

# PATRIMONIO, TRANSVISUALIDAD Y PALIMPSESTO

ROMÁN DE LA CALLE\*

Universitat de València. Estudi General

## I.- PALABRAS DE INTRODUCCIÓN.

Excmos e ilustrísimos señoras y señores:

Es habitual, una vez oído el discurso de ingreso del nuevo académico, responder asimismo con otra intervención, que de algún modo, tras la oportuna laudatio –partiendo de los contenidos ya expuestos por el académico entrante– venga a subrayar el valor de aquéllos y, en cierta medida, también a desarrollar otros extremos de carácter complementario, en torno a las cuestiones allí tratadas. Tal aconseja realmente el hábito de cortesía, aunque en esta ocasión mucho me temo que sólo parcialmente nos vamos a someter al mismo, ya que el eje de nuestra intervención va a enhebrarse, un tanto, por otros derroteros.

En primer lugar, pues, habrá que reconocer cuánta colaboración, entrega y rendimiento espera obtener la propia Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, como institución consultiva y asesora que es, de los destacados méritos que distinguen al Académico electo y hoy ya de número, por la Sección de Imagen: doctor Manuel Muñoz Ibáñez, que ha sustituido al Ilustrísimo Ricardo Muñoz Suay, de entrañable recuerdo y suma valía, en su especialidad cinematográfica. Dichas expectativas de colaboración por parte del nuevo académico se justifican tanto por su preparación intelectual –lo cual queda debidamente ratificado por sus títulos, trabajos de investigación y sus diversas publicaciones– como por su amplia experiencia en lo que atañe a la gestión cultural y política, hechos que igualmente quedan suficientemente corroborados, por los específicos cargos y nombramientos que, durante años, ha desempeñado en la administración pública valenciana.

Por nuestra parte, conocemos bien su trayectoria personal, sus compromisos y los constantes esfuerzos por perfeccionar su preparación, por ejercitar

sus capacidades y esforzarse al máximo con el fin de lograr el efectivo cumplimiento de tales responsabilidades. Dirigimos, hace ya años, su tesis doctoral, hemos presentado al menos –que recordemos ahora– tres de sus libros, hemos colaborado estrechamente en diversas aventuras y proyectos culturales. Y ahora, amablemente, hemos sido designados para responder a su discurso de ingreso en esta Real Academia.

*Amicis denique hora.* La “amistad debe estar, pues, siempre diligente para responder”, en cualquier situación, al correspondiente requerimiento de nuestros amigos, compañeros y colegas. *Amicis denique hora.* Tal subraya el adagio latino. Para los amigos, cualquier hora es buena.

Nuestra intervención quisiéramos, en resumidas cuentas, que se desarrollase a caballo entre el ámbito del “patrimonio cultural” –que ha ocupado el tema de su intervención académica y que decididamente monopoliza la labor del Director General del Patrimonio de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana– y el versátil contexto de la “teoría de la imagen”; Sección ésta, la de la Imagen, a la que concretamente se incorpora nuestro nuevo académico, adaptándose a la interna estructura de esta Real Academia de Bellas Artes.

Posiblemente la charnela entre ambos dominios –entre patrimonio e imagen– pueda evidenciarse fácilmente si recordamos la relevancia que el denominado Patrimonio inmaterial está adquiriendo en el ámbito de la cultura. No en vano el ICOM (Consejo Internacional de Museos) ya designó como tema

\* Discurso de contestación en la toma de posesión como Académico Numerario del Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez, a cargo del Ilmo. Sr. Vicepresidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en sesión pública que tuvo lugar el día 14 de junio de 2005

específico, para el día Internacional de los Museos del pasado año 2004, esta cuestión, precisamente subrayando las específicas relaciones existentes entre museo y patrimonio inmaterial. De ahí el interés tan particular que, por nuestra parte, mostramos –como Director del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM)– por la correlación existente entre materialidad e inmaterialidad en el marco patrimonial de nuestra historia y también en el contexto de nuestra actualidad cultural y de sus plurales urgencias.

En particular, quisiéramos atender a una vertiente que consideramos altamente relevante, en el marco del patrimonio inmaterial. Desearíamos rastrear algunas de las posibles diferencias y semejanzas que afloran en la génesis y la evolución de nuestro común bagaje imaginario, concretamente entre lo que cabría reconocer y calificar como “imágenes diaspóricas”, propias de los actuales cruces interculturales y las “imágenes intraculturales” que diacrónicamente las relecturas y revisiones de la historia siempre han prologado y activado de alguna manera.

Cuestiones éstas, pues, que sólo podrán someramente aquí ser apuntadas, pero que tanto tienen que ver con el patrimonio cultural y con la esfera de la imagen: es decir, con el ámbito de la “transvisibilidad”. Reflexiones que, a manera de incentivo y explícito homenaje, quisiéramos ofrecer a ustedes, por su asistencia, y, muy en particular, al nuevo académico, entrañable colega y viejo amigo.

## II.- UNA MIRADA SOBRE LA NOCIÓN DE PALIMPSESTO Y DE “TRANSVISIBILIDAD”.

Es bien sabido que entre las prácticas artísticas contemporáneas existe un elevado número de ellas que son producidas por medio de cruces culturales, es decir que nacen desde la necesidad real de tener que articular la eficaz copresencia de elementos / imágenes pertenecientes a culturas o ámbitos culturales diferentes.

