

Perspectivas del patrimonio artístico en México

RENATO GONZÁLEZ MELLO
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Estando en Nueva York en 1928, en una estancia que se prolongó hasta 1934, José Clemente Orozco quiso mostrar sus murales de México ante el público estadounidense. Su meta era conseguir encargos de pintura mural en aquel país. No es fácil exhibir un mural. Los murales se pintaron para no poderse exhibir. Su propósito más importante fue no ser pintura de caballete, no poderse vender y comprar, no poder colgarse en el comedor, el dormitorio o en la sala de exhibición. Así, una exhibición de pintura mural es prácticamente imposible, con excepciones. El tablero que les muestro es de Xavier Guerrero: decoraba el techo de una habitación en la casa del director de la Escuela Nacional de Agricultura, Marte R. Gómez. En los años sesenta esa casa fue demolida, y los murales fueron desprendidos y vueltos a montar en bastidores de fibra de vidrio; por eso hoy pueden exhibirse como si fueran cuadros muy grandes. Pero esa técnica no se podía usar en tiempos de Orozco, sus murales hubieran sido demasiado grandes para desprenderlos de todas maneras y además él no tenía el menor propósito de hacer algo así. Lo que hizo fue escribirle a su esposa, para que ella, a su vez, le solicitara a Tina Modotti la toma de algunas fotografías. Tina Modotti debía tomar fotos que mostraran los murales como parte de la arquitectura. En sus encuadres, era

deseable que aparecieran las columnas, arcos e impostas de la Escuela Nacional Preparatoria, que era el edificio donde estaban los murales más importantes de Orozco.

Es posible que a pesar de la indudable calidad de las impresiones que recibió, Orozco tuviera dudas. Por eso exhibió otros materiales: bocetos de los murales, además de las fotografías. Hizo también otra cosa: una serie de litografías en las que reprodujo las fotografías de Tina Modotti. Esa reproducción llega a ser, a veces, muy exacta. Orozco no había hecho litografías previamente, que sepamos, aunque conocía otras técnicas de impresión. Había sido caricaturista, y en esa calidad había conocido una variedad de procesos, materiales, sustancias y herramientas para imprimir. En casi todos ellos se recurría al auxilio de la fotografía para obtener imágenes que luego se transferían a una plancha de metal, y que finalmente se imprimían. La litografía es distinta. En la litografía se dibuja sobre una piedra especial con un lápiz graso. La piedra se humedece. Luego se cubre con una tinta grasosa. Naturalmente, la tinta grasosa se adhiere al dibujo grasoso, pero no a las zonas libres de la piedra, que quedaron húmedas. La piedra se aplica sobre el papel utilizando un tórculo, y así se imprime.

Un resultado de este proceso es que los dibujos se imprimen en sentido inverso, como un espejo. Ignoro si fue por eso que hay dos series de litografías en algunos de los murales. Una de ellas tiene las estampas en el sentido correcto; la otra en sentido inverso. Orozco trabajaba con un impresor neoyorquino, George Miller, que había experimentado con técnicas comerciales para las artes; una de ellas era el offset. En el offset, como sabemos, la matriz se imprime sobre un rodillo intermedio, que luego deposita su imagen sobre el papel. De esta manera, al invertir la inversión, la imagen queda en el sentido original. Es bastante probable que Orozco y su impresor recurrieran a este medio. Sus propósitos son difíciles de adivinar: tal vez quisieron simplemente corregir la inversión. Es difícil aceptar que Orozco cometiera un error tan elemental. Tal vez se trató de un experimento.

En todo caso cada litografía tiene en la parte inferior izquierda un número serial que indica el tiraje total, en general de cien ejem-

plares, y el número de la impresión. Cien al derecho, cien al revés. Esto fue, años después, motivo de enorme preocupación para el artista. Durante una estancia en Europa, unos años después, hizo otra litografía en un taller parisino. De acuerdo con las prácticas comerciales habituales, el taller (el Atelier Desjobert) imprimió el tiraje completo, le dio las copias numeradas a firmar al artista y posteriormente canceló la placa y la imprimió cancelada para certificar su destrucción. Orozco había hecho dos tirajes de la misma placa. Años después, le echó la culpa a su agente por ésta, que le comenzó a parecer una irregularidad.

