



# MEDIACIÓN ARTÍSTICA

**EDITORIAL ISABEL RITH-MAGNI Y ULRIKE PRINZ 3**

**EVA SCHMITT ¿LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA COMO ARTE? ¿EL ARTE COMO MEDIACIÓN ARTÍSTICA? 5**

**CARMEN MÖRSCH TRABAJO EN CONTRADICCIÓN 7**

**WIBKE BEHRENS / MONA JAS UNA MISIÓN POSIBLE 10**

**KARIN ROTTMANN AL MUSEO CON GOETHE 13**

**STELA BARBIERI LA EDUCACIÓN COMO ACCIÓN POÉTICA 15**

**DANIEL CASTRO BENÍTEZ EL NUEVO MUSEO DE LA INDEPENDENCIA DE COLOMBIA 17**

**ISABEL RITH-MAGNI ENTRE EL NORTE Y EL SUR 20**

**SUSANNE GAENSHEIMER “EGOMANIA” 24**

**RENATE KLETT “CUANTO MÁS SE MIRA UNA COSA...” 26**

**FRIEDHELM ROTH-LANGE ¿A QUIÉN PERTENECE EL ESCENARIO? 29**

**JAKOB STEINBRENNER ¿SE PUEDE ENTENDER EL ARTE? 32**

**VIOLA KÖNIG Y MONIKA ZESSNIK EN MOVIMIENTO: EL FORO HUMBOLDT 35**

**EUGENIO VALDÉS FIGUEROA ENTRE LA DUDA Y LA POSIBILIDAD 38**

**SIMON SHEIKH ¿QUÉ ES LA BIENALIZACIÓN? 41**

**LUIS CAMNITZER EL ARTISTA, EL CIENTÍFICO Y EL MAGO 45**

**CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV  
SOBRE LA PAULATINA ELABORACIÓN DE UNA EXPOSICIÓN AL ESCRIBIR 48**

**HEIKE GFREREIS SIGNOS BAJO LA LUPA 51**

**RIKE BOLTE TRANSVERSALIA 54**

**JÖRG HÄNTZSCHEL EL AVISPÓN 57**

**TOM MUSTROPH TENDIENDO PUENTES CON BARROTES 60**

**HANS JOAS DEBEMOS CONSIDERAR AL HOMBRE COMO SAGRADO 63**

**HANS HAUFE LA AMENAZADA ARQUITECTURA DE PAISAJE EN MÉXICO 67**

**TOBIAS RUPPRECHT DOSCIENTOS AÑOS DE SOLIDARIDAD 70**

**ANNE HUFFSCHMID ENTREMUNDOS 74**

**IMPRESSUM 76**

# MEDIACIÓN ARTÍSTICA



Sasha Waltz, "Dialog 09". Foto: Bernd Uhlig

Ahí están... sin habla, como si los hubiera paralizado una fuerza desconocida... De este modo retrató por ejemplo el fotógrafo Thomas Struth a turistas consumidores afanosos de arte en Florencia, como alegoría de la experiencia directa, in-mediata del arte, que parece dejar obsoleta la cuestión de la necesidad de la mediación entre la obra o las intenciones del artista que se manifiestan en ella, de un lado, y el observador, del otro. Es más, ¿no empieza lo que constituye el arte justo allá donde termina la posibilidad de explicarlo? Y así cabe sumarse al cuestionario planteado en un simposio sobre la "Mediación del arte en los medios", celebrado la primavera pasada en Múnich:

"¿Son necesarias, en el fondo, las interpretaciones de las obras de arte? ¿En qué medida puede la mediación del arte ir más allá de la reconstrucción de las intenciones de sus productores? ¿Qué es, en definitiva, lo que hay que transmitir? ¿Qué estándares debe satisfacer la mediación del arte?"

Posiblemente, las conclusiones a las que se llega al plantearse estas cuestiones son distintas si, en lugar de obras de Miguel Ángel como los turistas florentinos de las fotografías de Struth, lo que se contempla es el arte *actual* de una de las innumerables exposiciones de nuestro poco menos que *bienalizado* mundo (Simon Sheikh) o el arte *foráneo* de, por ejemplo, África.

También son de esperar distintos resultados dependiendo de si se habla de las artes *plásticas*, las *dramáticas* o las *literarias*, como en este número de la revista. Y, finalmente, si se considera que el concepto de mediación del arte, además del aspecto hermenéutico, abarca todas las actividades o instancias emplazadas entre la producción artística y su recepción: exposiciones (en museos, galerías, bienales), publicaciones (crítica de arte, literatura especializada, guías de museo) y la educación.

El presente número se hace eco de muchas de estas facetas. Para nuestro propósito de abrirnos paso a través de la jungla de la producción artística y cultural, y su diversidad de nuevos planteamientos en la tarea de mediación, hemos dado la palabra a pedagogos, curadores, museólogos, artistas, filósofos.

A pesar de la disparidad de planteamientos y de las posiciones a menudo controvertidas, parece existir consenso al menos en el hecho de que la “mediación del arte constituye un elemento esencial en la formación cultural”, como escribió Wiebke Trunk, autora del estudio *Aprender unos de otros: la mediación del arte en el contexto de la diversidad cultural* (2011), lo cual es más importante si consideramos que la educación cultural y con ello también el arte posibilitan “una participación crítica y consciente en los procesos sociales, unida al desarrollo de una cultura crítica constructiva, que en tanto que forma central de comunicación fomenta una democracia viva”.

También a otros los guían ambiciones similares. La mediación del arte abre “espacios para una práctica cultural que opone resistencia, más allá de los enclaves elitistas del disfrute del arte y de las estrategias populistas para la ampliación del público”, opina la artista y mediadora del arte Carmen Mörsch, que desde 2008 dirige el Institute for Art Education de la Escuela Superior de Arte de Zúrich. Según ella, la mediación del arte representa “posiblemente, mucho más que la formación de un ‘público del mañana’, la formación de una ‘cultura del mañana’”.

Razón suficiente para reflexionar sobre la cuestión del “cómo”. El uso despectivo del adjetivo “museístico” como algo polvoriento y aburrido se ha de adaptar, convenientemente revisado, a una época en la que se están poniendo a prueba y se discuten diversos conceptos participativos, como nos explican, a modo de ejemplo, Stela Barbieri (Brasil), Daniel Castro (Colombia) y Karin Rottmann (Alemania). Y otro testimonio en este sentido se muestra en la cara interior de la cubierta de la versión impresa de este número: *Dialogue 09* es el nombre de la espectacular pieza de danza con la que la coreógrafa Sasha Waltz inauguró, en la primavera de 2009, el Neues Museum de la Isla de los Museos de Berlín. Setenta bailarines, músicos y cantantes hicieron posible que el edificio remodelado por el arquitecto David Chipperfield pudiera percibirse de una forma totalmente distinta: antes de que las piezas del Museo Egipcio, de la Colección de Papiros y del Museo de Prehistoria e Historia Antigua de los Museos Estatales de Berlín fuesen trasladadas a sus interiores restaurados, lo transformaron en un gran escenario, en una exposición temporal.

La “pedagogía museal” se dirige hoy día a ciudadanos emancipados, y tiene poco que ver con didactismo paternalista. Reflexionar sobre esta cuestión es importante –y de una transcendencia eminente para instituciones que, como el Goethe-

Institut, se han consagrado al diálogo cultural– en un mundo cuyo mercado artístico actúa a escala global y cuya escena del arte es internacional desde hace mucho. Esto es algo que se pone de manifiesto tanto en las respuestas a la encuesta realizada para este número sobre la posibilidad de un intercambio cultural entre el Norte y el Sur en términos de igualdad como en el ambicioso proyecto de Christoph Schlingensief, que plantea cuestiones candentes sobre alternativas artísticas a las estructuras neocoloniales, como las que caracterizan a menudo las relaciones entre Europa y África. Naturalmente, esta temática también desempeña un papel importante en las reflexiones acerca de la presentación de la colección etnológica en el proyectado Foro Humboldt de Berlín, tal como exponen Viola König y Monika Zessnik. Y es que ¿qué forma debería cobrar una mediación útil más allá de la estetización y cientifización? O, dicho de modo más general, ¿en qué consiste el arte de la mediación del arte?

.....

*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Traducción del alemán:*

Virtudes Mayayo



# ¿LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA COMO ARTE? ¿EL ARTE COMO MEDIACIÓN ARTÍSTICA?

O por qué el arte y la mediación artística a veces son lo mismo.



Bazon Brock, Escuela de visitantes, Documenta 4, 1968, Museum Fridericianum, Kassel.  
Foto: Hans Puttnies © documenta Archiv

Los desarrollos en el arte del siglo XX y los desarrollos en la mediación artística de los últimos cuarenta o cincuenta años han conducido a expresiones, formas, posibilidades de repercusión y de actuación en ambos terrenos que no sólo son comparables sino que también tienen cosas en común e incluso pueden ser coincidentes.

Después de que el arte, en el siglo XIX, se liberase de conexiones culturales tradicionales y de una función hasta entonces primordialmente ilustrativa, reclamando una nueva autonomía artística, en el siglo XX el concepto de arte y la praxis artística no sólo traspasaron una tras otra las correspondientes fronteras inmanentes propias de los géneros pintura, escultura, artes plásticas y gráficas, fotografía, etc., sino que también cuestionaron y ampliaron las fronteras del sistema arte en sí mismo. Destacados ejemplos de ello son los *ready mades* de Marcel Duchamp, las *Brillo Boxes* de Andy Warhol y el Pop Art, el arte conceptual o el complejo *performance/Fluxus/happening*. Sus trabajos artísticos suscitaron cuestiones acerca de la comprensión del arte, su valoración, su (in)materialidad, su producción y presentación, y acerca del rol y las intenciones del artista.

Se podría pensar que la mediación artística no tiene para mostrar ningún discurso propio de esta clase, puesto que su norte lo constituye la praxis artística, junto con los conceptos y las teorías, cuya comunicación se encuentra en primer plano, y por lo mismo más bien se equipara con una prestación de servicios “dependiente”. Por lo demás, la mediación artística institucionalizada era y es algo tradicionalmente ligado de manera muy estrecha con la enseñanza escolar y la educación. Por ello mismo, las discusiones y desarrollos se hallan limitados con frecuencia a un ámbito nacional y difieren en el contexto internacional. Sin embargo, la mediación artística también ha ampliado fundamentalmente sus contenidos, sus concepciones, sus métodos y sus campos de actividad. Así por ejemplo, en Alemania, durante las décadas de 1960 y 1970, las ciencias y las asignaturas universitarias y escolares cambiaron de nombre transitoriamente, o bastantes veces; se aprendía, por ejemplo “Educación estética” o “Comunicación visual” en vez de “Educación artística” o “Pedagogía del arte”. En la década de 1980, no es tanto el arte sino los medios visuales los que dominan el panorama de la discusión pedagógico-artística. Decisivo para ello fueron las con-

troversias acerca de con qué conceptos podía hacerse justicia a los desarrollos en el arte, en la pedagogía, en la sociedad y su demanda de instrucción.

Esas controversias continúan hasta hoy, habiéndose desplazado hacia la artística mediación del arte. Carl-Peter Buschkühle, profesor de Pedagogía del Arte, solicitó en el 2004, en la publicación *Los pedagogos de arte tienen que ser artistas. Acerca del concepto de la educación artística*, que no se colocase en primer término la transmisión de conocimientos sobre el arte, sino la apropiación del “pensamiento artístico”, para percibir y modelar la propia vida. También Pierangelo Maset, profesor de Arte y su Didáctica, habla de una dimensión de la mediación artística que incluya los procesos artísticos y desarrolle algunos semejantes. Un precursor importante en este sentido fue Joseph Beuys, que fue conocido como artista por su “concepto ampliado del arte”: Beuys subrayó la integración de contenidos artísticos y culturales en otros espacios comunitarios y para la configuración de relaciones sociales, un propósito claramente (artístico-)pedagógico que trató de aplicar él mismo en su propio trabajo.

Estos esfuerzos en pro de una autonomía y un simultáneo abandono de la pura transmisión de conocimientos fueron apoyados también por la otra parte. En Alemania, por ejemplo, las asociaciones artísticas reconocieron pronto que, con las formas nuevas y experimentales del arte contemporáneo que propagaban, otros accesos al arte despertaban intereses que iban más allá de los análisis y la interpretación de las obras de arte y las correspondientes explicaciones para los visitantes.

¿Y hoy? Tanto en la mediación artística como en el arte existen a nivel internacional planteamientos interdisciplinarios que no sólo incluyen a ciencias como la sociología, la psicología, los estudios culturales, los de género, las ciencias naturales y la economía, sino también accesos a los mundos de lo cotidiano, la vida y los medios. En algunos proyectos actuales, la línea de separación entre el arte y la mediación artística no puede trazarse de manera razonable, o es sencillamente irrelevante.

En las Documenta 4, 5 y 6, Bazon Brock se dio a conocer ya en Alemania a través de su escuela de visitantes, una especie de “action teaching” que debía aproximar al público el arte contemporáneo pero que también funcionaba como un *happening* desbordado. Bazon Brock continúa activo y agitador hasta el día de hoy, como artista de *performances*, pedagogo, mediador y crítico de arte, autor, moderador y profesor de Estética, sin parangón en el mundo del público y del arte.

Bajo el título “Lo que amas también te hace llorar”, el artista Tobias Rehberger concibió una cafetería completamente de diseño para la 53.ª Bienal de Venecia (2009), y le concedieron el León de Oro, siendo la fundamentación del Jurado que había conseguido que la comunicación social se convirtiera en una práctica estética.

Lo diferente y lo especial de este arte se trata de expresar por medio de conceptos tales como arte público o arte en espacios públicos, arte orientado hacia la acción o arte procesual, arte relacional, arte de acción, lecturas *performance*, arte de base comunitaria y proyectos artísticos participativos. En ninguno de estos enfoques están ya en primer plano unos objetos o unos trabajos relacionados con materiales, sino que, con ayu-

da de la comunicación, del intercambio y la interacción se centran en la relación con los interesados en el arte o la (buscada o casual) implicación de terceros en la creación y el uso de una obra. Pero de ese modo, y en último término, tales conceptualizaciones y los contenidos de este arte transmiten exactamente lo mismo que los enfoques semejantes a ellos y usados por los mediadores artísticos.

El desarrollo de la comunicación y las relaciones con otras personas, la comprensión, el tomar en cuenta distintas maneras de observación y planes experimentales son estrategias establecidas y fundamentos de la mediación artística. A más tardar es aquí, pues, donde vienen a encontrarse los propósitos del arte y de la mediación artística.

Pero el hecho de que se equiparen en algunos aspectos no quiere decir que sean intercambiables a voluntad, o que no se necesite más de una mediación artística profesional y autónoma. Tampoco significa que el arte participativo, el arte relacional, el arte de base comunitaria, o comoquiera que estén orientados los proyectos, automáticamente sean buenos proyectos de arte o de mediación artística. Además de ello habría que preguntarse si un proyecto desarrollado a partir de la responsabilidad para con la sociedad y el prójimo no será sencillamente sólo un proyecto motivado ética, social, ecológicamente, etc., y quizás no sea un proyecto artístico.

Exceptuando estas reservas, es indiscutible que el arte y la mediación artística también, y justamente a causa de sus entrecruzamientos, pueden preparar el terreno para otras formas de vida pública. De cuál de ambos campos provengan los responsables y las ideas, eso es algo ya de importancia secundaria. ◀

.....  
Copyright:

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

Autora:

Eva Schmitt (1974) estudió Pedagogía del Arte, Ciencias Empresariales y Psicología en Fráncfort/M., España y Estados Unidos. Desde 2007, trabaja en la sección de las artes visuales del Goethe-Institut.

Traducción del alemán:

Ricardo Bada

# TRABAJO EN CONTRADICCIÓN

La mediación del arte en cuanto práctica crítica. Un concepto autorreflexivo y crítico frente a una pedagogía museística afirmativa, reproductiva y al servicio de la institución.



Taller del simposio sobre la mediación del arte contemporáneo, Hamburgo, mayo de 2005.  
Concepto y realización: Nanna Lüth / Ulrike Stutz. Foto © Nanna Lüth

**KUNSTCOOP® Y SU NACIMIENTO A PARTIR DEL ESPÍRITU DE LA REVOLUCIÓN DEL 68** En 1999, fundé el colectivo Kunstcoop® en Berlín junto con otras seis artistas. El enfoque del grupo pretendía desarrollar la mediación del arte como práctica de crítica institucional, autorreflexiva y participativa.

Nuestras influencias eran la ciencia del arte y la museología crítica y feminista, la crítica institucional artística de los años noventa, así como proyectos artísticos en colaboración con diferentes públicos y en puntos de intersección con el activismo que se suelen categorizar como “Collaborative Art” (Grant Kester) o “New Genre Public Art” (Suzanne Lacy). Además nos ocupábamos de conceptos de la pedagogía artística que comenzaban a reconsiderar la asignatura incorporando las tendencias actuales en el mundo del arte, por ejemplo, bajo los aspectos de *performatividad* y deconstrucción. También nos orientábamos por el propio campo de la mediación del arte en los museos. Dirigíamos la mirada sobre todo a Inglaterra y América del Norte, lugares en los que, como consecuencia de los movimientos por los derechos civiles, a partir de los años setenta también los mu-

seos y las instituciones expositivas se habían visto obligados a reflexionar sobre su condición hegemónica y a cuestionarse a quién querían servir y representar de verdad con su actividad expositiva, coleccionista e investigadora.

La colaboración de los departamentos pedagógicos de los museos con esas fuerzas socio-civiles y el sector de la educación era, como se podría objetar con escepticismo, una vía muy sencilla y poco costosa para apaciguar las tensiones provocadas por dichas cuestiones sin tener que transformar en esencia los museos. Sin embargo, en el ámbito de la mediación institucional del arte se abrieron al mismo tiempo espacios para l@s\* artistas y l@s pedagog@s que aunaron el trabajo por una sociedad más justa con una práctica artística y educativa y con el aprovechamiento de los recursos museísticos. Así surgió el perfil de los “Artists – Educators”, cuy@s politizad@s actores a veces consiguieron amplificar la práctica de los museos en el transcurso de las cuatro últimas décadas. Un proyecto actual como “Tate Encounters” en Londres, que estudia con un enfoque artístico y sociológico si las obras expuestas del Tate Britain

producen “Britishness” y de qué manera lo hacen, sería impensable sin la tradición de la mediación del arte crítica. Igual que tampoco existiría el Youth Council de la National Gallery de Ontario (Toronto), en el que los jóvenes, con un programa concebido por ellos mismos, confrontan las exposiciones de esta colección de arte, la más grande y representativa de todo Canadá. El Youth Council interviene en las exposiciones invitando, por ejemplo, a un grupo inuit de *performance* a montar su escenario en el centro de una exposición etnográfica sobre arte inuit, con el fin de involucrar a l@s visitantes en discusiones sobre el racismo y el exotismo en Canadá y para interrumpir espontáneamente la contemplación de los artefactos. O bien organiza en la galería del museo sesiones informativas y proyectos artísticos sobre violencia policial contra jóvenes y defiende ante los tribunales a activistas envuelt@s en problemas con la justicia presentando informes autorizados por el museo en los que se testimonia que se trataba de una actividad artística.

En Alemania hubo muy pocos precursores parecidos, pero nuestra iniciativa, a su vez, habría sido también inconcebible sin la historia del movimiento alemán del 68. Me atrevo a afirmar que, veinte años después y en todos los países germanohablantes, aún no existía en ningún otro sitio el marco institucional que convocara en unas aulas universitarias a l@s artistas jóvenes con gusto por la deconstrucción artística, referencias contextuales y un interés vital por el trabajo educativo. El seminario del Institut für Kunst im Kontext (Instituto de Arte en Contexto) de la Universität der Künste de Berlín (Universidad de Bellas Artes), en el que se había fundado Kunstcoop©, era el único lugar en el que se apoyaba y reforzaba esta actitud. Y lo era porque allí raramente se despreciaba lo pedagógico frente a lo artístico y nosotr@s en cuanto artistas nos sentíamos llamad@s a reflexionar sobre nuestra posición desde la perspectiva crítica de la dominación.

Al mismo tiempo, la única institución berlinesa de arte que reaccionó positivamente ante nuestra oferta de idear un programa de educación de arte fue la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK: Nueva Sociedad para las Artes Visuales), una asociación de arte con organización democrática de base (véase el artículo de M. Jas y W. Behrens en este número). En un campo artístico en general tendente a la aversión y el desprecio a lo pedagógico, la herencia del 68 hizo posible que en 1999 iniciáramos una mediación del arte bien informada desde el punto de vista artístico y que se autopercibía como crítica.

### UNA PEDAGOGÍA MUSEÍSTICA AFIRMATIVA Y REPRODUCTIVA FRENTE A UN PLANTEAMIENTO CRÍTICO

Nosotras entendíamos nuestro trabajo como réplica a una imagen del artista que vive del mito del genio masculino. Por otro lado, con él contradecíamos una tradición de la pedagogía museística alemana afirmativa y reproductiva que intenta formar al “público del mañana” (reproducción), seducirlo y entusiasmarlo. Su objetivo principal es introducirse en los valores burgueses: se debe despertar el amor al museo (afirmación). No es casual que todo esto y principalmente el pensar en grupos destinatarios se haya tomado prestado del campo de los estudios de mercados. Cuando se discuten transformaciones institucionales, casi siempre se hace desde la perspectiva de posibilitar de manera óptima y efecti-

va lo “sensual”, es decir, no las experiencias intelectuales; en un museo uno se debe “sentir como en casa”, y con este fin se hacen esfuerzos para facilitar el acceso físico y mental y la comprensión de los contenidos autorizados por la institución. Para ello se emplean métodos derivados del constructivismo de las ciencias de la educación como el principio dialógico o la autorregulación en el aprendizaje basado en el objeto, pero se emplean asimismo medios de comunicación interactivos y recientemente también sociales. No obstante, no es posible obviar que esta concepción de la mediación del arte no persigue de manera explícita un cuestionamiento esencial ni una reutilización autorregulada o transformación del museo por parte de quienes aprenden (lo que no significa que no se produzcan a veces o que no se toleren en cierta medida). En este modo de juego dominante, la mediación del arte se concibe al servicio de la institución y del público, si bien aspira a legitimar la primera y a multiplicar el segundo.

En cambio, el interés por proyectar la mediación del arte como una práctica que cuestiona el museo y, en definitiva, lo transforma tiene un serio trasfondo. Existen conocimientos que muestran que la historia de las instituciones expositoras de arte está estrechamente entrelazada con el colonialismo y la constitución y mantenimiento de las sociedades fundadas sobre la identidad nacional de cuño noroccidental. Por tanto, los museos no son esos lugares genuinamente buenos e inocentes de elevada formación y mayor verdad por los que pretenden pasar ante la opinión pública, sino que son *también* lugares cuya fundación y cuyas colecciones surgieron en relaciones de violencia (ya sean las historias coloniales o el poder de un sistema artístico organizado según las reglas del capitalismo o la conjunción de ambos) y sus obras expuestas y las prácticas institucionales ayudaron y ayudan a su vez a generar y mantener relaciones de violencia. Una mediación autorreflexiva se da cuenta de su complicidad en estos procesos y se pregunta por posibilidades de acción, ya que cerrar los museos como consecuencia de su dimensión de dominación y violencia tal vez supondría desperdiciar una buena oportunidad: precisamente debido a su posición de poder, los museos podrían ser también actores de transformación. Y precisamente debido a su involucración y carácter contradictorio, constituyen recursos importantes para un trabajo pedagógico crítico. Finalmente, o así lo veo yo, sólo éste permite llevar a cabo una visión muy ensalzada por diferentes voces en la actualidad: la visión del museo como “zona de contacto” (James Clifford) desde una perspectiva postcolonial o incluso descolonizadora. Esto es así *a pesar de* y precisamente *porque* a la propia mediación del arte le son inherentes numerosas contradicciones, de las cuales expondré a continuación sólo dos muy evidentes.

### CONTRADICCIONES DEL TRABAJO DE MEDIACIÓN DEL ARTE CRÍTICO

Por un lado, la cooperación del trabajo pedagógico de los museos con, por ejemplo, organizaciones del activismo social o de grupos sociales desfavorecidos peca de un paternalismo insoslayable porque las alianzas se instituyen desde una posición de poder. Por eso, se requiere mucho tiempo y precisión en la concepción de relaciones de cooperación y represen-



tación a un mismo nivel. La disposición a olvidar los privilegios (Gayatri Chakravorty Spivak), incluso en los museos que se consideran a sí mismos autorreflexivos y críticos, alcanza con frecuencia pronto sus límites. Por su parte, la legitimación de la mediación del arte en la actualidad viene impregnada en casi todo el mundo de promesas neoliberales como la producción de fuerzas de trabajo creativas, flexibles y actores autorresponsables que no constituyen una carga para la comunidad gracias a su inventiva formada artísticamente. Entre otras, la iniciativa de *lobby* para la formación cultural de la Unesco puesta en marcha en 2005 ha contribuido a una rápida propagación y aceptación de estos postulados, que apenas resultan conciliables con un enfoque crítico de la mediación del arte; la cual es, a la vez, dependiente de los fondos y recursos adquiridos con estos argumentos. La actualidad y relevancia social del trabajo de mediación crítico reside, en mi opinión, precisamente en no nivelar o callar tales contradicciones insolubles, sino hacerlas objeto de reelaboración y debate.

Entretanto muchos museos han llegado a reconocer el potencial que contiene una mediación del arte así entendida para su propia subsistencia. En lugar de sentirse amenazados, pasan a destacarla como parte integrante de la práctica institucional.

No obstante, el reconocimiento institucional, en principio laudable, no conduce necesariamente a un refuerzo de la posición de la pedagogía del arte. Desde 2007 y bajo el lema de "Educational Turn in Curating", se puede observar a escala internacional un resucitado interés por lo pedagógico en el campo artístico; interés que incorpora saberes desarrollados desde hace décadas en el ámbito de la educación artística crítica sin tener en cuenta a l@s educadores como actores relevantes.

Un ejemplo actual de Educational Turn in Curating parece ser el Encuentro Internacional de Medellín (MDE11), que tendrá lugar en septiembre de 2011 y lleva por título "Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte". Me intriga mucho saber en qué medida el encuentro incorporará el asesoramiento experto del departamento de mediación de conocimientos del museo organizador, el Museo de Antioquia, cuyo trabajo es un ejemplo demostrativo e interesante de los planteamientos aquí expuestos [El artículo se escribió unos meses antes, N. de la T.].

**PERSPECTIVAS: DESEOS Y ESPERANZAS** Desde hace algún tiempo se puede constatar el surgimiento de un número creciente de colectivos dedicados al desarrollo e investigación de una mediación del arte artístico-deconstructiva y crítica (por ejemplo trafo.K en Viena, eck\_ik Büro für Arbeit mit Kunst en Berlín, microsillons en Ginebra o Transductores en España, por nombrar sólo algunos de los más cercanos geográficamente). La Initiative for Art Education de la Unesco, así como la International Society for Education through Art (INSEA, Sociedad Internacional de Educadores a través del Arte), al margen de la crítica apuntada más arriba, han contribuido a que el ámbito profesional de l@s educadores de arte empiece a concebirse como una comunidad profesional global y a interconectarse.

Me gustaría que en los próximos años se consiga, bajo estas condiciones, establecer alianzas internacionales con artistas que entiendan su trabajo como práctica crítica para identificar

preguntas comunes y afrontarlas... y para poner en marcha una iniciativa de *lobby* que se implique por el trabajo en contradicción. ◀

\*Tomado de la teoría *queer*, empleo el signo @ para dar a entender que no sólo se trata de "hombres" y "mujeres" sino de construcciones de género más allá de la heteronormatividad. El signo @ ofrece espacio para planteamientos allende de la bisexualidad.

.....

*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Carmen Mörsch (1968), artista y mediadora del arte, dirige desde 2008 el Institute for Art Education de la Escuela Superior de Arte de Zúrich. En el ámbito de la mediación del arte y la educación cultural, ha realizado proyectos, investigaciones y publicaciones desde 1995. Actualmente es responsable del proyecto para la mediación de la cultura de la Fundación Cultural Suiza Pro Helvetia.

*Traducción del alemán:*

Carmen García del Carrizo

## UNA MISIÓN POSIBLE

Una artista intenta incitar a quienes participan en sus proyectos curatoriales a que reflexionen acerca de su situación vital personal. Un informe sobre sus experiencias, con unas líneas introductorias a propósito de la tarea mediadora de la NGBK.



Proyecto de la NGBK realizado por Mona Jas con el Instituto de Bachillerato Menzel de Berlín.  
Foto: Tonia Andresen

**WIBKE BEHRENS: MEDIACIÓN ARTÍSTICA EN LA NGBK.** La Nueva Sociedad para las Artes Visuales (NGBK, sus siglas alemanas) es una asociación artística que fue fundada en Berlín en 1969, a partir del espíritu político de la revuelta del 68, y que se distingue considerablemente, en su estructura institucional, de las demás de su género en Alemania. El programa anual y todos los asuntos de la asociación se formulan, discuten, deciden y llevan a la práctica siguiendo los principios de la democracia de base, y no de manera jerárquica. Ello quiere decir que las exposiciones, las publicaciones, las series de eventos y los foros de discusión de la NGBK se conciben y presupuestan por grupos de al menos cinco miembros de la misma, se presentan anualmente a la asociación –que cuenta actualmente con unos 850 miembros–, y en una asamblea de varias horas, con un promedio de cien asistentes, se debaten sus contenidos y finalmente se votan. En el foco de este quehacer se encuentra la responsabilidad de todos de acordar un programa anual variado y rico en facetas, que se ocupe de temas críticos de la sociedad y se enfrente interdisci-

plinariamente, en el contexto de las artes visuales, con cuestiones y posiciones artísticas controvertidas.

Tres puntos son centrales para la realización de la temática elegida: las decisiones se toman colectivamente, las cuestiones de la mediación exigen una discusión constante, la disposición al diálogo y la comunicación son condiciones indispensables para ello.

De este modo, se amplía el círculo de los interlocutores desde el intercambio de ideas más bien personal, pasando por la discusión interna en la asociación, hasta el diálogo con el público: ¿qué es lo que debe transmitirse? ¿Qué posiciones artísticas representan los contenidos? ¿Qué cuestiones se develan, se discuten previamente o se ponen a disposición para ser discutidas en la exposición? ¿Qué es lo que debe ser comunicado por la curaduría, qué respuestas se ofrecen en el discurso, qué respuestas nuevas se generan y cómo despiertan un eco? ¿Y en quién?

El público de la NGBK es, desde sus comienzos, internacional; la percepción por parte de la opinión pública refleja la

viva exigencia interna en lo temático-discursivo y lo socio-crítico de la asociación. El hecho de que la NGBK esté domiciliada desde hace más de dos décadas en el barrio mayoritariamente migratorio de Kreuzberg reclama y fomenta la creación de nuevas interfaces en el espacio de exposiciones. De este modo, se abren nuevos campos de comunicación y otras superficies de mediación.

Esta situación consolidada de recepción debe usarse y desarrollarse de manera óptima. Para ello, la NGBK concede anualmente, desde 2008, una beca a la mediación artística, a fin de conseguir espacios artísticos de mediación, adicionales y autónomos, para nuevas focalizaciones y puntos de vista especiales. La artista y mediadora artística Mona Jas recibió esta beca hace tres años, siéndole luego prolongada. En la publicación *Mischen: possible, Kunstvermittlung NGBK 2008-2010* (Actuación: posible. Mediación artística NGBK 2008-2010), editada por la Asociación, reflexiona sobre sus experiencias.

Los fragmentos del texto que siguen a continuación pretenden transmitir una impresión subjetiva y al mismo tiempo contextualizada de su trabajo, e invitar a ocuparse del arte de la mediación artística.

**MONA JAS: UNA MISIÓN POSIBLE.** Para hacer el camino desde la demarcación teórica de los conceptos habituales de mediación hasta la realización práctica de mis propias concepciones, la beca de la NGBK me ofreció una oportunidad única. Por experiencia propia, sabía cuán importante puede ser un acceso libre al arte en determinadas fases del desarrollo. Por ello, mi propósito como mediadora artística era el de darle esa posibilidad a otras personas y colocar sus ideas y sus deseos en el centro de mis talleres y mi proyecto.

Muchos de mis talleres se relacionaban por su contenido con las exposiciones de la NGBK, pero lo mío no era traducir el mundo mental de los curadores y de las obras de arte. Así como tampoco trazar un marco para un proceso de aprendizaje, esto es, “aportar” algo a los talleristas o desarrollar métodos específicos para grupos determinados.

Mi idea conductora era más bien lo que una participante de 19 años de un seminario sobre arte y política cultural de la Universidad Libre de Berlín formuló así: “El arte es vida, el arte es transmitir, y el arte es quizás también conectar, esto es, conectar a las personas”. Para convencer a la gente de ello necesité tiempo, confianza y aliados. Lo conseguí sobre todo con círculos de personas con las que fue posible una colaboración continua a lo largo de periodos de tiempo más largos.

Tomar en serio a los “legos” no era en manera alguna cosa natural, ni mucho menos conectarlos con el discurso de los representantes de la escena artística, a los que frecuentemente les gusta quedarse entre ellos, en círculo cerrado. Siguiendo la *Pedagogía del oprimido*, de Paulo Freire, que ve “la educación como práctica de la libertad”, no quise que los participantes de mi proyecto “comiesen ciencia ajena” sino que percibieran y cambiaran su situación vital personal.

Precisamente por ello estuve enfocando desde el principio un amplio espectro de espacios sociales. Para casi veinte insti-

tuciones educativas distintas, concebí diversas formas de colaboración, desde conferencias únicas y talleres hasta proyectos y presentaciones a largo plazo. Cada institución exigía una estrategia específica de toma de contacto, de desarrollo del proyecto y de realización.

Puesto que trabajé con jóvenes y adultos de los más diferentes espacios sociales, casi de manera obligada hice una y otra vez la pregunta (inspirada por el artículo de Lawrence Grossberg “Identidad y Estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”): “¿En qué sentido ‘pertenece’ una cultura a un grupo?”. Así, por ejemplo, los debates acerca del “multiculturalismo” muestran cómo muchas intervenciones parten casi como algo evidente de una relación causal entre identidad y cultura. Desde la perspectiva de los implicados, el *jungeRat* (jovenConsejo)\* está en contra de adscribir los grupos juveniles a su cultura: “Para empezar debe de estar claro que los jóvenes, exactamente igual que los adultos, no son una masa homogénea y que, por lo tanto, en realidad no se puede hablar de ‘los jóvenes’. Sin embargo, como resultado de no tomar en cuenta este hecho, muchos proyectos no están dirigidos a los jóvenes verdaderos sino tan sólo a una imagen unidimensional de ellos” (citado del *jungeRat* en <http://www.rueckkopplungen.de/?cat=55>).

