

ENTREVISTA CON NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

Néstor García Canclini es uno de los principales antropólogos radicados en la Ciudad de México que ha tratado la posmodernidad y la cultura desde la perspectiva latinoamericana. Su trabajo ha abordado temas como las artesanías y fiestas populares, el público del arte y el consumo cultural. Más recientemente se ha dedicado a la investigación de la estética, antropología y políticas culturales; examina cómo estas últimas inciden en la calidad de vida y participación social a través de diversas estrategias de acción en el espacio público.

Nació en La Plata, Argentina, el primero de diciembre de 1939. Doctor en Filosofía por la

Universidad de La Plata (1975) y Doctor en Filosofía por la Universidad de París (1978), comenzó su labor como docente en la Universidad de la Plata (1966-1975) y la Universidad de Buenos Aires (1974-1975). Desde 1990 es profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, de México. También ha sido profesor visitante de diversas universidades, entre ellas: Nápoles, Austin, Stanford, Barcelona, Buenos Aires y Sao Paulo. Recibió el premio de Ensayo otorgado por la Casa de las Américas en 1982 y un premio otorgado por la Latinamerican Studies Association por su libro *Culturas híbridas*, como mejor obra en español sobre América Latina en 1992.

Entre sus principales libros destacan:

- *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977
- *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México, 1979
- *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982
- *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*, CLAEH, Montevideo, Uruguay, 1986
- *Cultura transnacional y culturas populares*, ed. con R. Roncagliolo, Ipal, Lima, Perú, 1988
- *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990
- *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*, Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata, Argentina, 1997
- *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Siglo XXI, México, 2006
- *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, España, 1999
- *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2002

La globalización parece ser el rumbo que han tomado casi todos los rubros de la actividad social en el mundo contemporáneo, ¿cómo ha incidido este proceso en el campo del arte contemporáneo?

De varias maneras. Habría primero que ponerse de acuerdo en lo que significa globalización. Hay quienes afirman que comienza con la conquista de América, o en otros procesos del siglo xvi y xvii. A mi manera de ver, lo que comenzó ahí fue una internacionalización bastante unidireccional y la dependencia de lo que hoy llamamos América Latina, África o Asia, de metrópolis particulares: Londres, Madrid o París. Creo que la transnacionalización es un proceso posterior que se desarrolla en el siglo xx. La globalización avanza en esa misma dirección, pero desarrollando una interdependencia mayor entre todas las sociedades.

Diría que la globalización culmina ese proceso de internacionalización y transnacionalización en la segunda mitad del siglo xx. Es con la aparición de los satélites, internet y de otros recursos de interconexión planetaria que hacen posible la formación de un mercado económico y financiero mundial; se producen articulaciones tecnológicas que crean simultaneidades entre sociedades antes desconectadas o conectadas en forma diferida en la recepción. Todo esto lleva a culminar la desnacionalización del arte, que había sido propiciada por las vanguardias y la internacionalización en la primera mitad del siglo xx.

En segundo lugar podríamos hablar de los efectos que tienen en el arte las distintas globalizaciones: un mercado mundializado de bienes artísticos y en parte de bienes históricos y arqueológicos a veces relacionados con el arte; una globalización tecnológica que no tiene exactamente las mismas leyes y globalizaciones de los medios, que también afectan la interdependencia de las artes, antes regionales o nacionales. Habría que hablar también del fracaso de la globalización, que crea a veces retracciones, agrupamientos regionales, como la Unión Europea o entre los países del Pacífico, y por último habría que señalar la globalización específica del campo artístico, cómo se construyen los mercados globales, el sistema de galerías y bienales en muchas regiones y, por supuesto, internet.

Todo esto ha contribuido a que pierda significado, aunque no desaparece, la noción de representación nacional. Vemos tensiones entre la supervivencia de una organización nacional del arte y estas tendencias a desdibujar las identificaciones de cada país. Un ejemplo sería la Bienal de Venecia, que como otras tiene pabellones nacionales y sin embargo, a veces, como ocurrió en la edición de 2003, de los tres artistas que representaron a los Países Bajos, ninguno era neerlandés. Estas son las tendencias de cómo las grandes globalizaciones, que no pueden ser asimiladas en una sola, afectan o reorganizan el movimiento del arte.

Los viajes y la manera en que los artistas se desplazan, ¿forman parte de esta globalización?

Sí, habría que hablar no sólo de las grandes formas institucionales como las bienales, o de los museos que se replican en distintos continentes como el Guggenheim o el Louvre; también de circuitos más flexibles como los viajes de los artistas, las multiresidencias en distintos periodos del año, de artistas como Antoni Muntadas o Gabriel Orozco, que circulan en continentes diferentes, tienen estudios en distintos lugares e interactúan con audiencias, públicos o receptores muy distintos. A su vez, la posibilidad que da el uso de internet de seguir lo que se hace en un museo que uno no visita, sino en la red. Ya no necesitamos esperar a que llegue *Artforum* para saber qué sucede o qué va a suceder.

En el marco de las relaciones políticas, económicas y culturales ¿son aún vigentes los conceptos centro, margen, periferia?, de ser así ¿cómo se manifiestan en el campo artístico y cuál es su resonancia en México?