Tenemos entonces por lo menos cuatro cosas que forman parte de manera compleja de la misma imagen. Las enumero en orden cronológico. Orozco hace bocetos de sus murales, aunque a veces a la hora de pintar cambia la imagen considerablemente. Esos bocetos se hacen en un papel casi siempre de calidad deleznable, y su supervivencia es motivo de muchos cuidados. Si se omiten los cuidados, los dibujos desaparecen pronto. Algunos de estos dibujos se exhibieron durante años en el Instituto Cultural Cabañas. Desafortunadamente, se exhibieron en salas que no tenían condiciones de clima controlado. Esto provocaba que los custodios abrieran las ventanas y los postigos de tanto en tanto, para permitir la circulación de aire. Con ello no sólo cambiaban de manera súbita las condiciones de humedad y temperatura alrededor de estos dibujos sobre papel mantequilla y albanene; además, entraba la luz solar directa. Estamos hablando de los años setenta y ochenta.

Después están los murales. Pero veamos: justo la imagen que he tomado como ejemplo, que la literatura llama “Mexican Peasant” o “Grief”, viene de un tablero que comúnmente se llama “La trinidad”. Los hijos de Orozco han insistido con frecuencia, con razón, en que su padre no les atribuía títulos a sus murales. Sin embargo, la práctica curatorial aceptada internacionalmente es usar el título del coleccionista, que en este caso puede ser doble. Los murales están en un edificio universitario. Su inventario, sin embargo, le corresponde por ley al Instituto Nacional de Bellas Artes. Cualquiera de los dos puede usar un título, y ambos serían en principio válidos. La práctica profesional de la curaduría y la historia del arte está

hecha, en este ámbito, de reglas que no siempre están escritas, aunque su uso es tan extenso que tienen el rigor de un estándar. Si yo le pongo el título al mural, si lo llamo “La trinidad”, todo el mundo va a pensar que es el título atribuido por la Universidad, entre otras cosas porque el edificio se convirtió, en los años noventa, en museo. Hay más complejidad. Orozco cambió su mural. La primera versión, la pueden ustedes ver en esta foto, era distinta en varios detalles, entre ellos el que se reproduce en la litografía. Las dos versiones tienen generalmente el mismo título. Se distinguen con las expresiones “primera versión” y “segunda versión”. La primera versión ya no existe, fue destruida para hacer la segunda versión.

Luego están las fotos. Fueron completamente utilitarias en el momento de su toma. Orozco las usó para mostrar sus murales y para hacer sus litografías. Fueron material de paso, transitorio, parecido a los archivos jpg que hoy bajamos de Internet, usamos y olvidamos. Pero son de Tina Modotti. Si las imprimió ella misma llevan una categoría especial: son “vintage”. Todo lo que se refiere a sus derechos de autor lo administra un museo en Phoenix. ¿Son obras de arte? Esa pregunta la dejo pendiente para que la responda algún teólogo, yo no tengo una respuesta, aunque no podría negarse que reproducen, interpretan, retratan o muestran otras obras de arte. ¿Y su título, debe ser el del mural? ¿Tendrían un título propio? ¿Quién es el autor? ¿Sería justo atribuirle la imagen a Tina Modotti? ¿Si hiciéramos una base de datos, debería decir Modotti, Tina, o debería decir Orozco, José Clemente? ¿Debería decir “impresión en gelatina de plata” o debería decir “fresco”? ¿La fotografía difiere significativamente del fresco? Eso podría ser.

Les muestro este negativo de otra fotografía de otro mural. Me lo encomendó el fotógrafo tapatío Juan Víctor Arauz, que también me dio este pedazo de papel. El pedazo de papel tiene lo que los fotógrafos llaman “una mascarilla”. Hace apenas quince años toda la fotografía era química. El negativo se colocaba sobre el papel en el cuarto oscuro, recurriendo a una amplificadora o directamente; este negativo es de ocho por diez pulgadas. El fotógrafo podía usar sus manos, o distintas mascarillas de cartulina o papel, para tapar la luz en algunas zonas y permitir la exposición mayor en otras.

