

## DISLOCACIÓN: LA EXPOSICIÓN COMO PROCEDIMIENTO ANALÍTICO.

Justo Pastor Mellado

(Texto del catálogo de la exposición DISLOCACIÓN, Kulturelle Verortung in Zeiten der Globalisierung, Kunstmuseum Bern, Ingrid Wildi Merino, Kathleen Bühler, - Versión en español).

El título del proyecto -Dislocación- proviene de una consideración traumática producida por un desplazamiento metodológico en el discurso de la curatoría. En mi trabajo como curador independiente en zonas de institucionalidad artística vulnerable, he podido montar una distinción entre “curatoría de servicio” y “curatoría como producción de infraestructura”. La primera está referida al curador como agente de servicios para las nuevas categorías laborales emergentes de las ciudades globales, mientras que la segunda está directamente ligada a la producción de insumos para el trabajo de historia. Esto quiere decir que una exhibición involucra una empresa de producción historiográfica que la academia está en medida de realizar. No indagaré en este escrito cuáles han de ser las razones. Solo constato la existencia de una dislocación entre práctica artística e historización de las prácticas.

Cuando visité el Kunstmuseum de Berna, conducido por Kathleen Bühler, me encontré a boca de jarro con una versión de “El leñador” de Ferdinand Hodler, el “pintor nacional” suizo por antonomasia. Hodler, con esta obra de 1910 parece continuar la tradición de Millet, representando una escena rural una forma hermosamente digna. La línea del horizonte situada en un plano inferior, magnifica la figura del personaje, con la ayuda de un fondo claro en que se recorta la energía violenta de una figura que parece contener toda la energía del personaje. La fuerza de la composición define el campo de los signos; el leñador es un agente metonímico del árbol. Pero se trata de árboles sin ramas y sin hojas, que no proporcionan sombra alguna. El cielo gris está acolchado por nubes bajas que dan forma a un fondo melancólico que denota el malestar de la localidad. Los membrudos brazos sostienen el hacha con tal fuerza, que pareciera anticipar imaginariamente el sonido del crujir del tronco por efecto de la caída tajante del pesado filo, formulando la hipótesis sobre la decapitación de una imagen de socialidad que excluye, como pionero en su propia tierra.

Los pies alzados del leñador parecen anular la fuerza de gravedad, reconcentrando la atención en el hacha como extensión del deseo de tronchar la fibra vegetal en su base misma. El extremo del hacha está suspendida en el rincón derecho del cuadro, mientras que en el inferior izquierdo son identificables los precisos cortes iniciales que derribarán el árbol, que dicho sea de paso, es la única estructura que dispone su condición oblicua, mientras los dos árboles que enmarcan el esfuerzo del leñador exhiben rectitud y paralelismo, como sinónimos gráficos que proporcionan todo el orden posible a la composición. El propio leñador es la repetición desplazada de la oblicuidad que debe ser enderezada, riesgo de emigrar.

Hay que tomar en cuenta una cosa: los pliegues de los pantalones y de la camisa son una metonimia de la venas y de la musculatura del cuerpo. Los pies están sólidamente dispuestos, sosteniendo la aptitud dinámica de las piernas que introducen el elemento curvo que proporciona estabilidad a la representación de la fuerza. La fragilidad se instalará en la superficie desnuda de los troncos de árbol como un factor de racionalidad evidente. Solo los árboles que no siguen la línea serán cortados desde raíz. Los árboles pueden ser entendidos como metáforas junguianas de la personalidad social. La dislocación se localiza aquí en la propia base compositiva: la reproducción del gesto de corte es la base de la representación política.

Kathleen Bühler e Ingrid Wildi Merino imaginaban el valor inconsciente que el factor Hodler podía adquirir como base de un tipo de dislocación específica. Cuando visité el Kunstmuseum de Berna mi interés se vio sostenido por el recuerdo de mi visita a la exposición de Hodler que fue montada en Chile a comienzos de la década de los noventa en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, siendo ésta una de las primeras exposiciones internacionales producidas en el inicio de la transición

democrática. Lo que debe ser tomado en sentido paradigmático en todo este proceso reside en que los coleccionistas suizos de Hodler pertenecían a inversores que operaban en el campo de la industria cementera; es decir, ligada a la edificabilidad de las actuales experimentaciones de renovación urbana acelerada que han contribuido a disolver el concepto de ciudadanía.

La historia es una ficción que construye y se construye desde representaciones desiguales. Exactamente en la misma época en que Hodler realiza su pintura, colonos suizos levantan el aserradero más grande de la zona austral del continente sudamericano, en la isla de Tierra del Fuego. Este hecho pone de relieve el quiebre de las filiaciones en torno a la cuestión de los privilegios de los primogénitos, favoreciendo los desplazamientos organizados de decenas de familias suizas hacia los territorios australes, desde 1876 en adelante.