Suele hablarse, en este sentido, de “imágenes diaspóricas”, es decir de imágenes que son fruto directo y explícito de la diáspora y de los cruces culturales que la historia propicia. Se trata, al fin y al cabo, de prácticas artísticas, de propuestas a menudo performativas y procesuales, cuya característica más

destacada quizás sea la refiguración constante de una realidad que se percibe, ante todo, como plural, múltiple e inestable.

A veces esas “imágenes diaspóricas” dependen escuetamente y se derivan metodológicamente de una experiencia asumida como investigación programada, tal como es efectivamente el caso de muchos artistas contemporáneos. Pero en muchos otros casos tales manifestaciones artísticas diaspóricas son, por lo general, fruto directo de una situación existencial de desarraigo, más o menos forzado, donde el posible desplazamiento espacial vivido frecuentemente por sus protagonistas viene acompañado además de la correspondiente dislocación lingüística.

Porque –excelentísimos e ilustrísimos señoras y señores– una cosa es tener la necesidad de huir del contexto cotidiano y habitual para mejor sentir la llamada y el toque de la creatividad. Y otra cosa es experimentar y vivir la huida por necesidad, por hambre, por miedo o por peligro.

Con esta concreta matización que acabamos de formular queremos recordar que, en el contexto artístico contemporáneo, el hecho visual de las diásporas no puede ser reducido a un único modelo descriptivo, aunque sí conviene aceptar que existen lógicamente ciertas características que se hallan presentes en dichas prácticas artísticas, surgidas de los múltiples cruces culturales, que en buena medida corresponden a experiencias y objetivos comparables entre sí.

Ahora bien, dado que estas características, insertas en el mutable y flexible horizonte artístico contemporáneo, reclaman una cierta provisionalidad y rechazan cada vez más ser fijadas y definidas a través de categorías inamovibles, resulta ciertamente complicado analizar las propuestas diaspóricas en singular y centradas en concretos artistas. Por lo común, los investigadores actuales de estos fenómenos diaspóricos prefieren hablar de trazos fugaces que se inscriben en un plano de continua transformación, en el marco de los hechos artísticos contemporáneos.

En nuestro particular esfuerzo por reflejar cuáles son los trazos más destacados que encontramos en las imágenes nacidas de los cruces culturales, de las migraciones de la mirada a través de la historia, tendremos que atender, al menos, a dos direcciones: (a) por un lado, habrá que introducir Conceptos

generales, capaces de establecer abiertos diálogos con la historia cultural (prioritariamente occidental) que nos sirve de base en la presente coyuntura y (b) por otra parte, trataremos de mostrar asimismo cómo estas ideas adquieren Significados particulares en el contexto y la situación de relectura personal que propicia el ámbito en el cual se mueve nuestro autor, quizás diferente y distante de las radicalizadas y dramáticas culturas migrantes y de desarraigo, que también adoptan estrategias propias de las imágenes diaspóricas, aunque, sin duda, con otros condicionamientos y objetivos de mayor urgencia y de compromiso vital más inmediato.

Sin embargo, quizás sea interesante comenzar subrayando cómo las imágenes diaspóricas, con las que nos enfrentamos en el contexto del arte contemporáneo, comportan ciertamente un conjunto de variables que, por medio de sus combinaciones y re combinaciones, dan lugar a visualidades que, con todo lo que de específico puedan tener, en cada caso, apuntan siempre y por lo general, a un cierto denominador común. Se trata sobre todo del tema de la Identidad cultural y de sus distintas representaciones, que se asume como un proceso perpetuante, pero a la vez siempre provisional y abierto, en constante indagación. Se releen las imágenes, surgidas de los cruces culturales, para mejor constatar la caracterización específica de las propias raíces. Y la ventaja inmediata de esta postura radica, en general, en que nos hace más conscientes de la construcción de la cultura, de la invención progresiva de las propias tradiciones y de los procesos de identificación psíquica que activamente experimentamos con el siempre complejo mundo de las imágenes.

De hecho, siempre que se adopta, como es el caso, una consideración amplia de la visualidad diaspórica, se constata que ciertas estrategias creativas responden a denominadores comunes, pero a la vez toman formas específicas, en las distintas situaciones que motivan su correspondiente manifestación. Tales estrategias mantienen, a decir verdad, relaciones complicadas y constatables con los procedimientos creativos modernos y postmodernos. Pero, en su caso, las imágenes genuinamente diaspóricas propician, ante todo, procesos críticos que desmontan, reensamblan y transfiguran significados que la historia de la cultura occidental tiende más bien a "naturalizar" con demasiada facilidad. Implican, pues, objetivos de revisión y de criticidad

sostenidos, a la vez que desarrollan necesariamente movimientos discontinuos y zigzagueantes de "carácter intertextual".

Comencemos pues, por nuestra parte, comentando el último rasgo apuntado, que consideramos determinante en el presente punto de nuestras reflexiones: se trata del tema de la transtextualidad como transvisualidad.

N. Mirzoeff, en "The multiple viewpoint: diasporic visual cultures" en AA.VV. *Diaspora and Visual Culture* (2000), nos recuerda que "la imagen diaspórica visual es necesariamente transtextual y en relación a ella el espectador debe aportar, por su parte, información extratextual para referirse a lo que está siendo visto dentro del marco conjunto, con el fin de poder hallar así un sentido pleno a la obra".

Y sigue diciendo: "En cualquier caso, en la imagen visual la transtextualidad no se reduce a una mera cuestión mecánica de intercalar textos, sino que se trata, más bien, de un aspecto plenamente fundamental de su constitución, que afecta además de manera directa a los modos interactivos e interdependientes de visualidad, que en su conjunto podríamos calificar, por nuestra parte, como transvisualidad / intervisualidad".