La mascarilla que les muestro la hicieron conjuntamente José Clemente Orozco y Juan Víctor Arauz. Orozco quería que sus murales aparecieran muy oscuros en las fotos, y Arauz tenía instrucciones precisas de imprimir siempre con la mascarilla. El historiador del arte Justino Fernández llegó a pedir una impresión un poco menos tenebrista, sin éxito. Me imagino que los negativos de Tina Modotti estarán en algún lugar, y no me sorprendería que algún día se encontrara una mascarilla o, simplemente, una hoja con indicaciones sobre luces y sombras. Vamos a imaginarnos algo más complejo, la fotografía lo es: negativo, una o varias copias del mismo, que pueden ser iguales o distintas entre sí merced a distintos procedimientos de impresión. Tremendo.

Ahora vamos a imaginarnos una ficha catalográfica de este objeto complejo. La ficha es muy importante y contiene varias cosas. Contiene, por un lado, las primeras ideas del pintor sobre un mural que cambió por lo menos una vez; contiene fotos de las dos versiones del mural; contiene por lo menos alguna referencia a las fotos que quería José Clemente Orozco; contiene las impresiones de Tina Modotti y, si lo encontramos, alguna indicación sobre el lugar en el que están los negativos. Si se conservan, incluye las instrucciones para la impresión del negativo. Incluye las cien copias de cada una de las impresiones litográficas; esto es: doscientas. Supongamos que hubo cinco bocetos para el mural y, por decir un número arbitrario, tres impresiones de las fotos (la que encargó Orozco, la que encargó Manuel Toussaint y se quedó en el Instituto de Investigaciones Estéticas, y una que se haya quedado la fotógrafa). Son tres, además del negativo y un posible documento que dirija la impresión; cinco. Debemos tomar en cuenta, además, la posibilidad (remota, pero se trata de ver el máximo posible) de que aparezca algún día la plancha litográfica. Tenemos además las dos versiones del fresco. Son un total de 213 cosas que se refieren a la misma imagen (no hemos tomado en cuenta a otros fotógrafos, sólo a Tina Modotti). Si hiciéramos un catálogo riguroso, cada una de esas 213 iteraciones, repeticiones o variantes de la misma imagen tendría un registro por separado. Sería importante referir todas las imágenes a un modelo ideal, “La trinidad revolucionaria”; pero también sería

importante que es sólo uno de los tableros de la Escuela Nacional Preparatoria. Les aseguro una cosa: no es el caso más complejo que he visto en mi vida. Por lo menos aquí hay sólo un autor en cada etapa. Por lo menos aquí las técnicas pueden describirse con denominaciones convencionales.

Ahora pasemos a otra posibilidad, nada remota. Tanto la Universidad Nacional Autónoma de México como el Instituto Nacional de Bellas Artes van a inventariar el mural de acuerdo con sus propias nociones, y sobre todo de acuerdo con su propia legislación. Van a hacerlo poniendo en el centro una noción legal. Van a referirse al “patrimonio”. El patrimonio es una noción que se refiere a la propiedad. El patrimonio era la parte de una herencia que no era posible enajenar o dividir, y que normalmente quedaba en poder del hijo varón mayor. Es una noción que viene del derecho romano, pero que se utiliza por lo menos desde el siglo XVIII, según los diccionarios de la Academia, para definir la pertenencia nacional: la patrimonialidad es la “calidad de ser originario de algún país, que da derecho para adquirir lo que sólo se debe dar a los naturales”. Más claro ni el agua: “patrimonio” es una noción que se relaciona con las construcciones imaginarias, pero también legales, de la identidad. Estos murales son patrimonio universitario más allá de su condición legal. Generación tras generación de preparatorianos construyeron una parte muy significativa de su educación cívica y de su cultura general mediante la observación precisamente de estos frescos.

Por otra parte, existe en México una variedad cada vez más compleja de disposiciones legales sobre el patrimonio. En lo que respecta a los murales de Orozco, y como existe un decreto presidencial respecto a toda la obra de Orozco, éstos están sujetos a las disposiciones de la Ley General de Monumentos y Sitios Arqueológicos, Históricos y Artísticos, que le otorga al INBA facultades para investigar, preservar y difundir. Entre estas facultades, hay un artículo que le permite al INBA autorizar o no autorizar la reproducción de toda obra que sea parte del patrimonio en los términos de la propia ley. Todo esto lo refiero para indicar algo bastante grave. Nos referimos a una ficha de 213 registros para una misma

imagen. Digamos ahora otra cosa. Las instituciones cuando son corporativas suelen ser muy celosas de sus derechos y facultades. No es frecuente que compartan su información o que trabajen en equipo. Supongamos que cada una de las instituciones, el INBA y la UNAM, decide hacer su trabajo apropiadamente, pero cada una por su lado. Cada una de ellas hará una ficha con 213 registros, por lo menos. Tendremos entonces 426 registros, referidos a un solo objeto, que serían resultado de una duplicación estricta. Y en este contexto sería muy sencillo que alguien se confundiera; digamos, que alguien llegara a la conclusión de que hay 426 obras que se llaman “La trinidad revolucionaria”.