En diciembre del 2009, cuando Ingrid Wildi Merino trabajaba en la obtención de recursos y luchaba en Santiago por obtener financiamiento para Dislocación, en la Región de Magallanes se realizaban ceremonias de presentación del proyecto Bicentenario Museo de Sitio Alberto Baereswyl Pittet, En Puerto Yatou, provincia de Tierra del Fuego. La prensa local hacía profusa mención a la necesidad de estrechar lazos entre Suiza y Chile en el marco del Bicentenario, con el propósito de recuperar la memoria histórica que unió a ambos pueblos, a partir de la primera inmigración suiza a territorio chileno. Este Proyecto consiste en restaurar la Casa Administración del establecimiento maderero llamado Puerto Yartou, fundado en 1908 por el hijo de inmigrantes suizos Alberto Baeriswyl Pittet, y transformarla en un museo de sitio y así recuperar una huella importante de la obra realizada por los colonos y sus descendientes durante la llamada Edad de Oro de Magallanes.

En ese mismo instante, Dislocación debía conquistar su legitimidad como proyecto en el seno de una institucionalidad cultural suiza que ha demostrado no temerle ni a la elaboración histórica ni al rol de prácticas de arte contemporáneo como vectores de reflexión crítica de su propia historia. De modo que el proyecto pudo contar con obras de artistas suizos contemporáneos que borran las marcas de recuperación sublime de las migraciones.

De la primera migración suiza en Chile se puede decir que una gran parte de ellos no resistieron las inclemencias del clima y las duras condiciones de trabajo y regresaron a su lugar de origen. Un regreso en estas condiciones era una doble derrota, porque la partida era desde ya una derrota. El extremo sur del mundo, es un buen lugar para realizar el proyecto colonial europeo en los confines, donde lo que prevalece es la depredación como forma generalizada de asentamiento. Lo que resulta magistral y estructuralmente exacto desde el punto de vista de la recuperación de historias de transferencia, es que la correspondencia entre la pintura de Hodler y la instalación de la industria maderera en manos de colonos suizos, anticipa la correspondencia curiosa entre la producción de la exposición Dislocación y el apoyo de las autoridades suizas en Chile, a la empresa de restauración de las ruinas del enclave maderero. Esta situación llegará a definir la dislocación política que significó defender y sostener el propio proyecto Dislocación en Chile, porque a juicio de los funcionarios suizos locales, esta era una exposición que representaba cabalmente la herencia suiza en Chile. Es decir, que en términos estrictos, lo que correspondía era la reproducción de una representación colonial ya perimida que podía ser trabajada - con toda legitimidad institucional- como una ruina. La contemporaneidad de Dislocación desmantela la idea de una sublimación de las migraciones, en una coyuntura europea definida por la máxima incomodidad política respecto de este punto.

En el marco de la celebración del Bicentenario de la república chilena, un proyecto como Dislocación pone el acento en las contradicciones e imposturas de la propia conmemoración. Pero además, Dislocación afirma el desmantelamiento de las representaciones destinadas comúnmente a blanquear los dramas migratorios. Es decir, toda migración es un drama que incorpora la construcción de una partida y la construcción de un arribo que supone enfrentar condiciones de hostilidad que reproducen un modelo simbólico de la "Eneida". La crueldad del análisis nos conduce a formular la pregunta por la "guerra de Troya" que unos colonos suizos han perdido y que los ha forzado a iniciar el viaje, desde una condición territorial de máxima compresión hacia una situación de máxima expansión.

Conectar “El leñador” de Ferdinand Hodler con la empresa de colonización suiza a la que hago referencia implica sugerir que la ausencia de bosque en el espacio del cuadro se revierte mediante la explotación del exceso de bosque en un territorio lejano. Esto pone el acento en una geopolítica del conocimiento de las migraciones. Nos impide trabajar desde una recuperación de las entidades identitarias. Chile busca definir su identidad como país concentrado, Suiza busca definir su identidad apelando a la expansión territorial. Siempre ha sido un lugar de concentración de capitales, hay pocas experiencias en que comprometió su corporalidad fuera de sus fronteras, al menos desde la época en que las tropas suizas debían desplazarse para ponerse al servicio de cortes europeas. De esta manera, es consecuente poner en relación el cuerpo de los artistas con la memoria del cuerpo de los colonos, pasando por el sello simbólico de Hodler, que agreda la raíz de su propia representación, en el año de celebración del primer centenario de la república de Chile.