Efectivamente, Mirzoeff deriva su acertada idea de "transvisualidad", directamente aplicable a la imagen diaspórica, de la noción paralela de "transtextualidad", que, a su vez, retoma de Gérard Genette, en su estudio de los "palimpsestos" y de sus relaciones con los diversos procedimientos transtextuales. (G. Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*. 1982). Jugamos así, por tanto, y participamos, unos y otros, en la elaboración de una cadena de citas y referencias, en la que nosotros mismos también nos involucramos ahora plenamente.

De hecho, G. Genette asume el concepto de palimpsesto como metáfora global de dichas estrategias transtextuales o de transcendencia textual, las cuales minuciosa y sistemáticamente son estudiadas por él como subcategorías, contempladas bajo cinco modalidades, a las que deberemos atender, dado el interés que para nuestras reflexiones pueden tener tales análisis transtextuales, en relación a muchas de las imágenes pictóricas actuales en las que precisamente tanto énfasis adoptan los contextos culturales

de cruce y las metodologías propiamente nómadas y diaspóricas, como pueden serlo concretamente la hibridación, el uso del montaje, las alegorías o las implicaciones de puntos de vista múltiples, entre otras.

Es así como nos topamos, ya de entrada, con la destacada y relevante noción de palimpsesto, que tal como ya hemos apuntado adquiere, en nuestro itinerario analítico, un singular peso, en la medida en que puede revelarnos y explicar las claves de una gran parte de las metodologías que encontraremos en la actualidad pictórica. No en vano la presencia del palimpsesto implica, al menos, el hecho de escribir reiteradamente sobre una misma superficie, generando múltiples capas, donde la última de ellas se conforma siempre sobre la base de todas las huellas anteriores más o menos ya semiborradas, pero copresentes.

Desde esta óptica, conviene subrayar aquí el particular efecto de "la imperfección del borrado" que adquiere evidentemente además un significado propio: el de la concreta "negación de un comienzo *ex novo*" en esta cadena interpretante, que se abre frente a la transtextualidad.

La noción de palimpsesto implica siempre, pues, que el proceso constituyente se sigue y recomienza –una y otra vez– a partir de algo preexistente, pero que se considera ya no del todo completo, siendo justamente esa misma incompletud histórica lo que motiva y provoca el borrado imperfecto y también ese paradójico hecho de presentarse simultáneamente como recuerdo y a la vez como reemplazo o sustitución obligados.

Las actividades de reescritura y de relectura que se realizan en relación con el palimpsesto suponen una perpetua continuidad. Diríase que las fases o etapas que constituyen dicha procesualidad no están destinadas a la permanencia sino que se adscriben a la nómina de lo efímero, de lo transitorio o de lo incompleto, en comparación con la *long duré* de la cultura. Cada fase desaparecer o ser superada, como tal, para convertirse en un nuevo plano de otra escritura, a su vez, igualmente incompleta y transitoria.

En realidad, un palimpsesto puede adoptar muchas formas, pero otra de sus características básicas es la hibridación, conjugando y manteniendo siempre

la tensión entre diversos elementos, bien sea entre dos tiempos, dos espacios, dos lenguas, dos tipos de imágenes o dos culturas.

En resumidas cuentas –excelentísimos e ilustrísimos señoras y señores– cabe afirmar que puede adscribirse a la noción global de palimpsesto toda manifestación cultural que muestra determinados ecos de otra anterior, lo que de algún modo significa que toda superficie cualificada en ese sentido siempre encubre y presenta bajo de sí la historia de otros múltiples niveles y de superficies precedentes. Por ello, indirectamente, la repetición, seriación, rememoración, reiteración, citación o recuperación son conceptos que se adscriben y engarzan asimismo a la idea conjunta de palimpsesto.

Así, lo que se presenta a modo de plano inicial de lectura o se muestra como espacio básico de representación es tan sólo la parte visible ("superficial", el "Vordergrund") de una estructura estratificada y compleja (el trasfondo, el "Hintergrund"). Realmente ese continuo proceso de reincidir sobre algo "anterior" y precedente puede tomar diversas formas: tales como la traducción, la imitación o el pastiche, el suplemento o la prolongación, la escisión, la condensación, la extensión, la expansión o la ampliación, la aproximación, la transformación o el travestimiento, siguiendo de esta guisa una lista potencialmente interminable de referencias correlacionadas, todas ellas sumamente vivas y activas en el horizonte de las artes plásticas contemporáneas.

Al fin y al cabo, queda al menos clara la idea de que el conjunto abierto de los conceptos –tan plurales– que se relacionan con el palimpsesto conllevan un prefijo o una raíz etimológica que siempre nos remite a "otro lugar", a "otro tiempo", a "un más allá / más acá", pero, en cualquier caso, apuntando activamente hacia otro lado, hacia otros entornos.

Lo que contienen en común las prácticas artísticas que comparten la idea del continuo reinicio, de la constante búsqueda y del persistente rastreo cultural –y éstas son, a nuestro entender, tanto las prácticas desarrolladas entorno a la definición de "la propia identidad" y/o de las "experiencias del desarraigo"– es el hecho de posicionarse siempre en relación con otras prácticas anteriores, potenciando la copresencia de elementos que se hallan históricamente en tensión.