Suena como chiste pero es algo dramático, el anecdotario a este respecto sería extenso y muy alarmante. Quiero explorar ahora un camino distinto de las advertencias sobre lo que ocurre cuando no hay una catalogación apropiada, profesional y consensuada. Me quiero referir a los problemas que surgen cuando sí se emprende esa tarea, cuando sí hay catálogos. Voy a señalar tres problemas, y luego voy a reflexionar sobre la interdisciplina, que suena muy bien en los proyectos de desarrollo, pero que es en la realidad muy difícil de conseguir.

Comencemos por lo más sencillo. A diferencia de un libro, que lleva impreso el nombre del autor y la fecha de impresión, casi siempre confiables, las obras de arte están con gran frecuencia bajo sospecha. La atribución de autoría y de fecha son dos de los problemas más espinosos de la historia del arte. Digamos, para abreviar, que estos frescos, que datan de 1924 y se modificaron probablemente en 1926 (subrayo que esto es probable) se han fechado con frecuencia en 1922 y así por el estilo. Es fácil remediar el error cuando se recurre a las fuentes escritas, ya casi todas publicadas y en algunos casos reeditadas; pero el problema es que casi todas esas fuentes se van a referir al mural, a las fotos de Tina Modotti y a la litografía con títulos distintos en español, y además en otros idiomas. Hay dos formas de solucionar este problema. Por una parte, en muchos museos, sobre todo fuera de México, la autoridad del curador todavía es vigente, de manera que basta con *saber* –aunque no haya una indicación directa en el registro respectivo– que la lista de obras

del Metropolitan Museum of Art, en lo que toca al arte moderno, está a cargo de una colega prestigiosa y confiable, para *crear* en sus atribuciones. A semejanza de lo que ocurre en las bibliotecas, donde un bibliotecario responsable se ha hecho cargo de las dudas o ha puesto entre corchetes lo que ha considerado dudoso, en muchos museos del mundo hay curadores que ejercen ese tipo de autoridad sobre sus inventarios y catálogos. Se trata casi siempre de curadores que tienen un doctorado en historia del arte. Aunque pueden equivocarse, su autoridad en materia de atribuciones suele ser uno de los criterios más importantes para designarlos.

En México la formación en historia del arte ha sido un poco distinta que en el resto del mundo. Ha habido desde hace años una licenciatura en la Universidad Iberoamericana, que durante años fue prácticamente la única. En la UNAM, los historiadores del arte nos formamos en la carrera de historia, lo cual determinó que nuestros análisis políticos y sociales fueran un poco más sofisticados, a veces también más farragosos, que los de otros colegas; pero también determinó que nuestra formación elemental en historia del arte fuera deficiente, en particular en lo que toca a la erudición de los objetos: el conocimiento de las técnicas, la erudición concreta sobre los artistas, la historia de las colecciones, las fuentes de autoridad. Pero este problema ha sido menos importante que otro. En efecto: hasta hace poco, la mayor parte de los curadores de arte moderno eran autodidactas. Probablemente por eso los métodos de trabajo tienen más valor cuando se explicitan: es un problema de confianza. En esas condiciones, un gremio que se ha formado mayoritariamente en la historia recurre a una de las herramientas más importantes de esa disciplina, al aparato crítico. Sin embargo éste se construye con gran solidez en las bibliografías, y con un menor grado de confiabilidad en las listas de obra.

Ahora voy a abandonar el tono de queja; los catálogos están mal, pero estamos haciendo algo al respecto. Y los problemas que se generan cuando se aborda este contratiempo son múltiples; los más importantes están relacionados con el carácter necesariamente interdisciplinario del catálogo. Aunque me faltaron algunas imágenes, podría seguir sumando sin parar: las fotografías de los restaurado-

res, muy distintas de todo lo que he mostrado; las ocasionales que aparecen en la prensa; los planos del edificio. En fin: no es sólo que son muchos objetos y documentos de naturaleza muy distinta, a los que se suman objetos digitales a gran velocidad. Es que cada uno de ellos tiene relación con un saber diferente, y para eso los catálogos deberán ser, más que flexibles, fluidos. Este problema trasciende el uso de uno u otro sistema de etiquetado, y se inserta más bien en las definiciones de “interdisciplina”.