Ello se muestra especialmente en los trabajos de los alumnos dentro del proyecto “Felicidad” (con la presentación de un film en la NGBK), paralelo al programa lectivo. Ahí, Ali T. muestra en su película *A la búsqueda de la felicidad*, en la primera toma, tres muchachos coreando en un auto música *hip-hop*. “Bueno”, pensarán los espectadores, “así son los jóvenes en Berlín”. Pero entonces viene un corte y el protagonista aparece ante una pared monocroma y pregunta con voz grave: “¿Es esto la felicidad?”. Y él mismo responde a la pregunta: “¡Jamás, esto es sólo la felicidad de cara al público!”.

Por el contrario, una alumna respondió a la pregunta de este modo: “¡Desde luego! Sí, es decir, yo me he vuelto un poco más consciente en ese sentido. Porque yo pensaba siempre que todo lo que decía, de alguna manera, era incorrecto y no lo entendía nadie, pero en el arte no hay nada incorrecto, y por eso. Y entonces me aclararon realmente que mi opinión cuenta, que puedo decir algo, igual si es incorrecto o correcto, lo importante es que diga algo y colabore con ello. Y así es también en las clases: ahora pido la palabra con más frecuencia y me resulta indiferente si alguien piensa que estoy loca o no, esto es, si es incorrecto o correcto lo que digo” (grabado durante el seminario sobre arte y política cultural en la Universidad Libre).

En mis talleres llevé a cabo diferentes experimentos de percepción con varios grupos muy distintos entre sí. Así, repetidas veces me cité con los participantes de distintos proyectos en la plaza berlinesa de Kottbusser Tor, desde donde fui con ellos a la cercana NGBK. Allí, en un espacio cerrado, les rogué a todos y cada uno que describiesen (mientras la cámara los filmaba) el camino que acabábamos de recorrer. No me importó que hubieran largos silencios. Mi interés estaba centrado en la reconstrucción no sugerida de lo que habían visto durante ese recorrido. Puesto que mis “cobayas” llegaban a la NGBK con la expectativa de una observación artística, en el primer momento se sorprendían de estar en el centro de la atención y tener que colaborar

de una manera activa con su aporte. De este modo se trocaban los papeles: los observadores se observaban a sí mismos.

¿Dónde está ahí el arte? Una respuesta a esta pregunta aparece en el montaje del material filmado: de una parte surge algo nuevo a través de la descripción (partiendo de la memoria) de la experiencia visual momentánea e individual. Gracias a la filmación, se convirtió en un proceso artístico visible. Por otra parte, la contemplación de todas las descripciones subjetivas del camino permitió echar una mirada a percepciones muy distintas, incluso contradictorias, relacionadas con el mismo objeto. Por ejemplo la de una de las participantes que acudió a la NGBK con su bicicleta: "Todo fue muy rápido con la bici. Había mucho tráfico y los autos me adelantaban a gran velocidad. Procuré mirar sólo hacia adelante y hacia atrás. Tenía miedo de caerme de la bici. Después me imaginé cómo un auto pasaba sobre mi cabeza, qué es lo que sentiría, y que mi cabeza estaría aplastada y qué aspecto tendría". Otra contó: "Recién hoy me he dado cuenta de que todo es muy pequeño. Las tiendas están todas una al lado de la otra. En este camino no me puede pasar nada, ni siquiera yendo en la bici".

Inevitablemente tuve que plantearme el problema de si no tendría poco tiempo y espacio para mi propio trabajo como artista. En ningún momento me fue posible introducir mi propio concepto del arte sin poner en peligro el proceso creativo ya en marcha de la mediación artística. Temía que mis ideas estéticas y conceptuales como artista pudieran limitar las posibilidades de un desarrollo libre y espontáneo de las formas de expresión propias de los participantes. Aunque, por otra parte, me resarcí de esa situación la posibilidad de poder experimentar de manera intensiva unos espacios sociales distintos. Pero realmente no pude resolver ese conflicto.

El hecho de verme a mí misma como artista exigió de mí, durante la beca, permanentemente, trazar una frontera entre mi arte y mis actividades como mediadora artística. No entendí mi actividad creativa en la mediación artística como producción artística, más bien como una continuación del arte y como una oportunidad única de contribuir al cambio de los espacios sociales.

Los trabajos que surgieron en el marco de la beca fueron artísticos, lo que no quiere decir automáticamente obras de arte. En todos los casos –ya sean obras de arte o no–, la autoría es de los participantes, no mía. Fue mi intención política hacer que las personas participasen del arte y, a la inversa, hacer que el arte se enriqueciese a través de ese diálogo: como transferencia de ideas en ambas direcciones. ◀

\* En su página web el jungeRat (jovenConsejo) se presenta así: "El jovenConsejo nació durante una gran encuesta sobre el tema 'Arte y cultura en Berlín'. Un equipo de encuestadores integrado por jóvenes preguntó acerca de este tema, en Berlín, a otros más de trescientos jóvenes. Durante las animadas discusiones acerca del resultado de las entrevistas, del grupo encuestador cristalizó el jovenConsejo. Para destilar los puntos más interesantes, el jovenConsejo organizó en marzo de 2010 una conferencia juvenil con aproximadamente 100 participantes. Este jovenConsejo se ve a sí mismo como mediador entre la juventud, las instituciones culturales y la política. Allí donde se tomen decisiones relacionadas con los jóvenes, debe implicarse a ellos en las mismas. Hay que poner en marcha y fomentar más proyectos de jóvenes para jóvenes". <http://www.jungerrat.de>

.....

*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Wibke Behrens, historiadora del diseño, especialista en ciencias de la cultura y curadora, es desde 2001 coordinadora de la NGBK, Berlín. Desde 2009, como mentora del proyecto piloto "Centro de competencias para la gestión cultural" del Goethe-Institut, tiene una función consultiva, iniciadora y político-cultural.

*Autora:*

Mona Jas (Rheden, Países Bajos) formó parte de la clase magistral de Katharina Sieverding en la Universidad de Artes de Berlín. Ha trabajado a escala internacional como artista, mediadora del arte y docente, por ejemplo en proyectos en Minsk (Bielorrusia), Merano (Italia) o Biel (Suiza).

*Traducción del alemán:*

Ricardo Bada



# AL MUSEO CON GOETHE

Seis Institutos Goethe sudamericanos lanzan una iniciativa para establecer un apasionante diálogo sobre la tarea pedagógica en los museos.



Taller para educadores de museos organizado por el Goethe-Institut en Alta Gracia, provincia de Córdoba, Argentina, 2011. Foto: Larisa Staldeck

El impulso para el proyecto de estimular un diálogo sobre la tarea pedagógica en los museos de Sudamérica y crear para ello una red a nivel local, regional e internacional partió de Petra Behlke-Campos, directora del Goethe-Institut de Perú, y Reinhard Maiworm, entonces director del Goethe-Institut de Chile y actualmente del de México. En varios talleres se reunieron representantes y pedagogos de museos del entorno de los institutos de Lima, Bogotá, La Paz, Santiago de Chile, Córdoba y Montevideo. El Servicio de Museos de Colonia fue invitado, además de la Asociación Federal de Pedagogía de Museos, para presentar su programa como ejemplo de la actual pedagogía de museos alemana.

“¡Felicitaciones!, los colegas han presentado en la Estancia de Alta Gracia un excelente programa”, fue el comentario enviado por correo electrónico a Colonia luego de la primera velada en Córdoba. El taller para los 36 pedagogos y pedagogas reunidos en Argentina comenzó de forma muy singular.

Primero se nos invitó a cerrar los ojos. Pudimos oír entonces los ruidos del barrido de una escoba sobre el viejo suelo de

piedra; a lo lejos sonaban golpes de martillo sobre hierro, quizás una herrería; una voz de mujer cantaba una canción triste; una sogá rozó una de mis manos y en la otra me fue colocado un pedazo de aromático pan. Así experimentamos la historia invisible de los esclavos provenientes de África que otrora vivieron y sufrieron en la estancia: un aporte didáctico que transmitió al público la intención de las concepciones del museo. Y un maravilloso acceso, experiencial y a través de muchos sentidos, a la discusión sobre los diversos enfoques de la pedagogía de museos en Argentina y Alemania.

Luego todos fuimos invitados a reescribir un poema siguiendo una receta literaria del poeta de habla alemana Eugen Gomringer. Este importante representante de la poesía concreta escribió el poema “Avenidas” en español, el idioma de su madre boliviana. En el poema se utilizan sólo seis palabras. La tarea fue colocar en la estructura dada palabras que transmitieran ideas sobre el museo, un objeto de exposición y/o la propia autodefinición.

El poema escrito de acuerdo con esa estructura por mi colega chilena Lucía Cariños, pedagoga del Museo de la Memoria y

los Derechos Humanos, sorprendió en un principio por su temática. Trataba de un caballito de mar y nadie vio la relación que podía tener con el memorial. Hasta que Lucía lo explicó: los caballitos de mar eran las marcas de fábrica que los prisioneros veían en la loza de los baños en los pocos momentos de tranquilidad que tenían. La solución del enigma encerrado en el lenguaje simbólico impactó al grupo, pues ese símbolo dejó al descubierto, a pesar de la implícita reducción, todo un cosmos de emociones y cosmovisiones. El ejemplo deja claro qué puede lograrse con la pedagogía de museos: una intensa relación con los objetos expuestos, que despierta emociones y abre el alma del ser humano para el análisis profundo.

Durante el taller fueron analizadas las diversas tareas de la pedagogía de museos, desde las relaciones públicas hasta el trabajo educativo; examinados los posibles grupos de visitantes; construidas redes entre socios de cooperación y discutidos modelos de financiación. Espontáneamente se formaron grupos de trabajo, que planean reunirse regularmente para intercambiar ideas, y surgió el deseo de dotar a las exposiciones de los Institutos Goethe de un programa pedagógico-museístico, así como de apoyar a los colegas de museos participantes. También fueron presentadas ideas para realizar proyectos en escuelas, pequeñas actividades, como talleres de escritura creativa, que pongan en contacto a sus participantes con la lengua alemana. ◀

Más información sobre los talleres, con materiales, ejemplos de textos e ideas de planificación en: [goethe.de/pedagogia-de-museos](http://goethe.de/pedagogia-de-museos)

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Karin Rottmann (1954, Colonia) ha publicado una serie de artículos sobre pedagogía museal y artística y libros escolares. Desde 1996, es pedagoga museística profesional en el Servicio de Museos de Colonia, y en la actualidad dirige el programa escolar para los museos de la ciudad.

*Traducción del alemán:*

Pablo Kummetz

# LA EDUCACIÓN COMO ACCIÓN POÉTICA

El papel del proyecto educativo en una institución cultural es cuestionar las relaciones entre la vida y el arte.



Pajillas negras, proyecto creativo "Acción y pensamiento": taller de acción educativa del Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Foto: Mariana Galender

El arte y la educación son áreas que pueden ser revolucionarias por naturaleza. Gracias a ellas cambiamos nuestra visión del mundo e inventamos otras maneras de mirar y actuar. Ser artista y profesor exige por lo tanto un ejercicio constante de creación y descubrimiento de nuevos caminos. Además de eso, especialmente en Brasil, la conquista de campos efectivos de trabajo en esa dirección exige tenacidad y capacidad para detectar y aprovechar las oportunidades que se presentan.

El papel del proyecto educativo en una institución cultural es proponer un cuestionamiento acerca de las relaciones entre la vida y el arte contemporáneo, a través del contacto con el arte o el quehacer artístico. Las preguntas, proposiciones y problemas explicitados por los artistas nos proporcionan vínculos, suscitan acciones que alimentan nuestra manera de inventar la educación por medio del arte. Buscamos no sólo proporcionar a los visitantes y estudiantes un contacto desafiante con las obras presentadas en las exposiciones, sino también abrir espacios para que el educador que recibe al público investigue y proponga otras relaciones con el arte.

**NUEVAS NARRATIVAS** Desde el comienzo de mi desempeño en la concepción de proyectos educativos he tenido la intención de realizar un trabajo especial dedicado a profesores de arte y educadores sociales, de escuelas públicas y de ONGs. Estos profesores trabajan con la franja de edades correspondiente a la apertura a la comprensión del mundo: sus alumnos son curiosos y sienten avidez por aprender, y nos desafían a inventar nuevos caminos todos los días. Me pregunto: ¿de qué forma podemos abrir espacios para las nuevas narrativas y las intervenciones del público?, ¿cómo crear un ambiente que propicie la acción poética, en el cual las personas se sientan a gusto y con libertad de colocarse ante las obras de arte y ante sí mismas?

Cierta vez estaba con mi equipo en el Centro Educacional Unificado (CEU) Casa Blanca, localizado en un barrio de la periferia de la ciudad, conduciendo un encuentro de formación promovido por la Bienal de São Paulo, con 450 profesores de la Red Municipal de Educación. Los micrófonos, en intensa movilidad a través del público, expresaban el vigor de la conversación sobre los modos de vida y el arte, y manifestaban algunos choques bastante intensos. Tratábamos del trabajo *Pare, repare*,

*prepare*, del dúo Allora y Calzadilla, una *performance* sorprendente que reúne a seis músicos que se alternan tocando, desde dentro de un piano, el cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

Entonces, un profesor de música allí presente se levantó y preguntó a sus colegas: “¿Ustedes conocen la *Novena Sinfonía* de Beethoven?”. Como poquísimos de ellos la conocían, él se ofreció: “¿Puedo cantarla para ustedes?”. Atendiendo a la voluntad de los profesores, cantó el cuarto movimiento entero, en un tono alto y hermoso. La audición espontánea, sin ensayos ni protocolo, llegó inesperadamente, llevando al público a un silencio cómplice y receptivo que, después de los aplausos, continuó ocupando el espacio.

Esa escena me hizo pensar lo maravilloso que es cuando alguien se siente a gusto y con libertad para expresarse. Entonces me pregunté: ¿cómo garantizar ese espacio en las instituciones culturales? Creo que el gran desafío es integrar la competencia para tener espacios bien cuidados, un equipo preparado, rigor conceptual y, al mismo tiempo, dejar huecos para lo insólito. La participación y la presencia de cada participante en esa acción pueden catalizar un encuentro vivo y la creación de un espacio con afecto, donde todos se sitúen más allá de lo que está propuesto, investigando y preguntándose sobre el sentido de la vida contemporánea y del arte.

**SIEMPRE UN VASO DE MAR...** El Instituto Tomie Ohtake, un centro cultural de arte contemporáneo en la ciudad de São Paulo, inaugurado en 2001, se ocupa de los temas arte, arquitectura y diseño. Siendo una institución bastante joven, con una dirección abierta a la búsqueda y la investigación, hace posible que la acción educativa tenga la oportunidad de experimentar varios caminos en su trabajo con niños, jóvenes y adultos, en pequeños grupos. La propuesta de ese proyecto educativo es priorizar la búsqueda, la experiencia y la reflexión de los profesionales participantes, interactuando con grupos heterogéneos y estableciendo comunicación con un espacio democrático de arte.

En cuanto a la Fundación Bienal de São Paulo, ubicada en una ciudad con once millones de habitantes, su capacidad de cobertura es enorme. Simbólicamente ocupa un territorio que es de todos. Una exposición bienal de arte es siempre un gran desafío: la localización de un asunto, el desarrollo de un argumento, la creación de un proyecto, la configuración de un territorio, el espacio expositivo, los pasajes y desplazamientos, los lugares de encuentro con las obras, la recepción del público, lo que hay que poner de relieve en cada trabajo, las relaciones a establecer. ¿Cómo recibir bien a las personas? ¿Cómo compartir las intenciones del trabajo con todos los implicados en la muestra? ¿Cómo crear espacios para experiencias significativas? En un espacio de 25.000 m<sup>2</sup> se puede acoger a un público numeroso.

Dialogar con profesores y educadores parece ser el primer paso para un acceso significativo a las escuelas, y en las ONGs y en las comunidades. En la 29.<sup>a</sup> Bienal, realizada en 2010, al crear los ámbitos que daban nombre a las plataformas conceptuales y a los espacios de encuentro, los curadores jefe reforzaron su propuesta de reflejar sobre el arte y la política la luz de la poesía, como sugiere el título de la exposición: “Hay siempre

un vaso de mar para un hombre navegar”. Haciendo posible al público diferentes entradas para la lectura de la muestra, crearon nuevos aires, espacios para pensar el arte con una frescura que puede, a cada momento, revelar nuevas significaciones.

Para el proyecto educativo, la propuesta de la curaduría de las muestras conlleva una perspectiva distinta para la interlocución con las personas y las obras, generando diálogos entre los integrantes del equipo y el público, creando diferentes tipos de aproximaciones al arte, estableciendo relaciones entre el arte y la vida cotidiana, formulando preguntas, problematizando y discutiendo la esencia del trabajo de cada artista y las urgencias de la vida contemporánea.

El desafío de atender a muchas personas, con la intención de escuchar a y dialogar con cada una de ellas, encierra una mezcla de objetividad absoluta y de subjetividad a flor de piel. Es preciso que la logística para recibir al público esté muy bien estructurada. Hay que tomar decisiones en todo momento. Al mismo tiempo, las personas (sean del equipo o del público) necesitan que sean oídas sus necesidades, sus reflexiones y la construcción de sentidos.

La percepción de los acontecimientos ha sido la brújula de esa navegación. La intención es que las personas lleguen a encontrarse unas con otras, que tengan las mejores condiciones para ello, y que ese cuerpo colectivo pueda tener una irradiación. Que la conversación se dé poco a poco, como el fuego de un corro alrededor de una hoguera, que se expande y enciende otras hogueras. Ese fuego es el diálogo, motor de la navegación. ◀

.....

*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Stela Barbieri, artista plástica, es narradora de historias, curadora educacional de la Fundación Bienal de São Paulo desde 2009, y responsable de la Acción Educativa del Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, desde 2002.

*Traducción del alemán:*

Ricardo Bada



# EL NUEVO MUSEO DE LA INDEPENDENCIA DE COLOMBIA

**Sobre la renovación de un museo a partir de un proceso pedagógico que, además de a expertos y profesionales, involucró a los visitantes del museo.**



Museo de la Independencia, Bogotá, Colombia. Foto: Camilo Sánchez

Los museos siempre son acusados de ser instituciones obsoletas que no se mantienen al ritmo de una sociedad cambiante. Cuando se le pregunta al público acerca de sus expectativas de cambio con relación a los museos, muchos opinan que éstos nunca deberían transformarse, o que el cambio y el progreso debería ser una cuestión más inmediata y “cosmética”: decisiones simples que implican cambio de vitrinas, un novedoso diseño gráfico y el uso de nuevos materiales y tecnologías. El público exige un lugar confortable y sobre todo, estéticamente hermoso, una

mezcla entre parque de atracciones y centro comercial. Sin embargo, las transformaciones profundas y significativas toman un largo tiempo, porque generalmente implican más un cambio de actitud que de tendencias de exhibición y espacios de disfrute.

Este escrito desea presentar algunos elementos del proceso de renovación integral al que fue sometido el Museo del 20 de Julio de 1810 de Bogotá (Colombia) entre el año 2000 y el año 2010, fecha de conmemoración del Bicentenario de la Independencia Nacional. La renovación se llevó a cabo a partir de un

proceso pedagógico que involucró participativamente a los visitantes del museo, así como a grupos de expertos, académicos y profesionales en diversas disciplinas. La fecha del 20 de julio fue designada fiesta nacional de Colombia en 1873 y recuerda los sucesos de revuelta popular que se llevaron a cabo en Bogotá, la capital del Nuevo Reino de Granada como colonia del Imperio español. El museo cambió su nombre en el proceso de renovación y sustituyó la fecha por el concepto de Museo de la Independencia.

**LOS PRIMEROS PASOS** Cuando en cualquier museo del mundo se lleva a cabo un proceso de renovación, existen al menos dos vías: una es unilateral y proviene del museo y sus “expertos”; la otra busca una mirada externa, que en la mayoría de casos convoca a una consulta pública para garantizar que los deseos de los visitantes se vean reflejados en la exposición (después de la cual se acude a un grupo de profesionales que traduzcan estos deseos en acciones concretas).

Desde el año 2000 se pensó en una reorganización del museo y en la forma en que éste debería cambiar. Surgió así una primera propuesta de renovación integral inscrita dentro del primer modelo mencionado anteriormente, en el que el componente fundamental era la renovación de los contenidos del museo y era definido por expertos historiadores. Sin embargo, esta propuesta coincidió con un cambio en la dirección del museo en el año 2002, que al hacer el análisis de la misma consideró que carecía de una validación pública. Aunque no la descartó inmediatamente, inició un proceso pedagógico de diálogo con el público y expertos en varias disciplinas, que terminaría por reinterpretarla.

**EL PROCESO** Este proceso pedagógico se llevó a cabo de diversas maneras, motivadas a partir de algunos cuestionamientos: ¿cómo involucrar a los visitantes de manera activa en lugar de simplemente preguntarles lo que desean?, ¿cómo cambiar las preconcepciones históricas sobre los hechos ocurridos hace 200 años?, ¿cómo transformar la perspectiva del público acerca del carácter del museo como templo de la patria? Ello se inscribió igualmente en la inquietud de muchos museos latinoamericanos y del resto del mundo, los cuales comienzan a construir una estrecha relación con sus comunidades para abordar el reto de ser agentes efectivos de cambio social. Sin embargo, es necesario reconocer que se requiere mucho tiempo para aprender acerca de esas nuevas audiencias, otro tanto para escucharlas, forjar esas alianzas, buscar recursos para fortalecer esos vínculos y posibilidades de solucionar sosteniblemente esos proyectos, lo cual se constituye en uno de los mayores desafíos de los museos de nuestra región.

Esta tarea de renovación de un museo histórico en Colombia es un ejemplo de cómo sí es posible trabajar a partir de un diálogo continuo y una invitación participativa de los públicos para la toma de decisiones, en este caso la de una transformación integral de ese lugar histórico.

Además de las acciones pedagógicas, el museo adelantó otra serie de eventos de carácter académico (coloquios, talleres, conferencias con expertos), e inició una serie de actividades que

buscaban cuestionar al público con el fin de generar una actitud participativa y crítica por parte de éste. Las tradicionales salas del museo empezaron a ser invadidas por preguntas, actividades pedagógicas y reflexiones sobre la colección, el patrimonio y la independencia como concepto, entre otras estrategias. Finalmente, se adelantó durante 2007 y 2008 una consulta pública abierta en diversos escenarios, que sirvió de base para la formulación del nuevo proyecto y que preguntaba sobre qué tipo de museo se quería tener para la conmemoración del Bicentenario de la Independencia. Esta iniciativa cerró el ciclo que se había abierto en el año 2002, en el cual se consideró indispensable activar la participación de la ciudadanía como parte integral del proceso de renovación del museo y responder al mandato constitucional de valoración y validación ciudadana por medio de un ejercicio participativo.

**LOS EFECTOS** Como resultado del trabajo académico, se planteó un esquema conceptual a largo plazo, que a su vez fue sometido a diversos exámenes en una serie de mesas especializadas con arquitectos, historiadores y museólogos, que sirvieron para perfeccionar la propuesta. El resultado más importante del nuevo planteamiento fue la necesidad de presentarle al público dos alternativas de recorrido: la “Ruta de la Independencia” y la “Ruta de la Ciudadanía”. Esto con el fin de generar tensión en el visitante al obligarlo a hacer una elección de recorrido (la independencia es, después de todo, una elección que implica decisión). Estas rutas buscan encontrarse en un espacio central en el que la tensión narrativa alcanza su máximo punto en una sala que presenta al objeto emblemático (el Florero), para luego ingresar en sentido contrario a la ruta que no fue elegida desde un comienzo y así tener el panorama completo de la narración del museo. La mejor manera de ilustrar esta intención la encontramos en la cinta de Möbius, una superficie, con una sola cara y un solo borde, que forma un lazo interminable y tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable; debe su nombre al matemático alemán August Ferdinand Möbius (1790–1868).

Por otra parte, la decisión del modelo de exhibición obedeció a la necesidad de los visitantes de tener un museo “interactivo, dinámico y moderno”, pero que a la vez presentara amplios contextos locales y universales sobre los procesos de independencia. Ello llevó a desarrollar un montaje que usó videos, interacción tecnológica y espacios de experiencia sensorial, en conjunto con las colecciones de piezas históricas que son de gran variedad y antigüedad.

Las reacciones del público frente a este “nuevo” museo son altamente positivas, pues el público identifica la necesidad que se determinó durante las consultas y los ejercicios pedagógicos que se llevaron a cabo a lo largo de siete años de diálogo e intercambio de percepciones con variados grupos sociales.

**CONCLUSIONES** La definición de un museo como entidad permanente al servicio de la sociedad y su desarrollo plantea una aparente paradoja a la luz del presente escrito. Hablar de renovación en una institución museal se diría que contradice su carácter de permanencia, pues parece competir con el imaginario que tiene el común de las personas de lo que debe ser el sen-

tido de una entidad educativa y cultural como un museo: el de una tradición inamovible. Sin embargo, se ha querido demostrar cómo en el contexto de una conmemoración histórica como el Bicentenario de la Independencia colombiana se hace necesario trabajar en transformaciones, renovación y cambio de los discursos y las formas de comunicar los contenidos históricos, aún en contra de adversidades como los apretados cronogramas, las exigencias de agentes externos, así como los lentos ritmos que genera la burocracia estatal.

Por consiguiente, la gran lección que deja este proceso de renovación integral del Museo de la Independencia es la siguiente: si un museo se debe a la sociedad en la que está inscrito, y por naturaleza esta sociedad se transforma, el museo está en la obligación de integrar esas transformaciones sociales en su dinámica institucional, contenidos y formas de comunicación. Sólo así tendrá verdadero sentido la comprensión de los procesos históricos por parte de los ciudadanos a quienes convocamos participativamente y a quienes dirigimos todas nuestras tareas y esfuerzo día tras día. ◀

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Daniel Castro Benítez (1960), artista, músico y pedagogo. Ha trabajado en el campo de la pedagogía museal en Colombia desde 1979. Es el actual coordinador regional para América Latina y el Caribe del Comité de Acción Educativa y Cultural del ICOM. Dirige la Casa Museo Quinta de Bolívar y el Museo de la Independencia-Casa del Florero del Ministerio de Cultura de Colombia, ambos en Bogotá.

# ENTRE EL NORTE Y EL SUR

Seis puntos de vista de curadores, artistas y educadores internacionales sobre un intercambio cultural no unidireccional y la tarea mediadora.



Dymaxion Map, dibujo de Nicolás París que ilustra una idea de R. Buckminster Fuller

**1 ¿Es posible un intercambio cultural entre el Norte y el Sur en pie de igualdad, a pesar de las dependencias económicas? ¿Ha habido avances en este campo? ¿Cómo se pueden evitar las estructuras neocoloniales en las presentaciones internacionales de arte?**

**Pablo Helguera:** Creo que las esferas culturales no están ya divididas entre norte y sur, al menos en el mundo del arte. Existen colecciones privadas, museos, artistas, empresas culturales, y éstos se encuentran por todo el mundo. Muchos de los coleccionistas más influyentes son latinoamericanos, al igual que los artistas. Lo que queda de las estructuras neocoloniales serán cosas simbólicas, como la estructura de representación nacional en los Giardini de la Bienal de Venecia. Y aun así, eso actualmente desfavorece a los antiguos poderes coloniales, pues es mucho más difícil para un artista de Inglaterra ser seleccionado para su pabellón que para un artista de un país pequeño.

**Nelson Herrera Ysla:** Los intercambios culturales entre el Norte y el Sur se producen desde el siglo pasado como “conquista” de una época marcada por guerras mundiales, violencia, descubrimientos e invenciones en el campo de la ciencia y la tecnología,

pero sobre todo desde la década de 1960, cuando emergió con fuerza en el panorama mundial el llamado Tercer Mundo a partir de los complejos procesos de independencia y liberación en América Latina y el Caribe, Asia, Medio Oriente y África. Tales intercambios se diseñaban desde el Norte, principalmente Europa y Norteamérica, interesados en “descubrir” la inmensa riqueza cultural que suponían en nuestros territorios, aunque lo hiciesen bajo las colonizantes etiquetas de arte *fantástico*, *étnico*, *primitivo*, *mágico*, *periferia*, *otro*. No fueron desarrollados sobre la base de una genuina igualdad ni de un auténtico conocimiento de lo que ocurría en nuestras regiones, pues la mayoría de sus expertos, curadores, críticos, apenas realizaron sus investigaciones *in situ*.

Casi cincuenta años después, es decir, desde los sesenta hasta hoy, ha habido importantes avances en cuanto a los intercambios. Sin dudas. Por un lado, hemos logrado diseñarlos nosotros –llámense bienales de arte, megaexposiciones, talleres, simposios, coloquios–, gracias al reconocimiento alcanzado por nuestras expresiones artísticas en sus contextos y fuera de éstos. Por otro, nuestros artistas participan en general de casi todos los eventos convocados hoy a nivel global debido a la fuerza y autenticidad de sus obras, proyectos y discursos. No se les



puede ocultar ni ignorar: se han ganado un espacio en el escenario mundial. También muchos de nuestros expertos, sean éstos críticos, curadores, directores de instituciones, son invitados a brindar conferencias, seminarios e, incluso, curar grandes eventos de arte en cualquier sitio del orbe.

La proporción enorme de artistas y expresiones del Sur ha comenzado a inclinar la balanza del arte contemporáneo hacia otras latitudes. No importa si se mantienen ciertas estructuras de corte neocolonial en algunos de dichos eventos, tanto de los realizados en el Norte como en el propio Sur. Lo significativo es que ya están colocadas las cartas sobre la mesa: ahora de lo que se trata es de jugar bien, con inteligencia y sabiduría, con respeto mutuo.

Intercambiar en igualdad de condiciones será siempre un desafío debido al estado de nuestras débiles economías, pero existe hoy una voluntad y creatividad tal que son suficientes para superar ese obstáculo. Así se ha demostrado en las sucesivas ediciones de la Bienal de La Habana y en otros eventos de diversos países del Sur.

**Alfons Hug:** Las dependencias económicas no llevan automáticamente a una dependencia cultural. ¿Cómo se explica, por ejemplo, el auge de las bienales de arte en los países antes llamados “periféricos”? Hay más bienales en el sur y este que en el norte. ¿Y cómo se explica que en las últimas décadas la mayoría de los premios Nobel de Literatura en idioma inglés fueran dados a escritores del Caribe, de Sudáfrica y de India y no de Inglaterra o Estados Unidos?

**Victoria Noorthoorn:** Esta propuesta pertenece al plano de la utopía. Claramente ha habido avances desde el momento en que hablábamos de centro y periferia hace unos veinte años y la actualidad, lo cual no significa que el pie de igualdad esté cerca. Quizás, más allá de preguntarnos por cómo evitar las estructuras neocoloniales en las exhibiciones de arte, debiéramos preguntarnos por cómo evitarlas desde el vamos, al nivel de la producción. Soy testigo de muchas escenas culturales en las cuales se produce respondiendo al pedido de la diferencia, lo cual impide cualquier tipo de progreso y de emancipación intelectual e ideológica.

**Nicolás París:** El arte como herramienta para romper divisiones y definiciones siempre explora territorios afuera de lo ya establecido.

Me gusta pensar y hablar sobre los niveles de responsabilidad del artista, como también sobre los niveles de responsabilidad compartida en los procesos de difusión y percepción en la obra artística y en el intercambio cultural. El artista es el llamado a proponer y crear las condiciones para redefinir jerarquías y categorías entre quienes enseñan y/o aprenden. El artista es el responsable, en su práctica y su difusión, de usar el arte como una herramienta transversal que inicia la construcción de nuevos contextos y nuevos ambientes de diálogo y de negociación. Cada práctica, cada método de trabajo cambia según su entorno, el entorno es su espectador y éste es el que realmente lo transforma y le da nuevas dimensiones en el tiempo. El artista inicia un proceso de aprendizaje por libre elección para comunicar y compartir las invenciones humanas.

Una verdadera intermediación debe ser fundamentada, también, en un intercambio de reflexiones y en una estructura de acompañamiento, siempre desde lo experimental, siempre desde el laboratorio. Para mí, no puede haber arte si no está soportado en una estructura (institucional, de difusión) que se encargue de facilitar encuentros y construir ambientes de diálogo en doble vía. Siempre hay desequilibrios, y trabajamos para encontrar diferentes formas de hacer las cosas que responden a diferentes niveles de conciencia, respecto a diferentes niveles de balance.

**Luis Pérez Oramas:** La cuestión planteada parte de una serie de implícitos geopolíticos y culturales que ameritarían un esfuerzo de revisión crítica. La idea de “intercambio cultural”, la idea según la cual las culturas –si es que éstas pueden ser unidades precisables o sujetos específicos– “intercambian” entre ellas, como si se tratara de dos sujetos en el marco de una lógica económica, o como se intercambian bienes y valores entre personas individuales, me parece simplemente ingenua. El aludido “intercambio cultural” entre el Norte y el Sur es una fórmula de lenguaje bastante congelada, estereotípica, una formulación “pasaporte” que permite atravesar territorios infinitamente complejos como si no lo fueran, y que en realidad sólo contribuye a neutralizarlos. En verdad, lo que existe son encuentros y choques, tensiones y asimilaciones, imposiciones, implantaciones, deslocalizaciones, migraciones, dominaciones, sumisiones culturales.

No hay UN norte; tampoco hay UN sur: hay constelaciones culturales extremadamente complejas al norte y al sur, al este y al oeste del planeta. Tendríamos que empezar por entender mejor la topología histórica que constituyen las tensiones culturales, la complejidad infinita de las memorias de dominación y sumisión, y el hecho para mí inobjetable de que las producciones artísticas relevantes lo son siempre localmente, y sólo llegan a ser universalmente significativas por extensión –por apropiación, asimilación, diseminación, deslocalización, etc.–. Sólo hay culturas locales. Sólo hay arte local.

Las presentaciones internacionales de arte son mecanismos para la circulación global de las producciones culturales en el marco de las cuales deberíamos empezar a cuestionar la validez del concepto de “estilo internacional”. En cuanto a “evitar estructuras neocoloniales”, si por ello se entiende evitar la memoria de esas tensiones culturales, yo diría que no se puede, y tampoco se debe. Hay que aprender a vivir con ellas, capitalizándolas simbólicamente, transformándolas en potencialidades para la sobrevivencia y la alterformación de los valores culturales que consideramos relevantes.

**2 ¿Cómo cambia el contenido de una obra artística cuando se expone en otro contexto, para receptores de otros ámbitos? ¿Se debe explicar una obra de arte? ¿Qué condiciones han de darse para evitar en una exposición o un proyecto una jerarquía entre el que enseña (artista, curador) y el que aprende (observador)?**

**Pablo Helguera:** No existe el “contexto original” de una obra, a menos que uno se empece en decir que sólo sería auténtico ver, por ejemplo, *Les Demoiselles D'Avignon* en el preciso mo-

mento y lugar en que Picasso la expuso por primera vez. Por esa misma razón, las obras no se “explican”, o sea, no existe una fórmula que revele la identidad perfecta de una obra. La idea de que el arte contiene una sola “verdad” pertenece a fines del siglo XIX. Lo que existe es la necesidad y posibilidad de compartir información sobre una obra, generando un debate y reflexión acerca de ella que permita el espacio necesario para que un espectador pueda elaborar su propia interpretación. En cuanto a la cuestión de las jerarquías entre artistas y curadores y espectadores, se debe tratar de evitar la clase de lenguaje opaco y rebuscado que acaba siendo lenguaje codificado para excluir a la mayoría del público.