Los tres conceptos han cambiado en una transformación interactiva. Vemos que no hay un solo centro. Lo que fueron en una época París, Londres y más tarde Nueva York, ya no lo son. No pueden pretender el monopolio de la reorientación periódica de las tendencias. Hay concentraciones móviles de poder tanto económico como simbólico; pero tampoco se han dispersado en un nomadismo indiferente como pretendían ciertas corrientes del posmodernismo. Hay concentraciones de poder que se sitúan en naciones o en capitales, especialmente en ciudades como las mismas París, Londres y Nueva York, pero también Milán, Tokio, Beijing, Seúl. Correlativamente múltiples periferias tienden a desenfatar lo nacional. No se habla de los artistas, ni de las instituciones en nombre de una bandera como en el pasado.

Podríamos decir que en el caso de México la situación es dual. Como ocurre con otras ciudades, es una capital con respecto de América Latina y a su vez, es dependiente de tendencias internacionales que se localizan en Nueva York, en Londres, o en redes que están situadas en forma multinacional.

En estas relaciones, ¿se puede plantear una relación entre el poder económico y el simbólico?

Sí, aunque no actúan con la misma lógica. No sólo en el arte. Diría que actividades simbólicas como las que cumplen los medios, la televisión por ejemplo, no siguen de forma mimética la lógica económica. Así como sucede en la economía, se podría estimar que hay una lógica en la producción de bienes materiales industrializados o la lógica financiera, pero no son idénticas aunque sí se afectan entre sí. La lógica simbólica suele tener un dinamismo diferente, a veces en periodos más cortos como en la moda, por ejemplo; estos movimientos son semestrales o más cortos aún; o pueden ser el reciclamiento de etapas anteriores. En la "economía dura" esto es más difícil, se pasa de un modo de producción a otro, o de estilos productivos o formas de organización tecnológica a otra y no se regresa casi nunca; puede haber, en cambio, a nivel simbólico un reciclamiento de modas de los años setenta, de los cuarenta, de los dispositivos artesanales, de una valoración especial de formas de producción simbólica o de formas de producción material por su valor simbólico.

¿Qué cambios han sufrido las nociones de identidad y pertenencia?

En primer lugar, han desaparecido las nociones sustancialistas de identidad. Por ejemplo, las pretensiones de que podría haber una identidad mexicana, brasileña o francesa. Diría que esas nociones de identidad nacional, que fueron más fuertes durante la modernidad, sufrieron dos procesos: uno centrípeto y otro centrífugo. Por un lado, se fugó la noción de lo nacional al disolverse muchas de las propiedades o poderes que tenían los estados nacionales, y pasaron a instancias transnacionales deslocalizadas como el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial. Por otro lado, también hubo una fuga hacia dentro en relación con las reivindicaciones regionales o étnicas que exigieron se reconociera el pluriculturalismo. Esto ocurre en España, en China y en casi todos los países latinoamericanos. Algunos países en América Latina han llegado en los años noventa a incorporar a sus constituciones este carácter plurinacional como algo legítimo. Encontramos, entonces, un mundo de múltiples pertenencias.

Los artistas son representados por galerías con sedes en muchas ciudades, trabajan en distintos países o visitan con frecuencia sucesos artísticos transnacionales fuera

de su país, no sólo viajando sino también en la red. Estas múltiples pertenencias se pueden afirmar de muchos modos. La manera clásica ha sido la de los artistas que se desplazan del sur al norte, combinando su origen uruguayo o brasileño con su residencia en Nueva York, o a la inversa, artistas europeos como Santiago Sierra o Francis Alÿs, que se instalan en México, o circulan; hacen un periodo de un año en un país y otro año en otro. Estos flujos desdibujan las pretensiones identitarias, pero siguen existiendo y a veces generan movimientos sociales o políticos por los cuales se muere o se mata. Por lo tanto, no hay que ser indiferentes a las identidades, hay que tomarlas muy en serio. Pero pierden consistencia las afirmaciones identitarias fundamentalistas.

Si el concepto de identidad ha cambiado porque ya no atiende a criterios geográficos, ¿podría plantearse la existencia de una relación cercana con otro tipo de territorios como el género o aspectos simbólicos que pueden representar la posición de pertenencia o de grupo?

Sí, a esto también me refería cuando hablaba de las múltiples pertenencias. Se puede seguir admitiendo la identidad que uno tiene escrita en el pasaporte haciéndose cargo de alguna manera de ella, ya sea en una aduana o un puesto de migración; pero al mismo tiempo tenemos una identidad de género, étnica o generacional que en el mundo digital se vuelve muy importante: la diferencia entre jóvenes nativos y migrantes recién llegados. De esa combinación de identidades surgen las expresiones culturales mezcladas.

Puede hablarnos de los procesos de interculturalidad, multiculturalidad e hibridación ¿cómo se perciben al interior de nuestro país estos procesos y cuál su relación con otros contextos culturales?

Es bueno recordar la diferencia entre interculturalidad y multiculturalidad. Esta última es la superposición de diferentes culturas con cierta diferenciación. El ejemplo quizá más visible es el de los barrios en las ciudades estadounidenses: un barrio para chicanos, un barrio para afroamericanos y un barrio para puertorriqueños; por supuesto se contaminan, se mezclan en el trabajo, en la escuela, en el tránsito por la ciudad. Entonces se produce la interculturalidad, que no es multi, sino que asienta la relación, favorece los intercambios.