En ese momento -1910-, los colonos suizos ya celebran treinta años desde su arribo a las costas australes. Esta situación determina las bases de las pequeñas epistemologías que operan en la celebración triunfante de las historias migratorias. La epistemología a la que me refiero está corporal y geográficamente situada; por no decir, sobredeterminada. Los funcionarios suizos locales reproducen ideología reaccionaria que celebra la colonialidad como valor que encubre una política de expansión convertida en monumento a la violencia de los desplazamientos migratorios. El hombre blanco y de ojos azules representa su saber como el único que está en medida de alcanzar la universalidad. Suiza debe exportar la universalidad ya alcanzada, que sin embargo contiene en su seno el principio de su disolución. El cuadro de “El leñador” se verifica como expresión de la singularidad pura que señala el objeto de la exclusión: el árbol desviado. Pero en el cuadro no hay bosque: solo la expresión del descontrol de la industria. El propio Hodler pinta imágenes residuales e intenta retener en el espacio del cuadro lo que ya ha sido expelido de su campo social. Esto permite sostener que la industria trabaja hacia adentro, mientras que el bosque lo hace hacia afuera, montando por un lado el control del tiempo y por otro lado explotando el descontrol del bosque en un territorio lejano. Lo cual significa reproducir el saber del tiempo en la propia explotación del territorio desbordante. Expansión que está construida sobre la exterminación del Otro y que está sujeta al cumplimiento del enunciado “yo colonizo; luego, soy”, gracias a la instalación de dos tecnologías: la del despojo y la del traslado. El aserradero se encuentra situado en los bordes del Estrecho de Magallanes, una vía naviera destinada a acortar las rutas comerciales.

A cien años de lo anteriormente relatado, una exposición como Dislocación formula una hipótesis para entender de qué manera una exhibición de Hodler en el momento inicial del retorno a la democracia es una expresión de la colonialidad del poder. Al mismo tiempo, dos décadas más tarde es la misma colonialidad la que obstruye el desarrollo de Dislocación como un espacio de investigación sobre las deslocalizaciones estructurales que acarrea la producción de conocimiento en el contexto ceremonial del Bicentenario, que termina siendo una ocasión inmejorable para pensar las imposturas conceptuales y los mitos ideológicos de la Independencia como proceso de invención de la Nación.

Las prácticas de arte, en esta coyuntura, demuestra de qué modo la descolonización es un mito eurocéntrico. Lo único posible es el desarrollo de un pensamiento fronterizo en que el colonialismo, la colonialidad y la postcolonialidad analítica establezcan intercambios que permitan montar la ficción actual de una lucha de correspondencias entre identidad del Estado e identidad de las poblaciones. Porque en Chile, no es posible afirmar la existencia de un nacionalismo antimoderno. Más bien, lo que pudo haber sido construido es una nacionalidad moderna incompleta que se desvive por satisfacer el rango exigido por las políticas del FMI. ¡Pero eso supone la permanencia de un modelo neoliberal que terminó de ajustarse durante el período de post-dictadura! Dislocación, en este contexto, apunta a demostrar que la propia tarea señalada es incompleta y simbólicamente incumplible.

Es en esta fronteridad discursiva que se levanta la hipótesis de la recolonialidad del Estado-Nación. Dislocación es un-más-que-exhibición; un esquema de trabajo y de viaje que pone a los artistas bajo presión, en dos terrenos: migración y transferencia. La primera alude a los cuerpos mientras que la segunda, desde los cuerpos, toma en consideración las condiciones del traslado. Pero en términos

estrictos, las emplearé como sinónimos, como palabras que aluden a situaciones sociales sobrepuestas. De este modo, Dislocación elabora su posibilidad de intervención institucional como plataforma crítica reponiendo el lugar interrelativo de las prácticas de arte, en momentos que en la coyuntura intelectual chilena se asiste al desfallecimiento instituyente de las ciencias humanas.

La pregunta que Dislocación formula es de si resulta posible montar una epistemología subalterna. Es viene la ser la primera exigencia como experiencia de un pensamiento fronterizo en la época de la producción transmoderna de determinados sujetos. Lo cual significa pensar en la posibilidad de existencia de un mundo descolonizado transmoderno montado sobre el guión del programa neodesarrollista cuyo objeto sería el montaje de una recolonización transmoderna.. Tal perspectiva se imposible, ya que el neodesarrollismo, si así decido denominar un tipo específico de ensamble global resultaría ser una salida previsible que incurriría en el montaje de nuevos ensamblajes destinados a diluir las experiencias de resistencia posible, incorporándolas a su ejercicio de corrección analítica, haciendo que toda “Alternativa” sea prácticamente inviable, si no, conceptualmente reparatoria.

Sin embargo, Dislocación instala una cierta duda acerca de la eficacia del análisis post-colonial en los debates de una coyuntura intelectual específica. Habrá que ver de qué manera esta duda infracta el propio espacio analítico suizo, en el campo de la historia del arte y sus zonas limítrofes.