Cabría objetar, en este sentido, que todas las culturas y en especial las actuales podrían ser, a fin de cuentas, encaradas como "culturas de palimpsesto". Lo cual es históricamente cierto. Pero esta concepción de "cultura de palimpsesto" se evidencia de un modo sumamente particular en el caso de las diásporas, de los desarraigos y de las búsquedas explícitas de identidad cultural. Ya que aquí el énfasis no se pone en la producción cultural cronológica, donde una cultura se alza sobre los fundamentos históricos de etapas estrictamente anteriores. De hecho, las metodologías diaspóricas y las imágenes de ellas resultantes no representan una práctica cultural desarrollada en estrictas sucesiones lineales, ni tampoco se originan a modo de una especie de "tabula rasa" que haya que investigar.

Más bien estas prácticas, a las que nos referimos, pese a la presencia innegable de la posible pérdida histórica hacia la que apuntan, reivindican sobre todo la propia noción de imperfección del borrado y con ello detectan la virtual coexistencia de temporalidades distintas, ya que aquello que se borra / que se ha borrado tan sólo se ha diluido parcialmente, imperfectamente, y quedan de todo ello rasgos suficientes como evidenciar su identidad y su raíz. Por eso mismo, en tales casos, aquello que históricamente fue, de algún modo, sigue aún siendo, aunque esté transformado, oculto o culturalmente haya sido diluido, olvidado o preterido.

Se trata de un franco diálogo, propiciado sistemáticamente en la tensión entre lo más actual y lo que ha ido quedando atrás, pero que siempre puede volver a (re)surgir. Y como ampliación oportuna de esta idea de "coexistencia de elementos que se mantienen en tensión", cabe añadir que éstos no deben responder necesariamente a la clase de elementos que han ido surgiendo a lo largo del tiempo y de forma exclusivamente lineal, sino que, muy a menudo, muestran tiempos coexistentes pero asimilables, enfatizan aspectos que han podido permanecer ocultos por la acción de los propios conceptos de "razón" o de "historia" (con mayúsculas reforzadas).

El palimpsesto forma parte, por tanto, de aquellas manifestaciones culturales que comparten el destino de remitir a un afuera, a un más allá, a "otro" lugar y a un tiempo "otro" y diferente. En definitiva se trata de todas aquellas culturas que se constituyen —como consecuencias de invasiones, de migraciones,

de cruces de identidades y desarraigos— por medio de procesos híbridos, que señalan siempre potencialmente hacia más de una fuente de origen. De ahí su diáspora constitutiva.

En realidad, la idea del palimpsesto a la que nos estamos refiriendo tiene poco que ver con las simples transmisiones lineales del saber y de la cultura. Más bien se ubica en el cruce de caminos y de culturas y es, por tanto, directamente relativo a la transculturalidad de que nos habla Gérard Genette, denotando con ello una producción lingüística que siempre establece como punto de partida otras anteriores, otros discursos preexistentes y fundamentadores, de los cuales conviene rescatar el sentido originario.

Por nuestra parte, se trataría de extrapolar esta noción de transtextualidad / transculturalidad, de escritura referencial que nos aporta la noción de palimpsesto, al ámbito de las prácticas artísticas, con el fin de esbozar mucho más ampliamente la idea básica de transvisualidad, que consideramos relevante para aproximarnos al hecho artístico contemporáneo.

### III.- ALGUNAS CLAVES PROVISIONALES EN TORNO A LA TRANSTEXTUALIDAD Y A LA HIBRIDACIÓN.

Según los pormenorizados planteamientos de G. Genette cabe indicar la existencia de cinco subcategorías de la trascendencia textual o "transtextualidad". Y cada una de estas categorizaciones pone al texto precisamente en relación manifiesta o secreta, según los casos, con otros textos. No en vano los textos nunca se dan solos o aislados. Fluyen en el marco de las culturas, formando redes y conexiones. De ahí la ineludible trascendencia textual, como punto de partida: los textos siempre trascienden sus propios límites y dialogan incansablemente entre sí.

En el marco de la versátil transcultura visual contemporánea, la transtextualidad podría abordarse según distintas subcategorías: la "Paratextualidad", la "Metatextualidad", la "Hipertextualidad", la "Architextualidad" y la "Intertextualidad".

De hecho, allí donde la "transtextualidad" supone un texto en relación con otro texto, la "transvisualidad" propone manifestaciones artísticas que remiten críticamente a otras obras de arte, que proceden a su

vez de contextos culturales diversos y plurales, con cuyas historias dialogamos no siempre pacíficamente, siguiendo la eficaz metáfora del palimpsesto.

Pero veamos escalonadamente el despliegue de esa compleja relación de subcategorías constituyente de la trascendencia textual, inspirados esquemáticamente en los planteamientos del propio Gérard Genette.

(a) La paratextualidad se refiere a todo elemento que rodea al texto sin ser ni pertenecer al texto propiamente dicho, pero que influye realmente en su percepción. Tales serían –por ejemplo, si nos refiriésemos a este mismo texto– las notas ubicadas a pie de página, los posibles gráficos, las distintas ilustraciones de obras que se pueden adjuntar, así como las clases de tipografía empleada en el diseño, los prólogos de presentación y/o los índices de materias adjuntados.

En el caso de extrapolar tal noción al ámbito de la mostración de la propia obra de arte, podría afirmarse que la paravisualidad abarca todo aquel conjunto de elementos visuales y manifestaciones materiales (verbales y/o cónicas) que impactan e influyen en la recepción de la obra, sin ser en ningún caso la obra misma.

