



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y SUS
MEDIACIONES. EL CIRCUITO DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO
COMO ESPACIO PÚBLICO DE CONSTRUCCIÓN DE
SENTIDO.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN
CON OPCIÓN EN PERIODISMO**

**PRESENTA:
CHRISTIAN ALBERTO GÓMEZ VEGA**

**ASESOR:
LIC. MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ PÉREZ**



CIUDAD DE MÉXICO, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres y hermano, por la seguridad, por ser mi punto de partida y de llegada.

A María Eugenia Ávila, la primera en confiar en mí como universitario.

A mis amigos de la Coordinación de Difusión Cultural y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

A Cinthya García Leyva, Óscar Mondragón, Alejandro Gómez Escorcía, Denisse Garay, Verónica Rosales, Nalleli Zárate y Alberto Escobar, por las preguntas.

Al Seminario de Producción Periodística y Audiovisual, especialmente a Mariana Hernández, Miguel García Mani y Fernanda Conejo, por su lectura atenta y crítica.

A todos mis entrevistados, por su generosidad.

A Marcos Márquez, por su paciencia y estimulante dirección.

A Lourdes Romero, por enseñarme otros modos de ver.

A Nely de León, por renovar cada día el deseo de un lugar mejor.

Índice

Introducción	5
1. La evolución del sistema de las artes. Transformación, elementos, conformación.	10
1.1 El arte como sistema.	11
1.2 Un nuevo sistema de las artes.	13
1.2.1 Nacimiento y crisis del sistema de las Bellas Artes.	13
1.2.2 El arte como religión.	18
1.2.3 Rupturas.	21
1.2.4 Otro universo de las artes.	24
1.3 Un concepto operativo de arte.	26
1.4 El sistema del arte contemporáneo.	31
1.5 Mediaciones.	34
2. La producción artística contemporánea y sus condiciones de existencia.	37
2.1 La obra, más allá del objeto.	38
2.1.1 Los regímenes autográfico y alográfico.	40
2.1.2 El régimen hiperalográfico.	44
2.2 La obra de arte y sus concreciones.	48
2.3 La obra de arte en el escenario del sistema de las artes contemporáneo.	60
3. Las mediaciones en la construcción de sentido. Visita al circuito del arte contemporáneo de la Ciudad de México.	73
3.1 El arte contemporáneo, testigo de su tiempo.	74
3.1.2 La hermenéutica profunda.	77
3.2 El papel de las mediaciones y la conformación del circuito artístico local.	87
3.2.1 El curador, operador de sentido.	93
3.2.2 Los medios de comunicación, arena del discurso artístico.	101
3.2.3 La transformación en lo público.	109
3.3 Tensiones discursivas, inherentes al espacio público.	113
Conclusión.	115

Apéndices.

A1. Voces encontradas.	118
A2. <i>Contra el arte contemporáneo</i> . Avelina Lésper.	119
A3. <i>Aprender a escuchar</i> . Angélica Abelleira.	125
A4. <i>Las funciones del arte</i> . José Miguel González Casanova.	130
A5. <i>Sobre la curaduría</i> . Tobías Ostrander.	136
A6. <i>La espiral de Melanie Smith</i> .	142
A7. <i>La venganza de los nerds</i> . Óscar Benassini.	148
A8. <i>Artefactos poéticos</i> . Cuauhtémoc Medina.	155
A9. <i>El hábito del asombro</i> . Tania Aedo.	169
A10. <i>La mirada desde afuera</i> . Carlos Amoraes.	175
A11. <i>Trabajar fuera de la institución</i> . Samuel Morales.	185
A12. <i>Construir una escena</i> . Yoshua Okón.	195
A13. <i>Sobre lo nuevo</i> . Maris Bustamante.	203

Bibliografía

217

Introducción

En este trabajo se busca describir las circunstancias y el funcionamiento de un circuito social donde la principal moneda de intercambio es el sentido. Articulado en función de la obra de arte contemporáneo, tiene a ésta como punto de partida y llegada de una experiencia colectiva de construcción de significados a propósito de la realidad que nos circunda. De esa forma, además (y más allá) del mundo del arte, esta investigación se convierte en una reflexión sobre los mecanismos que motivan una serie más amplia de dinámicas sociales.