Ya lo sabemos. Lo hemos leído. Lo hemos repetido y citado en ensayos de “correcta incorrección política“. Lo postcolonial es un espacio para pensar y repensar la lógica que sostiene los dispositivos ; las cartografías del poder. En este sentido, nos debiera bastar con la ciencia social de que disponemos que hemos logrado sustentar gracias a los aportes de la Fundación Ford, siendo ésta una metáfora que modela la recolonialidad de la teoría social. (Valga aquí esta mención al trabajo de Thomas Hirschhorn en esta exposición, ya que fue realizado mediante la intervención de un vehículo de doble cabina de marca Ford Ranger).

Hablar de ir y venir de lo histórico y lo narrativo, buscando en el pasado y en el presente las tradiciones aceleradas de nuestra conveniencia, significa realizar el programa de cualquier disciplina universitaria en expansión, que debe asumir y enfrentar el mercado de la enseñanza superior después de una declarada crisis de paradigmas. Lo postcolonial sería la expresión de esa fractura, en el sentido que operaría como crítica reconstructora del sujeto imperialista occidental y del relato de progreso del que portador. No es necesario sucumbir en la ingenuidad de que las conquistas curriculares de los relatos postcoloniales son sinónimo de organización de resistencia alguna. No hay tal ruptura, no hay ruptura posible, sino solo transferencias académicas habilitadas por las estrategias de sobrevivencia de unidades universitarias vulnerables en el seno de un sistema universitario abierto. De tal modo, el pensamiento postcolonial termina siendo un ghetto que instala con éxito su propio proyecto editorial; es decir, que sobrevive como ficción editorial.

Ya lo sabemos: el poder es imperfecto y no puede exterminar las subjetividades que se le resisten; las recupera, las absorbe, las incorpora, las re-elabora, las devuelve a la circulación mediante programas de distribución asistida. ¡Si, si! Ya hemos aprendido que el sujeto postcolonial es híbrido, desplazado y desterritorializado; es decir, que lo propio de la recolonialidad del poder del Estado es poner en funcionamiento zonas de hibridación, desplazamiento y desterritorialización como estrategia de redefinición de los límites de la ciudadanía.

La recuperación de la memoria de los colonos suizos en Tierra del Fuego satisface las actuales estrategias de patrimonialización de las narraciones históricas como dominio de inversión simbólica. Los funcionarios administrativos de proyectos culturales han sido evidentemente sobrepasados por el diagrama de las obras de los artistas invitados a Dislocación. Estas obras son, en términos estrictos, procedimientos de investigación que desestabilizan el saber del sujeto colonizador. Pero lo proyectan, desplazando sus condiciones de reproducción histórica, ejerciendo la crítica de la propia expansión su como soporte cultural.

El emblema fálico que está implícito en “El leñador” ha sido sustituido por la constitución de voces disonantes de mujeres, minorías, marginales, subalternos; es decir, la subjetividad vulnerable que es objeto de las políticas públicas en cultura. Por eso nos hemos convertido en profesionales de la

subalternidad razonable. Nuestro propósito es montar estructuras de acceso, de inclusión, de sectores marginalizados. !Pero esta era la invención de las ciencias sociales, en nuestro país, ya desde mediados de los años sesenta! Promovemos hoy día el reconocimiento de espacios intermedios, en que sabemos que se articulan las diferencias culturales como fragmentos inestables e inadaptados que inciden en la cantidad de fuerza acumulada para poder negociar espacios de acción y de reconocimiento flexible de demandas singularizadas, sistémicamente integrables.

Resulta de evidencia simple el que las narraciones minoritarias expresen su diferencia en relación a la cultura dominante, de modo que es en relación esa cultura que un punto de vista minoritario puede imaginar otro tipo de comunidad y forjar las herramientas subjetivas de una resistencia posible. En ese sentido, Dislocación se ha pensado como una productividad subalterna, a pesar de los lenguajes dominantes de los funcionarios de las administraciones chileno-suizas, que hablan la lengua de la hegemonía compartida.

Las obras de Dislocación traducen programas híbridos que contaminan los análisis de clases y desplazan los problemas ligados a las mermas de transferencia, habilitando las prácticas de arte como producciones fronterizas, destinadas a operar en los imaginarios locales de ciudades como Berna y Santiago de Chile, sin dejar de mencionar Ciudad Juárez (en la frontera del norte de México) y Arica (en la frontera del norte de Chile).

En mayor o menor medida, la frontera es una metáfora en que se materializan marginalizaciones arquitectónicas, espaciales y económicas que afectan las propias representaciones de la corporalidad. Pero también es el lugar inestable en que se levantan formas de movilidad liberadora que congregan intensidades de subjetividades transnacionalizadas.