Piénsese, por ejemplo, en todo aquello que se refiere estrictamente al diseño del montaje de la exposición y que tanto nos ocupa / preocupa a los comisarios y responsables de las muestras, es decir todo lo atinente a la organización espacial de los elementos que configuran la instalación y que, en el caso de una exposición itinerante, como bien sabemos, varía de un emplazamiento a otro. También cabría adscribir a esta extensa categoría las referencias biográficas y las plurales informaciones que habitualmente se facilitan sobre el artista-autor de la obra mostrada, en paneles, folletos de mano o catálogos, así como los títulos de las obras y los datos recogidos en las propias cartelas de la muestra.

Nunca debe olvidarse que toda obra de arte en el contexto de sus exposiciones cuenta con numerosos elementos paravisuales, que de alguna manera han ido formando parte y que incluso se han incorporado a su particular historial expositivo.

(b) La metatextualidad implica, por su parte, una distancia adoptada con respecto al texto sobre el cual

se habla, dado que se acoge a la estrategia propia de los metalenguajes: un texto hace referencia otro texto y estructura su desarrollo a propósito de él. De alguna manera el proceso de la metatextualidad ejercita tres momentos mutuamente coordinados: implica, en primer lugar, una lectura anterior (un conocimiento previo del texto referencial), promueve seguidamente un distanciamiento crítico (un ejercicio descriptivo, analítico o explicativo) y provoca, por último, una reflexión estimativa posterior.

Ciertamente la metatextualidad es un procedimiento característico del ensayo, de la crítica, de la reseña o del comentario, tratándose siempre de textos que hablan básicamente “a propósito de” otros textos.

Extrapolando dicho procedimiento al seno del propio contexto artístico, podremos hablar de metavisualidad siempre que la misma obra refleje críticamente un texto u otra obra de arte, haciendo referencia a ellos, directa o indirectamente. En general, las propuestas artísticas “metavisuales” a menudo toman forma de (pseudo)documentos o de fingidos o explícitos reportajes, referidos siempre a obras anteriores realizadas por otros artistas.

(c) La categoría de la hipertextualidad supone la existencia de un texto que se crea a partir de otro texto, conservando el género y/o ciertas claves del lenguaje de base, pero no necesariamente todas, ya que asimismo transgrede y altera determinados aspectos de la obra-origen. Ya no se trata tanto de hablar de un texto previo (como sucede en la estricta metatextualidad) sino de hacer que otro texto se convierta / transforme en la programada prolongación del primero. La fórmula consiste en inspirarse inmediatamente en la obra-origen y en generar extensivamente un nuevo texto por transformación (lúdica o experimental) o por imitación (quizás irónica) de la fuente.

La hipervisualidad se presenta como recurso eficaz del arte contemporáneo, encarnándose en las múltiples “estrategias del *d’après*”, en las plurales revisiones y reelaboraciones de otras obras preexistentes o en la recurrente modalidad de los homenajes. En general se trata de relecturas / reescrituras que si por un lado mantienen un directo enlace y respetan determinadas claves de la obra / fuente, a la vez, por otra parte, la travisten o acentúan e incrementan

determinados aspectos que le son característicos, convirtiéndose en su nuevo giro de tuerca.

(d) La architextualidad implica, por su parte, un doble juego: por un lado se trata asimismo de la reelaboración de un texto, pero siempre comporta además su paralela extrapolación al dominio de otro género distinto.

Muy evidente en el marco de las artes plásticas y visuales, los procedimientos de la archivisualidad (arquivisualidad) se convierten en un eficaz recurso de deslizamiento entre géneros y/o entre estrategias de diferentes medios de expresión, con el fin de proceder a la reconstrucción / reelaboración de determinadas versiones de obras de arte.

Buen ejemplo de ello pueden ser las numerosas reconstrucciones fotográficas que diferentes artistas han propiciado, en nuestra época, de determinadas pinturas.

(e) Finalmente, la categoría de la intertextualidad se define por el hecho de enmarcar un texto dentro de otro, o por la copresencia de varios textos (al menos dos) en una obra. Realmente la intertextualidad se manifiesta abiertamente en las citas, en las alusiones explícitas o en las estrategias de plagio o de *remake*.

De forma paralela, en la intervisualidad predominarán igualmente las apropiaciones (en diferentes grados, bien sean parciales o totales) y los abundantes nomadismos citacionales, tan característicos ambos de los lenguajes postmodernos. Incluso se tratará, partiendo de una obra anterior, de modificarla intencionalmente y de adaptarla a un nuevo y diferente contexto situacional.

Por ejemplo, la intervisualidad puede recurrir a procedimientos plurales de citación o apropiacionismo, de marcado carácter metonímico (de la parte por el todo), como pueden ser la adopción del título de determinada obra o la reinsertión en la nueva obra de ciertas imágenes u objetos que ya han formado parte de otra obra en otro contexto.

Todas estas categorías transvisuales, que aquí sólo brevemente hemos ido apuntando, de hecho se presentan directamente superpuestas en muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, configurando, como se ha dicho, complejos palimpsestos, textos

híbridos, en los cuales los elementos y las estrategias conviven dialécticamente en una complicada y tensa relación creativa.

De hecho –excelentísimos e ilustrísimos señoras y señores– las obras que se articulan en torno a esta idea de palimpsesto, debido a su carácter transvisual, sobrepasan, por lo común, las individualidades de sus propios autores, ya que a las concepciones del hablante / autor, representadas por medio de las imágenes / enunciados que se comunican híbridamente entre sí en el marco de la historia de la cultura, se suman necesariamente otras concepciones (las de los receptores / espectadores) que a su vez participan en diálogos que nunca terminan. De este modo, una imagen evoca otra imagen, una palabra evoca otra palabra. Y sabemos consecuentemente, con certeza, que una obra evocará asimismo otras obras, incidiendo sobre ellas y alterando el propio sentido de la historia, el cual así perpetuamente se re-construye en su entorno, en su transtextualidad.