La hibridación en rigor es una noción descriptiva que apareció en los años noventa para nombrar la mezcla de varias fusiones interculturales. Algunos pensamos que para no hablar por separado de mestizos, que implica una mezcla étnica, o de sincretismo que suele aludir a cuestiones religiosas u otras formas modernas de culturalidad, podíamos acuñar una noción amplia de hibridación que abarcara distintas mezclas. Pero en rigor la hibridación es descriptiva, no nos dice qué signo tiene esa interculturalidad; en procesos posteriores tenemos que hacernos cargo de analizar su fusión, contradicción, rechazo del otro o su aceptación parcial.

El concepto de hibridación lleva a pensar en otros conceptos que tienen vínculo, ¿cómo sería el espacio de colindancia entre entidades, espacios que pueden ser de dominación, neutralidad o infiltración y de esto al concepto de intersticio? ¿cómo puede ser entendido dicho concepto?

La noción de intersticio ha tenido varios usos. Uno tiene que ver con la interculturalidad entre regiones, entre etnias, para designar las zonas de intercambio o intromisión, o lo que dejan sin ocupar. Ese sentido particular de intersticio como lo que todavía no

está ocupado, donde uno se puede filtrar, ha teñido gran parte de la reflexión y de los proyectos de los artistas de los años sesenta. Cuando se piensa cómo resistir a poderes hegemónicos económicos o políticos, cómo situarse sin necesidad de construir otro partido o una empresa industrial o comercial, la salida habitualmente ha sido pensar cuáles son los intersticios, por dónde pueden filtrarse. Como sabemos hay una gran discusión sobre la eficacia de estas ocupaciones de intersticio ¿cuánto tienen de resignación respecto de lo que no se puede cambiar estructuralmente y cuánto tienen de testimonio de lo que sí podría ser diferente? Pienso que sigue siendo útil como noción para nombrar acciones artísticas que no buscan un cambio estructural: tal vez sea un principio básico de tendencias del arte contemporáneo que quieren situarse como reveladoras de algo que podría ser diferente pero sin proponerse construirlo, sin proponerse cambiarlo.

En el caso de la estética relacional, al modo en que la plantea Nicolas Bourriaud, se trataría de crear experiencias, acontecimientos, relaciones modélicas de otros modos de hacer sociedad. Bourriaud ha sido muy astuto para elegir ejemplos artísticos que parecen comprobar su teoría y darle universalidad: me parece atractivo su concepto desde un punto de vista vanguardista, aunque él lo niegue, para abarcar algunas experiencias como las de Gonzalez Torres y Tiravanija, artistas que a él le gusta citar. Para mí la principal dificultad de la estética relacional es que se apoya en una teoría social muy débil, incapaz de dar cuenta de las contradicciones sociales clave de la contemporaneidad. Bourriaud reúne experiencias que casi nunca se hacen cargo de contradicciones entre capitalismo y no capitalismo, entre ricos y pobres, entre sociedades centrales y sociedades periféricas o en los choques generacionales. Esta objeción no le quita valor a sus reflexiones acerca de la estética relacional, aunque a mí en realidad me sigue atrayendo más la de posproducción dentro de su obra.

¿Podría hablar de la posición geográfica de México como un lugar de tránsito para los artistas?

Es una cuestión tratada de distintas maneras, por las obras mismas de los artistas y en reflexiones teóricas o críticas. Por ejemplo, la enorme cantidad de trabajos sobre la noción de frontera, qué significa para México tener la frontera de 3 100 kilómetros con Estados Unidos que a su vez es una frontera latinoamericana. México recibe a centroamericanos, a sudamericanos a colombianos, que quieren pasar a Estados Unidos y atraviesan todo el territorio mexicano. Esto ha convertido a la frontera sur, de la que se ha hablado menos, en un lugar muy conflictivo, donde también hay represión, bastante análoga a la que los mexicanos sufren en la frontera con Estados Unidos. Por otro lado, México se ha convertido en una zona de tránsito para artistas cubanos y de otras naciones que quieren llegar a Miami, Nueva York o California. Todo esto muestra que la geografía no es indiferente, sigue siendo un modo de organización del espacio que importa, sigue habiendo fronteras, aduanas y controles migratorios, estados debilitados, pero ahí están.

Hay otra línea de análisis sobre la interacción entre Estados Unidos y México, que deriva de la construcción de comunidades latinas en dicho país. Algunas de estas comunidades de origen mexicano toman a México como referencia utópica, o sea Aztlán. En otra perspectiva está el fenómeno complejo de las idas y regresos, representado muy claramente en las remesas. Como se ve en la literatura más reciente, no sólo hay remesas importantes que sostienen la economía de países como México, el Salvador, Cuba misma, sino remesas simbólicas que traen a México los migrantes que viven en California y Nueva York cuando regresan y que se llevan de aquí. Se llevan música, videos de fiestas, mensajes; y traen de allá signos de la última modernidad o posmodernidad, que revelan prestigio económico y simbólico. Entonces, la posición geográfica de México no coincide exactamente con el territorio que llamamos México, es desbordada. Hay un 15 ó 20 por ciento de mexicanos, nacidos aquí, que viven fuera del país y siguen designándose como mexicanos. Luego, importa esta geografía desdibujada, abierta.