**Nelson Herrera Ysla:** Exponer obras de un determinado contexto en otro es siempre un problema. Actualmente, la mayoría de las obras y proyectos artísticos comportan un alto grado de complejidad en sus contenidos y lenguajes. Para comprenderlos y disfrutarlos a cabalidad se requiere del espectador un mayor grado de información sobre sus creadores, sus contextos culturales y sociales, su historia. Los eventos o megaexposiciones, por su parte, debieran brindarle al público mayor cantidad de documentación sobre las obras, y los artistas, para que las disfrute mejor, pero estas acciones son consideradas como pedagógicas, instructivas, impropias tal vez para este tipo de evento especializado. De ahí que la mayoría de las obras y proyectos contemporáneos permanezcan expuestos en la más absoluta soledad, levantando sin darse cuenta una especie de muro a su alrededor, estableciendo fronteras innecesarias y alienándose de su receptor natural: el público. Todo ello no hace más que contribuir a alimentar la leyenda de su elitismo, tantas veces enunciada... y denunciada.

Esto es algo que nos preocupa cada vez que enfrentamos los retos de la museografía en cada Bienal de La Habana y debo confesar que no hemos dado con la respuesta más eficiente: ¿cómo hacer para que el público entienda lo que plantean las obras de otras latitudes?, ¿para que sienta que ha comprendido algo más de otras culturas y sociedades representadas en la bienal?

Cierto es que las muy reconocidas obras de arte, a través de la historia, no han necesitado de tantas explicaciones para gozarlas a plenitud, piénsese en obras como *La Gioconda* o el *Guernica*. El espectador establece de inmediato una interacción con ellas atraído por el aura inmanente que poseen, por la presencia de códigos culturales comunes en ellas, por propiciar en él sensaciones y emociones disímiles, aunque hoy algunos de estos conceptos hayan perdido significación y vigencia, no sé bien por qué.

El arte contemporáneo, desde la década de 1960, ha recorrido un camino, diría que tortuoso, en el que ha dejado de lado toda subjetividad, emotividad y espiritualidad capaz de hacer palpitar el corazón y la mente de los espectadores. En su lugar ha introducido excesivas reflexiones y juicios, erudición, intertextualidad, aderezados con altas cuotas de ironía, cinismo, parodia, humor, agresividad, capaces de ser decodificadas sólo por aquellos sectores del público que tienen acceso al máximo de información especializada o por expertos altamente preparados (historiadores, críticos, curadores). ¿Sobre qué bases pedirle al

espectador que entienda lo que se exhibe en centros y museos de arte contemporáneo, en bienales y otros eventos, si su nivel de información es precario, mínimo, incompleto, y hasta contaminado por el deslumbrante *glamour* de la industria cultural moderna y el entretenimiento, de eso que califican ahora como *culturetainment*?

Por eso existe una notoria jerarquía entre artistas, curadores, y el receptor. La hemos establecido nosotros mismos desde hace casi cincuenta años en cada una de las exposiciones que preparamos, en esa loca carrera profesional por imponer tendencias, modelos, intentando estar a tono con los tiempos modernos primero, luego postmodernos y ahora post-postmodernos. El público ha quedado afuera, lo hemos echado a la calle sin darnos cuenta, ¿o sí?

**Alfons Hug:** Ni el artista, ni el curador enseñan, sino que ofrecen un punto de vista. Cuando la obra de arte es buena, ella deviene una *lingua franca* que se entiende en todas las culturas y civilizaciones.

**Victoria Noorthoorn:** Mi convicción es que las obras de arte potente no requieren explicación; quizás solamente (en algunos casos puntuales) cierta información sobre el contexto. Esta información puede proveerse fácilmente sin alimentar la actitud por la cual una obra debe ser “leída” incluso antes de ser apreciada a nivel sensorial. En cuanto a la jerarquía mencionada, ésta se anula fácilmente y sin pensarlo si el curador está convencido del pie de igualdad.

**Nicolás Paris:** Reflexionar sobre didáctica es más próximo a pensar procesos de “aprendizaje” y no tanto de “enseñanza”. Trabajar en el ámbito cultural supone, inevitablemente una pedagogía inestable, como diría Irit Rogoff, donde el significado no es inherente a los espectadores/participantes, ni impuesto por una autoridad, sino que viene a la vida en el momento mismo de la actualización. Hemos estado y estamos inevitablemente en un proceso de aprendizaje donde no podemos distinguir entre inicio y final, norte o sur, visiones correctas o incorrectas. Todos estamos aprendiendo.

Cito a Buckminster Fuller y su Dymaxion Map, donde los continentes son una sola isla, son un solo sistema, todos conectados entre sí. Los puntos más lejanos de una línea están uno al lado del otro.

**Luis Pérez Oramas:** Una obra de arte es una entidad relacional, en estado permanente de inminencia. Las producciones artísticas están siempre llamadas a producir sentido fuera de su contexto, fuera de su tiempo, para alguien que no estaba allí cuando fueron realizadas. Ése es su mecanismo. Y ellas producen sentido relacionamente, nunca de forma absoluta o autista. Por otra parte, y por esa misma razón, están siempre abiertas a la interpretación. Ellas sólo existen a través de las interpretaciones que ellas engendran. La idea de que una obra de arte no requiere explicación responde a un “mito adánico”, a la falsa expectativa de que exista algo en el mundo que no requiera de un esfuerzo humano para ser capitali-

zado o aprovechado, transformado o trascendido. En cuanto a las jerarquías a las cuales hace referencia la pregunta, sería muy esquemático entenderlas simplemente como enseñanza y aprendizaje; pero sería ingenuo ignorar que toda decisión discursiva, todo acto expresivo implica un ejercicio de poder y, por lo tanto, una economía de autoridad, autoría, recepción, etc.

Pablo Helguera (1971, México; reside en Nueva York, EE.UU.) es artista y educador. En 2011 integra como curador pedagógico el equipo curatorial de la 8.a Bienal del Mercosur de Porto Alegre.

Nelson Herrera Ysla (1947, Cuba, donde reside) fue cofundador de la Bienal de La Habana en 1984 e integra desde entonces el equipo curatorial del Centro Wifredo Lam, que organizará en 2012 la undécima edición de la Bienal.

Alfons Hug (1950, Alemania; dirige el Goethe-Institut de Río de Janeiro, Brasil) ha sido curador de la 6.a Bienal de Curitiba y del Pabellón de Latinoamérica de la 54.a Bienal de Venecia (ambas en 2011), así como de las ediciones 25.a y 26.a de la Bienal de São Paulo (2002 y 2004), entre otras exposiciones.

Victoria Noorthoorn (1971, Argentina, donde reside) es la curadora invitada de la 11.a Bienal de Lyon de 2011 y, entre otros proyectos, asumió la dirección artística de la 7.a Bienal del Mercosur de Porto Alegre, en 2009.

Nicolás Paris (1977, Colombia, donde reside), artista, participó en la Bienal de Venecia de 2011, para la que concibió un aula, en la que en el transcurso de la Bienal tuvieron lugar actividades como talleres de dibujo e interacción con el público.

Luis Pérez Oramas (1960, Venezuela; reside en Nueva York, EE.UU.) dirigirá la 30.a Bienal de São Paulo en 2012 y, entre otros proyectos, fue uno de los curadores de la 6.a Bienal del Mercosur de Porto Alegre, en 2007.

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Isabel Rith-Magni (1961) estudió Historia del Arte, Filosofía y Germanística. Se especializó en arte moderno de Latinoamérica, en particular de los países centroandinos. Desde 1993, es corresponsable de la redacción de la revista HUMBOLDT.

# “EGOMANIA”

## El Pabellón Alemán en la Bienal de Venecia. Un comentario de la curadora.



Una iglesia del miedo al extraño que hay en mí. Vista del altar con proyección fílmica en la instalación escénica del Oratorio Fluxus de Christoph Schlingensiefel en el pabellón de Alemania de la Bienal de Venecia, donde aparecía la palabra “EGOMania” en lugar de GERmania en la fachada principal. Foto: © Roman Mensing, artdoc.de

La segunda ala del Pabellón Alemán en la Bienal de Venecia estuvo dedicada al más importante proyecto de Schlingensiefel hacia el final de su vida: su visión de una aldea operística en África. Schlingensiefel desarrolló el plan para ese proyecto social la noche anterior a su operación. Hasta su muerte se dedicó a él con toda su fuerza y entusiasmo. Cerca de Uagadugú, la capital de Burkina Faso, es construida desde 2010 Remdoogo, una aldea operística que incluye una escuela con aulas de cine y música, talleres, depósitos, viviendas, habitaciones para invitados, un comedor, oficinas, cafetería, asentamientos, una cancha de fútbol, parcelas agrícolas, un restaurante, una unidad médica, un teatro con una sala de fiestas y otra para pruebas. Schlingensiefel planeó el complejo y alcanzó a construirlo en parte junto con amigos y socios de Uagadugú y el arquitecto africano Francis Kéré. El objetivo es que la aldea operística se transforme en un

lugar en el que niños, jóvenes y adultos de las inmediaciones aprendan a desarrollar sus capacidades musicales y artísticas, y las lleven juntos a escena; un lugar en el que los jóvenes de Burkina Faso que allí viven puedan hacer realidad sus sueños de experimentación y presentarlos con sus propios medios. Se aspira a que, en el sentido de la “plástica social” de Joseph Beuys y de un concepto ampliado de arte, confluyan allí el arte y la vida, y surja un laboratorio de experimentación en el que sea superada la división entre arte y no arte. Además de los materiales gráficos y de documentación elaborados ya en África, y fotos que han tomado allí los niños y jóvenes, ese sector del pabellón incluye también algunas de las fotografías panorámicas de las inmediaciones de la aldea encargadas por Schlingensiefel a un director de cine africano. También se puede ver una compilación de secuencias de *Via Intolleranza II*, la obra en la que Schlingen-



sieff más claramente demuestra, por un lado, su interés por África, y por otro, su capacidad para el autocuestionamiento y la autocrítica. En esa obra se tematiza en forma dolorosamente insistente la mezcla, compleja y complicada, de visión y fracaso, de ser humano y ser artístico, y de la quizás insoluble contradicción entre la intolerancia occidental y el intento de un encuentro real y entre iguales. ◀

.....

*Fuente:*

Extracto del prefacio del catálogo que la curadora Susanne Gaensheimer escribió para el aporte alemán a la 54.a Bienal de Venecia.

*Copyright:*

2011 Editora Kiepenheuer & Witsch, Colônia

*Autora:*

Susanne Gaensheimer historiadora del arte, es directora del Museo de Arte Moderno (MMK) de Fráncfort/M. desde 2009. Con anterioridad, fue directora de la Colección de Arte Contemporáneo Internacional y curadora de la Galería Municipal en la Lenbachhaus de Múnich. Ha sido la curadora del Pabellón de Alemania en la 54.a Bienal de Venecia de 2011, galardonado con el León de Oro.

*Traducción del alemán:*

Pablo Kummetz

# “CUANTO MÁS SE MIRA UNA COSA...”

De cómo tratan el exotismo global los festivales de teatro europeos.



William Kentridge, Rinoceronte sobre el escenario, 2004/05 Dibujo para la ópera La flauta mágica, Colección particular, Nueva York. © William Kentridge

La certera frase “Cuanto más se mira una cosa, tanto más extraña es la mirada que nos devuelve” puede tener validez en todas partes y en cualquier momento. Yo, por ejemplo, he vivido mucho tiempo en el extranjero, y he tenido siempre una experiencia similar, lo mismo en Roma que en París, en Nueva York o en Londres: al cabo de tres meses creía haber entendido la ciudad y la cultura, así como lo que las mueve a ambas, pero una vez transcurrido un año entero ya no estaba tan segura. Y eso, que vale para la vida y el pensamiento en países extranjeros occidentales que nos son afines, lugares descifrables, cobra una mayor vigencia para esos lugares que nos resultan verdaderamente ajenos, para ciertos códigos culturales con otras raíces muy distintas, tal vez aquellos que flotan en el aire, como en la leyenda del baobab que el Gran Dios del Trueno arrancó de la tierra en su furia para luego plantarlo de nuevo al revés.

**¿QUÉ QUIERE DECIR REALMENTE INTERNACIONAL?** Nuestro concepto de lo internacional no es de ningún modo tan amplio como lo presentamos. Cualquier festival de teatro se llama a sí mismo, hoy en día, “internacional” y, en nueve de cada diez casos, quiere decir con eso que ha invitado a algunas producciones procedentes de otros países europeos o quizá de Norteamérica —y si incluso muestra algo venido de Sudamérica, entonces ya se tiene casi por audaz—. Allí donde la aldea global, por alguna razón, es más bien virtual que real, lo eurocéntrico se abre a lo sumo a algo más bien familiar, a algo que en algún momento parte de suelo europeo. Pero, una vez se hace esto, la fortaleza vuelve a cerrar rápidamente sus puertas. Del lado de fuera, el Otro se dedica a negarse a sí mismo, asimila, copia lo familiar y de ese modo se hace aceptable para los que habitan la fortaleza; y en ese caso el puente levadizo puede bajar de nuevo para de-

jar entrar a un par de adaptados –aunque no a muchos, por favor, y no por demasiado tiempo–.

Rustom Bharucha, realizador de teatro, filósofo cultural y escritor natural de la India, cita una frase atribuida a Saul Bellow en su magnífico y recomendable libro *The Politics of Cultural Practice* (Las políticas de la práctica cultural): "Cuando los zulúes produzcan un Tolstói, querremos leerlo". Bharucha investiga en esta obra el abierto racismo del enunciado y la ininterrumpida autosuficiencia cultural en sus implicaciones y llega a la siguiente conclusión: los zulúes tienen que dar un Tolstói para demostrar su valía. Nada en su propia herencia cultural puede servir como punto de referencia. Los estándares de excelencia ya han sido definidos por Europa, y a través de esos estándares han de medirse los zulúes. Pero los zulúes aún tienen que producir su Tolstói (Cuando los zulúes...). Ello finge que se conoce la literatura zulú que existe, cuyas obras probablemente no fueran familiares para el señor Bellow. Por eso el autor nos da pie para la reflexión cuando dice: tal vez los zulúes no estén para nada interesados en producir un Tolstói. Con toda probabilidad, Tolstói los mataría de aburrimiento. No leer a Tolstói podría ser una *cultural choice* que no debería serles negada. Rechazar a Tolstói sin haberlo leído podría significar, sin embargo, un franco dilema.

**TOLERANCIA O RESPETO** Los brillantes ensayos de Rustom Bharucha sobre las diferencias y los puntos en común de las culturas del mundo forman parte de lo mejor que existe sobre este tema, y apenas hay nadie que como este teórico y práctico oriundo de Calcuta haya dado respuesta de un modo tan complejo y visionario a una de las cuestiones fundamentales de nuestra época: ¿dónde comenzamos a respetar las diferencias culturales y no simplemente a tolerarlas? Veamos un ejemplo que puede ilustrárnoslo: en la confrontación con el concepto de multiculturalismo de Charles Taylor (que él sólo comparte bajo determinadas condiciones), Bharucha destaca tres criterios que los curadores de Occidente, los organizadores de festivales y los patrocinadores gustan de aplicar a la hora de juzgar (y de rechazar) a artistas no occidentales: *Too different*, "demasiado diferente" (Tu trabajo es interesante, pero conocemos muy poco el contexto del que surge. Y puesto que no queremos presentarte de una manera equivocada, pues...). *Not different enough*, "no lo suficientemente diferente" (Tu trabajo no es lo suficientemente auténtico. Buscamos algo "típicamente"...). *Just like us*, "justo como lo nuestro" (¿Por qué tu trabajo es tan moderno?). Dicho a la manera del poeta y director cinematográfico bávaro Herbert Achternbusch: ¡No tienes oportunidad alguna, pero aprovéchala! Conozco demasiado bien esos desafortunados criterios de mi época organizando festivales, y los he utilizado, a falta de otros, con bastante frecuencia (si bien el último punto, el de "¿Por qué tu trabajo es tan moderno?", me ha motivado más a invitar al artista en cuestión en lugar de a rechazarlo).

Pero el problema en los grandes festivales es, efectivamente, que las producciones llegadas de Asia o África, que son importantes, grandiosas y revolucionarias en sus respectivos contextos, pierden a menudo su calidad y su fuerza una vez que son trasplantadas a Europa y rodeadas de *highlights* occiden-

tales. Y no porque sean peores, sino porque son diferentes –la razón por la que han sido invitadas–. El problema viene de antiguo, pero aún no ha sido solucionado. ¿Se debe (y se puede) realzar su presentación con aclaraciones didácticas al estilo de la universidad popular, algo que las estigmatiza desde un principio? ¿Se las debe (y se las puede) "proteger" organizando un pequeño festival dentro del festival (como por ejemplo, las "forum festwochen", en el Festival de Viena) y certificar así que de otro modo no resistirían la competencia? ¿O acaso ni siquiera se las invita por mero proteccionismo?

En ocasiones me he decidido por la tercera opción, cosa que más tarde he lamentado. Sin embargo, con ello quería evitar que pasara en "mi" festival lo que tanto había odiado en Nancy. El famoso festival de Nancy solía mostrar, en su periodo de brillantéz en los años setenta, más teatro de todo el mundo que cualquier otro evento de esa índole. El público, progresista de salón, reaccionaba siempre con arrellanada arrogancia: venía, veía y triunfaba, y su cumplido despectivo era siempre: "C'est pas mal – pour l'Afrique!" (¡No está mal... para África!), todavía resuena en mis oídos.

Claro que también se puede organizar un festival de teatro en el que lo "exótico" permanezca entre iguales. Existen festivales de esa índole, y algunos incluso llegan a ser sensatos, pero en realidad tienden a formar guetos, y, según mi experiencia, los artistas descubiertos en sitios lejanos prefieren aparecer entre nosotros en festivales "normales" y no en ciertos festivales parecidos a parques temáticos. Eso es algo que se comprende, recuerda las exposiciones de arte feminista de la década de 1970: muchas artistas se negaban a participar en "muestras de mujeres", pues les parecía una discriminación y ellas preferían medirse con los hombres. Por otro lado, el asunto del teatro mundial es más difícil que el del arte mundial, siempre más transportable, y a menudo también más transparente. Y por lo menos desde la Documenta XI, curada por Okwui Enwezor, cualquier interesado en arte sabe que en el llamado Tercer Mundo hay escenas artísticas mucho más interesantes y vitales que aquellas que siempre tenemos a la vista.

**"TEATRO MUNDIAL"** Tampoco el mayor festival de teatro de Alemania, llamado no en balde "Teatro del mundo", hace siempre justicia a su nombre. La expresión "teatro mundial", o teatro universal, tiene muchos aspectos. El diccionario *Duden* la define, de un modo alegórico y pasado de moda, como sigue: "El mundo entendido como teatro, en el que los hombres interpretan su papel (ante Dios)". Resuenan en esa definición el "Gran teatro del mundo" de Calderón y el "All the world's a stage" de Shakespeare: es decir, simbolismo eurocéntrico con un toque cristiano. El uso del lenguaje en el teatro es de este mundo, y entiende por teatro mundial todo el teatro del mundo, lo cual, en la práctica, se refiere a veces sólo al teatro occidental. Pero el concepto también se utiliza como cumplido, sobre todo en el contexto de habla alemana. Se habla con entusiasmo de puestas en escena muy bien logradas: "¡Eso sí que es auténtico teatro universal!". Así, por ejemplo, se ratificó el nivel de teatro mundial de la célebre puesta en escena de *Fausto* por Gustaf Gründgens en Hamburgo, a principios de los años sesenta, la cual, en efecto, reco-

rrió medio mundo, si bien aquella ratificación también tuvo algo que ver con el secreto y hondo suspiro de alivio de los alemanes al pensar: "Volvemos a ser alguien". Con ello, se superó también en el teatro la ignominia nazi –irónicamente lo consiguió nada menos que Gründgens, el actor y director teatral tan controvertido por su papel en el Tercer Reich–.

El teatro, siempre y en todas partes, está relacionado con la búsqueda de una identidad. No es obra del azar, por ejemplo, que en Canadá el teatro de habla francesa que sale de la pequeña Quebec sea mucho mejor (y tenga más éxito internacional) que el que se hace en el enorme territorio de habla inglesa del país: sencillamente, los de Quebec, en su isla idiomática, tienen que defender su identidad cultural, cerciorarse de ella y redefinirla una y otra vez con mayor fuerza que aquellos compatriotas que conforman la mayoría. Y para eso, el arte (y en especial el teatro) resultan esenciales. Algo parecido es válido también para los flamencos en Bélgica, o los catalanes en España: ellos se sienten oprimidos, por eso andan en busca de una identidad; y por ello también les resulta más fácil hacer un teatro más interesante que el de los valones o los españoles, respectivamente, frente a los cuales pretenden imponerse.

**EL ZORRO Y EL ERIZO** Pero lo interesante es que el buen teatro se entiende siempre mucho mejor a nivel global cuanto más local es. Todas las piezas de Alain Platel, por muy diferentes que sean, hablan de Gante, y precisamente por eso son universales. Robert Lepage, a pesar de su cosmopolitismo, no podría ser un no-quebequense, mucho menos podría serlo su trabajo. Y en el caso de William Kentridge figuras como Fausto, Woyzeck o Ubú proceden como algo obvio de Sudáfrica. Y puesto que estos tres artistas nos hablan de lo que conocen, y lo hacen con suma precisión, se los entiende y se los respeta lo mismo en París que en Tokio, en Sídney o en Nueva York. Esa forma de *glocalisation* no restringe la variedad cultural, sino que le da aires, al reconocer con una sonrisa lo que nos es familiar o al asombrarnos respetuosamente ante lo diferente. "Escribe sobre lo que pasa en tu cocina, en tu casa", aconseja el dramaturgo quebequés Michel Tremblay a los jóvenes autores. "¡Eso es lo universal!"

Al poeta de la antigua Grecia Arquíloco se atribuye la siguiente frase: "El zorro sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una muy grande". Con ello podría referirse a dos formas del pensamiento: la del zorro, fascinada con la variedad de las cosas, y la del erizo, que relaciona todo con un sistema de validez general. Por eso, uno quisiera desearse a sí mismo y a todos los rincones del mundo, con sus cinco continentes, además de "buena fortuna", mucha mente "zorruna". ◀

.....  
*Fuente:*

Fragmento de la conferencia inaugural de "Welt-Theater – Darstellende Künste und nachhaltige Entwicklung" en la Academia Evangélica Villigst de Schwerte, en 2010.

*Copyright:*

Renate Klett

*Autora:*

Renate Klett fue directora de programación y directora artística de los festivales "Teatro del mundo" de 1981 en Colonia, de 1987 en Stuttgart, de 1989 en Hamburgo y de 1993 en Múnich. Ha sido corresponsal de temas culturales en París, Londres, Nueva York y Roma. En la actualidad, trabaja como crítica de teatro y danza, especializada en producciones internacionales.

*Traducción del alemán:*

José Aníbal Campos

*Información adicional sobre la ilustración:*

Rinoceronte sobre el escenario surgió en 2004/05 como dibujo para la ópera La flauta mágica. El artista sudafricano William Kentridge (1955, Johannesburgo) escribió lo siguiente al respecto:

"Sarastro, sumo sacerdote de *La flauta mágica* de Mozart, conduce al héroe en su camino hacia la sabiduría. Como símbolo de la Ilustración, Sarastro reúne el saber universal con el poder universal. En los 220 años transcurridos desde que Mozart escribió esta ópera, hemos podido comprobar lo deletéreo de esta unión: la combinación de certidumbre (porque el saber, o la sabiduría, también entraña certidumbre de ese saber) y derecho al monopolio de la violencia.

En la ópera de Mozart hay alusiones a los peligros y límites de Sarastro y sus certezas. En *Black Box* quise reflexionar sobre lo que inconscientemente La flauta mágica contiene de político: los daños infligidos por el colonialismo, que justificó ante sí mismo sus correrías como la acción de estar llevando la Ilustración al Continente Negro. *Black Box* se centra en particular en la guerra colonial de 1904 en la antigua África del Sudoeste Alemana y el genocidio de los hereros. [...] Este trabajo no es una continuación de La flauta mágica, sino más bien una especie de advertencia sanitaria que la acompaña.

En la ópera de Mozart, no se requiere más que música para amansar a las fieras más salvajes, y un rinoceronte se pone a danzar dócilmente cuando se le da la señal. La música apacigua la naturaleza. En *Black Box*, a este rinoceronte, ahora atrapado en el filme, se le da muerte (la fuerza destructiva de la misma naturaleza). El proyecto se sostiene en ambos momentos de esta opresiva dialéctica".

(Fragmentos de "*La flauta mágica*", en el catálogo de la exposición "k5. William Kentridge. Cinco temas", Albertina, Viena, octubre de 2010 – enero de 2011.)

## ¿A QUIÉN PERTENECE EL ESCENARIO?

**En creaciones interactivas, la mediación del arte se asimila a –por no decir: se convierte en– la actividad artística. Reflexiones sobre un teatro participativo y de intervención social.**



Gardenia, les ballets C de la B/Alain Platel & Frank Van Laecke, presentación en el festival Heimspiel 2011. Foto: Luk Monsaert

El escenario es una estación de metro de Colonia. Cuatro escritores observan el lugar desde diferentes puntos de vista. En sus ordenadores portátiles, escriben lo que ven a su alrededor. Todo lo que escriben se proyecta inmediatamente en grandes pantallas: un reflejo literario de lo cotidiano que, en sus mejores momentos, se convierte en una reflexión poética. De este modo, los transeúntes ocasionales se transforman en protagonistas o, a veces, en espectadores de una narración espontánea y temporal. A algunos les molesta, intentan huir de las miradas. Otros disfrutan de la atención pública, del hecho de participar espontáneamente en un espectáculo, coquetean, se ríen. El creador de esta intervención urbana titulada *A veces creo que te veo*, el argentino Mariano Pensotti, ha elegido y preparado la locación y ha instruido a cuatro autores jóvenes en ensayos preparatorios: todo lo demás es imprevisible.

Ante la audiencia de casi mil personas del teatro Schauspielhaus de Colonia, nueve intérpretes *amateurs* de más de sesenta años, veteranos del mundo del travestismo y del cabaret que desde hace años se dedican a otros oficios, desnudan su vida y

nos ofrecen una mirada íntima del envejecimiento. Lo hacen a través de una cuidadosa metamorfosis, descomponiendo poco a poco su imagen masculina y sustituyéndola por la de estrellas como Liza Minelli, Marlene Dietrich o Marilyn Monroe. Y comentando, mientras esto ocurre, lo difícil que les resultó ser gays o cambiar de sexo en los sesenta o setenta del siglo pasado. Lamentan la pérdida de agilidad corporal, ironizan sobre la fragilidad y la vanidad del artista, ponen en duda la diferencia entre el ser artista y coger la calle, es decir prostituirse. La actriz Vanesa van Durme le propuso a Alain Platel, uno de los principales referentes de la danza europea, montar un espectáculo con ella y algunos antiguos amigos travestis y transexuales. Con más de 100 funciones, *Gardenia* ha recorrido toda Europa, y se presentó también en Brasil.

“Teatro de ciudadanos” es el nombre programático de una oferta del Teatro Estatal de Dresde que busca como parte esencial de su programación y producción la cooperación continua y sostenible entre profesionales y no profesionales. Sus inicios se remontan al año 2003, cuando el director Volker Lösch contra-



tó a ciudadanos en paro para el coro de su puesta en escena de la *Orestíada*. En la temporada 2010/11, son 400 los ciudadanos de todos los estratos que forman parte del elenco artístico, participando en montajes de la literatura clásica o en proyectos del tipo *performance* (como *Culture Clash*, el encuentro mensual en forma de un banquete teatral entre ciudadanos “con pocos contactos”, como banqueros y mendigos). Con un total de 90 actuaciones, han llegado a 12.800 espectadores.

**PARTIDOS EN CAMPO PROPIO** Son tres ejemplos de un teatro que pretende abrirse hacia los espacios urbanos y facilitar la participación del público en las creaciones escénicas. Formaron parte del festival “Heimspiel 2011” de Colonia, que incluyó debates, presentaciones e instalaciones, todos enfocados a hacer balance y reflexionar sobre el porvenir de un teatro que busca nuevos conceptos de integración del público como testigo de la realidad social y, al mismo tiempo, conquistar nuevos espacios urbanos más allá de los teatros-museos con sus audiencias de clase media y alta.

Lo que en un principio fueron proyectos de teatro independiente, a lo largo de los últimos diez años se ha convertido en una característica extendida por todo el mapa del teatro alemán e internacional. En esta vertiente del llamado teatro participativo, confluyen al menos tres paradigmas estéticos que se reflejan en los ejemplos arriba mencionados. Primero, responden a un nuevo concepto de la obra de arte, documentado por primera vez en los *objets trouvés* de Marcel Duchamp, en el cual tanto el autor individual –el artista-maestro– como el producto –la llamada obra maestra– tienden a desaparecer. Como en la intervención urbana de Pensotti, el trabajo creativo enfoca los procesos y las relaciones de las personas implicadas dentro de una situación o un ambiente diseñado por el artista. Responde, por lo tanto, a las prácticas de creadores cuyo manifiesto teórico se podría encontrar en la *Estética relacional* de Nicolás Bourriaud. Para él, lo que constituye el lugar de las obras de arte es “la esfera de las relaciones humanas”. Su sentido no sólo surge de los signos manipulados por el artista, sino que también depende de la interacción con los espectadores.

La incorporación de actores no profesionales en el espectáculo de Alain Platel es síntoma del escepticismo frente a la interpretación tradicional con sus trucos actorales y una estética teatral que pretende crear una ilusión del “como si fuera”. Este teatro neodocumental se interesa por la presencia de cuerpos gastados, rostros incontrolados y voces poco educadas, que actúan como testigos de la realidad social o, en palabras del grupo Rimini Protokoll, como expertos de la vida cotidiana. Según este colectivo de creadores, “las escenas sociales se observan mejor allí donde tienen lugar, en vez de imitarlas con actores maquillados”. Así, en sus espectáculos aparecen enterradores, jurados, climatólogos, camioneros o ludópatas. Para convertir las narraciones de estas personas en teatro, el colectivo de directores selecciona, recombina, contextualiza el material biográfico surgido de un largo proceso de investigación y *castings*.

El tercer ejemplo, el llamado teatro de ciudadanos, se puede entender como la síntesis de esos paradigmas estéticos y su transformación en un nuevo concepto de la política cultural. Lo

específico de este concepto lo caracteriza muy bien el término *tribalización* propuesto por el director artístico del Teatro Maxim Gorki de Berlín, Armin Petras. Con el proceso de tribalizarse o convertirse en tribus, la sociología de la juventud describe el fenómeno de formación de colectivos unidos, por ejemplo, por el mismo gusto musical o las mismas preferencias para el tiempo libre. Tribalizar el teatro significaría, según Petras, conectar la programación, el personal y la gestión de las estructuras teatrales con la región y su específica situación mental, histórica, social y cultural.

El título del festival, “Heimspiel” (partido en campo propio), lo dice de forma metafórica: en vez de orientar la producción teatral hacia modas importadas de los festivales internacionales, aquí los discursos estéticos se concentran en la experiencia de la gente que vive en la misma ciudad: lo que, para las compañías de teatro, significa trabajar sobre temas de importancia regional, intervenir en los espacios públicos del entorno social inmediato e incluso incorporar a la llamada “gente de la calle”, es decir, no profesionales en el proceso de creación, ya sea como actores o como fuente de testimonios. Tal vez la consecuencia más importante de un teatro tribalizado se hace notar a la hora de relacionarlo con las actividades de mediación del arte, tradicionalmente entendidas como complementarias y auxiliares. En creaciones interactivas o participativas la mediación del arte se asimila a –por no decir: se convierte en– la actividad artística.

**NO BASTAN LAS BUENAS INTENCIONES** Una de las objeciones al teatro de participación suele ser que el arte corre el peligro de convertirse en trabajo social; lo que significaría que los resultados no se pueden –o no se deben– valorar estéticamente según los criterios de un producto artístico. Pero el festival presentó abundantes ejemplos impresionantes de la innovación estética que es posible lograr en este terreno del teatro participativo. En primer lugar hay que mencionar el proyecto comisariado por la argentina Lola Arias y el suizo Stefan Kaegi “Ciudades Paralelas”, en el cual participan ocho artistas (entre ellos Mariano Pensotti con *A veces creo que te veo*). A través de un recorrido por distintos lugares de la ciudad (una biblioteca, un tribunal, un centro comercial, una fábrica...), los autores, todos expertos en la metodología de intervenciones urbanas, nos ofrecen una percepción distinta de la vida cotidiana y presentan a la ciudad como una gran puesta en escena. Todas sus intervenciones tienen en común el reto de cuestionar nuestra función como espectadores y de reflexionar sobre nuestra conducta como *voyeurs* o testigos de sucesos en la vida urbana. En su instalación *Mucama*, Lola Arias nos pone en contacto con la vida de las limpiadoras de un gran hotel. En una hora, los espectadores recorren cinco cuartos, al mismo ritmo con el que normalmente se limpia –diez minutos por habitación–, donde se documentan las vidas de estas empleadas y sus descubrimientos sobre los vicios secretos de los clientes. Los componentes de “Ciudades Paralelas” forman laboratorios escénicos nómadas, ya que, después de ser estrenados en Berlín el año pasado, fueron reinventados en Buenos Aires y pronto podrán ser vistos nuevamente con otros protagonistas en el paisaje urbano de Varsovia para luego viajar a Zúrich. Es un concepto artístico que combina per-

fectamente un teatro enfocado en una realidad social con un formato apropiado para el intercambio cultural.