No deja de ser gracioso, a este respecto, que con frecuencia se nos exhorte a la interdisciplina. Al levantar el inventario de una obra de arte común y corriente intervienen los historiadores del arte, pero también otros humanistas. A ellos se suman con frecuencia los restauradores y conservadores, quienes a su vez recurren a una variedad de saberes científicos. Utilizan esos saberes en forma totalmente pragmática e instrumental, de manera muy semejante a los instrumentos ópticos y radioactivos que los médicos han tomado de los físicos. De hecho, es frecuente que los cuadros sean metidos a los aparatos de imagenología médica. Hay otras líneas de trabajo relacionadas con la identificación de especies animales y vegetales en las imágenes, pero me quiero referir aquí a otro aspecto, que me parece más importante.

Las clasificaciones de las artes no son estáticas. Su propia polisemia y las frecuentes disputas que se generan acerca de ellas provocan movimientos constantes a su alrededor, cuando no en sus propias definiciones. En el largo plazo, han perdido una buena parte de su utilidad como explicaciones o herramientas para dividir el mundo. Utilizo un ejemplo: la noción de estilo. Era frecuente, en las fichas catalográficas de otra época, que se hablara del estilo de las obras inventariadas o catalogadas. Esta acepción de estilo se parecía un poco a las taxonomías de una biología un tanto anticuada, pues utilizaba herramientas morfológicas para clasificar y establecer cronologías. Las nociones de “estilo” han perdido para los historiadores del arte una buena parte de su consenso, y se ven ahora como herramientas anacrónicas. En cambio, las interpretaciones iconográficas han florecido en las últimas tres décadas, y a diferencia de los estilos, que buscaban generalizar, las iconografías

van a lo concreto, así que ha sido perfectamente posible establecer diccionarios y vocabularios controlados para enumerar los símbolos en una imagen. Una de esas herramientas es *Iconclass*, un sistema de clasificación para el arte y la iconografía que existía antes de las computadoras, y que se generó originalmente en Holanda.

Las decisiones que se toman a este respecto tienen consecuencias de largo plazo. Los enfoques iconográficos suelen ser, por decirlo así, “culturalistas”. Los teóricos de la iconografía más importantes del siglo xx, Aby Warburg y Erwin Panofsky, recurrieron con frecuencia a comparaciones que iban más allá de los límites del arte. Panofsky comienza su muy célebre texto *Iconografía e iconología* describiendo a un señor que se quita un sombrero en la calle, e interpretando ese gesto de saludo. Warburg establecía vastas comparaciones entre imágenes y textos literarios muy distantes en el tiempo, pero también por su origen y características: fotografías contemporáneas eran comparadas con imágenes clásicas o del Renacimiento. Warburg recopiló una variedad de imágenes de distintos orígenes que pensaba dejar ordenadas en el Atlas *Mnemosyne*. Dejó algunas descripciones en sus diarios, pero como el acomodo mismo de las imágenes quedó pendiente a su muerte –y no está claro que fuera a haber un acomodo definitivo– la historia de este artefacto se asemeja a la cábala: hay un arte combinatorio que propone distintas versiones de un texto impronunciable e imaginario. Significativamente, una de las compañías que controlan el diccionario *Iconclass* se llama *Mnemosyne*.

El punto es que un sistema o vocabulario controlado que se base en la iconografía forzosamente irá más lejos que las imágenes en una colección, y su objetivo será clasificar los objetos en un contexto cultural más amplio. Si este contexto puede definirse en forma universal es un asunto a debatir, y tengo para mí que no, al menos no para fines de clasificación. Sería difícil imaginar un vocabulario común, por ejemplo, entre la iconografía bíblica y la longeva tradición iconográfica mesoamericana. Podría haber un vocabulario que incluyera ambas tradiciones basado en un método de clasificación de las palabras, un catálogo facetado que fuera, además, “híbrido”. Sería interesante, pero no resolvería mucho el problema: la univer-