La obra de arte se vuelve un síntoma, un producto de un periodo sociohistórico particular; parte de éste y vuelve hacia él, volviéndose incluso una suerte de sinécdoque: una pequeña forma significativa nacida en un contexto social que puede a la vez volverse reveladora sobre él o representar alguno de sus aspectos¹.

En ese sentido, podemos pensar en el planteamiento que el filósofo checo Karel Kosík realiza en *Dialéctica de lo concreto*, donde propone una forma de aproximación a la realidad que permita ir más allá de la apariencia (de la falsa comprensión del mundo, de lo superficial de la vida cotidiana: de la pseudoconcreción), que busca desmontarla y transformar así la acción del hombre. ¿De qué manera? A partir de un proceso dialéctico de aproximación a lo que denomina la *totalidad concreta*, es decir, un todo estructurado en vías de desarrollo y autocreación: la realidad es totalidad concreta. Dicho proceso de aproximación a la totalidad concreta (y por tanto de desmontaje de la apariencia o la pseudoconcreción) consiste en la comprensión de los fenómenos sociales como elementos de un todo estructurado en que las partes y el todo son interdependientes. De esta forma, se busca evitar la comprensión aislada de las partes o la mera visión del conjunto. Precisamente, el proceso dialéctico exige ir del conjunto estructurado a los aspectos que iluminan, a su vez, el todo. La totalidad consiste en las partes más la estructura que posee, y la relación de unas con otras es vital. Aproximarse de esta forma a la realidad busca romper la apariencia, dar un sentido a la abstracción aislada de los fenómenos y permite un conocimiento profundo de la realidad que permite transformarla.

¹ La observación es válida para el arte producido en distintos momentos de la historia, pero el interés de este trabajo se dirige al arte contemporáneo.

La explicación de Kosík resulta de primera importancia antes de comenzar este trabajo cuyo interés es revisar un proceso comunicativo que tiene a la obra de arte – o el circuito que su fuerza genera alrededor– como objeto de interés. Ya sea de la obra al sistema artístico, o del circuito del arte contemporáneo a la estructura social, se evidencia esta interrelación que apela a la comprensión de las partes en particular y al todo estructurado, y de vuelta. De esta forma, se ha mencionado, es posible entender las expresiones artísticas contemporáneas como productos de una época específica: como partes de un todo sobre el cual iluminan la mirada.

“Todo objeto percibido, observado o elaborado por el hombre es parte de un todo, y precisamente este todo, no percibido explícitamente, es la luz que ilumina y revela el objeto singular, observado en su singularidad y significado”,² señala el autor por un lado, y de manera complementaria: “El todo, pues, es accesible directamente al hombre, pero como un todo caótico y nebuloso. Para que el hombre pueda conocer y comprender este todo, para aclararlo y explicarlo, es necesario dar un rodeo: lo concreto se vuelve comprensible por medio de lo abstracto; el todo por medio de la parte”.³

Para Kosík, ir de lo abstracto (como el estudio de un fenómeno particular) a lo concreto es un movimiento dialéctico que supera dicha abstracción; es ir de la parte al todo y del todo a la parte, del fenómeno a la esencia y de la esencia al fenómeno, del objeto al sujeto y del sujeto al objeto.

“La concepción dialéctica de la totalidad no sólo significa que las partes se hallan en una interacción y conexión internas con el todo, sino también que el todo no puede ser petrificado en una abstracción situada por encima de las partes, ya que el todo se crea a sí mismo en la interacción de éstas”.⁴

La realidad es entonces un todo, pero no un mero conjunto sino su concreción, estructura y génesis. La realidad es un todo estructurado que se desarrolla y crea, y su conocimiento resulta de una oscilación dialéctica entre hechos y contexto. Para el autor, conocer la realidad social a través de su concreción implica destruir su pseudoconcreción, y esta acción, sumada al conocimiento de carácter histórico, permite comprender la totalidad concreta como una creación de la producción social del hombre.

² Karel Kosík, *Dialéctica de lo concreto*, p. 43.

³ *Ibidem*, p. 49.