“People are the ultimate spectacle” fue el lema de la muy premiada versión cinematográfica de la novela *They shoot horses, don't they?* (¿Acaso no matan a los caballos?), un lema que últimamente ha resucitado en forma de programas al estilo de “Gran Hermano”. Desafortunadamente, en el festival de Colonia se habló poco sobre la coincidencia de la estética de participación en las artes con la moda de los populares *reality shows* que desbordan los canales de la televisión en todo el mundo. Debe haber criterios para distinguir entre una participación que tiende a abusar de sus participantes y a manipular a su audiencia, y un arte interactivo que como mínimo respeta la dignidad y en el mejor de los casos aumenta la creatividad de sus actores. Sería importante disponer de estos criterios para defender el encanto de un teatro que nos invita a descubrir en espectáculos intencionadamente no perfectos y con no profesionales la belleza de lo frágil, de lo inacabado, de lo imprevisto y de lo improvisado, que parece ser la vida misma. ◀

.....  
*Copyright:*

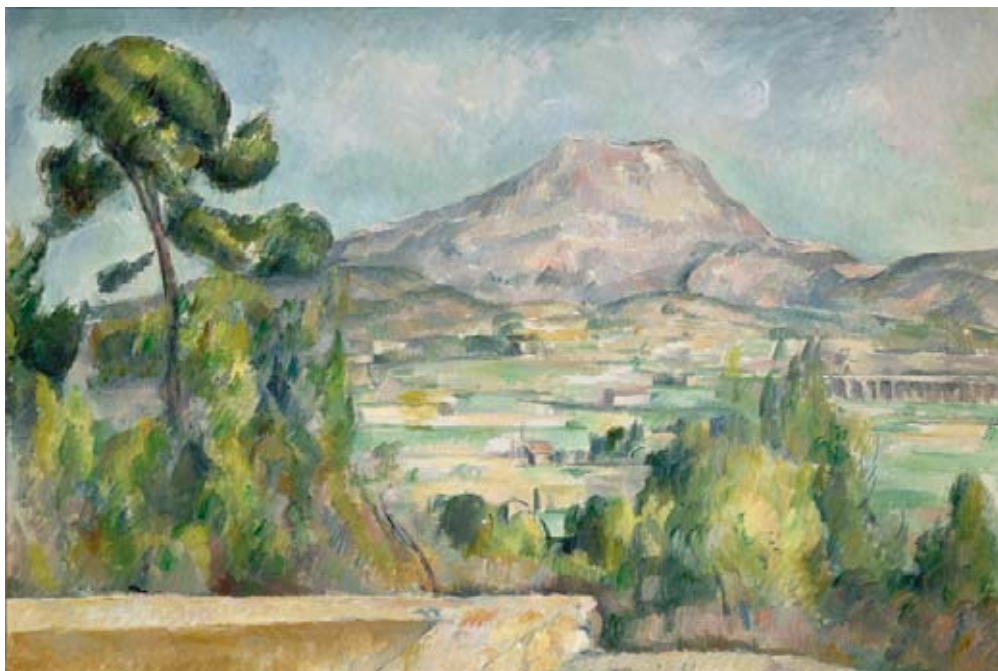
Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Friedhelm Roth-Lange (1947) estudió Germanística, Hispanística y Ciencias Teatrales. Trabaja como profesor de instituto y docente universitario, pedagogo de teatro y director, centrándose últimamente en proyectos de teatro participativo y la mediación de arte.

## ¿SE PUEDE ENTENDER EL ARTE?

**La premisa tácita de cualquier intento de mediación en el arte es que la obra artística puede ser explicada y que el objeto de observación puede ser traducido a palabras. Pero ¿está filosóficamente justificada? Sobre el arte de la interpretación.**



Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, hacia 1890, Musée d'Orsay, París, Francia.  
© bpk / RMN/ Hervé Lewandowski

¿No es acaso la pregunta inicial acerca de la posibilidad de entender el arte el reflejo de un profundo malentendido? ¿No consiste más bien la función del arte en expresar cosas que sólo él –o él de una manera muy especial– puede expresar? Así fue quizás en otros tiempos. El arte tenía que expresar la idea de la belleza o hacer accesible a los iletrados las Sagradas Escrituras. Hoy en día pareciera ocurrir lo contrario. Al crítico se le atribuye la tarea de interpretar para nosotros la idea de la obra de arte y el letrado se queda perplejo frente a los cuadros esperando a que un experto en pintura se los explique. Sea como fuere, es el arte de la interpretación lo que se requiere.

**INTERPRETAR, TRADUCIR, DESCRIBIR, REPRESENTAR** ¿Ante quién o ante qué cosa, sin embargo, debe rendir cuentas la interpretación: ante el artista, ante el espectador, ante la obra de arte, ante el asunto, o acaso... ante Dios?

Primero que nada, deberíamos abandonar la idea de que interpretar es traducir. Traducir, en el sentido literal del término,

es algo que sólo puede hacerse desde una lengua a otra; en el resto de casos, cabe hablar de “traducir” a lo sumo en un sentido metafórico (como cuando se vierten textos a imágenes o imágenes a textos). No se niega, con todo, que traducir implica interpretar y que la línea divisoria entre ambos tipos de actividad es difusa. En segundo lugar, también deberíamos abandonar la idea de que todo describir o representar es interpretación. Cuando yo, por ejemplo, le revelo a mi interlocutor mi edad o le describo el camino que va de A hasta B, no estoy interpretando nada. Lo mismo vale para la especificación de las medidas de un cuadro o la mención del número de estrofas de un poema. Interpretar consiste en elaborar hipótesis, o al menos proponer una lectura respecto de la cual el intérprete o el lector en general son conscientes de que no es la única posible, de que frente a ella hay otras alternativas, aunque no todas sean igualmente apropiadas. La interpretación es, en este sentido, algo (siempre) inconcluso. En cambio, no sucede necesariamente lo mismo con la mediación en el arte. Nada me impide mencionar los datos in-

controvertibles de una obra de arte. Es más, toda interpretación aceptable debería estar hasta cierto punto basada en ellos, o, por lo menos, debería evitar contradecirlos. Lo que no impide, por supuesto, que la frontera entre la mera especificación de datos y la interpretación no sea a menudo difícil de trazar. Así, aunque es posible en muchas ocasiones establecer con certeza en qué año fue creada una obra de arte, en otras la datación supone ya una interpretación.

### LA INTERPRETACIÓN DE OBRAS CONCRETAS Y LOS PRESUPUESTOS DE ESA INTERPRETACIÓN

Una interpretación necesita ser razonada. También debe ser coherente, lo cual implica, entre otras cosas, que sea compatible con los datos generalmente aceptados. Ello no excluye, naturalmente, que tesis mutuamente contradictorias puedan ser sometidas a debate. Y, por último, es necesario presuponer de entrada que a la obra respectiva subyacen intenciones racionales por parte de su creador. De ahí que al principio haya que renunciar a “interpretaciones profundas” –según la expresión “deep interpretation” acuñada por Arthur Danto en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, 1986, cap. 3– y abstenerse de recurrir a datos de los cuales es imposible que el artista fuera consciente. Y aunque la yuxtaposición sorprendente de épocas, géneros y países diversos puede ocasionalmente brindar perspectivas interesantes, las investigaciones que se valen de este tipo de recursos proporcionan, en el mejor de los casos, visiones de conjunto, por lo que no deberían, en mi opinión, ser consideradas como interpretaciones de obras concretas. Si yo afirmo, por ejemplo, que las pinturas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin sirvieron de modelo para algunos de los cuadros de Paul Cézanne, estoy, por un lado, interpretando algunos cuadros de Cézanne como “interpretaciones de pinturas de Chardin”, y, por el otro, diciendo algo sobre los cuadros de Chardin de forma sólo indirecta.

### SIGNIFICACIÓN DE LAS INTERPRETACIONES PARCIALES PARA EL TODO

Este ejemplo ilustra dos problemas que quisiera formular por medio de sendas preguntas. Primero: ¿es cada interpretación de una parte a la vez una interpretación del todo? Por ejemplo, ¿es cada interpretación de una pintura concreta a la vez una interpretación de toda la pintura del autor, una interpretación del arte de la pintura, una interpretación del arte en general, etc.? En concordancia con mi rechazo inicial de las “interpretaciones profundas”, propongo que se entienda la expresión “interpretación de la obra x” de forma restringida, evitando concebir como interpretación de la obra conjunta de un artista una interpretación que sólo tiene como objeto una obra determinada.

### LA CONSTITUCIÓN LINGÜÍSTICA DE LAS INTERPRETACIONES

Pasemos ahora al segundo problema y a la segunda pregunta: ¿debe ser siempre lingüístico el medio en el que están formuladas las interpretaciones? Si se es de la opinión de (1) que las interpretaciones son verdaderas o falsas, y (2) que la atribución “es verdadero” sólo es aplicable a enunciados, entonces habrá que concluir que las interpretaciones deben consistir en enunciados o en conjuntos de enunciados. Como dejé entrever arriba,

pienso que las interpretaciones son hipótesis y que, por lo tanto, en el mejor de los casos pueden ser verdaderas o falsas. También los cuadros pueden representar correctamente a las personas; pero no son “verdaderos”.

Pero ¿no podrán acaso los cuadros también ser interpretaciones? Antes de tratar de responder a esta pregunta, quisiera abordar el problema –por así decirlo– desde el extremo opuesto, a saber, partiendo de las dificultades para interpretar las imágenes por medio del lenguaje.

Un primer problema para la mediación artística en el caso de las pinturas se basa en el hecho de que no podemos describirlas exhaustivamente, a diferencia de lo que ocurre con los textos. Mientras que éstos se hallan compuestos de un número finito de términos (describibles), ninguna descripción, por muy detallada que sea, puede captar todos los rasgos relevantes de un cuadro. Eso empieza ya con el color, pero se complica aun más con la atribución de las llamadas cualidades “fenoménicas” que un cuadro causa en el espectador y que, debido a su carácter intersubjetivo, son mucho más controvertidas que las cualidades de un texto tomadas por sí solas. De ahí que por lo general, ya sólo en el plano descriptivo, reine en el caso de la pintura un mayor desacuerdo; por ejemplo, ¿debe describirse cierto color como azul o como violeta? Y por esa razón, también, la interpretación que se erige sobre esa base es casi siempre más polémica. A ello se añade que los cuadros, las esculturas y las obras arquitectónicas suelen depender mucho más de su contexto que los escritos. Piénsese nada más en esos cuadros de los museos que en realidad son fragmentos de retablos de altares, o en los trabajos de Joseph Beuys, que contienen referencias espaciales o temporales al entorno originario. En otras palabras, en su nuevo contexto las obras ya no tienen las cualidades que les eran constitutivas en el momento de su creación. Ello no quiere decir que el contexto no influya también en las expectativas y actitudes de los lectores; por ejemplo, puedo leer *Tristram Shandy* como una biografía auténtica, como una novela (de ficción) del siglo XVIII o como un texto arcaico del presente. Y, con todo, la lectura del libro no se desarrolla hoy de manera esencialmente diferente de cuando éste fue escrito.

### DIFERENCIAS CATEGORIALES ENTRE LA FIGURACIÓN Y EL LENGUAJE

No quiero a estas alturas poner en entredicho la carga teórica de los enunciados observacionales (el hecho de que nuestro saber de fondo y nuestros deseos influyen en lo que vemos), ni negar las cualidades sonoras de la literatura; pero es obvio que las cualidades sensibles son por lo general mucho más difíciles de comunicar lingüísticamente en las artes plásticas que en otros tipos de manifestación artística. (Eso vale incluso para la música, pues en ésta existe, por ejemplo, una notación musical con la que se pueden describir, al menos parcialmente, las cualidades sonoras de forma precisa). La razón de esta diferencia es que las artes plásticas son esencialmente un medio analógico, mientras que el lenguaje es un medio digital. Es decir, siempre habrá ciertos matices representables en un medio analógico que no podrán ser expresados en un medio digital. Independientemente de si se describe esta diferencia con el par de términos “analógico” y “digital” o se opta por otra de-

signación, existe una diferencia categorial entre la figuración y el lenguaje, que la mediación en el arte no puede pasar por alto. Esto significa, en especial, que el intérprete debe ser consciente de que su interpretación sólo puede abarcar ciertos aspectos de las innumerables cualidades materiales y fenoménicas de un cuadro. Lo mismo vale naturalmente también para las cualidades simbólicas y semánticas de una obra: éstas no pueden ser descritas –ni, por lo tanto, interpretadas– de forma exhaustiva.

#### DIFERENCIAS FUNDAMENTALES ENTRE LA INTERPRETACIÓN DE TEXTOS Y LA INTERPRETACIÓN DE CUADROS

Dicho lo anterior, no se puede insistir lo suficiente en el hecho de que en el arte lo realmente importante es el cómo y no sólo el qué de la representación (y ello vale, por banal que parezca, en especial para el arte abstracto). De ahí que una interpretación debería referirse siempre de forma explícita a la materialidad de la obra, ya que ésta es la base de la forma de representar una obra. De lo que se trata es de examinar en cada caso con ayuda de qué cualidades materiales se han generado las respectivas formas simbólicas. Las cualidades materiales mismas –piénsese en los pigmentos de los colores– son, empero, “históricas”, tanto por la forma de su fabricación como por el uso que se les da.

En este punto existe una diferencia fundamental entre el estudioso de la literatura y el estudioso del arte. Mientras que el primero puede citar obras o al menos fragmentos de ellas, convirtiéndolas así a éstas en parte material de su interpretación, el segundo no puede hacer lo mismo. El estudioso del arte podrá quizá referirse a determinadas obras (por medio de textos e imágenes), pero no puede –literalmente hablando– proporcionar muestras de las cualidades de las obras (citas originales): el cuadro interpretado no puede ser parte física de su interpretación, de su comentario o de su crítica.

A pesar de esta dificultad, la tarea de la mediación en el arte o de la interpretación del mismo es la de resaltar, de entre los innumerables rasgos materiales de una obra, aquellos que tienen relevancia para su carácter simbólico. Y, naturalmente, para lograrlo es indispensable –como ya se mencionó arriba– tomar en cuenta las referencias contextuales.

#### ¿PUEDEN TAMBIÉN LAS IMÁGENES PROPORCIONAR UNA INTERPRETACIÓN?

Dado, como hemos visto, que una interpretación, para ser lograda, tiene necesariamente que hacer referencia a los rasgos materiales de una obra y ponerlos en conexión con las funciones simbólicas de ésta, queda entonces por responder la pregunta de si eso es algo que también puedan hacer las imágenes. Nadie discutiría quizá que podemos resaltar justamente los rasgos materiales con ayuda de pinturas, dibujos, diagramas, etc. En este sentido, es obvio que las imágenes sí pueden formar parte de las interpretaciones. Por otra parte, el ejemplo de Cézanne dado arriba demuestra que las obras de arte también se pueden transformar en interpretaciones de otras obras. Pero ¿serían tales obras, cuando desempeñan esta función interpretativa, capaces de admitir falsedad en el mismo sentido en que lo hacen las hipótesis (y con ellas, las interpretaciones)? Ésta es una pregunta compleja que no puedo responder en el marco de este artículo. En cambio, lo que sí es indudable es que con ayu-

da de ciertas obras podemos obtener información sobre otras. De este modo, algunas obras pueden ayudarnos a comprender otras obras. Tal forma de mediación respecto del arte tiene naturalmente –al igual que el arte en general– todo el derecho del mundo a ser parcial y a estar llena de prejuicios. En cambio, la mediación en el arte e interpretación del mismo en sentido estricto debería siempre, pese a todas las objeciones imaginables, tratar de evaluar su objeto desprejuiciadamente. ◀

#### Copyright:

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

#### Autora:

Jakob Steinbrenner trabajó de 1976 a 1982 en los teatros municipales de Fráncfort como asistente de dirección, entre otras tareas. Estudió Filosofía, Germanística e Historia del Arte. Hizo su habilitación en la disciplina de Filosofía en Múnich en 2002. Desde 2011, suple la cátedra de Estética y Filosofía de las Ciencias de la Cultura en la Universidad de Münster. Ha editado junto a Julian Nida-Rümelin *Kunst und Philosophie: Kunstvermittlung in den Medien* (Arte y Filosofía: Mediación del arte en los medios, 2011).

#### Traducción del alemán:

Fabio Morales

#### Información adicional sobre la ilustración:

Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire: Para diferenciar las meras coincidencias y las concomitancias condicionadas por las tradiciones culturales de las adquisiciones concretas de formas y motivos, la mención de las fuentes de inspiración en la historia del arte se basa o bien en informaciones que el propio artista da al respecto, o bien en la constatación de adaptaciones ocultas o, asimismo, en la suposición de asimilaciones inconscientes. Así, por ejemplo, al “padre de la modernidad”, el francés Paul Cézanne (1839-1906), se le ha relacionado frecuentemente con su compatriota Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779). Por ejemplo, Simon Abrahams señaló en 2011, en su página web (<http://www.everypainterpaintshimself.com/>), asombrosas similitudes entre los tocados en forma de turbante de ambos pintores en sus autorretratos y la silueta de la montaña Sainte-Victoire, pintada por Cézanne en reiteradas ocasiones. Sin embargo, tales evidencias pueden resultar engañosas, y en todo caso revelan más sobre el pintor “inspirado” que sobre el que supuestamente ha servido de inspiración. (Redaktion Humboldt)



# EN MOVIMIENTO: EL FORO HUMBOLDT

El foro cultural que se proyecta para la céntrica Schlossplatz de Berlín debería presentarse en un continuo proceso de cambio, y no como algo “concluso”.



Humboldt-Box, arquitectura temporal destinada a facilitar información sobre el aquí previsto Foro Humboldt.  
© Karsten Pagel

El Foro Humboldt es un edificio estático tan sólo en su forma externa. Debe llegar a ser un lugar que lleve hasta el centro de Berlín el movimiento del mundo. Por lo mismo, tiene que estar sometido a un cambio continuo para que no pierda en el futuro nada de su actualidad. El mundo y las maneras de verlo cambiarán; también un lugar tan central como el Foro Humboldt, con su destino cultural orientado hacia el ser humano, tiene que presentarse siempre en movimiento y jamás como “concluso”.

**UN ESPACIO MOVIDO: LA SCHLOSSPLATZ, EN EL CENTRO DE BERLÍN** Si hay en Alemania un “espacio movido”, ése es la Schlossplatz (plaza del Palacio), en el centro de Berlín. Entre los movimientos que tuvieron lugar aquí, deben contarse voladuras, desfiles, demoliciones, intervenciones. Por medio de la voladura, en 1950, de los restos del antiguo palacio real, destruido durante la guerra, se quisieron eliminar los vestigios de la vieja Prusia. Después de eso, el lugar fue usado por el gobierno de la República Democrática Alemana (RDA) como escenario político para los desfiles, hasta que en 1970 se construyó el Palacio de la Re-

pública. Entre 2006 y 2008, su derribo acabó con un edificio de carácter simbólico para la extinta RDA. Y el tiempo antes del derribo lo usaron numerosos artistas para intervenciones movidas y críticas: los visitantes podían darse el lujo de ser paseados alrededor de la plaza en una “limusina del pueblo” o explorar el interior a bordo de un bote neumático.

Ahora bien, un proyecto que se concibe para un lugar tan céntrico y dinámico como la Schlossplatz en Berlín tenía que contar con mucho movimiento, debates controversiales, posiciones divergentes y, también, con viento en contra. Así sucedió con el proyecto Foro Humboldt en los pasados diez años, incluso después de que el Parlamento Federal hubiese aprobado, en 2002/2003, la propuesta de Klaus Dieter Lehmann, entonces presidente de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano y hoy presidente del Instituto Goethe, en el sentido de trasladar al centro de Berlín las colecciones no europeas –de África, América, Asia y Oceanía– que se encuentran ahora en los museos del barrio de Dahlem, en la periferia de la ciudad (véase también el artículo “Lugar mundial para el arte y la cultura en el centro de

Berlín”, de Klaus-Dieter Lehmann, en HUMBOLDT 148). El debate surgió sobre todo a causa de la decisión de construir un edificio de nueva planta de las medidas del antiguo palacio de la ciudad, con la reconstrucción de tres de sus fachadas barrocas exteriores y uno de sus dos patios interiores, el llamado Schlüterhof.

La utilización del palacio reconstruido como Foro Humboldt –lo que significa una combinación de las colecciones no europeas ya citadas, una dependencia de la Biblioteca Central y Regional, un espacio de proyectos de la Universidad Humboldt y un salón central de actos (Ágora)– fue asimismo muy controvertida desde el principio, pero en último término resultó tan convincente que la comisión de presupuestos del Parlamento Federal también aprobó la financiación del proyecto en julio de 2011. “Se trata sin duda del más importante y ambicioso proyecto cultural de Alemania a comienzos del siglo XXI”, reza en la solapa de la cubierta de *Humboldt-Forum Berlin. The Project* (2009), de Thomas Flierl, ex senador de Cultura del Linkspartei (=Partido de la Izquierda) y Hermann Parzinger, presidente de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano.

**EL CONCEPTO DEL “MOVIMIENTO PERMANENTE”** Tan sólo los espacios más pequeños del concepto para la utilización del edificio (la Ventana Arqueológica, el Museo de la Historia del Lugar y la Cámara Artística) marcarán una relación directa y no sujeta a cambios con la histórica Schlossplatz.

Bien distinto es lo que sucede con la presentación de las colecciones etnográficas de África, América, Asia y Oceanía, que incluyen una plétora de información acerca del arte, la historia, la religión y las condiciones de vida en todo el planeta, con una profundidad histórica de miles y miles de años. En el centro se encuentra el propio ser humano, como creador de arte y de cultura, reflejándose en su historia y sus tradiciones, pendulando entre el conservadurismo y la innovación. Las culturas y los seres humanos que les imprimen carácter, los hombres y mujeres motivados y artísticamente dotados, se hallan “permanentemente en movimiento”, pero también su(s) historia(s) y su interpretación. En tiempos de globalización y de redes sociales, el cambio cultural tiene lugar de manera radical y más rápida que nunca, pero al mismo tiempo también lo tiene el retorno a las raíces en vías de extinción o ya desaparecidas.

El concepto para la presentación de las colecciones no europeas en el Foro Humboldt tiene que incluir en su programa tales cambios y las diferentes perspectivas sobre las colecciones, las diferentes posibilidades de interpretarlas. Para ello, el Museo Etnológico y el Museo de Arte Asiático dispondrán en el Foro Humboldt de 18.000 m<sup>2</sup> de superficie de exposición. En el Museo Etnológico, una arquitectura expositiva flexible posibilitará el cambio de temas y piezas expuestas. Este concepto significa decirle adiós a la tradicional exposición permanente, e implica un alto grado de exigencia a la planificación arquitectónica y estructural. Tienen que crearse estructuras abiertas resistentes donde sean posibles al mismo tiempo la variedad, las mutaciones, los cambios temáticos y las conexiones actuales con las colecciones, y que hagan surgir “espacios narrativos en movimiento”, los cuales sirvan como una suerte de hilo conductor de la concepción del Museo Etnológico del Foro Humboldt.

**MULTIPERSPECTIVAS Y DIVERSIDAD DE VOCES** La focalización cambiante sobre aspectos parciales se refiere tanto a las manifestaciones artísticas y los desarrollos históricos como a los cuestionamientos etnológicos clásicos. Implica el continuo cambio de los narradores, es decir, de los curadores, que ya no sólo se reclutarán entre el personal fijo del museo.

Los científicos de todo el mundo, los artistas y protagonistas de las culturas presentadas tienen otros accesos a las colecciones, y otros conocimientos distintos de los nuestros, y ellos enriquecerán cualitativa y cuantitativamente la oferta a los visitantes. Por ejemplo, la problemática del colonialismo, con sus distintos rasgos y secuelas en los continentes, será discutida controversialmente a lo largo de numerosos simposios, con participación activa de las sociedades afectadas, en África, América y Oceanía, así como también en la diáspora. ¿Qué mensajes se esconden con respecto a esta cuestión en los objetos expuestos? ¿Cómo presentarlos en el Foro Humboldt en calidad de vicarios de sus actores en Asia, América, África y Oceanía, cuyas culturas materiales establecieron un intercambio con la europea generalmente en condiciones desiguales?

**CONCEPTO MARCO Y ESTRUCTURA GEOGRÁFICA BÁSICA** Para ilustrar las culturas “en movimiento”, contar historias de comercio y emigración, mitos o rituales, el Museo Etnográfico puede echar mano de un fondo de medio millón de objetos etnográficos y arqueológicos. Las grandes regiones continentales también servirán en el Foro Humboldt como retículas de orientación, para responder a la pregunta básica del visitante y del usuario científico acerca del lugar de procedencia, aun cuando se aspira expresamente a temas transcontinentales.

El concepto marco para las exposiciones incluye los tres componentes principales: 1) módulos expositivos; 2) vitrinas; 3) “puntos de encuentro”. Son flexibles y deben ser completamente desmontables en un espacio de dos a ocho años, para hacer sitio a sus sucesores. El movimiento surge gracias a que siempre se cambiarán nada más que módulos puntuales, no la exposición completa. Así pues, si el visitante encuentra en el Foro Humboldt una estructura expositiva abierta, transparente y transitable, ella no sólo le facilitará la comprensión de mecanismos fundamentales de la actividad humana, desde una perspectiva histórica. También recogerá los cambios de nuestro tiempo y reflejará las actuales referencias de las colecciones.

**COLECCIONES EN MOVIMIENTO: MÓDULOS DE EXPOSICIONES, VITRINAS, PUNTOS DE ENCUENTRO** Las riquísimas colecciones del Museo Etnológico de Berlín ofrecen la posibilidad de disponer de amplios recursos para la presentación de temas culturales e histórico-artísticos en módulos expositivos cambiantes. Siempre estará presente en ellos la ambivalente relación de Europa con los otros, lo que Stuart Hall ha descrito con la acertada expresión “The West and the Rest” (1992). Tomando en cuenta las actuales tendencias globalizadoras, y aun cuando la composición de las colecciones refleja los encargos de los coleccionistas y es un documento del discurso científico positivista del fin del siglo XIX y principios del XX, los módulos expositivos incluirán cuestiones acerca de las identidades culturales: ¿qué

rol desempeñan los objetos para los descendientes de las culturas de las que proceden las colecciones?, ¿qué relaciones pueden establecer las colecciones con los mundos del espectro total de visitantes del Foro Humboldt?

Para explicitar a los visitantes de qué cantidad de objetos del mismo tipo dispone el Museo Etnológico, en los módulos de exposición deben encontrarse vitrinas como parte integral de los mismos. Esas vitrinas pondrán en claro que los depósitos del museo y su uso científico son parte integral del trabajo del mismo. Las vitrinas presentarán además un abundante material visual con el que será posible profundizar en los temas de las respectivas exposiciones. Ello permitirá también que un público más amplio pueda echar una mirada, normalmente no permitida, entre bastidores.

Otras posibilidades para discusiones en profundidad acerca de temas globales y vitales las ofrecen los “puntos de encuentro” del Foro Humboldt: en él, los conceptos de la mediación se hallarán ligados de una manera estrecha, también espacialmente, con las colecciones, las exposiciones y sus contenidos. Lo planeado son conjuntos espaciales destinados para fines de mediación y comunicación, diferentes e interdisciplinarios, y adaptados a los contenidos de la exposición, así como en relación con su significado cultural. De esta manera pueden crearse “zonas de contacto” de las preconizadas por James Clifford (en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 1997), a modo de espacios activos que hagan posible, con idénticos derechos, el encuentro y la discusión de perspectivas, autoridades y posiciones narrativas. Las actividades de mediación se orientan al carácter de estos conjuntos. Algunos ejemplos para aclarar este concepto:

Los “puntos de encuentro” pueden configurarse en base a muestras o grupos de objetos ya existentes, como un conjunto de sillas de los huicholes, indígenas de México, o la casa-club de los varones de Palaos, en el océano Pacífico, que con otros objetos servirán como centro atmosférico y espacio para exposiciones menores. O el cuarto del té en el Museo de Arte Asiático, ejemplo de una tradicional concepción espacial japonesa, puede servir como escenario de encuentros para tomar el té, a fin de poder experimentar de un modo sensorial una praxis cultural específica de la puesta en escena –vía *performance*– de un colectivo cultural (preparación del té e interacción entre los invitados). Por su parte, el taller de sonido de la etnología musical, como laboratorio sonoro interactivo, posibilitará al visitante una prueba práctica y la aplicación de los resultados alcanzados por la investigación en el terreno del desarrollo musical global.

Para las colecciones en las que no se encuentra ningún objeto que pueda ser utilizado como elemento configurativo de un punto de encuentro, se planean escenificaciones de espacios (urbanos) con dicho carácter. Deberán realizarse en colaboración con artistas contemporáneos y establecer el puente de las colecciones históricas a los movimientos sociales actuales.

La aspiración central de los conceptos expositivos para el Foro Humboldt es conseguir ofertas de valor equivalente para todos los grupos fijados como destinatarios, con el objeto de hacer vívidos los contenidos de las exposiciones. A fin de conseguirlo, el prerrequisito fundamental es la flexibilidad: en la realización, la mediación y el pensamiento de todos los implicados. ◀

.....

*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Viola König estudió Lenguas y Cultura Precolombinas, Etnología, Prehistoria y Protohistoria. Desde 2001, es directora del Museo Etnológico (Museos Estatales de Berlín, Fundación Patrimonio Cultural Prusiano). Es profesora honoraria de Ciencias de la Cultura en la Universidad de Bremen, y de Culturas Precolombinas en la Universidad Libre de Berlín.

*Autora:*

Monika Zessnik estudió Culturas Precolombinas, Arqueología Clásica y Geografía. Desde 2005, es responsable de las actividades de educación y mediación cultural de las colecciones extraeuropeas en los Servicios de Visitantes de los Museos Estatales de Berlín, así como de las concepciones en este ámbito para el Foro Humboldt y –en la fase preliminar– el pabellón informativo llamado Humboldt-Box.

*Traducción del alemán:*

Ricardo Bada

# ENTRE LA DUDA Y LA POSIBILIDAD

La hipótesis es el destino del arte y de la pedagogía, según el director de Arte y Educación de Casa Daros en Río de Janeiro.



Casa Daros, Río de Janeiro, sede de Daros Latinamerica en América Latina.  
Foto: Fábio Caffé/Imagens do Povo Cortesía de Casa Daros

Con relativa frecuencia, los intermediarios entre el arte y el público suelen ser responsables de una serie de malentendidos que acaban por acrecentar distancias entre uno y otro. El intermediario puede arrogarse el derecho de anticipar conclusiones transformando a sus interlocutores en el objeto de su discurso.

A este tipo de intermediario le gusta hablar *a* los otros y hablar *por* los otros, olvidando la importancia del hablar *con* los otros y de que los otros hablen entre sí; se atribuye a sí mismo la tarea de transferir su propio comunicado de *arriba hacia abajo* a un público que habrá de aceptar su traducción como verdad tácita.

Pareciera que al artista y a su obra ya no les dejasen hablar. Se observa hoy la insistente tendencia de curadores y críticos a hablar en su nombre, que les reducen muchas veces a argumentos que convengan a sus discursos. En esa cadena de intermediarios también está incluido el mercado, que en cada *boom* saca buen provecho de los rótulos acuñados por los medios, por la academia o por el repentino éxito de alguna “ecuación curatorial”.

El artista brasileño Waltercio Caldas asegura que es de la naturaleza de la obra de arte preservar, incluso después de con-



cluida, su destino de hipótesis. Tal vez, por eso, el reto mayor de un buen intermediario sería aceptar que su espacio de actividad se ubica entre la duda y la posibilidad. *Enseñar exige saber escuchar*, decía Paulo Freire. Podría añadirse a tan importante principio pedagógico la necesidad de observar y aprender a leer entre líneas la realidad que habitamos, desentrañar sus particularidades interactuando con ella, y adentrarnos en otras sensibilidades que nos induzcan a producir “armonías” inéditas.

El artista colombiano Rosemberg Sandoval considera que “... el arte, básicamente, tiene una función pedagógica. Desde el arte uno puede acelerar procesos y actuar desde el ojo del huracán”.

Mientras aquellos que administran el poder persisten en mensurar el arte y el saber, en restringir y en disciplinar, una tendencia de pensamiento a contracorriente cree en la relación arte-pedagogía, que reconoce el saber como un cuerpo en permanente gestación. Luis Camnitzer llega a explicar que el arte y la educación deberían formar parte de un mismo proceso: “la educación tiene que ser absorbida por el arte y condicionada por él. Considero que el arte es una forma de pensar, mientras que la educación como se la utiliza hoy es una forma de entrenar. [...] Personalmente pienso que la educación significa formar a ciudadanos capaces de pensar críticamente, es decir, capaces de cuestionar y de utilizar su pensamiento creativamente”.

**EL PROGRAMA “MERIDIANOS”** Con el título “Meridianos”, el pasado mes de mayo, Casa Daros inició en Río de Janeiro un programa de encuentros entre diferentes generaciones de artistas de origen latinoamericano, procedentes de disímiles latitudes y contextos socio-culturales. Si bien las nociones de tiempo y espacio se colocarían en el foco de estos diálogos, como organizador del programa en mi función de director de Arte y Educación de esta institución, a mí me interesaba apartarme lo suficiente del aspecto geográfico para identificar una dimensión personal y única de los “meridianos” de cada artista.

Visto de este modo podría afirmarse que la percepción que cada cual tiene sobre el mundo que le rodea se corresponde con sus sitios de observación y sus referencias. Las preguntas que formula, las respuestas que va encontrando, las soluciones a un problema, sus perspectivas sobre determinada cuestión estarían directamente vinculadas a la ubicación en el tiempo y en el espacio de ese meridiano individual que va desplazándose de un lugar a otro, acopiando versiones sobre la realidad y “verdades” impactadas por nuevos puntos de vista, como parte de un continuo enriquecimiento de su sistema de relaciones.

Me pareció inspirador colocar en intersección los criterios de diferentes creadores, quienes podrían conversar sobre su presencia activa en meridianos trazados por sus propias trayectorias; y hasta re-visitar el pasado, aportando nuevas ópticas desde el cenit y el nadir de cada escala de sus rutas actuales. Me movía el interés por conseguir que, con sus itinerarios y sus puntos de observación, se revelasen otras cartografías posibles, siempre de naturaleza tan inacabada como mutable, con “husos horarios” alejados de convenciones y absolutos. Para los intelectuales de América Latina, lo *latinoamericano* o la *latinoamericanidad* son designaciones que históricamente han ido acompañadas de polémica y falta de consenso. Unas veces buscando autoridad en el

pasado, otras enunciándose como proyecto en el futuro, generalmente la discusión sobre lo latinoamericano ha revelado siempre un profundo e irresuelto conflicto de identidad.

Si el término *latinoamericano* es ya por sí mismo controvertido, los argumentos para la existencia de un “arte latinoamericano” arrastran una serie de imprecisiones que podrían dificultarle aún más al intermediario entre el arte y el público la aproximación a una producción cultural compleja que, ciertamente, tiene especificidades que no radican exactamente en sus envoltorios exóticos, sino en sus esencias procesuales.

**INVERSIÓN EN EL UNIVERSO DE LAS IDEAS** “Meridianos”, como otros proyectos de Casa Daros viene a dar continuidad a la reflexión e, incluso, al debate ya introducido por la colección Daros Latinamerica y a su objetivo de articular conceptual y programáticamente el arte, la educación y la comunicación. Cuando en el año 2000 el curador alemán Hans-Michael Herzog aceptó la propuesta de crear la colección Daros Latinamerica, había asumido un emprendimiento que hasta hoy continúa siendo excepcional en la construcción de una colección de arte: más allá de reunir objetos con alguna que otra afinidad –que es, básicamente, lo que definiría a una colección convencional–, Herzog entendía también Daros Latinamerica como una inversión en el universo de las ideas, mucho menos perecedero que el universo objetual. Trabajaría con un tipo de arte que “... suscita preguntas, que nos invita a reconsiderar nuestros habituales puntos de vista y a aventurarnos en nuevos territorios, a la vez que nos habla de profundas constelaciones estéticas, sociales y humanas”, asegura Herzog.