Quizás sea la mejor manera ésta que reflexivamente estamos propiciando con nuestro texto para poner en valor la particular importancia que debe concederse a la mirada del espectador –junto a la mirada del autor– como parte energética que completan estas obras. No en vano la estrategia misma del palimpsesto, preñada de transvisualidad, niega, en principio, la posibilidad de la existencia de un significado único, cerrado y definitivo para cualquier texto.

Por su parte, los artistas que, a la búsqueda de la propia identidad, entran en ese juego de la transvisualidad y de la hibridación, de algún modo, conectan sus prácticas de relectura histórica, de apropiación y de homenaje, con la vieja tradición del *midrash*. Se trata, como es sabido, de la existencia de un acumulado palimpsesto, de exégesis e interpretación crítica, elaborado sobre cada línea de las Sagradas Escrituras, produciéndose así un compendio enorme de referencias y de engranajes transtextuales, pero sin plantearse prioritariamente ningún significado canónico establecido definitivamente. Los textos (de “autoría compartida” por su destacada transvisualidad e hibridación) se abren, enlazan y cruzan de este modo, –a niveles distintos y en ramificaciones y nexos diferentes– frente a la inagotable actividad del lector, a la que estimulan y de la que en buena parte también dependen.

La transcultura visual en la que actualmente vivimos es, sin duda alguna, fruto elocuente del encuentro de una "historia cultural" ya existente con una serie de "culturas migrantes", productos a su vez de la anterior, que han ido llegando paulatinamente y que siguen y seguirán llegando, para transformar a ambas (a la historia cultural de base y a la propia transcultura actual) y dando lugar, con ello, a una nueva cultura híbrida, la cual será asimismo sumamente susceptible a los próximos / futuros fenómenos de la transculturación, que nos rodean e influyen por doquier.

Incluso cabría brevemente diferenciar entre lo que ha sido entendido y adoptado como la "visión postmoderna de los fenómenos transvisuales" (retrospectiva, oblicua, pasiva y convencional) frente a la "mirada transversal y activa de la transcultura actual", de enfoque crítico y comprometido, propia de las prácticas diaspóricas y reivindicativas de la identidad cultural.

La mirada transversal, que estamos rastreando, con su carácter plenamente híbrido, ejercitada por muchos artistas contemporáneos tiene, muy a menudo, sabor agrídulce y, en esa misma línea de cuestiones, las estrategias narrativas que surgen a partir de estas formas particulares de observar el mundo, en su afán de transformar, de deconstruir y de transgredir, frecuentemente se sirven –al igual que la cultura postmoderna– de la sátira, la parodia y la recuperación de elementos carnavalescos, pero lo hacen a partir de una secreta energía renovadora, intentando subvertir las nociones establecidas y vigentes de un orden autoritario, yendo por tanto, estas "miradas transversales", mucho más allá de los límites convencionales de las "miradas post(modernas)".

Incluso esta "hibridación transvisual" merece también ser puntualizada, aunque sea brevemente, en el marco de estas reflexiones. Es un hecho sabido que el término "hibridación" se halla presente y proviene de distintos contextos de argumentación y se aplica a muchas y muy diversas áreas de estudio. Los sistemas híbridos son aquellos sistemas que, siendo fundamentalmente complejos, se informan por medio de una variedad de modelos y de procedimientos. En realidad, la noción se asocia a sistemas multifuncionales, es decir a la complejidad, a la heterogeneidad, a la diferencia y a la diversidad.

En nuestro caso, referiremos normalmente el concepto de hibridación a contextos socioculturales que se hallan en relación con la experiencia efectiva de las prácticas artísticas, con las comprometidas imágenes diaspóricas y con las estrategias de palimpsesto que venimos desarrollando. Por lo tanto se plantea esta noción con un uso distinto al que se emplea en otras discusiones postmodernas, a caballo entre los ochenta y los noventa, en las que suelen referirse estas nociones exclusivamente más bien a los procesos formales propios de ciertas estrategias creativas, sin otros afanes de reivindicación cultural ni especificaciones de resistencia o de indagaciones críticas de identidad.

Es decir, que aquí el concepto de hibridación, como herramienta translingüística, se presenta claramente como un acto de "comunicación transcultural", relativo a la transvisualidad y se identifica con un movimiento nómada de la mirada artística, que recodifica y renueva las nociones de centro y de periferia, de interno y externo, de lo local y lo global, enfrentándose de este modo a las concepciones esencialistas que reducen la identidad a algo ya preexistente y ontológicamente dado.

De hecho, consideramos que muchas de las claves explicativas de la actividad artística actual convendría rastrearlas en esa argumentación de la identidad cultural de un pueblo. Sus estrategias técnicas y sus revisiones de los medios de comunicación y de los procedimientos sintácticos correspondientes no hacen sino descubrir explícitamente las claves de sus relecturas, dejándonos directamente frente a otras cuestiones, que sólo una mirada transversal comprometida e híbrida y una autorreflexión en torno a la propia transvisualidad puede encarar eficazmente.