salidad, tal como se definió en la postguerra europea, estaba conformada por el conjunto de las naciones europeas. El eurocentrismo de estos instrumentos es el resultado de un momento cultural muy peculiar, en el que los países europeos, devastados por la Segunda Guerra Mundial, habían además perdido sus colonias y requerían desesperadamente borrar las fronteras y enemistades históricas entre ellos. La “cultura universal” fue en este sentido la cultura europea: un sistema de analogías, no de diferencias, pero con límites definidos. Los problemas de esta supuesta universalidad comenzarían cuando quisiéramos llamar “emperadores” a los tlatoanis, “Estados” a los altépetl, “Confederación” al Hueytlatocáyotl, y sigue y suma. Los términos son equivalentes y la traducción es válida, pero una clasificación que tuviera como fundamento una equivalencia así se encontraría con problemas muy rápidos. En cambio, hay propuestas razonables que permiten pensar en el conjunto de la iconografía mesoamericana como un universo con reglas comunes. Esto es: los sistemas clasificatorios pueden ser universales, siempre que pensemos en “universos” definidos de antemano y limitados.

No estoy diciendo, desde luego, que instrumentos como *Icon-class* sean inútiles para el arte mexicano. Por el contrario: la condición colonial provoca que, aunque problemática, ese uso sea perfectamente posible, sin demasiadas adaptaciones, para los objetos a partir de la conquista. Y hay algo más: existe un debate no resuelto sobre el lugar, origen y posible interpretación de los símbolos indios en las imágenes coloniales. Desafortunadamente, los artistas de aquel período no pensaron en la clasificación de sus obras y mezclaron lenguajes de acuerdo con sus intereses y condiciones, por lo que un vocabulario común, que tomara en cuenta las diferencias y las sistematizara de alguna manera, sería útil.

Pero no creo que lo más importante de este debate sean las diferencias entre culturas nacionales o continentales; en realidad ese debate es bastante rancio. En cambio, una clasificación o un diccionario culturalista obligarían a rebasar los límites de la historia del arte, y tendrían que incluir imágenes y otros dispositivos que originalmente no hayan tenido intenciones artísticas. Asumidamente, los sistemas más ambiciosos de clasificación cultural han aspirado

a proporcionar herramientas para una historia de la cultura renovada, y no sólo para la historia del arte. Sería largo discutir si esta ruptura con la jerarquía, que le otorgaba al juicio estético de valor el lugar preponderante, sería una destrucción de la historia del arte en aras de la sociología, o una conquista de otras disciplinas por parte de la historia del arte.

Este problema está completamente vigente en las discusiones actuales entre la historia del arte y el resto de las disciplinas humanísticas y sociales, que significativamente utilizan las imágenes sin preocuparse gran cosa por sus datos elementales; algo impensable para las fuentes escritas de la historia. Existe una industria cultural del pasado: los canales especializados en la historia, las revistas de divulgación, las exposiciones masivas. Esta industria, que con frecuencia se utiliza políticamente, utiliza el poder de las imágenes para descentrar, incorporar discursos no explícitos, multiplicar las interpretaciones y establecer comparaciones insospechadas. Precisamente es reacia a la clasificación rigurosa porque le interesa lo contrario: activar la imaginación histórica rompiendo los límites de relatos que suelen ser opuestos: esquemáticos, poco imaginativos y secos. Una imagen sin datos de clasificación demasiado estrictos puede ayudar a construir una rica experiencia desde un pobre planteamiento.

Es frecuente que los colegas de otras disciplinas nos vean como oráculos, y que nos traten como si poseyéramos algún secreto para descifrar lo que se ve, al que suelen llamar “metodología”. Como sabemos, la mayor parte de los chamanismos han recurrido a métodos para comunicarse con lo sobrenatural, mismos que con frecuencia incluyen el consumo de drogas psicodélicas. Lo que estamos buscando con la clasificación de imágenes y objetos que forman parte de la cultura es un poco lo contrario: establecer los fundamentos de un análisis sobrio y agnóstico, pero confiable. No estoy en contra de una interpretación imaginativa de las imágenes, pero sí me parece que la crítica requiere de un espacio específico para su tarea, que es siempre complementaria de la poesía.