Desde su nacimiento, Daros Latinamerica dejó claro su propósito de ganar visibilidad para el arte producido en América Latina y en su diáspora a través de sus exposiciones, y de valorizar la voz del artista a partir de charlas y entrevistas registradas en sus publicaciones. Así ha garantizado que el artista y su obra ocupen el centro de atención.

**LA CUESTIÓN NO ZANJADA DE LA IDENTIDAD CULTURAL** Casi siempre el “arte latinoamericano” es circunscrito a una condición territorial, a la historia de los mapas político-económicos mundiales, y a particularidades socio-culturales delineadas en este continente por las tensiones y las confrontaciones en los sucesivos reajustes de aquellos mapas.

Daros Latinamerica viene intentando reunir un cuerpo de pensamiento que no descarta la controversia sobre *lo latinoamericano*, si bien se preserva declaradamente de la tendencia al “ghetto” y a la autoexclusión del tipo de arte que promueve. Contribuye así a reposicionarlo en la historia y en la escena internacional.

Durante “Meridianos”, en conversación con Carlos Cruz-Diez, artista venezolano residente en París, Waltercio Caldas colocaba la cuestión no zanjada de la identidad cultural: “Aplicada al arte, la *latinoamericanidad* me parece una falacia. Del mismo modo en que no existe una *matemática latinoamericana*, tampoco habrá un *arte latinoamericano*”. Cruz-Diez agregó: “Es cierto que tenemos una necesidad vital de inventarnos, de crear nuestra propia historia [...]. Pero el arte no tiene fronteras, no tiene pasapor-



tes [...]. Luego de todo ese esfuerzo que hasta hoy hacemos para crear nuevos lenguajes y proponer otras maneras de entender el arte, comienza a haber una audiencia de eso que llaman *arte latinoamericano*. Espero que en un futuro próximo, después que se sepa que existimos, que el arte que producimos sea conocido, sea *arte universal* y deje de ser *venezolano* o *brasileño* o *latinoamericano*. En definitiva, hemos participado y contribuido al contexto universal de las ideas, lo cual tampoco nos hace exclusivos...”.

“Meridianos” ejemplifica la misión educadora de Daros Latinamerica. Propone el ejercicio abierto de una humildad crítica. Aprender escuchando es enseñar al otro, instigándolo –diría Freire– a reconocerse como arquitecto de sus propias prácticas cognoscitivas. El mediador debe ser un facilitador del diálogo y no un intruso en el encuentro de dos desconocidos. Disolver los extremos donde se tocan el arte y la pedagogía implica desconstruir todo lo que hay de condicionado en el pensamiento y liberar todo lo que existe de contestatario en la poesía.

En su programación, Casa Daros pretende identificar al arte como proceso de investigación y aprendizaje, y reformular a su vez la educación como proceso creativo. Es en ese sentido que el arte y la pedagogía comparten en su naturaleza su destino de hipótesis. ◀

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Eugenio Valdés Figueroa (La Habana, 1963), curador, crítico e historiador de arte. Ha sido co-curador de las Bienales de La Habana e investigador in situ de arte africano contemporáneo; es profesor en la Facultad de Arte y Letras de la Universidad de La Habana. Es Director Fundador de Arte y de Educación de Casa Daros, Daros Latinamerica, Río de Janeiro.

# ¿QUÉ ES LA BIENALIZACIÓN?

## Notas sobre la mediación cultural de las finanzas globales y la producción del capital cultural global.



Regina José Galindo, Falso león, 2011, escultura de bronce y oro guatemalteco, esculpida por Ángel y Fernando Poyón. © Foto: Rodolfo Fiorenza, cortesía de la artista y de Prometeogallery di Ida Pisani, Milán/Lucca

Las dos últimas décadas han visto un crecimiento inmenso en la cantidad de bienales de arte contemporáneo y en el impacto que éstas han tenido tanto en términos del mundo del arte en cuanto sistema de circulación internacional como en términos de la asistencia, o sea, en el número de espectadores. Las bienales son, en suma, una industria floreciente. Sin embargo, rara vez se discute su carácter de industria; casi siempre se las considera únicamente como modelos de exhibición y generadoras de discurso. Las bienales son abordadas por los escritores y los teóricos en términos de sus potencialidades políticas, artísticas y curatoriales, como yo mismo lo he hecho en pasadas ocasiones, pero nunca en términos de lo que pudiéramos denominar sus potencialidades económicas, esto es, como una industria, un mercado para el comercio y el turismo y un aspecto de la “economía de la experiencia” dentro del capitalismo global de hoy en día. En lo que sigue, trataré de ahondar en las razones de este hecho, así como en el vínculo –si es que existe alguno– entre ambos tipos de discurso, el de la elaboración democrática y pública de políticas de la bienal en términos artístico-curatoriales y el de la economía política del fenómeno de la bienal.

Como las editoras de una reciente compilación sobre el tema escribieron en la introducción a la misma, “se puede argumentar que las exposiciones bienales se han revelado de algún tiempo para acá como el medio por excelencia a través del cual llega a conocerse la mayor parte del arte contemporáneo”; y Elena Filipovic, Marieke van Hal y Solveig Øvstebø, todas ellas curadoras en ejercicio, continuaban diciendo en la obra aludida (*The Biennial Reader*, 2010): “esto es un hecho, independientemente de qué actitud se adopte frente a él o cómo se lo conciba”. Y es que la aparición de nuevas bienales y de una nueva conciencia en centros tradicionales acerca de las llamadas periferias ha conducido a la construcción de un mundo internacional –cuando no global– del arte, dotado de movilidad de capitales, representación e identidad cultural, artistas y curadores, conceptos y mercancías. Esta circulación se lleva a cabo a través de una amplia red de residencias, bienales, conferencias e investigaciones de campo. Pero ¿cuáles son los términos de uso de dicha circulación, hasta dónde llega y hasta dónde no? ¿Cuál es la geografía y composición de este mundo globalizado del arte? ¿Existe algo así como un estilo internacional del arte y de sus discursos? Y ¿cuál

es la relación de las bienales y el mercado con el financiamiento de esta circulación y con el de las representaciones y las redes?

**UN ECOSISTEMA DE BIENALES** En términos de bienales, el modelo imitable y exportable ha sido siempre la Bienal de Venecia, que ha tenido 52 ediciones desde 1895 y ha estado basada en la noción de los pabellones nacionales, según la cual cada país se representa a sí mismo enviando a uno o a varios de sus mejores y más brillantes artistas. La Bienal de Venecia es una especie de Juegos Olímpicos del mundo del arte, con primer premio incluido. Sin embargo, hay que puntualizar inmediatamente que casi todas las bienales que desde entonces han surgido alrededor del planeta no han seguido este modelo, y que la mayoría incluso no ha reivindicado un arte mundial, sino más bien un particularismo regional y cultural (con algunos elementos universalistas), ya se hayan realizado aquéllas en La Habana, en el Museo Whitney de la ciudad de Nueva York o en las siempre itinerantes sedes de la Manifesta en Europa. Mientras ésa es quizás la modificación predominante con respecto a Venecia, también se da la variante de querer traer el mundo del arte a un lugar particular, con el resultado de traducir el ámbito internacional a lo local (y a los lugareños), ya sea en Berlín, Estambul o São Paulo. Las bienales se insertan en un ecosistema y en un sistema económico de exposiciones (y de lugares de encuentro expositivos) en términos geopolíticos. No reciben internacionalmente la misma atención inmediata, sin importar el número de visitantes (locales) que tengan. Por ejemplo, más personas asisten a la Bienal del Mercosul en Porto Alegre que a la Documenta en Kassel, que se celebra cada 5 años, pero la importancia histórica en el mundo del arte, el emplazamiento geográfico y la atención dispensada por los medios de comunicación son todos ellos factores que contribuyen a la reputación e influencia de una bienal (o una exposición de cualquier otra periodicidad). Dicho sucintamente, una bienal se labra su propio sello de marca, así como un público y una circunscripción, tanto a nivel nacional como internacional. Y con el reciente crecimiento en el número de nuevas bienales, especialmente en el Sudeste Asiático, el entorno de la lucha por obtener la atención internacional se está tornando cada vez más competitivo, algo que afecta tanto a los centros reconocidos como a las periferias.

### **LAS BIENALES COMO FUENTES DE RENTAS MONOPOLISTAS**

Para las bienales se está volviendo cada vez más importante crear un nicho de mercado, una identidad específica, una reputación y un prestigio que las coloquen tanto en el mapa del mundo como en el del mundo del arte. Y este posicionamiento puede variar enormemente, e incluso requerir que se hable en distintas lenguas y a dos niveles diferentes. Por un lado, está la circulación del discurso del mundo internacional del arte, con su sistema de universalidades rivales y su competición por la adquisición de capital simbólico, cuotas de mercado y monopolios; por otro, las reivindicaciones políticas y económicas locales dirigidas a alcanzar significación y supremacía cultural: la singularidad de *esta* cultura, *este* país o *este* lugar. Sin embargo, la singularidad de un lugar y de una cultura particular no es sólo una cuestión de nacionalismo o de construcción de una nacionalidad,

sino también un medio para crear un nicho de mercado, atraer a un público internacional y generar un capital cultural e ingresos adicionales a través del turismo (del arte). Las bienales son, en ese sentido, parte de la economía de la experiencia, en la que la mercancía está constituida por la experiencia de la ciudad y la exposición, y no por las obras de arte individuales, como sería presumiblemente el caso en las ferias de arte. En su libro *Los espacios del capital* (*Spaces of Capital*, 2001), David Harvey ha utilizado la categoría marxiana de “renta monopolista” para analizar los vínculos entre la globalización, el mercadeo de la ciudad y la mercantilización de la cultura: “El capital simbólico colectivo que está asociado a nombres y lugares como París, Atenas, Nueva York, Río de Janeiro, Berlín y Roma tiene una gran significación y les da a ciudades como éstas ventajas económicas considerables en comparación con, digamos, Baltimore, Liverpool, Essen, Lille o Glasgow. El problema para estos últimos lugares es elevar su cociente de capital simbólico e incrementar sus señas distintivas, para así justificar mejor sus aspiraciones a la singularidad que da origen a la renta monopolista. Dada la pérdida generalizada de otras fuerzas monopolistas debido a las mejoras en el transporte y en las comunicaciones y a la supresión de otras barreras para el intercambio, la lucha por el capital simbólico colectivo adquiere una creciente importancia como plataforma para obtener rentas monopolistas”.

La renta monopolista se presenta cuando un productor puede generar a lo largo del tiempo, gracias a la exclusividad, un crecimiento constante de excedentes y por lo tanto de sus ingresos. Ello se logra o bien siendo el único productor de cierta mercancía en una economía regional, o bien a través de la singularidad de una marca en una economía más global. El ejemplo que se suele dar es el del mercado vinícola, donde un viñedo exclusivo puede no sólo vender sus vinos, sino también venderse a sí mismo: sus terrenos, sus recursos y su localización. En el pasado, el productor de un vino o de una cerveza podía obtener rentas monopolistas en su región o área simplemente siendo la única marca disponible; pero en un mercado global y globalizado, el producto tiene que tener alguna singularidad local para poder ser transable fuera de su región y competir en cuotas de mercado con otras marcas que se importan a su región. Tiene que alcanzar una calidad simbólica aparte de su sabor real para poder generar ingresos. De ahí que los comerciantes de vino de la región de Bordeaux hayan registrado el uso del nombre “Château”, y que sólo los productores de vino espumante de la región de Champagne puedan ahora designar legalmente sus productos con el nombre de “champaña”. Estamos aquí no sólo frente a una culturización de las mercancías, sino también frente a una mercantilización de la cultura. Sin embargo, también hay otros factores que intervienen en el mercado del vino: las publicaciones especializadas y los concursos internacionales emiten juicios basados meramente en el sabor y no en el origen, sacando así a relucir de repente vinos de países como Sudáfrica, Chile o Australia; y luego está, por supuesto, la competencia en términos de precios, la cual, en combinación con los juicios especializados sobre la calidad, crea una conciencia del valor del dinero entre los consumidores potenciales de un mercado global.

**LA DOBLE TAREA DE LA BIENAL** Supongo que los paralelismos de lo anterior con el mundo del arte, y el mercado, resultan obvios. Aquí también tenemos centros históricos, que en el caso de las bienales son lugares como Venecia o Kassel, pero asimismo nuevos jugadores emergentes distribuidos por todo el planeta, como en tiempos recientes y de forma masiva ha sido el caso del Sudeste Asiático. También tenemos jueces del gusto bajo la modalidad de críticos y revistas, así como una competencia en los precios y una singularidad respecto del lugar. Las bienales, en efecto, tienen que labrarse un nombre que sea diferente y específico si desean no sólo alcanzar la hegemonía cultural sino también obtener una renta monopolista en términos de capital tanto simbólico como real. Por una parte, una bienal debe disponer de un formato determinado que la identifique como festival de arte, y, por la otra, debe ser específica: *esta bienal concreta, y no aquella o la de más allá*. Debe poseer tales y cuales propiedades y atribuciones, y estar situada en *este* lugar, ciudad, región y país específicos. El *branding* o construcción de marca de una bienal es, pues, bidireccional: por un lado, la ciudad como atracción y aliciente proporciona un entorno a la bienal y le otorga un valor añadido; por otro, el *glamour* y el prestigio de la bienal dotan de un nombre de marca a la ciudad, a la región o al país, elevando la connotación neutra o incluso negativa que éstos pudieran tener. En vista de este escenario, es lógico que la mayoría de las bienales de hoy asuman una doble tarea: la de destacar la singularidad de un lugar, una región y su cultura, como forma de cultivar a un público nacional y seducir a uno internacional; y la de traer a artistas y tendencias internacionales al emplazamiento local y cultivar a los ciudadanos del país como usuarios internacionales y expertos en la cultura. El encanto de lo local se une así al *glamour* de lo global. En otras palabras, las bienales no sólo identifican un lugar, sino también establecen siempre conexiones. La interconexión global resultante es de hecho lo que la mayoría de los comentaristas y curadores mencionan como el potencial político de la bienalización: el que podamos apreciar un lugar desde otro lugar y en otro lugar; el que podamos vernos los unos a los otros; el que podamos apreciar múltiples puntos de vista simultáneamente, pero también sucesivamente, una obra tras otra, una bienal tras otra.

**LA BIENAL COMO ALDEA GLOBAL** Sin embargo, esta imagen de la aldea global tiene a su vez implicaciones financieras, y es parte y parcela de los actuales flujos globales de capital. Si cualquier lugar puede convertirse en sede de una bienal y ser mercadeado como culturalmente significativo, entonces no sólo estamos frente a una lógica cultural, sino también frente a una lógica económica que genera rentas monopolistas, ingresos por el turismo y una financiarización que es resultado de la interconexión. Aquí vemos cómo ciertos métodos artísticos, como por ejemplo el de la especificidad local –que, en su forma histórica, aseveraba que todo podía ser transformado en material artístico y que cualquier lugar, fuera cultural o natural, podía ser estetizado–, funcionan como un modelo para la globalización en términos de la producción de capital: cualquier lugar, en efecto, puede convertirse en sitio para la producción, y luego, una vez abandonado como tal, en sitio turístico (como cuando anti-

guos edificios industriales obtienen un nuevo estatus estético y económico como espacios para el arte al ser convertidos en bienales, museos, galerías o incluso espacios alternativos). De esta manera, la bienalización se convierte en sinónimo de financiarización del globo, y la culturización en sinónimo de capitalización. La globalización no es, obviamente, tan sólo un concepto o un proyecto cultural, sino sobre todo un concepto económico, que tiene efectos sobre las oleadas migratorias, los mercados laborales y la producción de cultura y de programas culturales. No es posible hacer aquí este estudio, pero hay al menos un rasgo que merece señalarse: el que Saskia Sassen ha analizado en *La ciudad global* (*The Global City*, 2001) como el movimiento dual de *la dispersión* y *la centralización*. Sassen argumenta que la globalización ha desplazado geográficamente a los sitios de producción –que es precisamente lo que significa la dispersión–, pero que no por ello se da necesariamente una dispersión paralela de la riqueza o del acceso a la movilidad social. Por el contrario, el proceso iría acompañado de una centralización de la propiedad y del control corporativo de los medios de producción. ¿No podríamos hacer una aseveración similar acerca del mundo globalizado del arte y acerca de sus redes de circulación y producción?

**LA BIENALIZACIÓN: “BRANDING” Y MERCANTILIZACIÓN** De hecho, la bienal dota de una marca (*brand*) no sólo a la ciudad, sino también al artista: ser artista de una bienal es algo que está revestido de prestigio y reconocimiento y, por lo tanto, de comerciabilidad. No es de extrañar, pues, que la selección para una bienal siga tan de cerca a la representación en galerías y a las exhibiciones de estas últimas en las ferias internacionales de arte.

No se trata sólo de que las ferias de arte se celebren en la vecindad de alguna bienal y en coordinación con ella, como ocurre en el caso famoso de la Feria de Arte de Basilea, que se realiza poco después de la Bienal de Venecia; sino que estas conexiones nunca son reveladas completamente y quizás tampoco sean comprendidas del todo. No se trata sólo de que la mayoría de los curadores de bienales nieguen vehementemente que el sistema de galerías influya en su selección de artistas (y en cuanto a los galeristas, es obvio que preferirán no revelar sus redes de contacto); más asombrosa aún es la ausencia casi completa de cualquier reportaje crítico, sea en revistas o en periódicos, sobre las conexiones –estéticas, económicas– entre las bienales y las ferias, entre la actividad curatorial y la mercantil. No existe, por ejemplo, un análisis estructural en la crítica de arte, sino tan sólo juicios estéticos sobre las obras de arte, los artistas y las selecciones hechas por los curadores, de modo análogo a como la noción de periodismo de investigación desempeña un papel mínimo o nulo en la cobertura cultural. Es como si no existiera relación económica alguna entre la exhibición y la producción de las obras de arte, o como si, existiendo ésta, no pudiera ser discutida o revelada. Quizás se trate de una relación que es subconsciente y subterránea a la vez: subconsciente, por la forma en que se lleva a cabo la selección de artistas por parte de los curadores, aunque también por la forma en que hablamos de la bienalización como potencial político pero no como

realidad económica; y subterránea, porque una cantidad considerable de relaciones y transacciones económicas probablemente no soportarían ver la luz del día, y por lo tanto deben permanecer ocultas, enterradas profundamente. En este sentido, la bienalización no es sino una mercantilización y financiarización del globo (y del mundo del arte en particular) que no puede pronunciar su nombre. O, para decirlo en palabras de Gayatri Spivak: "La globalidad es invocada para favorecer la financiarización del globo, la globalización. Pensar en la globalidad equivale a pensar en las políticas para pensar la globalidad" (*A Critique of Postcolonial Reason – Toward a History of the Vanishing Present*, 1999). ◀

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Simon Sheikh (Dinamarca, 1965) curador y crítico, es corresponsal de Springerin (Viena) y columnista de e-flux Journal, Nueva York. En la actualidad, realiza estudios de doctorado en la Universidad de Lund (Suecia), sobre el tema de la realización de exposiciones y los imaginarios políticos. Vive en Berlín

*Traducción del inglés:*

Fabio Morales

*Información adicional sobre la ilustración:*

El trabajo Falso león, de Regina José Galindo, (1974, Ciudad de Guatemala) es una copia exacta del León de Oro con el que la artista fue galardonada en la Bienal de Venecia de 2005. Debido a dificultades económicas, se vio obligada a vender su premio. Por ello, transcurridas tres Bienales, presentó en 2011 en Venecia una reproducción en bronce y oro guatemalteco. Con ello, llama la atención sobre la precariedad en la que viven los artistas y muestra su rechazo a la arbitrariedad y las falsas promesas de tales distinciones.



# EL ARTISTA, EL CIENTÍFICO Y EL MAGO

Tanto una declaración del tipo “la obra habla por sí misma” como el error de pensar que basta con una descripción literal y banal de una obra artística dan prueba de un malentendido acerca de lo que significa “explicar” el arte.



“Preguntas y respuestas”, juego de cartas pedagógico-museístico.

Un proyecto de Daros Art Education, concebido para niños y jóvenes con ocasión de la exposición “Luis Camnitzer” celebrada en Zúrich en 2010.

Idea y texto: Luis Camnitzer © Luis Camnitzer © 2010 Daros Art Education

**UNA ESQUEMATIZACIÓN FAVORABLE AL MERCADO** Cuando discutimos problemas artísticos, las palabras *arte*, *comunicación* y *público* son muy cómodas porque abarcan muchos conceptos y situaciones dentro de simples palabras mínimas. Estamos tan acostumbrados a estas palabras que no percibimos todas las cosas que esa comodidad nos oculta.

El concepto “arte” tiende a estar confinado en los “objetos de arte”, aquellos productos que quedan como resultado y huella de largos procesos de investigación.

El concepto “comunicación” se limita a la aceptación de la obra de arte. El objeto “es”, y entonces el artista retira su responsabilidad de comunicador y el receptor está allí para apreciar la obra y allí termina el asunto. De ahí la proliferación de cursos de historia del arte y de apreciación de arte.

El concepto “público” presume la existencia de una masa homogénea de apreciadores del arte, todos los cuales tienen acceso a las obras que se les presenta y el deber de apreciarlas. No hay diferenciación de clase, de educación o de intereses.

Simplificando exageradamente las cosas, diría que esta esquematización es muy buena para el comercio del arte pero para nada más. Reducir al arte a una mera serie de objetos crea la mercancía. La formación de apreciadores del arte genera compradores. La homogenización del público permite el control del mercado por medio de la creación de modas y necesidades artificiales.

En la realidad olvidada, el campo del arte no está para producir objetos. El arte es un campo del conocimiento en donde se plantean y resuelven problemas, es el lugar en donde se puede

especular sobre temas y relaciones que no son posibles en otras áreas del conocimiento. La comunicación es un acto responsable en el cual el comunicador comparte estos temas con otra gente. Y el público no es uno sólo, sino que hay una multiplicidad de públicos. Por lo tanto, el artista tiene que ser consciente de cuál es el público al que se dirige para así poder calibrar correctamente su comunicación.

**LA DIFERENCIA ENTRE ARTE Y CIENCIA** Generalmente hablamos de la actividad artística como si fuera algo totalmente distinto de la actividad científica. Del científico exigimos que sea responsable y que sirva al bien común, que sea riguroso en sus procesos de especulación, investigación y experimentación, y que sea capaz de rendir cuentas sobre lo que hace si así se le pide.

Al artista, por su parte, se le tolera la omnipotencia. Una vez declarada arte, la obra se hace prácticamente indestructible. El bien común no es un factor importante, no importa si la obra es un síntoma de egomanía, de sociopatía o de ayuda al prójimo. Y el concepto de rendición de cuentas aquí no existe, o cuando existe se enturbia con los temas de censura y libertad de expresión individual.

Pero dejando a un lado las deformaciones culturales, y si nos referimos a conceptos cognitivos, la única diferencia entre arte y ciencia está en que en el arte podemos trabajar sin tener que utilizar como referencia a la lógica y podemos suspender la relación causa-efecto. Eso no significa que quitar esas dos condiciones nos exime de las exigencias propuestas al científico. El artista también tiene el deber de ser responsable, tiene que servir al bien común, ser riguroso, y ser capaz de rendir cuentas.

Para comprender mejor esta relación que existe entre el artista y el científico con respecto a la responsabilidad social, conviene introducir a un tercer personaje: el mago. Es el mago, no el artista, quien está en el extremo opuesto al científico. Esto es porque la esencia del acto mágico está en la habilidad de esconder el proceso y de mantenerlo secreto. Su relación con las tareas cognitivas no es la de expandir el conocimiento como lo hace el buen científico o el buen artista, sino la de desafiar lo conocido con el fin de crear un espectáculo. Su responsabilidad social es la de crear un buen espectáculo y asegurarse de que éste no haga daño. La mujer que presenta el mago solamente aparenta ser cortada en dos, pero no lo es realmente. El científico analiza qué pasaría si la mujer efectivamente fuera cortada en dos, un análisis que permite decidir que normalmente es mejor no cortarla. El artista utiliza la imagen de la mujer cortada en dos como una metáfora para generar evocaciones, por lo cual su obra queda relativamente a salvo de un juicio ético.

Los tres personajes también se diferencian en su relación con la credulidad con la que operamos frente a la realidad circundante. El científico aquí trata de explicar lo increíble. El mago trata de simular lo increíble. El artista trata de presentar lo increíble para expandir el mundo de lo creíble. Es aquí donde entra la función de la explicación para cada uno de estos personajes.

**EL PAPEL DE LA EXPLICACIÓN** Para el científico, la explicación es su misión primaria. Quiere explicar lo que hasta entonces no fue explicado y confirmar que la explicación que encuentra es

la correcta. Se puede decir que todo lo que hace el científico es una explicación, aun si no utiliza palabras.

Para el mago, la explicación es anatema. Toda explicación destruiría la ilusión que trata de crear y por lo tanto sabotearía su espectáculo. De ahí el juramento de la cofradía de magos de nunca revelar los trucos.

En términos de credulidad, el artista está en algún lugar entre el científico y el mago. En cierto modo, la obra de arte es un acto de magia explicado, o por lo menos explicado con cierta facilidad. Pero para el artista, el uso de la palabra *explicación* crea una situación algo más compleja porque en el arte la palabra *explicación* tiene más niveles que en los otros casos y hay que determinar en qué nivel se explica.

**LA EXPLICACIÓN DESCRIPTIVA** En primer lugar está la interpretación banal de la palabra, que aplicada al arte equivale a explicar un chiste. Este tipo de explicación arruina el chiste y pretende agotar a la obra. Es la interpretación que lleva a la conclusión de que si la obra es explicable no merece existir como obra de arte. Es cierto que la posibilidad de una explicación total en este nivel invalida a la obra de arte. Pero esto no es así por ser explicada, sino porque el agotamiento señala un uso equivocado del medio. Si la obra puede ser resuelta simplemente con palabras, y si luego en su medio original no queda un residuo inexplicable, hay algo que no está bien. Significa que la obra se podía haber realizado como una pieza literaria y que por lo tanto no había falta traducirla al lenguaje visual.

Pero hay otros dos niveles en los cuales se utiliza la palabra *explicación*. Uno es el de la problematización y el otro es el de la rendición de cuentas. Lo importante de estos dos niveles es que no son explicaciones meramente requeridas por el público. Son explicaciones que el artista necesita para sí mismo si es que quiere mantener un control de calidad y asegurarse de que su intención de comunicación tiene alguna posibilidad de realizarse.

**LA EXPLICACIÓN CONTEXTUAL** De una u otra manera, un objeto artístico es una solución a un problema planteado por el artista. No importa si el problema fue formulado antes de hacer la obra o si fue atribuido luego de hecha. Importa que una vez identificados ambos se establece una relación indisoluble que le permite al artista decidir que la obra "está bien", que merece sobrevivir. "Está bien" es muy distinto a "parece bien". "Está bien" requiere una certidumbre que va más allá de una impresión. Una obra que "parece bien" puede limitarse a reflejar el gusto del artista. En cambio, una obra que "está bien" expresa su conexión correcta con el problema con el que estableció una relación simbiótica.

Mientras que "parece bien" es un juicio que puede darse el lujo de ser intuitivo, "está bien" necesita más fundamentación, necesita una explicación. Esa explicación contiene primariamente la formulación del problema (o los problemas) al que se aplica la obra. Puede contener también la importancia del problema, cómo el problema forma parte de una investigación más amplia, y cómo todo eso funciona dentro de una ideología que rige las motivaciones del artista.

Para el artista, esta explicación es fundamental. Permite asegurar el interés del problema, identificar la necesidad o no de

más investigación (propia o con ayuda), decidir si la obra es una primera aproximación o la versión definitiva, verificar que la obra no constituye una contradicción con otras obras y que corresponde dentro del discurso que se propone. Es una explicación que no pretende ni puede agotar la obra porque en relación a la obra es una explicación contextual y no meramente descriptiva de un objeto.

#### LA EXPLICACIÓN DE UNA OBRA ENTENDIDA COMO CORREDOR DE INFORMACIÓN

Tenemos luego el tercer nivel de explicación, el requerido por la rendición de cuentas. Es este nivel el que, al mezclarse con el primer nivel de la explicación banal, crea tanta confusión y polémica. El que pide la explicación de la obra espera la explicación literaria y banal. Lo hace pensando que está pidiendo una rendición de cuentas. El que tiene que ofrecerla se niega a dar una explicación que considera irrelevante pero, también confundido, se niega a rendir cuentas. Esto genera declaraciones idiotas como “la obra habla por sí misma” o acusaciones elitistas y gratuitas sobre un presunto filisteísmo del público.

Tenemos en primer lugar que las obras no hablan por sí mismas, que solamente son un vehículo de comunicación entre el artista y el público. Funcionan como un corredor por el cual circula la información y la información se sostiene y amplifica con sobreentendidos compartidos por ambos, artista y público. No importa si el “corredor” es agradable o desagradable. Importa que sea el mejor corredor posible para que la información circule sin sufrir erosión. Si la comunicación no funciona bien, eso se debe a que el “corredor” está mal diseñado o mal hecho, o que está siendo recibido por un público que no entiende los sobreentendidos y que no es el destinatario. Falso destinatario y filisteo no son sinónimos. Por lo tanto, el artista tiene que reconsiderar la obra o reconsiderar el público.

Yo, por ejemplo, confieso que cuando leo la teoría de la relatividad no la entiendo. Puede muy bien ser porque soy un idiota. Pero es más probable que no la entienda porque no pertenezco al público para el cual Einstein estaba escribiendo. Por lo tanto, ni él puede acusarme de filisteo ni yo puedo hacer que me rinda cuentas o exigirle explicaciones. Pero si yo formara parte de su público destinatario, la cosa cambiaría. En el caso de Einstein, su Teoría es la explicación, son la misma cosa. El corredor es el libro en el que la Teoría está publicada. En el caso del arte, exceptuando las obras conceptualistas que trabajan con la tautología, la explicación no es parte integral de la obra. La obra posiblemente tiene claves y referencias a sobreentendidos que me permiten adjudicarle una explicación a través de la cual llego al problema planteado por el artista para luego decidir si me ofrece o no la mejor solución posible. Si las claves son claras, no necesito más explicaciones. Si no, que el artista me dé su formulación del problema que está resolviendo es algo muy útil. En realidad, todo lo que ayuda a una buena comunicación inteligente es útil. Los elitismos y los paternalismos son los que resultan inútiles. ◀

.....

#### Copyright:

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

#### Autora:

Luis Camnitzer (1937, Lübeck, Alemania; creció en Uruguay) estudió Arte y Arquitectura. Desde 1964 radica en los EE.UU., donde es profesor emérito de la State University of New York y asesor pedagógico de la Fundación Cisneros. Como artista, representó a Uruguay en la Bienal de Venecia (1988), exhibió en la Whitney Biennial 2000, en la Documenta 11 (2002) y en muestras alrededor del mundo, incluyendo la Tate Modern y el Centre Pompidou. En 2011 recibió el premio Frank Jewett Mather de la College Art Association, por sus escritos.

# SOBRE LA PAULATINA ELABORACIÓN DE UNA EXPOSICIÓN AL ESCRIBIR

Fragmentos de la “Carta a un amigo” escrita por la directora artística de DOCUMENTA (13), donde manifiesta que es complicado transformar una exposición en una experiencia dotada de sentido para los visitantes.



El arte es un bien de todos. Mayo de 2011, Resistencia, Chaco, Argentina.  
Foto: Carolyn Christov-Bakargiev

En los preliminares de la exposición DOCUMENTA (13) que se celebrará en 2012, los organizadores han editado una colección de cuadernos, que lleva por título *100 apuntes, 100 pensamientos* (*100 Notizen – 100 Gedanken*), con una gran variedad de géneros, desde facsímiles de notas manuscritas pasando por ensayos y conversaciones hasta libros de artista. Un apunte es un rastro, una palabra, un dibujo que de repente pasa a formar parte del pensamiento y se transforma en una idea. El pensamiento se presenta entonces casi en “un estado prologal, en un espacio pre-público, íntimo, todavía no crítico”. En el bicentenario de la muerte de Heinrich von Kleist, cómo no recordar su artículo “Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar” (“Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden”).

En su “Carta a un amigo”, la directora artística de DOCUMENTA (13) permite que nos hagamos una idea de su proceso de trabajo a la vez que perfila algunas cuestiones clave de la exposición, cuyo ADN, en su opinión, se diferencia esencialmente del de otras presentaciones internacionales de arte contemporáneo.

A través de diferentes voces en forma de historias, especulación teórica, diario de viajes, comunicados de prensa o reflexión crítica, describe DOCUMENTA (13) como algo que va más allá de una exposición: para ella es una disposición de ánimo. Se trata tanto de una constelación de actos y gestos artísticos que ya están teniendo lugar como de una exposición de 100 días de duración que se celebrará a partir de junio de 2012. ¿Qué puede ser esta exposición en la actualidad teniendo en cuenta la heterogeneidad del público que acude y la evolución histórica de las exposiciones colectivas, que se han transformado en un “lugar no comercial de aglomeración intensa”? Con la apertura de los límites entre las disciplinas y los campos del saber y la insistencia en las cuestiones procesuales, DOCUMENTA (13) surge a partir de un pensamiento en “ontologías compuestas” y no a partir del seguimiento de un concepto curatorial predeterminado.

HUMBOLDT publica aquí, con la gentil autorización de la editorial Hatje Cantz Verlag, algunos pasajes de la “carta” que recogen la problemática de transmitir el arte en el siglo XXI.

25 de octubre de 2010

Mi querido amigo:

Ya llevo dos años lejos de casa y tendría tantas cosas que contarte, pero el intercambio de informaciones ha dejado de ser el objetivo principal de cualquier comunicación. [...]

Es complicado transformar una exposición en una experiencia dotada de sentido para los visitantes. Nunca existe sólo un público homogéneo en un lugar determinado y un momento determinado, sino diversos grupos de público: los visitantes cultos y familiarizados con el llamado “arte elevado”; aquellos que entran por casualidad y deambulan por la exposición; aquellos que consideran que el arte es el último reducto para el activismo; el mundo artístico local, el “clan” internacional, global o transnacional; los numerosos mundos artísticos que sólo advierten la exposición por vías indirectas; aquellos a los que el arte les resulta sospechoso; personas de diferentes comunidades con un trasfondo cultural distinto; personas con nociones completamente diversas sobre la calidad. Por eso, una exposición puede ser comprendida como una red de diferentes exposiciones que se alternan incesantemente pasando del primer plano al fondo; algunas visibles, otras invisibles y algunas no apreciables hasta pasados muchos años de un acontecimiento de ese tipo. [...]