Si insistimos en el hecho de que los fenómenos de hibridación han de interpretarse –en cuanto estrategias del palimpsesto activo en nuestra transcultura– como procesos que deconstruyen y desplazan los metadiscursos oficiales y normativos es porque los entendemos como actos de aperturas recíprocas entre formas y presunciones culturales, característicos de ese "tercer espacio", de ese espacio intermedio que supone la constante negociación de posturas, la situación de continuo reajuste, nunca carente de tensión y de conflictos, que exige una permanente e intensa dialogicidad.

Esta hibridación implica un acto de constante relectura, de traducción y de traslación entre distintas posiciones que enfrentan el núcleo comunicativo de sus trabajos con el dominante logocentrismo y el poder referencial de la historia de la cultura.

Al fin y al cabo, hibridación y transvisualidad mantienen una fuerte conexión epistemológica, que mínimamente hemos tratado de aflorar, dado que ambas nociones constituyen procesos que dan lugar a situaciones que no inducen a meras síntesis acomodaticias de elementos, sino que insisten en un proceso abierto y no concluido, que se basa precisamente en salvaguardar, a ultranza, la tensión y la disonancia.

En este sentido –excelentísimos e ilustrísimos señoras y señores– consideramos decididamente que, en la trayectoria de muchos artistas, el empleo de determinadas estrategias transvisuales y de hibridación supone la aplicación de procedimientos artísticos que exceden, como tales, lo meramente formal o la estricta investigación técnica y abiertamente experimental –frente a lo que, respecto a él, habitualmente se ha afirmado– y que sugieren y aportan ciertas alteraciones de interés en la visualización de los conceptos de “identidad cultural”, de “realidad” y de “sujeto”.

De este modo encontramos en su producción artística numerosos relatos discrepantes, que tienen su origen en procesos de hibridación cultural y/o en experiencias de lenguajes cruzados que, leídos a nivel temático, quizás nos hablan de las posibles limitaciones que es viable encontrar en las identidades culturales unívocas, justificadas desde posturas esencialistas, frente a las identidades alternativas no excluyentes, que cabe reivindicar desde las prácticas artísticas del palimpsesto, en el sentido de que las obras vuelven, una y otra vez, sobre aspectos ya tratados en otros trabajos anteriores, desde aspectos distintos pero complementarios.

De esta forma, pues, la propia creación artística se percibe como una especie de proceso inconcluso, que se inicia y retoma una y otra vez sobre las huellas de lo precedente, quizás parcialmente borrado y afanosamente releído, en distintas vueltas de tuerca. Vueltas de tuerca que, como peregrinajes sucesivos, bien pueden asimilarse, por otro lado, a las estrategias que suponen los trabajos planificados a base de “series” y de miradas a la historia.

Somos conscientes de que, a través de los tiempos, toda práctica cultural se ha ejercitado a partir de / en contestación a determinados modelos de identidad cultural. Pero asimismo toda práctica cultural constituye la representación y elabora las imágenes que definen a una comunidad, como colectivo localizado en un territorio determinado y en un momento histórico concreto. De ello deriva que la identidad cultural se perciba tradicionalmente como valor colectivo, organizado en torno al eje espacio-tiempo. Delicado tema que nos afecta no sólo estructuralmente como pueblo, sino también coyunturalmente como sociedad cuestionada respecto a sus propias raíces.

Ahora bien, en el contexto de nuestra actualidad, predominan tanto la diversificación de los puntos de vista como la supuesta simultaneidad de los acontecimientos (todo ocurre aquí y ahora). De ahí que se haya ido sustituyendo la noción de “linealidad temporal” por la de “simultaneidad fragmentada”. De ahí que se haya ido minando paulatinamente el viejo artificio de las presunciones homogéneas, que durante tanto tiempo han amparado la emblemática idea de unidad y de armonía. Por eso la “crisis de la identidad” (habida tras el resquebrajamiento del proyecto moderno) se nos presenta ahora, más bien, como “paradoja de la identidad”.

En medio de esos flujos culturales, pasados y presentes, posibles o inventados, que nos aportan muchas de las propuestas artísticas actuales, con sus relatos tantas veces discrepantes, agrídulces y críticos, la hibridación cultural que practica despliega imágenes y formas culturales que, parafraseando a nuestro propio aire a García Canclini (*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 2001) diríamos “nos permiten entrar y salir críticamente de la modernidad”, poniendo así a nuestro alcance “otros” escenarios, otros medios y otros objetivos, entendiendo metodológicamente las híbridas “compensaciones culturales” practicadas, de manera distinta a las meras asimilaciones e integraciones que equívocamente a menudo se propician. De este modo, entre los flujos y las contaminaciones culturales que resuenan en estas pinturas, los artistas se ubica habitualmente en las periferias de los discursos dominantes, generando propuestas artísticas para una identidad cultural, no excluyente, que habita una realidad heterogénea: la nuestra.

Pero, a su vez, es sumamente importante subrayar cómo desde el seno mismo de sus relecturas, no sólo

se trata de volver a habitar una historia –fragmentada y convertida en copresente simultáneo– y de enfatizar unos significados reconstruidos, sino muy especialmente de manipular también drásticamente unos significantes, unos medios expresivos y unos procedimientos pictóricos.

Sin embargo –excelentísimos e ilustrísimos señoras y señores– quisiera puntualizar algunas cuestiones respecto de esa obstinada “apropiación de las imágenes”, que viene ejercitándose en la actualidad. Curiosamente, ni las estrategias son las mismas, ni el contexto sociopolíticocultural en el que se producen las series y las obras se ha mantenido idéntico a sí mismo, ni tampoco las interpretaciones que ese apropiacionismo ha motivado, entre los críticos de arte, han permanecido constantes. Ni mucho menos.