⁴ *Idem*, p. 63.

Este trabajo busca ser un rodeo. Uno que permita eludir, al menos, algunas pseudoconcreciones sobre el arte contemporáneo y sus posibilidades de *comunicar*. Aquí se busca entender los mecanismos que crean las condiciones para la construcción de sentido en el ámbito de lo público a partir de la práctica artística. En la medida de lo posible, se abordan algunas de las partes que este complejo proceso implica en el plano de lo social: desde el punto de vista histórico, mediante el señalamiento de algunas particularidades sobre la forma en la que operan las obras de arte y sobre su condición como dispositivos simbólicos mediados y reformulados colectivamente en el ámbito de lo público a partir de construcciones discursivas.

El punto de partida para construir este planteamiento ha sido la sensación de extrañeza tan generalizada que existe ante las obras de arte contemporáneo, aun cuando en innumerables casos se ocupan de los problemas de lo humano ante la realidad actual, la más cercana y cotidiana. ¿Desde dónde pensar esta disyuntiva? Desde el hecho de que el encuentro entre un espectador y una obra no sucede decantado de un proceso social y de construcción de sentido complejo. El espectador se encuentra con ellas a través de diversas mediaciones: en torno a una obra de arte contemporáneo convergen diferentes discursos; entre otros, el de la obra en sí como punto de partida, el discurso del artista que funge como autor, el del curador que organiza una exposición, el de las instituciones públicas o privadas, la crítica, la prensa...

La experiencia frente al arte se vuelve un complejo proceso social de construcción y reconstrucción colectiva de significados (a veces, insistimos, de pseudoconcreciones). Así que varias preguntas surgen e inquietan, se imponen: ¿cuáles son las condiciones que permiten tal multiplicidad de posibilidades interpretativas?, ¿desde qué posición enuncia cada agente mediador?, ¿de qué manera los modos de existencia de las obras de arte en la producción artística contemporánea afectan o establecen las condiciones de vinculación con sus espectadores o lectores?, ¿de qué manera la supremacía del discurso en este proceso se ha vuelto determinante, o no, para las distintas prácticas artísticas? ¿Cómo se reformula el lugar del arte en lo social?

Este trabajo ofrece una aproximación de muchas posibles al arte contemporáneo, que quizá pueda resultar esquemática pero busca apenas ofrecer una herramienta para situarlo en la genealogía del relato artístico en general, entender los mecanismos de sus expresiones y señalar algunos rasgos del papel que ocupa en la vida pública.

Difícilmente los procesos comunicativos son unívocos y cerrados; hay ruidos, distintas direcciones, interacciones, interpretación, flujos de sentido, sujetos que enuncian o perciben desde determinadas condiciones sociohistóricas, procesos sociales, tensiones de poder. La práctica artística es naturalmente uno de sus ejemplos.

La lógica interna de este trabajo implica su división en dos partes: una donde se describe teóricamente el problema de la construcción de sentido en el escenario de la práctica artística contemporánea y una segunda con entrevistas realizadas a participantes activos del circuito artístico local; y aunque dichos encuentros pueden leerse de manera independiente del trabajo previo, a la luz de la explicación teórica que los sitúa en un escenario sociohistórico particular, los testimonios adquieren mayor relevancia.

Con este trabajo, intentamos generar una estructura de ideas y herramientas en la cual acomodar una serie de cuestionamientos ineludibles al enfrentarse a la práctica artística contemporánea: del momento de extrañamiento que, por su lenguaje, se puede enfrentar ante una obra hasta la comprensión de su entorno social.

Así, en primer lugar hemos buscado explicar cómo las obras deben entenderse insertas en un sistema artístico (que es a su vez un circuito social) correspondiente a un momento histórico particular: un sistema que resulta de una transformación histórica de condiciones sociales. Por ello, no se busca realizar aquí una historia del arte sino solamente señalar una serie de momentos clave para ubicar nuestro trabajo específico como eslabón de una genealogía lógica. Nos importa entender el sistema artístico actual como resultado de un proceso que implica una serie de transformaciones del pensamiento y los medios de producción (algo que toca ineludiblemente a los modos de existencia de las expresiones artísticas). Asimismo, sabemos que el inicio del camino que nos trae hasta aquí está marcado por la problematización del concepto de Modernidad y sus paradigmas, pero la ruta por la que hemos decidido tocar los temas pertinentes en este trabajo es, además de la histórica (si bien arbitraria), la de los supuestos de las llamadas teorías institucionales del arte.