A su vez, ¿México puede ser visto como un imán para otros artistas? El caso más conocido, Francis Alÿs.

Sí, México ha tenido una atracción singular desde el siglo XIX y durante todo el siglo XX. Los surrealistas europeos o los pintores y artistas de Estados Unidos que vinieron a México a buscar un sentido mágico, de renovación o referencia crítica con respecto a sus países de origen, contribuyeron a la exotización del país.

Me parece que en la actualidad es distinto. Se viene a México por muchas razones; en artistas como Santiago Sierra o Francis Alÿs no veo exotización de México. Alÿs alcanzó una comprensión compleja, por ejemplo, en sus obras sobre el Centro Histórico de la Ciudad de México, realizadas en la calles en situaciones de interacción social con pobladores. Son muestra de una comprensión nada exotizante, riquísima. Otro tipo de fenómenos es el de los artistas que vienen a México como lugar de tránsito hacia los Estados Unidos, a veces se quedan, a veces juegan entre los dos países y viven entre Miami y Monterrey, oscilando, como ocurre en otras profesiones. Por otro lado, podemos decir que aún para quienes todavía trabajan con cierto sentido folclorista o exotizante, en México las condiciones han cambiado: el México al cual se venía a descubrir a grupos indígenas en la Sierra de Chihuahua hoy se ha convertido en uno de los lugares donde hay más muertes por narcotráfico y secuestros. Entonces, no es fácil idealizar, como hizo Artaud, esos lugares, esas costumbres indígenas. El sentido tradicional de la cultura se ha ido modificando en muchas direcciones, para bien y para mal.

Sin duda, hay una potencia histórica que viene de la compleja densidad que ha tenido México con culturas precolombinas muy ricas, con grandes construcciones que sobreviven, con una colonia que fue la Nueva España, desarrollada con iglesias, conventos e influencias culturales como en ningún otro lugar de América Latina. Esos testimonios perviven en los centros históricos de muchas ciudades y pueden cruzarse con creaciones artísticas contemporáneas, como lo muestran artistas como Francisco Toledo, que es mexicano pero se hace cargo de esa historia, en un modo por cierto no exotizante. Esas referencias siguen atrayendo artistas de otros países que se instalan en Oaxaca, en la Ciudad de México, o en los estados del Norte. También ha sido un imán para venir a nuestro país la riqueza de la frontera, el programa InSite, San Diego-Tijuana, con talleres y experiencias de elaboración de artistas de muchas procedencias.

¿La complejidad a nivel político o social podría ser parte de ese imán en la producción de algunos artistas?

Sí, sobre todo cuando esa complejidad es vista como un fenómeno cultural. El sistema de redes sociales y culturales que le ha dado sobrevivencia a México y capacidad de afrontar dificultades enormes, desde la conquista hasta la actualidad, resulta fascinante para artistas que buscan nuevas relaciones sociales. Hay ejemplos poco conocidos, que a veces asombran a europeos o estadounidenses que siguen viniendo.

Me decía un diplomático mexicano hace pocos días que vinieron altos representantes del gobierno chino a estudiar cómo ha hecho México para desarrollar un tipo de gobernabilidad bastante exitoso por muchos años. Si pensamos en la baja eficacia demostrada por los últimos gobiernos mexicanos ante las crisis económicas y de seguridad, uno pensaría que podrían ir a otros lugares a aprender. Al viajar por Argentina, Perú o Colombia, también encontramos admiración hacia México, que a veces tiene que ver con estas redes de sobrevivencia sociocultural: desde haber evitado las dictaduras a lo largo del siglo XX hasta la riqueza del cine, de las artes plásticas o de la literatura que se produce aquí.

¿Cómo visualiza la producción artística como imaginarios urbanos?

Hay distintas maneras de enfocarlo. Por una parte, artistas que toman escenas urbanas para representarlas, o exaltan personajes emblemáticos de la ciudad. Estoy pensando en los neomexicanistas de los años ochenta y principios de los noventa que tuvieron éxito incluso en Estados Unidos haciendo este trabajo de elaboración simbólica de prototipos urbanos, situaciones de la ciudad. Otra línea sería la de los artistas que toman la ciudad como escena de intervención, el Grupo SUMA, intentando un nuevo tipo de muralismo en los años setenta, los graffiteros u otros artistas populares. Hasta las acciones de artistas como Francis Alÿs en el Centro Histórico y de colectivos en el Norte: Tijuana o Monterrey. En otras ciudades hay formas distintas de asumir la ciudad. Pero sin duda, desde las rupturas de mediados del siglo xx en el arte mexicano, al distanciarse del indigenismo y el muralismo, la ciudad se ha convertido en protagonista.