Yo estoy a favor de eliminar las fronteras entre las disciplinas y los campos del saber, particularmente porque la recopilación y almacenamiento de datos, el archivo y comparación de datos digitales y hasta los procesos de reproducción hoy en día conducen a una transformación en el interior de las ciencias, del arte y de la conciencia. Soy de la opinión de que las cuestiones sobre el procedimiento son tan significativas, si no más, como el llamado contenido o el tema de un proyecto artístico: cómo se consigue influenciar a los demás y cómo se comporta uno con respecto a los otros, cómo actúa uno en cuanto artista y cómo procede uno en cuanto parte del público. Aun cuando el proceso empleado para obtener un resultado probablemente sea “creativo”, me parece importante no transformar ese proceso mismo en un producto. En consecuencia, no soy una gran defensora de la ideología de la creatividad que se está imponiendo y que no es nada crítica. [...]

Yo no sigo un concepto único y general, sino que me dedico a dirigir y coreografiar diferentes materiales, métodos y conocimientos.

Los preparativos de DOCUMENTA (13) arrojan preguntas sobre la emancipación individual y colectiva a través del arte si reflexionamos sobre una serie de “ontologías compuestas” (como las denomina Chus [Martínez, directora del departamento curatorial en Kassel]) que generan condiciones paradójicas para la vida moderna y la creación artística. Entre éstas se cuentan la participación y el retraimiento como modos simultáneos de la existencia actual; la encarnación (*embodiment*) y desencarnación (*disembodiment*) y su dependencia mutua; la raigambre y el desarraigo como disposición dual del sujeto; cercanía y distancia y su carácter relativo; derrumbamiento y renovación, que pueden aparecer a la vez o consecutivamente; la marea de información incontrolada y la obsesión paralela por el control y la organización; la traducción, la intraducibilidad y su negocia-

ción; la inclusión y la exclusión y su interrelación; el acceso y la inaccesibilidad y su coexistencia; lo anacrónico de la noción eurocéntrica del arte y el paradójico surgimiento de prácticas actuales relacionadas con dicha noción; la vida humana y otras formas de vida considerando la historia común de dependencias recíprocas; ciencias y tecnologías altamente desarrolladas y su parentesco con las viejas tradiciones; el patrimonio cultural tangible e intangible y su vínculo con el arte contemporáneo; la especificidad de ser artista y la no especificidad de la práctica artística.

En términos generales, existen numerosas cosas impresionables en el mundo moderno. No obstante, poseer un sentido claro de lo necesario y transmitir dicho sentido a los artistas participantes en una exposición no ayuda a alcanzar el objetivo de crear un proyecto centrado en esas necesidades del arte contemporáneo, que son tratadas colectivamente por los artistas, el curador y el “público”. [...]

Nos encontramos en la misma medida *en* y *entre* diferentes geografías, al igual que nos encontramos *en* y *entre* las historias, porque nunca la geografía ni la historia son o han sido independientes, sino que se producen y remodelan mutua e incesantemente. Esto permite una reconstrucción histórica de cadenas de acontecimientos mediante la narración de historias en las cuales el tiempo se concibe como una forma de la conciencia. Siempre sobreviven restos de otros tiempos y por eso es posible confrontar una imagen de la historia del arte lineal y establecida con una historia de las consecuencias de los actos artísticos no lineal, desobediente, argumentativa y probablemente contradictoria. Ahora bien, como no puede existir ninguna historia desde una única perspectiva, este tiempo histórico puede cimentarse únicamente en las numerosas historias de gestos, acciones, relaciones y conversaciones entre individuos situados en diferentes lugares del mundo conectados o bien no conectados entre sí. [...]

¿Pero de qué estamos hablando aquí? ¿A qué podría reemplazar el término “arte”? Utilizado en sentido convencional, designa una forma empírica, práctica de formación de conocimiento mediante la creación y experimentación de objetos estéticos que constituyen al mismo tiempo metáforas, modelos y son una expresión directa de la transformación de la percepción en una forma de saber y de entendimiento en un determinado lugar y en un determinado momento dentro de una sociedad determinada. [...] El concepto de arte aquí descrito es en Europa relativamente reciente. [...]

Aunque el arte se define como autónomo e improductivo, con la aparición de la crítica de arte moderna de finales del siglo XIX se hizo en cierto modo explicable, traducible, analizable e “interpretable” y, en consecuencia, se instrumentalizó. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX concebían el arte como un campo experimental en el que era posible probar diferentes ideas sin pretender obtener una utilidad concreta, o bien como un campo que, mediante el compromiso social o mediante una nueva forma de funcionalismo (Bauhaus) y su potencial político directo, debía disminuir y entregar su autonomía en favor de una fusión con la vida real (un acercamiento de arte y vida basado en la obsesión por lo “real”).



Por otra parte, la ciencia se concibe tradicionalmente como una producción de conocimiento en base a métodos sistemáticos. Dividida en ciencias naturales y ciencias humanas, emplea una práctica consecuente que verifica y repite experimentos basados en la observación, hipótesis, predicción, ensayo y conclusión. En la práctica artística, este orden se altera a menudo y se acepta que en ella ningún experimento puede llevar a ninguna conclusión. En ocasiones, al menos en el caso del alquimista, el llamado investigador precientífico, la transformación del yo va acompañada de una transformación del mundo, de modo que los pensamientos van intrínsecamente unidos a los sentidos [...].

Sinceramente, no estoy segura de si el campo del arte seguirá existiendo en el siglo XXI. Probablemente habrá algunas redefiniciones en el ámbito de las ciencias naturales y humanas, así como en sus subdisciplinas que, tal vez, llevarán a diferentes métodos de organización de la cultura y de las exposiciones. Esto es al mismo tiempo una duda y una pregunta y me gustaría escuchar tu opinión y aprender de ti. [...]

Cuando, en el año 2007, estaba reflexionando sobre el interés creciente por el arte contemporáneo y por las artes visuales en general, te escribí una carta que tal vez recuerdes todavía y de la que quiero citar unas líneas aquí: "La cuestión actual es cómo es posible no ser contemporáneo, no organizar ningún festival, no comunicar nada, no generar ningún conocimiento y, a pesar de ello, poder articular inteligencia y amor. Para un curador moderno, la realización de un proyecto supone aprender de los artistas y otras personas la manera de evitar esos malentendidos que funcionan como reclamo en una exposición; la forma de crear, con su ayuda, lugares de rebelión; y en qué medida son posibles, en el marco de una celebración común, la contradicción, la retirada o el aplazamiento". Creo que sigo teniendo la misma opinión. [...]

Espero impaciente nuestro futuro intercambio de ideas y prometo volver a escribirte pronto.

Carolyn

.....

*Fuente:*

100 apuntes, 100 pensamientos (100 Notizen – 100 Gedanken), N° 3, 2011, fragmentos de la "carta a un amigo" escrita por la directora artística de dOCUMENTA(13).

*Copyright:*

dOCUMENTA(13)

*Autora:*

Carolyn Christov-Bakargiev (1957, Ridgewood, EE.UU.) es la directora artística de la Documenta 13, que se exhibirá en 2012. Con anterioridad, trabajó como autora, historiadora del arte y curadora –entre otros, en el Castello di Rivoli de Turín, donde fue curadora jefe de 2002 a 2008–.

*Traducción del alemán:*

Carmen García del Carrizo

# SIGNOS BAJO LA LUPA

¿Se puede exhibir la literatura? ¿Cómo se hace visible el lenguaje?  
Caminos de exploración que conducen a Heinrich von Kleist (1777-1811)  
en los museos de literatura de Marbach.



Carta de Heinrich von Kleist al editor Johann Friedrich Cotta en el Schiller-Nationalmuseum.  
Foto y © Deutsches Literaturmuseum Marbach

Gottfried Benn lo llamó “el guiñón más poderoso en la historia de la literatura alemana”. En el Schiller-Nationalmuseum (SNM) hay que ponerse de rodillas para descubrirlo; lo rodea un círculo trazado con marcador marrón y tiene añadida una raya vertical a lápiz, con la que forma un retículo. Como si su lector lo hubiera contemplado a través de un telescopio y se hubiera propuesto atrapar con ese signo el único momento en el cual el oficial ruso pudo embarazar a la aristócrata italiana en el relato de Kleist *La marquesa de O...*: “Allí él (–), al aparecer poco después las espantadas doncellas, tomó medidas para que llamaran a un médico”. [N. del T.: el guiñón largo en alemán y español no son equivalentes. En las citas, se usa el signo habitual en español y se intercala el guiñón encerrado entre paréntesis.]

Los museos de Marbach muestran los fondos del Deutsches Literaturarchiv (Archivo Nacional de Literatura, situado en esa ciudad): en su mayoría se trata de cosas pequeñas, frágiles e inaccesibles, en muchos casos apenas legibles y difíciles de comprender, objetos a veces muy extraños y de dudosa legitimidad, que tienen que ver con el surgimiento y publicación de obras li-

terarias y permiten echar una ojeada a los talleres de los escritores y lectores, aunque muchos de ellos no pueden ocultar su origen en el culto a las reliquias, como sucede con un tenedor que se supone perdió Kafka en un juego de azar.

El programa correspondiente de promoción de la literatura para alumnos está dirigido a grupos escolares de instituciones de enseñanza de todos los tipos y niveles de edad (véase <http://www.dla-marbach.de/dla/museum/literaturvermittlung>). De los 268.000 visitantes registrados por el Literaturmuseum der Moderne desde su inauguración en 2006, unos 110.000 han tomado parte en alguna de las 4.500 visitas dirigidas, y casi la mitad de ellos han sido alumnos de esos grupos escolares. Las visitas dirigidas, por lo general de una hora, y los seminarios para alumnos, que duran hora y media, vinculan siempre la observación de los objetos expuestos con el *close reading* de textos y con experimentos de escritura personales. El programa se complementa con proyectos a más largo plazo, como la Escuela de Literatura LINA y la Academia Cultural de la Fundación Kinderland de Baden-Württemberg, que incorpora a alumnos de ambos se-

xos por un plazo de hasta seis meses en el trabajo museístico: ellos pueden brindar visitas dirigidas, producir audioguías, escribir folletos o proyectar pequeñas exposiciones. Entre las ofertas de promoción de la literatura se encuentran también visitas dirigidas y un seminario de preparación para el bachillerato sobre Heinrich von Kleist, actividades que bosquejaremos a continuación.

**KLEIST EN LA MIRA** El lector que usó en *La marquesa de O...*, de Kleist, el marcador como un arma de fuego es también un escritor famoso: W. G. Sebald. Su legado y su biblioteca se conservan en los depósitos del Deutsches Literaturarchiv. De sus abundantes materiales pueden nutrirse también las exposiciones y el programa de divulgación que las acompaña cuando la situación del archivo es precaria, como en el caso de Kleist. Se conservan muy pocos testimonios salidos de la mano del escritor (la mayoría de los cuales se encontraban hasta ahora cerrados al público en la Biblioteka Jagiellońska de Cracovia; este año, en el que se celebra el bicentenario de Kleist, se exponen por primera vez piezas de esa colección). En la exposición permanente del Schiller-Nationalmuseum, todas las piezas de Kleist están reunidas en una sala: dos cartas que el autor dirigió a su editor Johann Friedrich Cotta; el manuscrito *Über die Rettung von Österreich* (De la salvación de Austria), que desapareció en la Segunda Guerra Mundial y se conserva como negativo fotográfico en el legado del germanista Paul Hoffmann; la narración *Michael Kohlhaas*, en la primera edición de los relatos de Kleist, aparecida en 1810; y el libro que hemos mencionado, propiedad de W. G. Sebald.

**ESCRITURA Y ENERGÍA** Los cinco objetos de Kleist están ubicados en las dos secciones de la sala "Escritura y energía": las cartas en "Florituras y signos especiales", los relatos y el escrito político en "Pausa". El foco de las dos largas series de objetos se concentra en diferentes signos menores, cuyo empleo magistral por parte de Kleist se pone de manifiesto especialmente cuando se tiene en cuenta su entorno histórico. En sus cartas a Cotta, maneja la "floritura verbal de distancia" entre remitente y destinatario, usual en el estilo protocolario de la época, como una reverencia que se adapta literalmente a las circunstancias cambiantes. Muy baja la primera vez, en 1807, cuando tiene la esperanza de que Cotta le publique un relato. Casi vertical cuando en 1810 le pide por última vez que le responda a la pregunta postergada durante largo tiempo de si se propone editar *Das Käthchen von Heilbronn*: "Al solicitar de vuestra señoría con el mayor respeto algunas líneas sobre el destino de ese manuscrito, que me es tan querido, tiene el honor de reiterarse su muy atento y seguro servidor, Heinrich von Kleist". Del otro lado de la vitrina, los signos para expresar emoción que hacia 1770 se usaban sin moderación alguna comienzan a convertirse gradualmente en un "supersigno" reducido que se usa con una intención muy precisa, como en *La marquesa...*, en *Über die Rettung von Österreich* o en *Michael Kohlhaas*, donde después de la primera oración ese signo despliega la tensión que está contenida en los adjetivos antitéticos: "En las riberas del Havel vivía hacia mediados del siglo XVI un tratante de caballos llamado Michael Kohlhaas, hijo de un maestro de primeras letras, y uno de los hombres más honrados y a la

vez más terribles de su época. (→) Hasta sus treinta años de edad, este hombre tan fuera de lo común hubiera podido ser considerado como modelo de ciudadanos. En una aldea que todavía hoy lleva su nombre, poseía una granja en la cual vivía tranquilamente con lo que le producía su oficio, educando a sus hijos en el temor de Dios, en el amor al trabajo y en la lealtad. No había uno solo de sus vecinos que no se hubiera beneficiado alguna vez de su generosidad o de su justicia; en una palabra, el mundo hubiera bendecido todavía hoy su memoria, de no haberse excedido en una virtud".

**OTROS HILOS** Para la exposición "Destino. Siete veces siete cosas cuyo origen es imposible rastrear" (del 5 de mayo al 28 de agosto de 2011) se trasladó al Literaturmuseum der Moderne una de las piezas del SNM, el negativo del manuscrito desaparecido *Über die Rettung von Österreich*. Como parte de la sección "Signos", que comienza con las cerdas de puerco espín que Robert Gernhard coleccionaba como amuletos, ese manifiesto de Kleist está situado entre el final de *Ecce Homo* de Friedrich Nietzsche ("¿Se me ha entendido? [...] Dioniso contra el crucificado.") y el libro sobre Hamlet de Carl Schmitt. Aquí Kleist contiene con un guión toda una revolución: "Hay una única palabra que es capaz de ocasionar en el Imperio Germánico, sobre todo en el norte del mismo, un levantamiento nacional general, grande y poderoso (→), y esta palabra es la que sigue." Por otra parte, la pieza más sobresaliente del Literaturmuseum der Moderne es el original de *El proceso*, de Kafka, entre cuyos precursores se encuentra a su vez *Michael Kohlhaas*.

**SIN DETENERSE ANTE NADA** Kleist redacta sus oraciones sin detenerse ante nada. Como sus temas, ellas bordean lo que todavía pertenece "al orden establecido" y apuntan al momento singular de perfecta libertad. En los museos de Marbach es posible profundizar de muy diversas maneras en los aspectos evidentes de sus oraciones y de su caligrafía, combinar las piezas de Kleist con otras, vincularlas con el desarrollo histórico de los sistemas de signos y medios y con el relato biográfico o de la historia de las ideas. Las diferentes visitas dirigidas a las exposiciones permanentes y transitorias están adaptadas a los distintos grupos de visitantes y recorren caminos muy variados, en los cuales se muestran distintos aspectos y detalles de las piezas expuestas, según los principales puntos de interés.

El propósito del seminario de preparación para el bachillerato "Las oraciones de Kleist" es hacer entender a los alumnos la relación entre forma lingüística y contenido, y además enseñarlos a percibir el estilo del autor y sus signos menores. Después de la visita a la exposición, donde las piezas están vinculadas por un breve relato biográfico, viene una parte práctica, en la cual los alumnos leen primero en voz alta un fragmento del *Michael Kohlhaas* y así tienen la experiencia personal de cómo orientarse, después de cometer algunos errores iniciales, en la complicada estructura hipotáctica, con sus oraciones intercaladas y aposiciones. A continuación, cuentan con sus propias palabras pasajes leídos en alta voz de *Der Zweikampf* (El duelo), que no son fáciles de seguir a causa de las oraciones intrincadas destinadas a la lectura en silencio; más tarde, manejando fragmentos breves,

los estudiantes discuten las funciones de ese estilo, que mediante sus oraciones también sitúa la realidad evocada en los más diversos vínculos y dependencias, y con sus numerosos elementos intercalados refleja la manera como se van elaborando los pensamientos en el habla. En un cuarto paso, los alumnos convierten las oraciones subordinadas de Kleist en oraciones coordinadas, eliminan guiones y los reubican, y añaden a los textos otros signos no verbales como puntos y aparte y guiones cortos. Al final de un seminario de ese tipo se obtiene un nuevo texto manuscrito, del cual puede decirse que desarrolla el objeto original desde abajo, partiendo de sus palabras y signos, y permite en su condición de “antagonista” un nuevo descubrimiento de ese original. ◀

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Heike Gfrereis (1968, Stuttgart), estudió Germanística e Historia del Arte y se doctoró en Literatura. Desde noviembre de 2001, es directora de los Museos del Archivo Alemán de Literatura de Marbach.

*Traducción del alemán:*

Francisco Díaz Solar

# TRANSVERSALIA

Horizontes con versos: diálogo germano-latinoamericano.

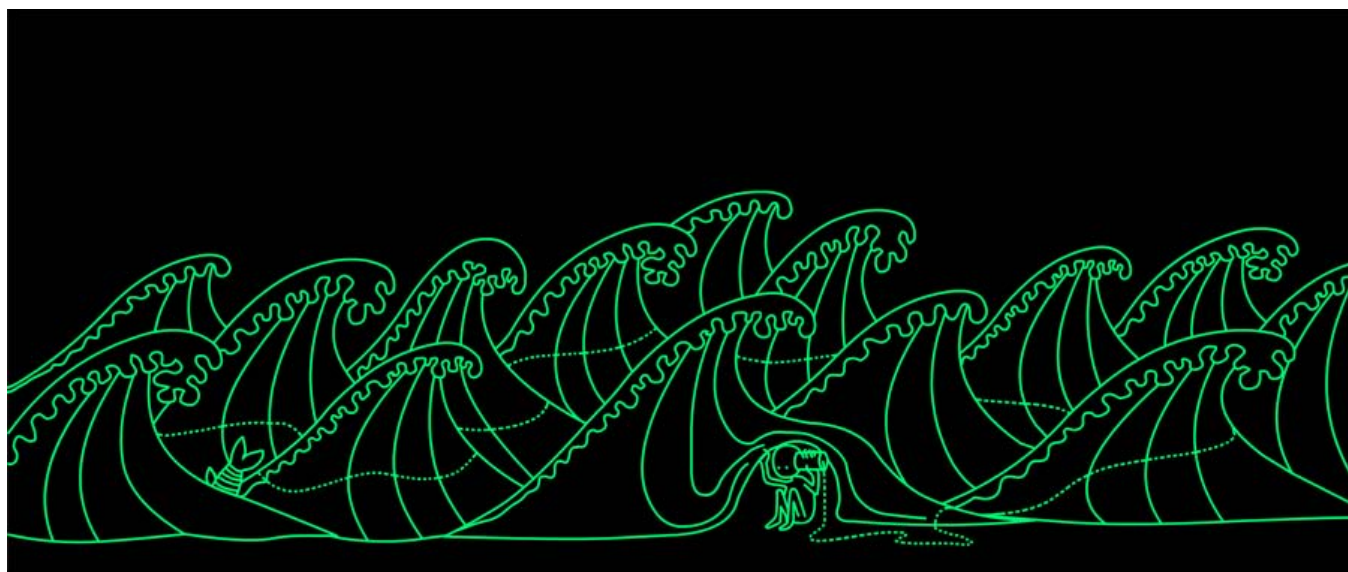


Ilustración Mónica Álvarez Herrasti, 2011

.....

*Fuente:*

1) Palenquita: [www.tropicalislandforsale.com](http://www.tropicalislandforsale.com)

© Publicado en el magacín literario Poet n.º 9, 2010, Leipzig

2) Publicado en Boat people, Puerto Rico, Ediciones Callejón, 2005

*Composición:*

Rike Bolte para la Redacción Humboldt, Goethe-Institut e. V. diciembre 2011

*Autora:*

Rike Bolte (1971) es asistente científica en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín, traductora del español, fundadora del Festival Rodante de Poesía Latinoamericana "Latinale" ([www.latinale.de](http://www.latinale.de)) y coeditora de la antología electrónica de poesía latinoamericana "Latin. Log" ([www.satt.org/latin-log](http://www.satt.org/latin-log)).

*Autora:*

Jinn Pogy (1973) es poeta, narradora y ensayista; autora de videopoesía y performances poético-ecologistas. Con el poema "Palenquita, Palenquita", participó en Transmediale 2011 (Galerie Open, Berlín). Su primer poemario, Golems Totems, se halla en proceso de edición. Vive y trabaja en Berlín.

*Autora:*

Mayra Santos-Febres (1966) es poeta, ensayista y narradora. Nació y vive en Puerto Rico. Ha sido galardonada por la Unesco y becada por la Fundación Guggenheim. Según El País, fue una de las 100 iberoamericanas más influyentes del 2010. Su novela Sirena Selena vestida de pena, finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2001, ha sido traducida a varias lenguas.

*Traducción:*

Julio Carrasco



Jinn Pogy

### Palenquita, Palenquita

touch me, Od bei Panama, flüster mir von den Wellen am Boca  
[Chica,  
von deiner liquid crystal Muschel, von Sand auf Haut, so ganz  
im ikonischen Kontrast zu Currydarm und Hygienebeuteln.

touch me, Palenquita, lass mich rein, ich bin vergoldet  
ein überdimensionaler App, ein Praecox am Portal Eden,  
deine homogene Milch, stillt mich Asphaltflossler

Palenquita, Perlmutter, führ mich raus  
aus der Versuchung – a paradisebrightes Spotten, ein weißer  
[Ball

mit dem man nicht spielen kann, o ungeübtes  
Scheinabenteuer, alles ist versalzen.

Ich weiß, ich weiß –

meine Welt ist bleiche  
Fantasie und Übertreibung.  
Ich aß nie Aas nie am Stock  
das gecashte Tier hatte nie die Augen im schwarzen  
Rohr der heiligen Ausblasung  
las nur von Machenschaften, Machetenschäften und  
[Massakrierungen

und sah den Tsunamis im pastperfect zu:

Rewind und Play

and a coffe to stay

reload and play

rewind and pay

das meiste davon ist sowieso Beschwörungstheorie.

Caramba!

Caramba!

ich catche mit dir in diesem RING OF WIRE

Palenquita, Amor,

bleib mir fern

### Palenquita, Palenquita

Touch me, joyecita de Panamá, hálame, susurrando, de las olas  
[de Boca Chica,  
de tu concha de cristal líquido, de la arena en la piel,  
en icónico contraste con la salchicha de tripa de cerdo y las  
[bolsas higiénicas.

Touch me, Palenquita, déjame entrar, me voy en oro  
Yo, una APP superdimensionada, yo, una manzana praecox en  
[el portal del edén  
tu leche homogénea me calma, a mí, celacanto de asfalto

Palenquita, madreperla, ponme a salvo  
de la tentación – la broma cruel de un paraíso encandilante,  
una gran bola blanca con la que no se puede jugar, oh  
[inexperta

aventura ficticia, todo es tan salado.

Claro, claro –

mi mundo es pálido  
fantasía y exageración.  
Nunca mordí carroña nunca al spiedo  
el animal cazado. Nunca tuve los ojos en el negro  
del tubo que se apaga solemne  
sólo leí sobre maquinaciones, machetes y masacres  
y miraba los tsunamis en pastperfect:

Rewind and Play

and a coffe to stay

reload and play

rewind and pay

la mayor parte de esto, de cualquier modo, un hechizo  
[conspirativo global.

¡Caramba!

¡Caramba!

Te atrapé en este RING OF WIRE

Palenquita, Amor,

mantente lejos de mí

////// **Telegrama de Pogy a Santos-Febres:** // Me balanceo en estas olas, en estas mareas de una Morenita Palenquita que no sabe ni nadar ni caminar. // ¿Qué será de ella en estos mares contaminados? // Los lugares del deseo fueron una vez islas de la realización, valía la pena nadar, nos decían que se podían alcanzar todos los horizontes, pero aprendimos a leer: // letras pequeñas y estadística, bajo las cuales todo se pasa de sal, se vuelve rígido. // Océanos nos separan y sin embargo el agua se ofrece como un espejo, liso y silencioso, como si pudiéramos estirar nuestras manos y tocarnos a través de este espejo. //

Mayra Santos-Febres

[fragmento]

[2.] ah mi morenita cae  
cae hasta el fondo de los pelos del mar  
busca tu sueño cae  
busca tu molusco hambriento a siete manos  
ah mi morenita en tiento  
y de cristal flaquita  
por las acuosas noches sin harina  
sin más sal que el salitre  
que es el vaho de la sal cuando salmuera  
cuando sal-moneda que se exilia y  
provoca podrirse a la carne de tan poca  
cae

caspa de carne cae  
ras en la cresta de las olas  
marea en marea morenita  
cae, cae, cae  
a darle de comer a todo pez.

[3.] el aire falta, va faltando  
y así continúa el viaje hacia  
la ciudad ilegal al fondo de los mares.  
indocumentado el alveolo  
explotando en una canción de melancolía,

[4.] ah sí morenita, véndeme tu carne por un beso,  
por un papel que diga que naciste,  
véndeme tus profundidades de molusco  
tus cositas saladas, véndemelas  
para la grasa de los griles que te esperan,  
para los mapas que van secando el mar de las casas como  
[tumbas,

(el mármol morenita)  
y los pelos recortados y pintados de firefighter red  
y el arrullo de los helicópteros en medio del mar,  
véndemelo todo en esta carne, tan tuya, tan sebo de tiburones,  
[tan tigre

tu carne desvelada en el fondo de las costas  
de las embarcaciones que te traen hasta el parking  
donde te compro.

////// **Telegrama de Santos-Febres a Pogy:** // No puede ser casualidad,  
Jinn, que tu palenquera y mi morenita se parezcan tanto, tengan historias tan similares.  
Exilio, supervivencia, anonimato. // ¿Llegará el día del nombre y  
de la inclusión en la vida para nuestras musas, si es que así pueda llamárseles?  
¿Cuándo?//

# EL AVISPÓN

**Un loco goza de fama tardía en todo el mundo... salvo en Alemania.  
Una visita al director de cine Werner Herzog en Hollywood Hills.**



Escena de Fitzcarraldo, de Werner Herzog, 1982, con Klaus Kinski como protagonista.  
© Werner Herzog Film

Los Ángeles. Werner Herzog quiere explicarme previamente por teléfono cómo se llega desde el Sunset Boulevard hasta su casa en Hollywood Hills. Después, antes de ponerse en marcha, hay que respirar hondo. Por su descripción se puede pensar que se trata de una misión delicada: “Tiene que adentrarse profundamente en el cañón por la carretera en serpentina. Luego busque la Lookout Mountain. ¡En la bifurcación todo el mundo se pierde! ¡No hay cobertura para el móvil!”.

Herzog sale de su hermosa villa para abrir la puerta blanca del jardín y empieza a hablar en seguida del torrente en que se convirtió hace poco la calle debido a una incesante lluvia. En el salón continúa hablando: “Mire, éste es nuestro gato. Mi mujer lo ha rescatado recientemente. Un coyote lo quería matar. A veces doce coyotes se sientan en el tejado y nos observan”. Señala la ventana de cristal en el techo, sobre la que se están secando ahora unas hojas mojadas bajo el sol californiano.

Aquí, en las empinadas pendientes que rodean el Laurel Canyon, vivían hace tiempo conocidos ciudadanos contestatarios como Neil Young o Frank Zappa. Hoy este lugar atrae a gente como George Clooney, hastiado de Beverly Hills. Werner Herzog

creció en la región bávara de Chiemgau, y el Laurel Canyon le gusta por su encanto alpino. Hay que decir que Herzog vive en realidad como nos gustaría vivir a nosotros cuando nos acerquemos a los setenta: una bella casa, piscina en el jardín, unos cuantos DVD escogidos en la estantería, sobre la mesilla del sofá un volumen bilingüe de la *Biblioteca de la Historia* de Diodoro Sículo, del siglo I antes de Cristo: “Para refrescar mi griego antiguo”. Trae zumo de naranja de la cocina.

Todo transmite una sensación de armonía californiana, como si Herzog estuviera aquí de vacaciones. Pero tan pronto como comienza a hablar, con su acento con ecos de la Alta Baviera, todo se vuelve lucha, conflicto, guerra. En primera línea de combate de esta guerra está naturalmente él.

¿Y qué tipo de soldado es él? “Un buen soldado del cine.”

Rainer Werner Fassbinder, todavía hoy idolatrado en Hollywood, hace tiempo que murió. Wim Wenders vive sólo de su antigua fama. Werner Herzog forma parte de esa generación de anarquistas y hoy es el director de cine alemán más importante en el extranjero. Tres mil personas acudieron en 2009 al Royal Festival Hall londinense para verlo sobre el escenario.

Cuando la revista *Time* publicó en diciembre de ese mismo año su lista con las cien personas más importantes del mundo, sólo aparecían en ella dos alemanes: Werner Herzog y la canciller federal Angela Merkel.

En Alemania, donde no vive ya desde hace dieciséis años, todo esto apenas interesa. Después de *Fitzcarraldo* y *Cobra Verde*, desapareció prácticamente de la conciencia pública. En 1992, cuando presentó su película sobre Kuwait *Lecciones en la oscuridad*, hizo una de sus últimas grandes apariciones en público. Se le acusó de estetizar la Guerra del Golfo, algo que, vista la película ahora, apenas se puede entender. El público lo echó del escenario con sus abucheos. En la calle escupían a su paso. Herzog dice: “Una experiencia de la que no me arrepiento”.

Los Ángeles: ¿No es éste el último lugar en el que se lo hubiera imaginado? “Fue volver a empezar radicalmente. Y me ha venido muy bien. Nueva gente, nuevos temas. Los Ángeles es la ciudad con más sustancia de EE.UU. Todo lo que ha movido al mundo en el último medio siglo ha tenido su comienzo en California. El movimiento de los derechos del ciudadano, el movimiento homosexual, la computadora y los sueños que ha producido Hollywood. También, por supuesto, las estupideces: pseudofilosofía, *new age*. Vivir en un ambiente así es estimulante.”

A los catorce años Herzog extrajo de una enciclopedia todo lo que necesitaba saber para hacer películas. A los diecinueve, con una cámara que había robado en la Escuela Superior de Cine y Televisión de Múnich y con el dinero que ganaba como soldador, empezó a rodar.

Con *Signos de vida*, su primera película, ganó el Oso de Oro a los veinticinco años. La fama mundial le llegó con *Aguirre, la cólera de Dios*, la primera de las cinco películas con el gigante de la interpretación y “mi íntimo enemigo” Klaus Kinski. Pero la película que mejor define a Herzog es *Fitzcarraldo* (1982), la espectacular epopeya sobre el aventurero y fanático de la ópera Brian Sweeney Fitzgerald, que pasa una montaña en la selva arrastrando un barco. “Mis tareas y las del personaje se han vuelto idénticas”, escribe Herzog en su diario *La conquista de lo inútil*. Pero la cosa no acaba ahí: para la percepción pública, él mismo se funde finalmente con su héroe megalómano.

Como *Fitzcarraldo*, Herzog se abre paso sin parar: dos accidentes de avión, la guerra en la frontera de Perú y Ecuador, donde hizo construir un gran campamento para la gente de su equipo y los extras, más tarde la leyenda de que Herzog había dirigido a Kinski arma en mano, siempre sin parar, adelante, adelante. El rumor de que Claudia Cardinale había sido atropellada por un camión cuando se dirigía al lugar del rodaje se propagaba como el pánico. Werner Herzog lo atajó, tal y como corresponde a un artista de la exageración, exclamando ante su equipo de rodaje que Claudia Cardinale no sólo había sido atropellada sino además violada después por el conductor del camión.

Toda esta locura verdadera e inventada en torno a *Fitzcarraldo* recuerda de manera fatal lo que vivió Herzog con tantas otras películas. Con *Signos de vida* se vio envuelto en las turbulencias del golpe militar griego. Cuando rodó *Fata Morgana* en Camerún, metieron al equipo en prisión, y Herzog enfermó de malaria. El incidente más grotesco ocurrió en 2006: mientras le

concedía una entrevista a la BBC cerca de su casa aquí en Laurel Canyon, un loco le disparó en la barriga con una escopeta de aire comprimido. Herzog hizo un gesto quitándole importancia, afirmó lapidario: “No ha sido un proyectil digno de tomarse en cuenta”, y prosiguió con la entrevista. Pero poco más tarde desabrochó los pantalones ante la cámara y sus calzoncillos estaban empapados en sangre.

Ahora Herzog se yergue en el sofá y la charla adquiere un tono tragicómico: “¡Pero si yo hago todo lo posible para evitar las catástrofes! ¡Nunca he puesto en peligro la vida de nadie!”. Y después, bajando un poco el tono: “A lo sumo una vez. En 1976, cuando rodé en el volcán La Soufrière, en Guadalupe, aunque sabía que entraría en erupción en cualquier momento. Pero no subí por la montaña sino por el hombre que no quería ser evacuado: ¿Qué clase de hombre es? ¿Qué relación tiene con la muerte?”.

A veces uno piensa que Herzog es como un personaje de dibujos animados que, apisonado y agujereado, se levanta y vuelve a andar. En Nueva York se rompe una pierna al saltar de una ventana. Después pasa el invierno en un Volkswagen escarabajo, con la pierna escayolada y cubierta de papel de periódico para protegerla del frío. En México participa en un rodeo como domador de toros con el nombre de “El Alamein”, aunque no sabe ni siquiera montar a caballo. Y no hay nada que le guste más que contar esas historias en sus películas, las suyas y las de otras almas afines a él.

En *Grizzly Man* reconstruye los últimos meses en la vida de un hombre que vivía entre osos hasta que uno de ellos un día lo despedaza. Para *Las lecciones en la oscuridad* visitó a los bomberos que apagaron los pozos de petróleo incendiados por las tropas de Saddam. En *Encuentros en el fin del mundo* estuvo con los buceadores de aguas profundas de la Antártida. “La curiosidad me lleva a esos lugares”, dice Herzog, y añade impasible: “En mis películas no va a encontrar a gente que da vueltas a sus problemas de relación en el sofá”.

Tampoco quiere ver esas cosas en las películas de sus discípulos. Si no, no hubiese exhortado a los asistentes a su primer seminario sobre cine en enero de 2010 en Los Ángeles a leer: “¡Leed, leed, leed, leed, leed! ¡Quien no lee no llegará nunca a ser un buen director!”. O no les hubiese enseñado a abrir cerraduras con la ganzúa, una condición para emprender excursiones, la mejor manera, según él, de aprender el oficio de cineasta.

