Mirándolos de nuevo, estas fotografías instantáneas me dejan con una sensación de vacío, de falta de aquello que su objetividad es fundamentalmente impotente para capturar" (nuestra traducción), (ENWEZOR, 2012, p.124).

Entre Teniers, van Kessel, Ashford, La Triennale, Magiciens de la Terre, Roche Rabell, Caribbean - Art at the Crossroads of the World, Blake, Bartolozzi, Eckhout y Baumgarten, volvemos al "meta-archipiélago" de Benítez Rojo. Entre los documentos, las apropiaciones, las traducciones y las simulaciones están las rutas de viaje que, como afirma Enwezor, producen bosques de signos cuya organicidad parece misteriosa y en cierta medida, desestabilizadora. Sin embargo, entre lo que se construyó a distancia, como las pinturas de Eckhout rescatadas por Baumgarten o los dibujos de Stedman transformados en las impresiones de Blake y Bartolozzi, los dibujos de Claude Lévi-Strauss⁹ o el autorretrato de Roche Rabell se presenta la duda: ¿Qué tan lejos deberíamos estar del horizonte que pretendemos conquistar?

⁹Nos referimos aquí a los dibujos recopilados por Claude Lévi-Strauss en el trabajo de campo en Brasil desde 1935 hasta 1938.