Nos podría hablar de la forma en que los artistas contemporáneos han encontrado puntos de reflexión y apoyo en los estudios antropológicos y filosóficos, por señalar sólo algunos campos de conocimiento distintos de la estética

Es un tema en el que estoy trabajando ahora, pues tiene un lugar clave en la transformación que está ocurriendo en la teoría del arte. Un modo de verlo sería que pasamos de una época en que hubo un giro sociológico, en el arte de los años setenta, que implicó el desarrollo de la sociología del arte y también el arte sociológico, con gente como Hervé Fischer que tuvo sus ecos en América Latina en el arte político. Luego, hubo un giro semiótico con el conceptualismo y otras corrientes que asumieron las aportaciones de la semiótica a la comprensión de lo urbano, de las identidades, de los modos de representar. Más recientemente hubo un giro antropológico, cuyo origen son los textos de Kosuth o de Hal Foster, hasta lo que yo llamaría un giro que tiene tres vertientes: un giro multidisciplinario; un giro intermedial, porque se trabaja con varios medios a la vez, haciendo en la misma obra pintura, video y fotografía digital; y una tercera vía que es la globalización o la búsqueda de una inserción globalizada. Dudo un poco de llamarlo giro interdisciplinario, intermediario y globalizado, porque a veces pensamos "girar" como metáfora automovilística: salir de una calle para pasar a otra. O salir de un mundo compacto que está orientado en una dirección para reorientar el universo en otra línea. En rigor ya no existe un universo compacto, sino mutidireccional. Por lo tanto, la noción del giro también necesita ser reformulada para no verlo como un redireccionamiento unificado. En realidad, lo que ocurre son múltiples giros a la vez.

En todo esto vemos que el arte, como vía de conocimiento, está cambiando junto con las ciencias sociales. También la antropología, la sociología y la historia se están preguntando qué significa conocer; vemos en estas disciplinas acercamientos a las obras de artistas o a las experiencias artísticas para tratar de entender de un modo no positivista, no simplista, la tarea de los antropólogos y los sociólogos. Veo muchas coincidencias entre las redefiniciones del arte y las redefiniciones de las ciencias sociales. Algo que estoy tratando de escribir ahora es una comparación entre la redefinición de lo artístico en términos de Nathalie Heinich y de otros teóricos que desplazan la pregunta "qué es el arte", a "cuándo hay arte" y lo que ocurre con el patrimonio histórico y cultural, el gran debate internacional en la UNESCO y en otros organismos internacionales acerca de qué sentido tiene hablar de patrimonio cultural, de patrimonio de la humanidad. La noción de patrimonio de la humanidad, como está establecida en la lista de 878 sitios declarados como patrimonio por la UNESCO, afirma que hay "objetos culturales de valor extraordinario". Desde el punto de vista de las teorías actuales del arte y la cultura es un disparate hablar de objetos culturales de valor extraordinario. Ningún teórico avalaría esa frase. Sin embargo, todavía esa fórmula sostiene un proyecto de la UNESCO que está en discusión y se ha formado una comisión para volverlo a hacer. Las discusiones artísticas y

patrimoniales son comparables, no idénticas, pero vale la pena hacer la relación entre la discusión que hay en la ciencias sociales por las nociones de patrimonio cultural, de valor y la noción de arte en la estética.

Existen avances en esta articulación entre ciencias sociales y estética. Visité hace pocos meses el Museo del Quai Branly en París, donde quizá se ha intentado una de las operaciones más arriesgadas hecha con patrimonios históricos de África, América, Asia y Oceanía. Decidieron tomar las colecciones que tenían en el Museo del Hombre y en el Museo de Arte y Civilizaciones, que estaban exhibidas con una concepción del siglo XIX y construyeron un museo cuyo edificio le encargaron a Jean Nouvel. Reorganizaron esas colecciones con un nuevo tipo de esteticismo que repite algunos errores del esteticismo de las bellas artes, como descontextualizar las obras, no dar fechas y muy pocas indicaciones de los hábitos de las culturas a las cuales pertenecían esas obras. Pero al mismo tiempo esto ha generado una discusión en Francia que me parece atractiva; con coloquios interdisciplinarios, bajo la coordinación de Bruno Latour, en el que intervienen historiadores del arte de varios continentes, artistas, antropólogos y sociólogos. Discuten la concepción que tiene el museo y el tipo de ecrucijada donde se encuentran, la interacción entre estas distintas vías del conocimiento que llamamos arte, cultura, patrimonio y antropología. Es mucho más rica la discusión que está en ese libro o en varias revistas que han dedicado números enteros al museo que el museo mismo. El museo me parece fallido, un forzamiento de las relaciones tras culturales. Diría, exagerando un poco, que la única justificación que tiene el museo es la maravillosa elocuencia de sus obras. Son extraordinarias, pero están escenificadas de un modo confuso.

Hay una anécdota que cuenta James Clifford, cuando circulaba por el museo y escuchó a una persona que iba hablando por teléfono celular con alguien que también estaba ahí. No lo podía encontrar y la otra persona le preguntó: "¿dónde estas?". La respuesta fue: "creo que en América". Efectivamente, hay momentos en que uno ve piezas y queda maravillado por su belleza; pero no tiene referencias claras ni en la puesta en escena, ni en las escasas cédulas, cómo saber qué es lo que uno está viendo.

Para enfrentar esta situación atractiva del momento actual, en que se busca construir nuevas preguntas sobre lo que significa crear arte, hacer cultura, observar obras, ser testigo de las experiencias, hay que formular preguntas trasdisciplinarias. Ya no pueden ser hechas por una sola disciplina.