En 1985, cuando recorrió a pie zonas de Alemania del oeste y del este, pasó muchas noches en casas inhabitadas. “La lluvia te está empapando, se hace de noche, y el próximo pueblo queda a doce kilómetros. De repente descubres una cabaña de esquí que sólo se usa una vez al año. En tal situación hay un derecho natural a refugiarse allí. No ocasiono ningún daño. Dejo la cama perfectamente hecha y lavo y seco la vajilla.”

Pero Herzog no viaja por viajar, y nada le resulta más ajeno que el escapismo romántico del tipo de *Memorias de África*. Lo que busca con sus películas es una definición de la verdad que tiene primero que arrancar al mundo: “Actualmente estamos enterrados bajo un alud de realidades inventadas. Encuentros inventados en Facebook; imágenes inventadas gracias a Photo-shop; la realidad inventada en la red, en la *reality TV*; combates

inventados en *Wrestlemania*. Tenemos que enfrentarnos a esto. Y tenemos que definir de nuevo qué es hoy la verdad en el cine”.

Por eso Herzog compró un barco de verdad para *Fitzcarraldo* y pasó una montaña de verdad arrastrándolo, en lugar de rodar con un modelo de plástico, como le habían sugerido los aterrados jefes de los estudios. Por eso no teme entreverar sus documentales con ficción y escenificación. “No para engañar al público, sino para acceder a una capa más profunda de la verdad que en caso contrario permanecería oculta.” La frase “Si estallara ahora una guerra mundial yo no me enteraría”, no la pronunció nunca Fini Straubinger, la mujer sorda y ciega que Herzog retrata en *El país del silencio y la oscuridad*. Los especialistas en Kuwait no vuelven a encender los pozos petrolíferos tras la extinción de las llamas porque “no pueden vivir sin fuego”, sino para quemar de forma controlada una peligrosa mancha de petróleo.

Y en *El pequeño Dieter necesita volar*, Dieter Dengler, el piloto estadounidense de origen alemán que fue abatido sobre Vietnam, no tiene en absoluto la manía de abrir y cerrar puertas continuamente. “Me di cuenta de que en el salón de su casa colgaban muchos cuadros de puertas abiertas y entonces le dije: ‘Venga, Dieter, vamos a rodar’. Es algo inventado y escenificado por mí. Está más allá de la verdad del contable, ¡es la verdad extática de Dieter Dengler!”

Al defender la “verdad extática”, la clave de su obra, atrae sobre sí la cólera de sus colegas, que se sienten herederos del *cinéma vérité*, la norma del cine documental. Si se toca el tema, se altera considerablemente: “Hace poco estuve en una discusión pública en Ámsterdam. Una mujer proclamaba en medio del aplauso de todos que un documental tenía que ser como una mosca en la pared, que sólo observa, no interviene. Yo no me pude contener y exclamé: ‘¡No quiero ser esa mosca, sino el avisón que pica y extiende el pánico entre la manada de vacas!’”.

Las “nuevas imágenes” que entremezcla una y otra vez con el realismo de sus películas de ficción tienen el mismo efecto. Sienta a un liliputiense sobre el mayor tocón de árbol del mundo; filma la película de ciencia ficción *La salvaje y azul lejanía* bajo el hielo de la Antártida. E interrumpe la vertiginosa trama de *Teniente corrupto*, un febril drama policiaco con Val Kilmer, Eva Mendes y un Nicolas Cage que hace una memorable creación de una personalidad límite, con irisadas tomas de video de iguanas. “Cuando las vio el productor, me dijo: ‘Werner, las iguanas las cortamos, no tienen nada que ver con la historia’. Pero todos los que veían la película hablaban de las iguanas. Así que las dejamos.”

No quiere que lo califiquen de artista. “Artistas sólo los hay hoy en el circo: artista del trapecio, artista del alambre. André Heller ha inventado incluso un artista pedorrero. El que emplea todavía hoy la palabra artista se ha quedado estancado en el tiempo en el que las señoritas jóvenes se desmayaban en el sofá y los hombres se batían en duelo con pistolas al alba.”

Una vez pasado este arrebatado, canta loas al arte con un énfasis que a la mayoría hoy le resultaría embarazoso: “Los mayas y los asirios conocían el *pathos* humano. Pero el primero que lo hizo visible fue Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Un barco sobre una montaña es asimismo una imagen que nos es familiar a todos. ¡Yo he despertado –como si fuera una vieja y querida co-

nocida– esa imagen en usted! ¡Yo puedo hacer eso! Y eso es lo hermoso mi trabajo”.

Cuando un avión de mercancías dejó a Herzog en la Antártida, donde rodó *Encuentros en el fin del mundo*, llevaba consigo las *Geórgicas* de Virgilio, un libro que le aportó claridad. El clásico es ahora lectura obligada para sus estudiantes de cine. “No sabía nada y no conocía a nadie. ¿Cómo explicar todo un continente en seis semanas?” Decidió imitar a Virgilio: “Él no explica nada, no es didáctico. Sólo nombra el esplendor de la colmena y los manzanos y los horrores de la peste. Yo pensé: ¡Nosotros ahora nombramos aquí en el hielo el esplendor de la Antártida! Y las personas cuyos destinos nos conmuevan nos cuentan algo al respecto”.

Una de ellas era un conductor de excavadoras búlgaro que había estudiado filosofía y literatura. “Le pregunté qué lo había llevado a la Antártida. Me respondió que ya antes de que supiera leer y escribir su abuela le había hablado de Ulises y los argonautas. Y entonces, dijo: ‘Me enamoré del mundo.’”

“Casi me quedo de piedra”, dice Herzog en el sofá de su bella casa en la pendiente del Laurel Canyon. “Pues sabe lo que pensé en ese momento: ¡pero si este conductor de excavadoras soy yo!” ◀

.....

Fuente:

Artículo publicado en el *Süddeutsche Zeitung* del 4 de febrero de 2010

Copyright:

*Süddeutsche Zeitung*, [www.diz-muenchen.de](http://www.diz-muenchen.de)

Autora:

Jörg Häntzschel (1968) estudió Literatura General y Comparada, Anglistica y Romanística en Berlín y Londres. Desde 1995, escribe para diversos diarios. De 2003 a 2004, fue director suplente de la sección cultural del periódico *Süddeutsche Zeitung*, para el que trabaja como corresponsal cultural en Nueva York desde 2005.

Traducción del alemán:

Luis Muñiz



# TENDIENDO PUENTES CON BARROTES

**Dos simposios celebrados en Santiago de Chile y en Berlín reúnen a realizadores de teatro carcelario de Europa y América Latina.**



aufBruch, puesta en escena de Don Quijote, centro penitenciario JVA Tegel, Berlín, 2011.  
Foto: Thomas Aurin

La idea de organizar un simposio sobre proyectos teatrales llevados a cabo en prisiones surgió precisamente junto a la tumba de Heiner Müller. Allí, en medio de un invierno berlinés, hace tres años, se reunieron, por iniciativa de la dramaturga y experta en Latinoamérica Hedda Kage, miembros del grupo de teatro carcelario aufBruch y Jacqueline Roumeau, realizadora y directora de la Corporación de Artistas por la Rehabilitación y la Reinserción Social a través del Arte (CoArtRe). “Nos sorprendió que Jacqueline Roumeau llevara diez años haciendo teatro en prisiones de Chile. En las conversaciones posteriores nació la idea de que aufBruch hiciera algún trabajo en una prisión chilena. Y al mismo tiempo se nos ocurrió la idea de hacer el simposio, a fin de aprender más sobre la realidad del teatro hecho en cárceles en América Latina, poner en marcha un intercambio con las experiencias europeas en ese sentido y, gracias a ello, fortalecer la posición del teatro que tiene a las cárceles como contexto”, nos dice el escenógrafo y cofundador de aufBruch, Holger Syrbe.

En el año 2009, aufBruch viajó por primera vez a Chile y firmó un acuerdo de cooperación con CoArtRe, con la justicia chi-

lena y con el Instituto Goethe. El proyecto fue financiado en lo fundamental por parte chilena –con recursos de los Fondos de Cultura del Bicentenario– y pudo realizarse gracias al apoyo logístico, personal e intelectual del Instituto Goethe de Santiago de Chile, que puso a disposición sus instalaciones. En la cárcel de Colina 1, situada al norte de la capital, aufBruch trabajó en la puesta en escena de *¡Vamos al Oro!*, que fue objeto de gran atención y se estrenó en diciembre de 2010. Se trataba de un montaje hecho a partir de elementos de la obra de Bertolt Brecht *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, de la pieza de Pablo Neruda *Esplendor y muerte de Joaquín Murieta* y del *Diario* del Che Guevara. El director Peter Atanassow impresionó en este caso con su recurso estético más importante: unos imponentes coros que recuerdan la práctica teatral de Einar Schleeff. A pesar de las barreras idiomáticas del principio, consiguió acoplar a los prisioneros chilenos para formar un coro homogéneo.

Medio año después se concretó el proyecto complementario. En julio de 2011, Jacqueline Roumeau llevó a escena, con presos

del centro de reclusión de Sajonia Zeithain, la obra *Terror en el Pacífico*. Con ello recreó la historia del crucero alemán *Dresden*, que durante la Primera Guerra Mundial burló a la Marina británica en las ensenadas de la Tierra del Fuego y cuyo capitán dio la orden de hundir el propio barco en la isla de Robinson Crusoe, frente a las costas de Chile; la tripulación sobrevivió a la guerra en un campo de internamiento chileno, aunque gracias también a que sus hombres se dedicaron a la cría de gallinas y al cultivo de huertos. Roumeau tradujo la ajetreada deriva de la tripulación y su barco a una coreografía melancólica en la que unos escenarios provistos de ruedas eran empujados de un lado a otro. Ese atropellado viaje funcionó como una metáfora de los extraños ires y venires en las biografías de algunos de los reclusos que participaron como actores aficionados.

La puesta en escena fue presentada en el marco de “Cárcel y teatro”. Bajo este título tuvo lugar, en julio de 2011, el segundo Simposio Internacional de Teatro en la Cárcel, celebrado en las dependencias del Instituto Cervantes en Berlín.

**DIFERENCIAS Y COINCIDENCIAS** El resultado de este doble intercambio entre Chile y Alemania fue un cúmulo de experiencias en el campo de objetivos similares, a los que se aspira a llegar a través de métodos de trabajo que son disímiles a nivel individual. Lo más importante era evitar los riesgos de ciertas disposiciones de mente postcoloniales y reconocer las diferencias marcadas por la cultura. Al mismo tiempo, el trato personal de los distintos protagonistas, provenientes de ocho países europeos y cuatro latinoamericanos, trajo consigo un vínculo más estrecho entre todos. Y ésta es una ganancia que se puede hacer valer a fin de que se le preste una mayor atención en el futuro a esta forma artística.

Las mayores diferencias podían inferirse al prestar atención a la infraestructura. Porque mientras que en Santiago, la noche anterior a la presentación de la obra de Roumeau *Sangre, cuchillo y velorio* en la Penitenciaría de Santiago, a pocas estaciones de metro, en la prisión de San Miguel, se desataba un incendio con ochenta y un muertos entre los presos, el centro penitenciario de Berlín Tegel sorprendía con el ambiente apacible de un pequeño estanque, en cuyas orillas crecen las flores que los propios presos riegan y podan. Tegel, la prisión de hombres más grande de Europa, es el hogar del grupo aufBruch.

Tampoco podía ser mayor el contraste entre la nave deportiva perfectamente equipada de la penitenciaría de Zeithain, en Sajonia –en la que Roumeau presentó su versión de *Terror en el Pacífico*–, y el almacén de techo agujereado y las paredes acibilladas de la prisión de Colina 1, en la que el director de aufBruch, Atanassow, llevó a escena su *¡Vamos al Oro!* No obstante, la directora chilena ha encontrado asombrosos puntos en común en las interioridades de la estructura. “Tenía la idea de que en Alemania todo funcionaba al cien por cien. Sin embargo, luego hubo aquí también algunos roces en la organización que significaron una pérdida. Si algo he comprobado es que el trullo es el trullo. Es algo que no se puede planificar a la perfección”, opina Jacqueline Roumeau.

Para ella, la diferencia más relevante es la siguiente: “Los presos alemanes muestran un aspecto muy firme y rígido. Los

chilenos prefieren moverse. Ellos saben traducir de inmediato una propuesta, mientras que los alemanes tienen que filtrarla por la cabeza antes de empezar a actuar”. Asimismo añadió que, en Alemania, cuando se trataba de bailar, los prisioneros de origen árabe reaccionaban de inmediato, mientras que los alemanes se mantenían más reservados.

Observaciones similares ha hecho su contraparte, el director Peter Atanassow: “Los chicos de Colina, sencillamente, sabían cantar y moverse. Esas habilidades están menos difundidas en Alemania. Allí predominan los estereotipos de la escena juvenil, como por ejemplo, el *hip-hop*. Pero en Chile, la gente crece rodeada de bailes populares y canciones. Tales tradiciones le proporcionan una fuente riquísima a un director de teatro. Los chilenos también tienen una relación diferente con la proximidad física. Es mucho más obvio lo de tocarse mutuamente, y dar énfasis a las palabras propias con el contacto físico. Hay una mayor tolerancia frente al cuerpo del otro, y también una mayor añoranza”, plantea Atanassow al comparar las experiencias alemanas y chilenas.

Sin embargo, el efecto ejercido por el teatro en los reclusos muestra pocas diferencias. Se despierta en ellos el amor por una nueva forma de expresión. “Aquí he descubierto algo completamente nuevo. Quisiera seguir haciendo teatro cuando esté fuera”, dice Philipp Trotz, que asumió el papel de capitán en *Terror en el Pacífico*.

“Hago teatro por amor a la actuación”, dice con énfasis Paul Serrano. Este chileno, que hace el papel de la viuda Begbick en la puesta en escena de Atanassow de *¡Vamos al Oro!*, nos dice: “Fuera me veo a menudo obligado a representar algún papel delante de la policía. En ese caso se trata de pura estrategia de supervivencia, se trata de defender mi libertad. Aquí, en cambio, hago las cosas por mero amor”. Para representar a la matrona del burdel, Serrano movilizó toda su astucia y su capacidad para hacer chistes, su carisma y su habilidad para imponerse, y con ello hechizó a un público compuesto en su mayoría por reclusos. A la alegría de poder aplicar sus dotes histriónicas por una vez no con propósitos profanos –aunque igual de importantes para la supervivencia– se une, en el caso de Serrano, el orgullo por haber “creado algo como grupo”. “Juntos hemos hecho en estas semanas algo de lo que no teníamos noticia antes, ni siquiera sabíamos que seríamos capaces de hacerlo. Con ello, al mismo tiempo, enviamos un mensaje a la gente de ahí fuera: somos seres humanos, seres humanos completamente normales, no somos monstruos”. Ese orgullo por lo hecho también se transparentaba en los ojos de los actores de *Terror en el Pacífico* y de *Don Quijote*, una nueva puesta en escena de aufBruch, realizada para la parte berlinesa del simposio.

“Con nuestro trabajo, otorgamos a la vida de los reclusos un sentido”, dice convencido Alfred Haberkorn, director del departamento de terapia artística de la penitenciaría de Zeithain, que apoyó con vehemencia la producción de los artistas chilenos.

**AUTODESCUBRIMIENTO Y SUPERACIÓN CONTINUA** El artista teatral sueco Jan Jönson puso de manifiesto, tanto de este lado del Atlántico como del otro, qué alturas emocionales puede alcanzar esta producción de sentido. En algunas *performances*

realizadas en Santiago y Berlín, Jónson describió cómo durante su labor teatral en la tristemente célebre prisión de alta seguridad estadounidense de St. Quentin algunos peligrosos criminales se adentraron tanto en los textos de Samuel Beckett que no sólo se fundieron con su lenguaje, sino que llegaron a convenirse de que el dramaturgo franco-irlandés les había puesto a disposición por fin las palabras con las que podían hablar de su propia vida. Jónson describió un proceso fascinante de autodescubrimiento y de superación continua.

El peligro de idealizar ese proceso y de extrapolarlo de un modo irreflexivo a todos los participantes en proyectos de teatro carcelario se diluyó, por lo menos para el autor, tras una conversación con Héctor. El actor, que encarnaba el papel de una prostituta en la obra *¡Vamos al Oro!*, mantiene con sobriedad su carrera actoral como algo circunscrito únicamente a la prisión. “Aquí dentro trabajo como actor, bien, pero cuando esté fuera retomaré mi antigua profesión”, aclaró el recluso con desenfado, al tiempo que, con un ilustrador gesto, representaba el momento de amenazar a alguien con una pistola. “Si eres actor, tienes que trabajar todos los días, en mi oficio basta una acción al mes”, añadió, calándose el sombrero de *atrezzo*.

No cabe duda de que Heiner Müller, el mudo testigo de la hora en que vio su alumbramiento este doble festival de teatro carcelario, soltaría una sonrisita irónica si llegara a enterarse de la actitud de Héctor. La realidad social deja en el hombre, como se sabe, una huella más profunda que la actuación sobre un escenario. El hecho de que su potencial, a pesar de todo, sea enorme, se puso claramente de manifiesto en el transcurso de este intento simbólico de tender puentes entre Santiago de Chile y Berlín. ◀

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Tom Mustroph estudió Ciencias de la Cultura, del Teatro y de la Literatura, en Berlín y París, y trabaja en la actualidad como escritor y asesor dramático autónomo en Alemania e Italia. Se interesa por cuestiones morales en los terrenos del teatro, el arte y el deporte. Durante el invierno 2010/2011 emprendió un largo viaje de investigación por Argentina y Chile.

*Traducción del alemán:*

José Aníbal Campos

# DEBEMOS CONSIDERAR AL HOMBRE COMO SAGRADO

**No hay apenas un conflicto de valores en el que no se invoque, o se ponga en entredicho, la validez universal de los derechos humanos. Acerca del origen de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.**



Bertha Calán Alquejay, esposa de Benigno Luch, desaparecido el 3 de octubre de 1982 en la finca de La Merced (Chimaltenango). Foto und © Gervasio Sánchez

Uno de los debates más estériles en el ámbito de la historia y la filosofía de los derechos humanos gira en torno a la cuestión de si éstos se pueden retrotraer a orígenes religiosos o, más bien, a orígenes seculares humanísticos. Está muy difundida la opinión

de que son un fruto de la Revolución Francesa. La Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano del 26 de agosto de 1789 habría surgido, se afirma, del espíritu de la Ilustración francesa, un espíritu anticlerical, cuando no incluso abiertamente an-



tirreligioso. Según la visión convencional, pues, los derechos humanos no serían el resultado de una tradición religiosa, sino más bien la manifestación de una reacción contra la alianza de poder entre Estado e Iglesia, o contra el cristianismo en su conjunto.

Este enfoque convencional, o sea, la tesis de que la Declaración de los Derechos Humanos sería fruto de la Ilustración secular, es empíricamente insostenible, como sabemos a más tardar desde la argumentación de Georg Jellinek en su libro *La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, de 1895.

También es falsa la suposición de que la Revolución Francesa haya sido antirreligiosa. Pues si bien es cierto que los lazos entre el trono y el altar habían sido desgarrados, pronto se estableció un nuevo vínculo, esta vez entre la Revolución y el altar.

Naturalmente, no quiero poner en tela de juicio que la Revolución Francesa condujo al primer ataque promovido por el Estado contra el cristianismo en Europa desde los albores de la época imperial de Roma. Pero lo que dio lugar a esta escalada del proceso revolucionario en sentido anticristiano no fue precisamente el rol religioso de la Iglesia, sino el económico y político.

A la citada lectura convencional se opone el intento por parte de pensadores cristianos, y especialmente católicos, de formular un relato maestro alternativo. Esta narrativa apareció predominantemente en el siglo XX, cuando la Iglesia católica abandonó su condena de los derechos humanos y se dispuso a defenderlos. En esta forma de ver las cosas, la concepción cristiana de la persona despejó el camino para los derechos humanos con esa imagen del hombre que nos ofrecen los Evangelios y que fue desarrollada por la filosofía medieval en conexión con un concepto personalista de Dios.

**UN PROCESO DE SACRALIZACIÓN DEL INDIVIDUO** Para mí, ninguna de estas dos posiciones es sostenible. La narrativa humanístico-secular es, por lo pronto, empíricamente falsa y distorsiona la realidad del siglo XVIII. El relato alternativo (católico), en contrapartida, no puede explicar de manera convincente por qué un elemento determinado de la doctrina cristiana que durante siglos fue compatible con los regímenes políticos más heterogéneos habría de poder convertirse en una fuerza dinámica para la institucionalización de los derechos humanos. La maduración a lo largo de los siglos no es una categoría de la sociología.

Y, sin embargo, existe otra opción frente a este conglomerado de narrativas. La palabra clave aquí es sacralidad, santidad. Propongo considerar los derechos humanos y la dignidad universal del hombre como resultado de un proceso de sacralización en el que cada ser humano individual es visto como sagrado de una forma cada vez más motivadora y sensibilizadora y en el que esta comprensión es institucionalizada en el derecho.

Para entender la alternativa propuesta por mí, hay que tomar en cuenta que un proceso como el de la institucionalización de los derechos humanos no es simplemente un fenómeno de la historia del derecho o de la política, y mucho menos de la historia de la filosofía. Representa, más bien, una profunda transformación cultural. Sin dicha transformación, cualquier papel que contenga un código no pasa de ser un mero papel. Una transformación cultural en pleno sentido sólo tiene lugar cuando los hombres perciben los nuevos valores como subjetivamen-

te evidentes y emotivamente intensos. Éstos son los dos signos típicos de vinculaciones valorativas profundamente arraigadas. Cuando algo nos resulta subjetivamente evidente, no sentimos necesidad alguna de justificarlo racionalmente ante nosotros mismos; y toda transgresión contra un valor cualquiera provoca nuestra indignación moral siempre que estamos intensamente ligados a él. Para este estado de cosas, hay naturalmente una palabra tradicional: lo sacrosanto.

**LA INTERPRETACIÓN DE ÉMILE DURKHEIM** Nadie ha contribuido tanto al análisis de semejantes procesos dinámicos de la sacralización como el francés Émile Durkheim. Este clásico de la sociología analizó ya los derechos humanos como el resultado de un proceso de sacralización del individuo. En 1898 aludió a ellos de la forma siguiente: "Esta persona humana, cuya definición es como la piedra de toque según la cual el bien se debe distinguir del mal, es considerada como sagrada, en el sentido, por así decirlo, ritual de la palabra. Tiene algo de esa majestad trascendente que las Iglesias de todos los tiempos otorgan a sus dioses; se la concibe como investida de esa propiedad misteriosa que crea un vacío alrededor de las cosas santas, sustrayéndolas a los contactos vulgares y retirándolas de la circulación común. Y ésta es precisamente la fuente del respeto que se le otorga. Quienquiera que atente contra la vida de un hombre o contra su honor nos inspira un sentimiento de horror, completamente análogo al que experimenta el creyente que ve profanar su ídolo. Tal moral es una religión en la que el hombre es, a la vez, el fiel y el Dios".

Se cometería una exageración si se quisiese afirmar que Durkheim no sólo concibió la idea de los procesos de sacralización sino que además estuvo realmente en capacidad de brindar un análisis satisfactorio de los mismos. Pues tal análisis debería distinguir tres dimensiones distintas entre sí, a saber: las instituciones, los valores y las prácticas. Las instituciones –como por ejemplo el derecho– traducen los valores a reglas vinculantes. Por valores entiendo aquellas articulaciones discursivas de experiencias que subsumen a éstas bajo los conceptos del bien y del mal. Y en las prácticas, por último, palpita una conciencia de lo que es bueno o malo.

Los procesos de sacralización pueden tener su punto de partida en cada uno de los vértices del triángulo mencionado. Así, al comienzo puede estar una institucionalización, y en particular una codificación jurídica. La Constitución de la Alemania Occidental, por ejemplo, precedió a la consolidación de una cultura democrática. Asimismo, los valores pueden figurar al comienzo: un debate intelectual sobre lo que cabe justificar como bueno puede en dado caso tener prioridad cronológica. Y otro tanto vale para las prácticas: el que la tortura de los prisioneros y el maltrato de niños sean consideradas como cosas totalmente normales o, por el contrario, como cosas moralmente censurables depende de los desarrollos alcanzados en las dimensiones axiológica y práctica.

**EL PAPEL DE LAS RELIGIONES** También las religiones desempeñan una función en la dinámica de los procesos de sacralización, pero se trata de una función variable. Si bien es cierto que todas las llamadas religiones mundiales contienen recono-



cimientos enfáticos de la dignidad de todos los hombres y de la sacralidad de la vida, también es verdad que la historia de la religión ha realizado continuamente intentos de restringir esas demandas universalistas a miembros de comunidades determinadas y de excluir a “extraños, bárbaros, enemigos, infieles, esclavos y obreros” (Ernst Troeltsch). Este peligro es, sin embargo, igualmente inherente a las versiones seculares del universalismo. En los debates sobre los valores, las religiones pueden ser, por lo tanto, no sólo motores de la universalización, sino también impedimentos en su camino. De ahí que estén condenados al fracaso todos los esfuerzos por derivar de las doctrinas centrales de una religión el rol político que éstas habrán de desempeñar en el futuro. En principio hay todo un espectro de reacciones posibles: desde la condenación pura y simple hasta la completa adopción. El Papa Pío VI cometió el trágico error de identificar la persecución brutal de la Iglesia católica a manos de los revolucionarios franceses con la creencia en los derechos humanos. No fue capaz de distinguir entre la nacionalización de la Iglesia, que tenía razón en rechazar, y la institucionalización de la libertad de culto, que hubiera debido favorecer. Más tarde, bajo el influjo de la experiencia del fascismo y el nacionalsocialismo, la actitud de la Iglesia católica hacia los derechos humanos cambió radicalmente, permitiendo así a la postre, al menos en retrospectiva, considerar a la tradición religiosa como prefiguración de un valor y una institución de nuevo cuño.

Si nos aproximamos conceptualmente a la historia de los derechos humanos como un proceso de sacralización de la persona, debemos estar dispuestos a reconocer que la creencia en los derechos humanos y en la dignidad universal del hombre es precisamente una creencia y no una afirmación fáctica. Con ello no quiero decir que sólo podamos escoger valores últimos de manera existencial, sin reflexión racional alguna; quiero decir simplemente que no podemos hacer plausible y defender nuestra adhesión a determinados valores sin narrar historias, ya versen éstas sobre las experiencias que nutrieron nuestras lealtades o sobre las consecuencias que una contravención de nuestros valores pudiera haber tenido en el pasado. Hasta que no escuchemos las historias de los demás, nunca entenderemos por qué éstos se sienten ligados a valores diferentes a los nuestros, o por qué, teniendo ellos valores similares a los nuestros, consideran evidente articularlos de manera diferente.

**EL CONCEPTO DE LA GENERALIZACIÓN DE VALORES** Pero lo anterior no basta por sí solo. Además necesitamos comprender cómo valores rivales pueden sufrir transformaciones durante un proceso de comunicación semejante. El sociólogo estadounidense Talcott Parsons concibió una idea genial al respecto. Su teoría del cambio social habla de la “generalización de los valores”, un proceso por medio del cual ciertos patrones de valores serían asimilados en un nivel de generalidad superior. Lo que encuentro tan atractivo en el concepto de la generalización de los valores es que nos abre una ventana hacia procesos en los que diferentes tradiciones de valores son capaces de desarrollar una comprensión de sus características compartidas sin por ello perder el arraigo en aquellas tradiciones y experiencias específicas a las que sus actores se sienten afectivamente ligados. La genera-

lización de valores como resultado posible de una comunicación acerca de los valores no sería, entonces, ni un simple consenso sobre un principio universalista que todos deban aceptar como válido ni un mero acuerdo colectivo para coexistir pacíficamente pese a la disensión de valores.

La fecundidad del concepto de la generalización de valores puede ser mostrada a la luz de un hecho histórico: la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948. Ese año, representantes de muy diversas tradiciones de valores se congregaron y, aprovechando la feliz coyuntura del momento, formularon un manifiesto que, en lugar de ofrecer una justificación racionalista, se presentaba a sí mismo como articulación colectiva de todas las tradiciones de valores involucradas. El comité estaba encabezado por Eleonora Roosevelt, viuda del entonces recién fallecido presidente de Estados Unidos Franklin D. Roosevelt. Durante muchos años se consideró al jurista René Cassin como autor principal de la Declaración, y éste incluso llegó a recibir el Premio Nobel por su logro. Hijo de una madre judío-ortodoxa y un padre francés republicano y laico, Cassin había participado en la Resistencia contra los nazis y colaborado estrechamente con el general De Gaulle durante la guerra. Aunque él mismo era un racionalista laico, parece que simpatizó con la rama no reaccionaria del catolicismo francés.

Sin embargo, investigaciones más recientes coinciden en señalar que, pese al gran papel que desempeñaron los conocimientos jurídicos de Cassin, otras personalidades fueron mucho más influyentes en la formulación detallada del texto. Los dos “autores” más importantes de la Declaración parecen haber sido en realidad Charles Malik y Peng-chun Chang. Malik era un árabe cristiano, un filósofo de confesión ortodoxa griega oriundo del Líbano que estaba profundamente influido por el discurso neocatólico del personalismo y por una interpretación de los derechos “ligada a la idea de la dignidad humana”. El otro autor principal fue Peng-chun Chang, un filósofo, dramaturgo y diplomático chino con trasfondo cultural confucianista. Siendo embajador en Turquía, había dado conferencias en las que comparaba el confucianismo con el islam y la historia china con la árabe. Su crítica permanente a los intentos de erigir como único fundamento legítimo de los derechos humanos o bien una concepción ilustrada de “razón” o bien una tradición religiosa específica fue central para el intercambio de ideas en el comité.

No es mi intención, ciertamente, pintar un cuadro idealizado de las discusiones que tuvieron lugar en el seno de la comisión; pero merece señalarse que ni siquiera las rivalidades entre naciones y los resentimientos causados por el colonialismo lograron impedir el éxito del proceso de generalización de los valores. Incluso aquellos puntos que hoy pudieran parecernos más difíciles —a saber, la actitud de los representantes musulmanes hacia las conversiones desde el islam y con respecto al estatus de la mujer— demostraron no ser obstáculos insuperables. Con la excepción de Arabia Saudita, todos los Estados participantes que tenían elevados índices de población musulmana suscribieron la Declaración. Es, pues, un mito sostener que la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 no es más que un constructo ideológico occidental que luego le habría sido impuesto al resto del mundo.

Afortunadamente, el tiempo transcurrido desde la Declaración ha demostrado que los valores y la proclamación de valores generalizados pueden ejercer, de hecho, una influencia considerable sobre las discusiones intelectuales, las prácticas vividas e incluso las instituciones políticas y jurídicas. Para que los derechos humanos tengan una base sólida perdurable, deben estar cimentados en cada una de las tres dimensiones antes citadas: recibir el respaldo de nuestras instituciones oficiales y la difusión de las ONGs, ser defendidos argumentativamente en los debates intelectuales sobre valores, y estar encarnados en las prácticas de la vida cotidiana. ◀

.....

*Fuente:*

El presente texto es una versión abreviada de un discurso pronunciado por el sociólogo Hans Joas al recibir el Premio de Ciencia de la ciudad de Bielefeld, Alemania. Este galardón es otorgado cada dos años por la Fundación de la Caja de Ahorros de Bielefeld en memoria del sociólogo Niklas Luhmann. Las tesis aquí delineadas por Joas se exponen con mayor precisión en su libro *Die Sakralität der Person. Eine neue Genealogie der Menschenrechte* [La sacralidad de la persona. Una nueva genealogía de los derechos humanos], que apareció en octubre de 2011 bajo el sello editorial Suhrkamp.

*Copyright:*

Hans Joas

*Autora:*

Hans Joas (1948, Múnich), catedrático de Sociología, es desde el año 2000 miembro del Committee on Social Thought de la Universidad de Chicago. De 2002 a 2011 fue director del Max-Weber-Kolleg para estudios culturales y sociales de la Universidad de Erfurt, y desde 2011 es Permanent Fellow en el Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS), School of History, de la Universidad de Friburgo.

*Traducción del alemán:*

Fabio Morales

*Información adicional sobre la ilustración:*

“Desaparecidos”, de Gervasio Sánchez: A todos ellos no les ha quedado nada más que una fotografía y la penosa incertidumbre... El fotógrafo español Gervasio Sánchez (Premio Nacional de Fotografía 2009) retrata desde hace 25 años familiares de desaparecidos. Su amplia serie de retratos, de personas de diez países, muestra que la desaparición forzosa de personas es una práctica incluso en regímenes “democráticos”. Las fotografías de Sánchez son testimonio de esa páfida represión, en la que no sólo la propia víctima sufre la tortura sino también sus allegados viven a menudo un suplicio.

# LA AMENAZADA ARQUITECTURA DE PAISAJE EN MÉXICO

**En la época de la globalización, la preservación del singular patrimonio paisajístico y arquitectónico tiene una importancia vital para la sierra norte de Puebla y es un modelo para otros estados de México y para Latinoamérica en general.**



Olintla, México. Foto: Hans Haufe

México cuenta con fascinantes paisajes culturales, entre sus atracciones se encuentran ruinas precolombinas y ciudades coloniales, lugares famosos del Patrimonio Cultural de la Humanidad. Además de eso, su variedad de paisajes y zonas climáticas ha puesto su sello en arquitecturas regionales surgidas en el transcurso de un largo proceso. Hasta el día de hoy, ese patrimonio cultural ha sido poco investigado, y se ve ante la amenaza de ser destruido en la vorágine de la modernización. La situación en el estado mexicano de Puebla es un síntoma de esto: las investigaciones y la conservación de monumentos se concentran en la ciudad de Puebla, cuyo centro es muy conocido: la Unesco le otorgó la condición de Patrimonio Cultural de la Humanidad. Sin embargo, apenas se conocen las localidades medianas y pequeñas, la mayoría de las cuales proceden de asentamientos surgidos junto a los monasterios en la etapa colonial. Sólo en los últimos tiempos han conquistado el interés de los investigadores, que perciben en ellas una fuente de tareas atractivas. Es una carrera contra el tiempo: moviéndose por nuevas

vías de transporte, los modelos de la cultura arquitectónica urbana penetran indeteniblemente en regiones que hasta hace poco tiempo eran de difícil acceso, y transforman de una manera drástica los conjuntos tradicionales.

**CULTURAS ARQUITECTÓNICAS REGIONALES** Entre la península de California, el altiplano central y la zona tropical de Chiapas, junto con la arquitectura de las ciudades, se han conservado en las áreas rurales numerosas formas tradicionales de construcción. La característica que comparten es la hábil inserción de las edificaciones en el paisaje natural y en el clima de la región, así como el aprovechamiento de los recursos locales. Esas formas de arquitectura eran ya sostenibles antes que ese concepto se pusiera de moda. Su redescubrimiento se produce en el contexto de una reflexión sobre la importancia de las ciudades pequeñas y medianas como alternativas a las grandes aglomeraciones urbanas. En México, los temas centrales de las investigaciones sobre arquitectura fueron la etapa colonial, el neoclasicismo del

siglo XIX, el eclecticismo y la modernidad clásica de las metrópolis. Durante mucho tiempo se subestimó la importancia de la arquitectura regional tradicional. Fue a mediados del siglo XX que los científicos comenzaron a realizar estudios regionales, paralelamente a la actividad de arquitectos renombrados como el mexicano Luis Barragán. En este sentido, abrieron nuevos horizontes los inventarios científicos sobre el estado de Michoacán de la historiadora de la arquitectura Esperanza Rodríguez Romero, que sirvieron de base para incluir a Pátzcuaro en la lista del Patrimonio de la Humanidad de la Unesco. Gracias a todo esto, la “arquitectura sin arquitectos” ha recibido cada vez más atención en las investigaciones.