Por eso me parece no exento de interés matizar, al menos, dos claves de lectura que frente al apropiacionismo, como estrategia destacable de las prácticas transvisuales, se han producido, desde los años ochenta hacia aquí, en torno al tema del denominado “impulso alegórico”. De hecho las mismas estrategias lingüísticas y retóricas, en el desarrollo de las artes, incluso obedeciendo a criterios muchas veces afines, pueden adquirir significados particulares en contextos y momentos distintos, de acuerdo con actitudes y teorías dispares.

Así las imágenes alegóricas o apropiadas de los artistas transvisuales de nuestra época actual –vinculados a una transmodernidad crítica– no muestran sin más una relación directa con aquellas actitudes alegóricas del postmodernismo propio de los ochenta, que se limitaban a justificar sus trabajos, ubicándolos simplemente bajo la estela directa de Duchamp o Warhol y propiciando un marcado autorreferencialismo estético y formal en sus prácticas, al modo de pastiches desinteresados.

Hoy, desde el desarraigo y la mirada diaspórica transcultural, que busca redefinir las claves de una identidad heterogénea y compartida, los apropiacionismos y los juegos alegóricos no pueden tomarse ya como meras estrategias autorreferenciales, ni tampoco al modo de gestos esencialmente comunicativos –nada inocentes, por otra parte– pueden ser considerados como apolíticos. Nada es realmente apolítico en esta coyuntura. Todos los sabemos bien.

Efectivamente, como plantea agudamente Coco Fusco (*English is broken here*. 1995) “el concepto de apropiacionismo tiene que ver asimismo con el reconocimiento de historias de relaciones de poder frente a culturas, pueblos y personas, contextualizándose ciertas formas de apropiación como auténtica violencia simbólica. En otras palabras, incluso cuando la apropiación de imágenes no connota injusticias de poder, pero en tanto que se percibe en relación con otras tensiones de la cultura postmoderna, sus implicaciones históricas y políticas no pueden ignorarse, ya que la emergencia del intercambio de símbolos a través de las fronteras culturales nunca han constituido gestos apolíticos o puramente formalistas”.

Frente al concepto clásico de alegoría, vinculado directamente al ejercicio de la retórica (etimológicamente “hablando de una cosa se nos habla de otra”) la alegoría desde los planteamientos de la postmodernidad se entiende, más bien, como un proceso de fragmentación analítica de unidades, como descontextualización de los fragmentos y posterior montaje de los mismos, sin que la producción de sentido –por medio de la síntesis– implique la intención de generar nuevamente una unidad orgánica.

Se trata directamente de interrumpir la apariencia de totalidad e imposibilitar la producción de un sentido sintético. O dicho de otro modo, el montaje alegórico se resuelve en un nuevo modelo asintético, en el cual la tensión entre los distintos elementos se debe mantener y donde el sentido –no determinante– depende, en última instancia, de su lectura.

Así pues, el uso de la alegoría diaspórica recupera la metodología histórica de Walter Benjamin, promoviendo el rechazo de las totalidades y la yuxtaposición de elementos dispares, en tanto que expresa la renuncia a la acomodación de la unidad y la refutación de la determinación de un sentido a priori, dando mayor importancia siempre a los procesos de recepción abiertos y en progreso continuo.

Todas estas estrategias nos rodean y nos asaltan, hoy quizás más conscientemente que nunca, en la construcción y en la lectura de las imágenes. Si el arte forma parte indiscutible de la cultura, también es igualmente cierto que la cultura conforma el horizonte hermenéutico del arte. Partimos de ella y nos anclamos en ella para crear e interpretar el arte. Y, como hemos dicho, nos topamos con tres modalidades

transvisuales que podemos brevemente reapuntar: (a) la "transvisualidad histórica", convertida en la alargada sombra de nuestro museo imaginario; (b) la "transvisualidad intracultural" ejercitada en los diálogos e intercambios entre dominios y sistemas copresentes de la propia cultura, es decir entre arte y religión, entre arte y ciencia, entre arte y literatura o filosofía; (c) la "transvisualidad diaspórica" llevada a cabo entre diversas culturas, pacífica o violentamente, por necesidad o divertimento, por sobrevivencia o rastreo creativo.

Me gustaría recordar, para terminar mi intervención, que desde nuestro patrimonio inmaterial o material, desde nuestras ideas, nuestras imágenes y nuestro lenguaje, al fin y al cabo desde nuestra historia, no podemos olvidar las huellas de esa diáspora que insistentemente nos acompaña y nos rodea cada día con mayor insistencia.

Nuestros museos deben ser puentes entre las culturas, tal como el ICOM nos lo recuerda en el

lema específico del Día Internacional de los Museos de este año 2005. Y serlo eficazmente supone dar cabida y respaldo a estas reflexiones diaspóricas que quizás golpean tanto nuestra retina como nuestras adormecidas conciencias. Ética y estética de nuevo necesitan darse estrecha y efectivamente la mano. Tengámoslo en cuenta.

He dicho. Muchas gracias.

Nota.- Quisiéramos agradecer justamente a la profesora Anja María Krakowski la lectura de su tesis doctoral, redactada sobre el tema de la diáspora cultural, que tantas sugerencias y puntuales matices de reflexión nos ha aportado. Quizás, sin ese encuentro fortuito, no nos hubiéramos sentido motivados a abordar estas cuestiones y estos desarrollos, con la presente intensidad y soltura. Sin duda, hay que reconocer los débitos intelectuales y agradecerlos.