Este tema nos lleva a la reformulación de criterios epistemológicos en la construcción del conocimiento, no sólo de las ciencias sociales sino también de las ciencias exactas

Es evidente al recorrer cualquier bienal o cualquier revista de arte internacional que en este momento la tradición del arte como fenómeno cultural que podía ser analizado y criticado con categorías culturales ha tenido que abrirse a dos grandes referentes: uno es la naturaleza o la ecología, la base natural o biológica de los fenómenos humanos; y por otro lado, las tecnologías que simulan lo humano, que pueden darnos instrumentos para ya no alargar el brazo como en las tecnologías de la primera modernidad, sino para sustituir al brazo, sustituir el cerebro, para darnos una potencialidad abismal. Se unen los estudios biotecnológicos, la genética y la tecnología de innovación más avanzada. Muchos artistas están situándose en esta intersección.

230

Frente a los distintos sistemas de poder en el mundo y a nivel regional, ¿cómo evalúa el carácter de resistencia en la obra artística contemporánea?

Responder implica necesariamente problematizar que se ha planteado radicalmente la noción de poder y de resistencia. Desde los setenta ha habido un replanteamiento

radical de la noción de poder que llevó a pasar de la visión piramidal, de "un poder", a poderes dispersos que actúan en diferentes direcciones y a través de los cuerpos, no sólo en la sociedad, en las instituciones, y así llegamos a ver a las instituciones mismas como lugares multipolares y complejos. En cambio, hay menos elaboración crítica sobre la noción de resistencia. Cuando uno ve lo que ocurre con los movimientos políticos y sociales se encuentra con una escisión entre los viejos sistemas partidarios e inclusive los sistemas monopartidarios, como existen en Cuba y China. Por otro lado, existen redes complejísimas de movimientos sociales, culturales, artísticos; redes digitales hacen circular la información que construyen sumatorias de poderes o de potencialidades sociales fuera de ese sistema hegemónico.

Además, en este momento la vieja oposición entre incluidos y excluidos se está desdibujando. No desaparece, pero se desdibuja porque hay muchos que no quieren ser incluidos. Hay excluidos, principalmente jóvenes, que buscan por vías informales encontrar trabajo, consumir en redes piratas ropa, discos, solucionar sus necesidades de abastecimiento sin interesarse ni en votar ni en cambiar los partidos. En ese panorama la noción de resistencia cambia tanto como la de poder. Pero me parece que hemos tenido poca reflexión. Hay trabajos como los de Antonio Negri y otros italianos que reflexionan en otras direcciones, pero todavía estamos rezagados en la posibilidad de renovar la noción de resistencia. Permanece un esquema polar de oposición entre un poder que se imagina todavía omnímodo y una resistencia que insiste en desafiarlo, quizás para convertirse en otro poder más, en lugar de construir otra sociedad.

¿Cómo evalúa el carácter de resistencia de la producción artística contemporánea?

Hay una enorme variedad de fenómenos. Si uno piensa en los años sesenta predominaba la oposición a las instituciones hegemónicas del sistema artístico de ese momento que estaba internacionalizándose, comenzando a globalizarse. En esa época eran experiencias frecuentes las de artistas que abandonaban el sistema de galerías, incluso abandonaban la pintura o la producción propiamente llamada artística, no querían ser artistas. Artistas hoy muy reconocidos, como León Ferrari, durante ocho o diez años no hicieron arte y se plegaron a movimientos como Tucumán Arde, que en rigor fue un movimiento tardíamente incorporado a la historia del arte. En la actualidad se puede verlo en exhibiciones, en museos, reconocido como parte de la historia del arte, pero cuando se hizo fue un movimiento documental sobre una provincia argentina muy empobrecida por el cierre de los ingenios azucareros, con pueblos que se vaciaron, porque la gente tuvo que ir a buscar trabajo en otros lugares.

El trabajo documental, fotográfico, a través de la escritura, del registro visual que ellos hicieron lo exhibieron no en una galería, ni en un museo, sino en una central de trabajadores y en los sindicatos de varias ciudades. No pretendían hacer arte. Lo único que había de artístico en todo eso era que se trataba de personas de origen artístico que usaban sus capacidades como organizadores visuales para juntar información, documentada y comunicarla.

En la actualidad, hay intervenciones en los medios que simulan acciones, que trabajan con la capacidad de simulacro, de ficción, de relación entre ficción y realidad que tienen los medios, se interrogan por lo mediatizado, por la forma de crear nuevas mediaciones o crear nuevas dudas, sospechas. Muchos de estos fenómenos, como ocurrió con Tucumán Arde, acaban siendo incorporados a la historia del arte, a museos reconocidos, consagrados en revistas y libros. No necesariamente eso los descalifica. Siguen siendo antecedentes valiosos o experiencias actuales muy significativas.

Una de las preguntas que los artistas se hacen es cómo no acabar devorado. Cómo trabajar poniendo en las experiencias o en la obras elementos de "vacuna" o de contra-información que sigan resistiendo más allá de los intentos de apropiarse algunas de estas experiencias realizadas en el interior mismo del sistema artístico. Pienso en la intervención en la Bienal de Venecia de Santiago Sierra, que clausuró el pabellón español. Fue su modo de representar a España para hablar de la exclusión de los

inmigrantes y también de otros fenómenos del sistema artístico. Me parece poderoso porque deja una cantidad de preguntas abiertas. Dejar el pabellón cerrado, dejar entrar sólo a los españoles con documento de identidad, creó para el siguiente representante español, que fue Antoni Muntadas, el problema de cómo representar a su país. Bueno, Muntadas trató de resolverlo haciendo una especie de aeropuerto en el pabellón. Pero me parece que lo más interesante de todo esto es que genera preguntas, dudas.