El inventario de los monumentos artísticos existentes en los estados mexicanos, que al principio se concentraba en las construcciones monumentales, comenzó gradualmente a incluir también conjuntos históricos y monumentos del siglo XIX. En la actualidad, también pertenecen al Patrimonio Cultural de la Humanidad lugares donde hay un considerable volumen de arquitectura vernácula, como por ejemplo Tlacotalpan, en el estado de Veracruz. Esto se puede interpretar como un cambio de paradigma.

**ESTUDIOS REGIONALES** En los años setenta, la Deutsche Forschungsgemeinschaft (Fundación Alemana para la Investigación) organizó, en cooperación con el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, estudios interdisciplinarios en el área de Puebla-Tlaxcala. En aquel entonces, un proyecto conjunto de esas características era algo extraordinario, y hasta ahora los estudios sistemáticos sobre la arquitectura vernácula han seguido siendo una rareza, pues suponen costosas investigaciones *in situ*.

Luego de intensos debates, un grupo de científicos de la Universidad de Puebla redactó un proyecto interdisciplinario sobre la historia cultural de la Sierra Norte. El historiador del arte Antonio Pérez Diestre (Puebla) tiene a su cargo la coordinación del proyecto; por la Universidad de Heidelberg participa su colega Hans Haufe; y por Stuttgart, el arquitecto y especialista en planificación urbana Eckhart Ribbeck. Un convenio de cooperación concertado entre México (Anuiés) y Alemania (Deutscher Akademischer Austauschdienst-DAAD) promueve el proyecto.

En una zona central de la Sierra Norte se seleccionaron lugares históricos con especiales cualidades como conjuntos: Ixtacamaxtitlán, Ahuacatlán, Zapotitlán de Méndez, Xochitlán, Jonotla, Huehuetla. Estos lugares se caracterizan por su integración perfecta al paisaje, y disponen de ejes visuales y núcleos compactos. Terrazas, escaleras y rampas acentúan el relieve del suelo. Las formas históricas de sus plazas constituyen lugares simbólicos de considerable atractivo estético.

**LA SOSTENIBILIDAD DE LUGARES RIBEREÑOS** La arquitectura de la Sierra Norte se basa en un reducido deterioro de la naturaleza, un manejo respetuoso de los recursos, el aprovechamiento de materiales locales (madera, barro, bambú y piedra natural), la integración de la vegetación, los bajos costos de mantenimiento y las posibilidades de construcción por los propios miembros de la comunidad. Motivos de la tradición arquitectónica totonaca se asocian en simbiosis con el modelo del patio.

La ubicación a orillas de los ríos y la creación de un microclima agradable son factores decisivos para el efecto de los conjuntos. Gracias a la configuración creativa de la imagen del lugar, no se interrumpe la ventilación natural, sino que se aprovecha al máximo. La vegetación hábilmente planeada y la creación de zonas sombreadas en esos lugares aportan un efecto positivo adicional.

Desde la fundación de los asentamientos, fue decisiva la presencia de las corrientes de agua, cuya configuración tiene una importancia determinante para la imagen del lugar. El ecosistema de la Sierra Norte está dividido por profundos valles modelados por los ríos. En realidad, no se trata de vías fluviales que puedan franquearse sencillamente, sino de gargantas separadoras que obligan a la construcción de puentes.

Al principio, los puentes se fabricaban de materiales vegetales. En la etapa del Porfiriato, en el siglo XIX, se pasó a las construcciones monumentales de piedra, y los puentes se convirtieron en símbolos de la colonización interior. Ellos unen lugares y paisajes, marcan zonas de transición y fronteras. Pueden dar valor a un barrio y constituir un espacio privilegiado de comercio. Al mismo tiempo, determinan la vivencia espacial al vincular lo próximo y lo lejano. Son también lugares apropiados para hacer una pausa y que permiten que “el hombre se sumerja en un universo sensorial”, como observa el arquitecto costarricense Bruno Stagno. No debe olvidarse que los puentes son también un motivo dominante de la arquitectura regional histórica. Constituyen un punto central en todas las medidas de rehabilitación. Esto puede decirse también de la configuración de las zonas ribereñas en el espacio público.

El cuidado del patrimonio arquitectónico es condición necesaria para un turismo orientado hacia lo cultural, y reconocer este hecho puede repercutir positivamente en la preservación de asentamientos históricos. En Puebla, un grupo de científicos comprometidos se dedica a la evitación de catástrofes investigando sus causas. Intervenciones incompetentes en el curso de los ríos, por ejemplo, pueden causar inundaciones. Es preferible prevenir los daños que eliminarlos después a un alto costo. Puede decirse igualmente que la preservación de la imagen histórica de un lugar es más sostenible que la aplicación de costosas medidas de cuidado de monumentos.

Atendiendo a la presión que ejercen los problemas sociales, actualmente surgen planes para un tipo de desarrollo en los asentamientos de la Sierra Norte que tiene en cuenta los aspectos culturales: en Cuetzalan, el Ayuntamiento decidió por unanimidad en el año 2011 llevar a la práctica el plan de ordenamiento territorial desarrollado por los científicos de Puebla, plan que se basa en el respeto del centro histórico del lugar y de su paisaje natural irrepetible.

**REGIONES HISTÓRICAS. SOCIEDAD. LEGADO CULTURAL ARQUITECTÓNICO** Los lugares históricos permiten una experiencia viva de la historia. Nos aportan oportunidades de orientación, de identificación con un territorio concreto. Sus habitantes perciben intensamente las dimensiones armónicas de los espacios reedificados, mientras que los de las zonas de gran aglomeración poblacional son atropellados por “íconos de progre-

so" intercambiables (Eckhart Ribbeck) y les cuesta trabajo darse cuenta de dónde se encuentran y hacia dónde viajan. ¿Fantasías tropicales de mitos eurocentristas o un aporte mexicano que abre una nueva dimensión ante la problemática del cambio climático?

En tiempos de crisis, los territorios adquieren una importancia mucho mayor gracias a la idea de un desarrollo sostenible en el cual sus habitantes están incorporados activamente. Las concepciones modernas de investigación territorial abren nuevas perspectivas. Científicos sociales como Eckhard Boege, Víctor Toledo y Narciso Barrera llaman la atención sobre el patrimonio biocultural de los pueblos indoamericanos. Este patrimonio se basa en una experiencia colectiva, en una sabiduría, en un ciclo de festividades, en rituales vivos, en la construcción de casas y en el uso tradicional del territorio. Este tesoro se cuenta entre los elementos imprescindibles de la Sierra.

Al valorizarse las concepciones de parque natural, se han desarrollado instrumentos para la rehabilitación de valiosas regiones naturales. En este contexto es interesante comparar la Sierra Norte con la Sierra Gorda, en Querétaro. También aquí las medidas de rehabilitación de las misiones coloniales y de la región de montaña están vinculadas a un proyecto de parque natural. Actualmente, la Unesco considera que la planificación paisajística sostenible y la preservación del patrimonio cultural arquitectónico son inseparables. Por otra parte, la codiciada incorporación a la lista del Patrimonio de la Humanidad supone investigaciones adecuadas y la participación de la población.

Un paisaje cultural es un lugar donde uno tiene presente sus propias raíces, un espacio de reposo y un ámbito de actividad económica sostenible. La arquitectura tradicional ha servido siempre como fuente de las formas de construcción "académicas" de la modernidad. El gran maestro Barragán ha tenido sus continuadores en arquitectos más jóvenes. Un brillante ejemplo en la actualidad es la obra total del arquitecto Óscar Hagerman, con sus edificaciones escolares en Chiapas, Oaxaca y Puebla. Con su arquitectura en sintonía con la naturaleza, materializan algo que la Grande Dame de la literatura mexicana Elena Poniatowska, reproduciendo el sentir de Hagerman, ha llamado "un canto a la vida", "un recinto sagrado y un lugar de encuentro". ◀

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Hans Haufe, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Heidelberg, está especializado en cuestiones relacionadas con la Península Ibérica y Latinoamérica, en particular, Colombia, Brasil, México y el Caribe. Sus temas de estudio son el urbanismo histórico, la arquitectura de paisaje y el arte de la modernidad.

*Traducción del alemán:*

Francisco Díaz Solar

*Información adicional sobre la ilustración:*

La plaza de Olintla, dispuesta en terrazas, alberga el ayuntamiento, el mercado, la escuela y una iglesia visible desde la lejanía. La localidad, habitada desde época precolombina, recuerda el esquema espacial de los llamados pueblos de indios, que sigue caracterizando hasta hoy un buen número de pequeños centros históricos de Latinoamérica. Por encargo de la Corona española, las grandes órdenes religiosas reorganizaron así el ámbito vital de las poblaciones indígenas.



# DOSCIENTOS AÑOS DE SOLIDARIDAD

**El romanticismo revolucionario y la exaltación de modos de vida originarios marcaron la identidad de la izquierda europea en relación con los movimientos reformistas latinoamericanos.**



Mónica Álvarez Herrasti, Pesca pop, 2011, ilustración para la revista HUMBOLDT. © Mónica Álvarez Herrasti

Como tantas veces, todo empezó con un malentendido: las primeras proclamaciones de independencia de la metrópoli por parte de las colonias españolas en 1810 fueron al principio un acto conservador. Napoleón había tomado Madrid, impuesto a su hermano como rey e iniciado unas reformas similares a las de la Europa ocupada. Las elites criollas vieron sus privilegios amenazados y volvieron la espalda a España. En muchas partes de Europa, sin embargo, intelectuales políticamente comprometidos celebraron la liberación de Hispanoamérica del yugo español. Para los ilustrados, la Casa Real española encarnaba el antirracionalismo, el fanatismo religioso y el antiguo sistema político petrificado. Así pues, los movimientos independentistas latinoamericanos aparecían entonces como precursores en la lucha contra el viejo orden europeo, percibido como anacrónico. A partir de ese momento, Latinoamérica ejerció una enorme fascinación sobre la inteligencia europea. En los siguientes dos siglos, el subcontinente sirvió una y otra vez de pantalla para la proyección de anhelos, fantasías y frustraciones europeos. Los movimientos de izquierda no sólo romantizaron las revoluciones

latinoamericanas sino que adoptaron también concepciones europeas ambivalentes, tanto desde el punto de vista de la historia de las ideas como políticamente, que veían en el espacio latinoamericano un idilio premoderno.

Este romanticismo alcanzó su primer momento culminante en las décadas de 1820 y 1830, cuando voluntarios franceses e ingleses se unieron a los ejércitos de liberación de Simón Bolívar, y Giuseppe Garibaldi luchó con tropas italianas y vascas al lado de los liberales en guerras civiles de Brasil y Uruguay, antes de convertirse en el líder del movimiento nacional italiano. En 1848 todavía muchos de los revolucionarios burgueses seguían cultivando ese *radical chic* extendido por toda Europa que glorificaba incondicionalmente los movimientos nacionales latinoamericanos y a sus combatientes radicales.

También en los estados alemanes muchos de los liberal-nacionales se entusiasmaban por la lucha anticolonial en América. Al mismo tiempo, sin embargo, algunos escritores alemanes producían en masa novelas, canciones y obras de teatro sobre conquistadores alemanes y civilizadores de Latinoamérica ficticios,

creando así un sustituto literario para las anheladas, pero aún inexistentes, colonias reales alemanas.

No obstante, para la naciente izquierda europea, la rebelión siguió caracterizando la imagen de Latinoamérica. Si bien posteriormente la Guerra Mundial y la Revolución de Octubre rusa deformaron algo la mirada histórica, la totalidad de la vanguardia europea estaba fascinada por la Revolución Mexicana de 1910, que tuvo presencia en el arte y la literatura europeos, desde España hasta Rusia.

**LATINOAMÉRICA COMO LUGAR DE LA ANTIMODERNIDAD** La Revolución Mexicana arraigó así el mito de Latinoamérica como refugio de la rebelión romántica. Pero junto a la imagen insurgente y rebelde, progresista y democrática, muchos europeos del fin de siglo veían justamente lo contrario en el Nuevo Mundo. Los combatientes por la independencia habían sido admirados por su levantamiento contra la España reaccionaria. Pero en la Europa en crisis en vísperas de la Primera Guerra Mundial se extendía cada vez más un malestar causado por la modernidad. Muchos veían la moderna Europa al borde del abismo, y Latinoamérica como una tábula rasa para un nuevo comienzo.

En el Imperio alemán, los emigrados, durante mucho tiempo sin contacto oficial con su patria, empezaron a despertar el interés de agrupaciones nacionalistas. “¡Aquí el alemán no degenera!”, constataban complacidos en las colonias alemanas en el sur de Brasil. Clases sociales, diferencias regionales, decadencia, todos los males que creían ver en el moderno Imperio parecían no existir allí. Todos eran iguales, libres y alemanes. Relatos de viajes populares tratan de vincular más estrechamente al Imperio alemán a los colonos, denominados ahora “alemanes residentes en el extranjero” en lugar de “emigrantes”. Debido a su rechazo de las condiciones de vida impuestas por la industrialización, el ala antimoderna del movimiento *völkisch* y sobre todo el movimiento *Lebensreform* veían con gran admiración la supuesta vida más libre y la desbordante naturaleza de Latinoamérica.

En el periodo de entreguerras, mientras que los intelectuales europeos de izquierdas apoyaban esperanzados a la República española, algunos autores alemanes extremadamente conservadores, con influencias en parte claramente racistas, seguían cultivando su hispano-exotismo nacionalista. La novela en cuatro tomos de Eduard Stucken *Los dioses blancos*, escrita poco después de la Primera Guerra Mundial, establece un paralelismo entre la caída del Imperio azteca y la temida aniquilación cultural del pueblo alemán vencido. Como es sabido, los nazis no tuvieron más tarde ningún problema ni para pactar geopolíticamente con los países latinoamericanos, mestizados y, según sus propias categorías, “completamente impuros racialmente”, ni para buscar refugio en ellos después de la derrota en la Segunda Guerra Mundial.

**CONTINUIDADES TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL** Los nazis de bajo rango y los alemanes comunes más o menos escarmentados se deleitaban después de los duros años de posguerra con los contramundos sin mácula de las diversiones populares. Junto con los sueños de vacaciones en Italia, Latinoamérica, entroncando con la antigua exaltación como idilio premoder-

no, volvió a ser la pantalla de proyección para anhelos exóticos. Con el nombre de Club Argentina, la estrella de la canción popular Caterina Valente cantaba con su acompañante Silvio Francesco temas como *Die Herren Mexikaner* y *Die Damenwelt in Chile*, daba a conocer al público alemán el éxito cubano *Quizás, quizás, quizás* y bailaba la *Fiesta cubana* y el *Popocatepetl-Twist*, en el que “Pepito a todas las chicas *küsst* (besa)”. Hasta los años setenta y, una y otra vez remozadas, en fechas posteriores, *Sierra Madre del Sur*, *Fiesta Mexicana*, *Carneval in Rio* y *Der Puppenspieler von Mexiko* forman parte del repertorio habitual de los intérpretes de éxitos populares.

Durante la guerra fría, en la literatura en lengua alemana y en el cine de autor, Latinoamérica aparece siempre como marco de la acción cuando se debaten los límites de la racionalidad y la civilización. En *Fitzcarraldo*, la película de Werner Herzog, el industrial europeo Brian Fitzgerald, al cabo de gigantescos esfuerzos, logra llevar con éxito al corazón de la selva sudamericana la alta cultura occidental, materializada en un teatro de ópera. Pero había pasado definitivamente el tiempo de las fantasías coloniales: en el *Homo Faber*, de Max Frisch, de fines de los años cincuenta, el propietario alemán de las plantaciones se ahorca en su mansión en Guatemala. El propio Faber, voluntario de la Unesco para la ayuda al desarrollo, hiperracional y con fe en la técnica, se estrella con un avión en México y desaparece junto con su fe en el calor sofocante de Centroamérica. Años más tarde, en la novela *El árbol de las serpientes*, de Uwe Timm, un ingeniero alemán fracasa asimismo en la selva de Sudamérica. Se lanza a un mundo caracterizado, como el de *Homo Faber*, por el azar y la irracionalidad, lleno de motivos de muerte, naturaleza impenetrable y una agobiante corporalidad. El técnico europeo, siempre recién afeitado, fracasa totalmente con su *ratio* ante la fatalidad latinoamericana. Precisamente en la mirada de Uwe Timm a Latinoamérica se juntan, desde el punto de vista de la historia de las ideas, las distintas tradiciones. Su imagen de Latinoamérica estaba marcada por las novelas triviales de su infancia, que le brindaban un mundo opuesto al de su entorno autoritario. Con ese continente imaginario asociaba “una mayor posibilidad de libertad y de desarrollo de los sentidos”. Durante los años sesenta y setenta el escritor recorrió todo el espectro de los movimientos radicales de izquierda de la República Federal. En tales movimientos había muchos socializados como él que ponían la mirada llenos de esperanza en Cuba o Chile. A partir de los años ochenta, Timm se plantea en sus novelas más logradas el fracaso de las utopías.

Pero no sólo entre los autores de lengua alemana cristalizó la imagen de Latinoamérica como lugar de la irracionalidad y la antimodernidad. Los autores del realismo mágico, como Frisch y Timm todos sin excepción políticamente de izquierdas, desencadenaron como es sabido un *boom* sin precedentes de la literatura latinoamericana a partir de los años sesenta. García Márquez, Asturias, Carpentier, etcétera, crearon una América hispana mítica y en parte también revolucionaria, llena de maravillas y exotismo, que se ajustaba perfectamente bien a la imagen que el público europeo tenía de ella. El gran éxito comercial de las novelas del realismo mágico a lo largo de dos decenios se debió a una mayor conciencia política de los asuntos del Tercer Mundo.

No obstante, estas novelas no dejan en parte de confirmar el conocido exotismo de un continente lleno de irracionalidad, mitos y fantasía, un mundo que Europa aparentemente había perdido con la Ilustración.

**LA IZQUIERDA EUROPEA EN LA GUERRA FRÍA** Cuando los representantes de la Nueva Izquierda europea pusieron su mirada llenos de admiración en la Revolución Cubana y posteriormente en toda Latinoamérica, no hacían sino continuar tradiciones ambivalentes desde el punto de vista de la historia de las ideas. Por un lado, Latinoamérica despertaba, gracias a su historia de resistencia y rebelión, un romanticismo revolucionario. Por otro, sin embargo, alimentaba también sentimientos antimodernos que se remontaban tanto a las contradictorias tradiciones de los movimientos de la *Lebensreform* como a una visión exotizante e idealizadora de las culturas indígenas.

La certeza de estar asistiendo a una radical transformación social en todo el mundo determinó el pensamiento de muchas personas en los años sesenta y setenta. La Revolución Cubana no fue la causa, pero reforzó la impresión de que estaban sucediendo cambios revolucionarios. Para los conservadores, parecía comenzar la pesadilla de la revolución mundial comunista. Por el contrario, para los hijos de la burguesía que se rebelaban en las grandes ciudades europeas, los revolucionarios cubanos eran personajes con los que identificarse, ejemplos en su lucha contra las estructuras de la posguerra, a su modo de ver anquilosadas y rancias. Durante la guerra fría, la camiseta del Che Guevara, la solidaridad con el Chile de Allende o el posterior apoyo a los sandinistas en Nicaragua fueron modelos identificatorios de los movimientos de protesta de la izquierda.

En tiempos de Allende, el folclore latinoamericano ya era desde hacía años la música de los partidos comunistas y los partidos de izquierda en Italia y Francia. Hasta los años sesenta, en los países de habla alemana y en Europa del este las canciones latinoamericanas eran cosa del mundillo conservador de los cantantes populares de moda. Mientras que en otras partes la *Guantanamera* de José Martí era el himno de los movimientos sindicales, en Alemania, Manuela, la estrella de la canción popular, aparecía interpretándola en todos los programas de éxitos musicales de la televisión. Sólo después del surgimiento de la Nueva Canción a finales de los sesenta, el folclore latino adquirió un cariz político en Europa central y del este, gracias a iconos de la izquierda como Víctor Jara. Ahora Franz-Josef Degenhard interpretaba canciones sobre Chile en Alemania occidental, y Wolf Biermann contraponía a los bonzos de su país el “Jesús con el fusil” (Che Guevara), el verdadero socialista. Todo lo que se cantaba en español sonaba ahora de algún modo rebelde, y en las fiestas de la izquierda, de París a Moscú, se escuchaba música latinoamericana.

Es sabido que algunos extremistas de la Nueva Izquierda trataron de hacer realidad en Europa con violencia la tan alegramente descrita y cantada revolución. También aquí buscaron inspiración en Latinoamérica: las Brigadas Rojas italianas adoptaron la táctica; los Tupamaros de Berlín y Múnich, incluso el nombre de los partisanos urbanos uruguayos. El sector más intelectual de la Nueva Izquierda trasladó el sujeto de la revolu-

ción del más que saturado proletariado europeo al Tercer Mundo, glorificó la tradición revolucionaria latinoamericana y creó la base ideológica para terroristas de orientación más bien práctica y dispuestos a utilizar la violencia. Cuando la editorial de izquierdas Stroemfeld publicó en Fráncfort en 1970 el *Minimanual del guerrillero urbano*, de Carlos Marighella, se convirtió de inmediato en lectura obligada para los miembros de la Rote Armee Fraktion (Fracción del Ejército Rojo). Para la resistencia intelectual se crearon a partir de los comités de solidaridad contra las dictaduras militares latinoamericanas centros de investigación, como la Agencia Latinoamericana de Información en Bonn, y revistas izquierdistas, como la *Lateinamerika Nachrichten* de Berlín.

Pero, junto al romanticismo revolucionario, la Nueva Izquierda hizo suyos también elementos de la tradición antimoderna, en su origen con connotaciones claramente conservadoras, del movimiento de la *Lebensreform*. Los grupos alternativos que nacieron a finales de los años setenta a partir de la Nueva Izquierda unían el romanticismo de la revolución con el apego a la naturaleza, la exaltación de los modos de vida originarios y la alimentación ecológica. Como para sus antecesores del fin de siglo, la relación con Latinoamérica era igualmente importante para su identidad: con los productos agrarios de Centroamérica, política y biológicamente correctos, apoyaban no sólo al campesino libre en su parcela, sino también la propia conciencia política. Tiendas del entorno izquierdista vendían (y venden hasta hoy) el “café de Chiapas para el levantamiento diario”. Al lado, en el estante, había coloridos pañuelos de los Andes, flautas de Pan y atrapadores de sueños indios. Imágenes de hombres ay-mara tejiendo adornaban las cocinas de los pisos compartidos y, a ojos de las activas militantes feministas que los habitaban, eran la confirmación de que los roles sexuales eran resultado de una construcción. Las enfáticas novelas de Gudrun Pausewang describían la pobreza y la opresión de las clases bajas latinoamericanas.

Pero incluso en ese apogeo del movimiento pacifista se planteaba la cuestión de la violencia revolucionaria: el *tageszeitung* donaba “armas para El Salvador”, los activistas recaudaban dinero para los revolucionarios en Nicaragua hasta en los más recónditos rincones de la Unión Soviética, e incluso algunos cristianos de izquierda, fascinados por la teoría de la liberación desde finales de los sesenta, no descartaban, como muchos de sus correligionarios que estaban luchando en las numerosas guerrillas latinoamericanas, categóricamente el uso de la violencia.

**EL “PUEBLO” ALEMÁN Y EL PUEBLO LATINOAMERICANO** En la Alemania occidental de los años sesenta, el discurso sobre el pueblo y la nación, contaminado por el nazismo, aportaba un componente especial a la mirada de la izquierda a Latinoamérica. En el sur de Europa, en Escandinavia o en la Unión Soviética: en todas partes los izquierdistas se veían al lado de “su” pueblo y tenían una actitud afirmativa respecto al nacionalismo. Los de “derechas” eran, a su juicio, los enemigos de la nación, los explotadores, los capitalistas cosmopolitas. Para los izquierdistas de la generación de posguerra alemana esa identificación era imposible. El vocabulario relacionado con el pueblo, la raza y la na-

ción despertaba asociaciones profundamente pardas y era tabú: “Das Volk geeint” sonaba, en alemán, a Goebbels; por el contrario, “El pueblo unido”, en español, sonaba a justicia social. Los nacionalismos de los países latinoamericanos se podían considerar sin mala conciencia “de alguna manera buenos”. No pocos representantes de la Nueva Izquierda alemana occidental provenían de un entorno nacionalista alemán, algunos de ellos derivaron más tarde hacia el radicalismo de derechas. A muchos la división de Alemania y la ocupación estadounidense les parecía ofensiva; en el antiimperialismo encontraron una oportunidad alternativa de articular sus resentimientos antinorteamericanos. (El hecho de que hoy en día algunos neonazis alemanes lleven camisetas del Che Guevara denota una continuidad con esa proyección). La obra de André Gunder Frank *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina* y el manifiesto de Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina* popularizaron también en la Europa de los años sesenta y setenta la teoría de la dependencia. Imperialismo significaba desde el punto de vista latinoamericano sobre todo influencia de Estados Unidos. Con este punto de vista se identificó inmediatamente el sector antiimperialista de la izquierda alemana, que se veía a sí mismo como una víctima marginada del capitalismo de Estados Unidos.

Tras el fin de la guerra fría y la retirada de las potencias ocupantes de Alemania, se enfrió ostensiblemente el entusiasmo por Latinoamérica. Los nuevos experimentos socialistas en Bolivia y Venezuela son tan antiliberales y antiamericanos como siempre, pero, en una Europa en la que la izquierda política sobrevive a duras penas en pequeños nichos, encuentran escasa resonancia positiva. Como herencia de los doscientos años de solidaridad izquierdista con Latinoamérica y sus movimientos sociales, al menos el Foro Social Mundial, el acto alternativo a la Cumbre del G-8 organizado por los críticos de la globalización, se celebra actualmente en la mayoría de las ocasiones en Sudamérica. ◀

.....  
*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Tobias Rupprecht (1981, Augsburg) estudió Historia, Literatura e Historia del Arte en Tubinga y Salamanca. Actualmente está haciendo el doctorado en el Instituto Universitario Europeo de Florencia, sobre las relaciones soviético-latinoamericanas.

*Traducción del alemán:*

Luis Muñiz



# ENTREMUNDOS

**La letra bailante o “El arte está en todas partes”.  
El escritor, sociólogo y artista plástico Urs Jaeggi. Una semblanza.**



Urs Jaeggi. Foto: Thomas Knauf

Desde la pluma de Urs Jaeggi, las letras se pintan, en toda su literalidad. Devienen franjas negras, o blancas, que se extienden sobre un lienzo, brincan o bailan, adquieren otra gramática, visual y rebelde. En Jaeggi, muchos mundos se tocan entre sí, se compenetran, sin fundirse del todo: pintura y palabra, sociología y arte, filosofía y poesía, y en los últimos 15 años de sus ya 80 de vida, también Alemania y México. Fue el amor el que instaló este nuevo péndulo entre Berlín y la capital mexicana, a partir de un encuentro con la historiadora de arte Graciela Schmilchuk,

una tarde de mayo de 1996, iniciándose así un poderoso lazo transatlántico. Hubo boda seis años después, en el jardín de la casa de la escultora mexicana Helen Escobedo. “Doce horas de felicidad”, recuerda sonriente su fiesta Schmilchuk, quien nacida en la Argentina se instaló en tierra mexicana ya a finales de los setenta, huyendo de la Junta argentina.

Jaeggi es un hombre de estatura imponente, pero de apariencia más bien tímida y hablar pausado, tan característico de quienes han crecido en la pequeña Suiza, donde nació un día de



junio de 1931. “Me caen muy bien los mexicanos”, dice y sonríe, “son un poco como los suizos”. Sí, asegura, su lengua es más suave y menos agresiva que otras, siempre deteniendo algo.

Junto con la palabra, contenida pero presente, brotan en él los otros lenguajes, como el plástico y el poético. Pasó una infancia con una pasión sofocada por la pintura y los poemas, que le reprimieron por ser zurdo; luego, se abortaron los estudios en una Escuela de Artes y Oficios para dedicarse primero a una carrera de empleado bancario. Siguió otro giro, la universidad: asumió diversas cátedras, a partir de 1972 la de Sociología en la Universidad Libre de Berlín. Escribió algunos de los libros de cabecera de sociología política, al tiempo que nunca dejó de ejercer la literatura. Se dio a conocer como artista plástico más tarde, hacia mediados de los años ochenta, con una salida del clóset académico más decidida después de su jubilación como profesor universitario, en 1992. En México, comenta, experimentó una libertad desconocida hasta ese entonces: la de no tener que explicar su desplazamiento de la palabra hacia la imagen, de lo científico hacia el arte. “En México sólo me conocen como artista, y punto”.

Con todo, es considerado un “artista científico”, según el crítico de arte Francisco Reyes Palma. Un explorador, siempre en busca de nuevos modos de escritura, como aquellas letras bailantes llamadas *tipo-grafías*. Éstas, muchas veces a base de poemas propios, nacen de la transformación de textos en textura, “un arbitrario de líneas que rebasa la opción de la escritura como sentido, para coincidir con la apertura de la sensación poética”, dice Reyes Palma.

Al arte conceptual, Jaeggi lo define, con sencillez, como afán de “trabajar con ideas y con espacios”. En su obra no hay didáctica sociologizante o panfletaria, es pura apuesta por la vía estética, que sin embargo no niega su afectación profunda por los márgenes y los marginados, los desprotegidos y perseguidos. Y su trabajo no se concibe, en efecto, sin una idea de espacialidad, no como marco o escenario, sino como materia prima de la creación. En la ruina de una instalación militar o una fábrica en desuso, se despliega una arqueología artística de una cultura industrial de máquinas y manualidad. Un ejemplo fue la exposición titulada “Mirada viajera”, celebrada en 2004 en el museo dedicado a los Ferrocarriles Nacionales de la ciudad mexicana de Puebla, donde Jaeggi creó un homenaje póstumo a la extinta cultura ferrocarrilera.

O la exposición retrospectiva con motivo de sus 80 años en las instalaciones de una fábrica de malta en el suroeste de Berlín. El espacio parecía el escenario ideal para que la obra de Jaeggi se fundiese con su entorno: entre muros empolvados, maquinaria pesada, figuras de metales oxidados y tubos de neón se distribuyeron signos monocromáticos, del mismo rojo, por ejemplo, que un saco encontrado, o pequeñas esculturas de madera, telas o fotografías. Diálogo seductor entre espacios y estéticas, objetos e intervenciones. El título de la muestra “Kunst ist überall” (El arte está en todas partes) lo delata, y sí, a pregunta expresa asume ser “beuysiano”.

Afirma sentirse “muy en casa” en México. “Mucho”, reafirma. Al mismo tiempo, la extranjería le parece un estado propicio para la creación. Es revelador que el primer nexo, y el más sólido,

con sus contemporáneos mexicanos no se estableciera en el mundo académico o el mercado artístico, sino en una escuela de arte, La Esmeralda. Ahí, Jaeggi inició un taller permanente con alumnos y profesores, y “sin proponérselo se volvió un referente para la comunidad escolar”, recuerda su colega Alberto Gutiérrez Chong. Cautivó además, apunta el mexicano, la “curiosidad intelectual que le brilla en los ojos”.

Es una curiosidad que no acepta ataduras ni zonas prohibidas, tampoco en el país anfitrión. De la media docena de exposiciones en México cabe destacar “El silencio del desierto”, sobre la sangría migratoria hacia Estados Unidos. La exposición data del 2006, antes de que los migrantes centroamericanos, los más vulnerables, se convirtiesen en presa fácil de los cárteles de la narcoguerra mexicana. El lema de Jaeggi sigue siendo “wo's brennt?” (¿dónde está lo candente?). Es evidente que el México actual está en llamas. Habrá que ver si el arte concebido por este artista suizo-mexicano tiene algo que decir ante el terror. ◀

.....

*Copyright:*

Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion  
Diciembre 2011

*Autora:*

Anne Huffs Schmid es doctora en Ciencias Culturales, periodista y autora especializada en temas relacionados con análisis de discurso, espacio público, visualidad y urbanidad en América Latina. Su actual proyecto de investigación “Memoria en la Megaciudad” (Universidad Libre de Berlín, Instituto de Estudios Latino-Americanos) se ocupa de espacios y conflictos de memoria en Buenos Aires y la Ciudad de México. Su libro más reciente es *Mexiko-Das Land und die Freiheit* (2010).

## PIE DE IMPRENTA

### Redacción:

Isabel Rith-Magni  
Ulrike Prinz

### Dirección:

Frankenstraße 13  
53175 Bonn

### Comité asesor:

Wolfgang Bader  
Vittoria Borsò  
Ottmar Ette  
Barbara Göbel  
Anne Huffschild  
Reinhard Maiworm  
Berthold Zilly

### Consejo editorial:

Néstor García Canclini  
Juan Goytisolo  
Werner Herzog  
Axel Honneth  
Robert Menasse  
Sebastião Salgado  
Beatriz Sarlo  
Antonio Skármeta

### Editor:

Secretario general  
del Goethe-Institut  
Postfach 190419  
80604 München

### Internet:

E-mail: [humboldt.redaktion@goethe.de](mailto:humboldt.redaktion@goethe.de)  
[www.goethe.de/humboldt](http://www.goethe.de/humboldt)

### Revisión de textos:

Virtudes Mayayo

### Arte gráfica:

QWER:  
Michael Gais  
Iris Utikal

### ISSN 0018-7615

2011/Número 156/Año 52

© Goethe-Institut

Printed in the Federal Republik of Germany

HUMBOLDT aparece dos veces al año.

Para cualquier pregunta sobre las suscripciones,  
diríjase por favor a [humboldt@goethe.de](mailto:humboldt@goethe.de)

HUMBOLDT se puede adquirir en nuestra webshop.  
Visítela en <http://shop.goethe.de>

Los artículos no siempre expresan ni coinciden plenamente  
con la opinión de la redacción.

### Portada:

Tobias Rehberger (1966, Esslingen am Neckar)

“Lo que amas también te hace llorar”, Venecia, 2009

© Tobias Rehberger

*Foto: Cortesía de Galerie Neugerriemschneider, Berlin*

Bajo el título “Lo que amas también te hace llorar”, el artista Tobias Rehberger concibió una cafetería completamente de diseño para la 53.ª Bienal de Venecia (2009), y le concedieron el León de Oro, siendo la fundamentación del Jurado que había conseguido que la comunicación social se convirtiera en una práctica estética.