Toda esta reflexión se refiere a la posibilidad de incluir, en las clasificaciones de obras de arte, algo semejante a los encabezados

temáticos que suelen contener las bibliografías bien elaboradas. El problema no es menor. Si pensamos en un instrumento de Internet, desde luego la calidad de la clasificación es lo que permitirá distinguirlo de una multiplicidad de recursos de red que son más o menos confiables –a veces muy poco– pero que no tienen tras ellos criterios de calidad cultural, sino de productividad mercantil. Hay extensos bancos de imágenes que sí contienen una clasificación estricta, desde el punto de vista bibliotecológico o de las ciencias de la información; entiendo que este problema de la denominación es debatido. Sin embargo, rara vez contienen instrumentos conceptuales más allá del propio objeto digital del que se trate. El problema es común a otros productos de la cultura digital. Hay un debate que urge superar sobre la pertinencia del libro digital, sobre si reemplazará el olor, la textura y el color del papel. Es obvio que eso no podrá ser reemplazado, pero el debate no es ése sino, como lo plantea Robert Darnton con enorme urgencia, la construcción de bibliotecas con textos bien editados, revisados y clasificados. Esto es: la biblioteca digital distinta de Google que brinde textos legibles y confiables, no la fotocopidora universal. Tal proyecto, expresado en forma muy categórica por aquel autor, requeriría del uso de fondos públicos para emprender vastos proyectos de libro digital que, entre otras cosas, impidieran la apropiación masiva de la memoria mundial.

Algo semejante ocurre con los sistemas de clasificación de las obras de arte. Aunque hay cada vez más sistemas en Internet que permiten ver las fotos, los cuadros, las postales, los planos y otros artefactos semejantes, no siempre esos sistemas vienen acompañados de protocolos que permitan su utilización crítica. En nuestro país es frecuente que los sistemas clasificatorios sean, además de domésticos, un poco ampulosos, y que busquen establecer alguna forma de taxonomía general de todas las formas, ya sea mediante la noción de “estilo” o recurriendo a alguna noción muy simplificada de “tipología”. Pero es raro que esta clasificación de motivos se haya pensado desde alguna posición teóricamente rigurosa. No es que tales instrumentos sean inútiles, es que se llevan a cabo en forma aislada y sin recurrir a formatos, maneras de clasificación y

vocabularios de consenso, por lo que su utilidad queda limitada a su propio universo, en el mejor de los casos. También es frecuente que estos sitios de Internet sean víctimas de la noción nebulosa de “multimedia”, una supuesta revolución del conocimiento que no hace sino reunir en una pantalla los medios inventados al final del siglo XIX –como la estereoscopia.

Me parece que la clasificación de las obras y las imágenes debe dejar atrás el debate, ya bastante inútil, sobre el uso de la tecnología. También la máquina de escribir, el tarjetero de cartulina, las agujas y los catálogos faceteados en varios volúmenes eran, todos ellos, artefactos producto de una tecnología, y lo que parece es que las computadoras se han limitado a reproducirlos y ampliar su alcance. El debate es el mismo que con los ficheros, kárdex y cédulas: qué tan confiable es la información, qué tanta calidad tiene, qué tanto me ayuda a entender lo que estoy buscando. Si se trata de un libro digital, la pregunta principal nunca fue el peso del papel o el tamaño de la tipografía, sino el rigor en el cuidado del texto; así en los catálogos, pero de manera no muy estandarizada. Trato ahora de traer a colación discusiones que me parecen importantes. El problema con la clasificación de obras de arte es que, además de ser radicalmente polisémicas, las obras de arte son portadoras de imágenes, pero no *son*, ellas mismas, las imágenes. Son reproducibles, pero no son la reproducción. Y un sistema clasificatorio va a tener que vérselas con eso de manera también variada. ¿Se van a poder usar las etiquetas marc, el dublincore o cualquier otro sistema bibliotecológico para este fin? Mi opinión es que sí, pero no va a ser suficiente. Sí se necesita recurrir a instrumentos normalizados y sistematizados, pero no van a ser suficientes porque incluso el sistema muy sofisticado del VRA se creó para clasificar “recursos visuales” alrededor de las obras de arte, y no las obras de arte. Y como vimos en el caso del mural de Orozco, sería igualmente erróneo limitar la clasificación a las obras de arte mismas, pero no sería menos equivocado excluirlas, omitir su condición de objetos autónomos, y reducirlas a un sistema de información. Las obras de arte no son mera información lineal y cualquier intento de clasificación que las vea de esa manera va a fracasar.