¿Cómo ha funcionado la censura en el arte contemporáneo?

Por supuesto, sigue operando como censura política en muchos países, especialmente en los dominados por sistemas unipartidarios, como China o Cuba. Pero también en Estados Unidos, en países occidentales que presumen de democráticos. Sabemos que sigue habiendo en Estados Unidos censura por temas sexuales o por cuestionar las guerras que emprende Estados Unidos fuera de sus fronteras, por los modos de organizarse el capitalismo o de corromperse. Hay censura política, pero quizás no es la censura más generalizada en sociedades cada vez más democráticas, especialmente en Occidente o lo que todavía llamamos Occidente. Hay otras formas de censura, por ejemplo, derivadas de la distribución inequitativa del poder cultural.

Me interesa una noción usada por varios autores: la división internacional del trabajo cultural. Toby Miller la usa para explicar el modo en que se ha reorganizado Hollywood. Gran parte de la producción de Hollywood se hace encargando trabajo fuera de Estados Unidos, a guionistas, a diseñadores, etc., maquilando, digamos. George Yúdice la ha trabajado con respecto al mercado musical. En cierto modo, aproximaría a estos autores con Jacques Rancière cuando habla de la división de lo sensible. Cómo se organiza, dice él, la redistribución de los recursos para experimentar sensiblemente en las ciudades contemporáneas. A partir de esa pregunta él hace una reestructuración del movimiento estético muy atractiva. No es propiamente censura, es algo más estructural, no es la acción puntual del poder político o militar que acostumbramos ver en términos de censura. Opera de modo equivalente y a veces esto ocurre dentro del propio sistema artístico. A finales del siglo xx se volvió bastante dogmático el rechazo a la pintura en nombre del conceptualismo, del arte instalación o el *performance*. En la actualidad eso ha cambiado, hay una rehabilitación de una parte de la pintura; pero vemos tensiones, apropiaciones, disputas por el poder cultural, de espacios, de instituciones, de circuitos, de criterios teóricos y esto a veces opera también como censura.

¿Y cómo enfrentan los artistas esta condición de censura?

Siempre con metáforas, diciendo de otra manera, hablando de otra cosa para hablar de eso que quieren hablar. Un fenómeno que se ha incrementado en los últimos años es tratar de enfrentar la censura o estos procesos de redistribución inequitativa a través de la provocación, en la medida en que la difusión mediática o en la red –de las experiencias, las obras, el rechazo a las obras y la censura– también puede potenciar la repercusión de la obra. La provocación se vuelve un recurso importantísimo, a veces puede ser legítimo, valioso, pero algunos artistas hacen de esto una estrategia. Encontramos un juego complejo entre la provocación como estrategia valiosa que aumenta la significación y el poder de convocatoria de la obra, la comunicación o la innovación, también el riesgo de instalarse en la provocación. A mi manera de ver, Santiago Sierra es un ejemplo de esta oscilación.

Frente a la continua estrategia de reciclaje o paráfrasis usada por muchos artistas contemporáneos, ¿qué dice este comportamiento de la sociedad creativa actual?

La noción de reciclaje o paráfrasis alude a la noción de posproducción: la reutilización de elementos anteriores del arte o de la vida cultural de una sociedad para producir otra cosa. En rigor, a través de toda la historia del arte uno encuentra ejemplos de la creación como un proceso diferido o derivado, no absolutamente original. Esto se ha intensificado en una época de mucha mayor información y mayores recursos para apropiarse. En ese sentido, la proliferación de paráfrasis, citas, reciclajes, plagios, coproducción en el arte contemporáneo está hablando de una sociedad donde todo esto se ha vuelto más fácil y donde también las ilusiones sobre la originalidad y el volver a las fuentes son menos creíbles.

Al mismo tiempo, es una experiencia cotidiana entrar en la red y descubrir que los hábitos culturales que habíamos adquirido en la escuela ya no sirven o tienen una utilidad muy limitada. Tenemos que aprender otros modos de relacionarnos con la información, con el entretenimiento y a su vez las interconexiones que podemos lograr a escala mundial son ilimitadas.

En medio de esa situación bastante abismal la pregunta por el futuro importa, pero tiene que hacerse con precauciones, porque se corre el riesgo de la utopía autoritaria o los planes quinquenales. No quiere decir que la utopía se haya vuelto innecesaria. De hecho, si siguen existiendo, se revelan como una necesidad antropológica; pero han cambiando las condiciones en que las utopías son algo a lo que podemos aspirar y también practicar.

Considerado el arte como una práctica ubicada en el intersticio de otros territorios ¿la práctica del arte contextual –el artista como activador de cambios auto sustentables en una región– o para algunos otros, arte relacional producido con la participación del otro, se convierte en una salida de las anteriores paradojas?

No lo veo como una salida. Lo veo más como una necesidad de contextualizar, de que los artistas se hagan cargo cada vez más de cuáles son las condiciones en las que van a presentar su obra, comunicar, conocer a sus receptores si es posible, no para controlar el efecto, pero sí para garantizar un mínimo de significado en lo que hacen. Es curioso que en este mundo donde las artes visuales están tan descentradas, tan diseminadas e interactuando con la moda, con el desarrollo urbano, el turismo o la arquitectura, los riesgos de ensimismamiento son altísimos. Todavía el efecto de distinción a la manera en que lo describió Bourdieu, como el manejo de la escasez de recursos que pocos tienen y de hermetismo cultivado para garantizar esos recursos escasos sigue siendo importante.

En el apartado referente a los creadores y gestores del arte contemporáneo se dan con mayor incidencia las consecuencias de políticas homogeneizadoras, ¿en su opinión que tan diversa es la esfera del arte?

Sin duda, mucho más diversa que hace dos o tres décadas, cuando vivíamos en la época del conceptualismo, de algunas corrientes posmodernas, pequeñas dictaduras, minidictaduras. Antes había uno o dos modos de ser legítimos al menos para los circuitos hegemónicos. Hoy se percibe una diversidad más reconocida, un eclecticismo más legítimo, más aceptado. Me parece que esto tiene que ver con una diversificación en la inserción social del arte, que no sólo vincula a los artistas con instituciones del arte, sino con la moda, la arquitectura, los movimientos urbanos, los movimientos políticos. Este juego, esta apertura, esta diversificación de temas, de procedimientos, coloca al arte en un proceso de cierta subordinación a tendencias heterónomas, a exigencias que vienen

de fuera. Suele hablarse con razón de las exigencias del mercado como una exigencia heterónoma. Pero también están las leyes de embudo del poder mediático. Es difícil desarrollar una carrera artística sin llegar a pactos con los medios. Una de las reglas de los medios es esta ley de embudo: seleccionar en la diversidad social un conjunto limitado de opciones que le permitan atender las clientelas masivas. Hay unos pocos canales de televisión ocupados en las minorías, hay algunas acciones mediáticas más atentas a la diversidad pero hay una ley de embudo que suele atrapar a los artistas y hace difícil aceptar la diversidad, atender a las minorías.

Para un país como México, en el que los asuntos de inseguridad y la economía ocupan los principales puntos de la agenda del gobierno ¿cómo puede sobrevivir la cultura y ser reconocida como una parte fundamental de las políticas públicas?

México ha perdido en las tres últimas décadas oportunidades de potenciar sus capitales simbólicos, tanto la herencia histórica, bienes culturales patrimoniales, como la potencialidad alta de su creación artística y literaria; pérdida de editoriales que han pasado a España: catálogos enteros de editoriales que existían aquí pasaron a manos españolas o de transnacionales que ni siquiera tienen residencia principal en España. Archivos de artistas que se han ido del país, una disminución del gasto público para investigación y para la gestión de la innovación. Dentro de América Latina, México ha sido el país –y lo sigue siendo todavía–, con mayor sistema de museos, de bibliotecas, de ciertos bienes culturales localizados que son la infraestructura indispensable. Ha habido una pérdida de oportunidades, en parte por la privatización de iniciativas culturales, principalmente a partir de los gobiernos de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari, que enajenaron del ámbito público muchas instituciones o cerraron otras. El adelgazamiento del Estado ocurrió no solo en la cultura sino con muchos otros recursos, y también por la falta de imaginación de la clase política acerca de qué hacer con lo que sí quedaba, que era mucho.

¿A qué me refiero con imaginar nuevos usos? Me refiero a los políticos y también estoy pensando en los sindicatos relacionados con el INAH o con el INBA, o sea la gestión del patrimonio histórico y artístico. Se han opuesto a la relación con el turismo, a veces con razón y a veces con una obcecación fundamentalista. En medio de ese debate quedó en una zona de penumbra la posibilidad de articular actores públicos y privados, a otros actores sociales. Hay algunas experiencias interesantes de participación, de financiamiento de grandes exposiciones para la promoción del arte mexicano en otros países, pero son mínimas. Ha habido una perversa combinación de este debilitamiento del estado y la reducción de los recursos públicos para la cultura, el arte y la investigación, junto con una falta de imaginación de cómo usar los recursos, una falta de conocimiento de cuáles son los movimientos actuales de los mercados, de las interacciones sociales y culturales en otros países. Todavía vemos que se invierte mucho para llevar una exposición de los aztecas al Guggenheim, que por varias razones desde el punto de vista del estado mexicano y desde el punto de vista del Guggenheim, es un hecho extravagante. Por supuesto hay que promover las culturas precolombinas, pero no vemos que se promueva de la misma manera a los artistas contemporáneos. La llegada de exposiciones internacionales, se ha reducido notoriamente y esa responsabilidad recae, por supuesto en los actores públicos y privados. Pienso en el debilitamiento de los recursos públicos, su capacidad escasa de gestionar el patrimonio, el acervo que han comprado hace muchos años, por otro lado el cierre de experiencias como el Centro Cultural Arte Contemporáneo en Polanco por falta de "responsabilidad social de las empresas", por decirlo con una frase sonora que suele usarse en los foros internacionales.