En segundo término, describimos algunas cualidades de la producción artística contemporánea y sus condiciones de existencia. Reflexionamos sobre cómo el abrir y moldear las viejas concepciones de lo que *la obra de arte es* representa, de manera consecuente, la posibilidad de anular viejos debates, criterios fuera de tiempo. De manera principal, llamamos la atención sobre el reconocimiento de un nuevo régimen de existencia de las obras; de la necesaria distinción entre lo estético y lo artístico, así

como una valoración de estas características de las obras en el escenario del arte contemporáneo.

Finalmente, ante la certeza de que las obras juegan un papel social que permite mirarlas como partes que iluminan el todo social, profundizamos en los procesos que marcan el circuito artístico de la Ciudad de México. De esta manera, abordamos procesos específicos de mediación de la práctica artística, con lo que buscamos entender, a través de una serie de experiencias de agentes de dicho circuito, las tensiones particulares que determinan los rumbos de una construcción social de sentido en torno al arte. En ese último capítulo recuperamos la noción de forma simbólica de John B. Thompson para insistir en cómo, pese a lo imponentes que pueden resultar las obras de arte, sirven como dispositivos que permiten entender lo social.

Quiero situar esta propuesta: se trata de una investigación originada desde el interés por entender un proceso de comunicación, de construcción de significados. Como se explicará más adelante, el nacimiento del espacio público como esfera social se relaciona de manera íntima con la socialización del arte y el desarrollo, en términos modernos, de los medios de comunicación. Así, hay en esta relación un grado de imbricación que hace inevitable pensar lo siguiente: la práctica artística contemporánea es una parte del todo social capaz de iluminar diversos aspectos de él. Sobre todo cuando parece habérselo propuesto de manera franca. El arte es una mirada a lo social.

Una última advertencia: durante el tiempo en que se realizó este trabajo me he desempeñado como reportero en la Coordinación de Difusión Cultural, condición determinante sobre la presencia de diversos referentes de la práctica artística contemporánea, particularmente del contexto universitario. Así, podría pensarse que el título de esta tesis es ambicioso (lo es), pero, desde ese lugar, presento aquí la historia que pude, que decidí contar.

Capítulo 1. La evolución del sistema de las artes. Transformación, elementos, conformación

La intención de este trabajo de investigación es cualificar y problematizar la manera en la que fluyen y se construyen los significados en un ámbito que podríamos denominar el sistema del arte contemporáneo. Inmersos en una época cuya práctica artística motiva un interés inusitado y que ofrece al mismo tiempo una producción incuantificable, la vía para construir un objeto de estudio ha sido el acercamiento a una serie de personajes destacados del circuito del arte contemporáneo de la Ciudad de México, así como la confrontación de sus experiencias frente a un marco histórico y teórico que permita la comprensión y señalamiento de sus problemáticas.⁵

El interés por desentrañar los mecanismos de construcción de significado en el ámbito del arte contemporáneo tiene como punto de partida la experiencia frente al arte de nuestros días en sí misma. Justo en ese encuentro entre una expresión artística y su posible espectador, se establece un escenario susceptible de ser problematizado en muy diversos niveles. Desde luego, en su relación con las infinitas formas de existencia de las expresiones artísticas; pero también a través de una serie de problemáticas que en ocasiones parecen ajenas a la naturaleza misma de los objetos artísticos y que, en cambio, pueden explicarse por motivaciones históricas e institucionales. Es decir, que aquellas sensaciones como la incompreensión, la extrañeza, el miedo, la incredulidad, el rechazo y algunas veces el desinterés en que puede resultar la experiencia frente al arte contemporáneo, pueden estar motivadas por razones que van más allá de la constitución de las expresiones artísticas en sí mismas. Entre ellas, destacan la falta de conciencia sobre las transformaciones históricas que ha enfrentado la práctica artística y que desembocaron en el sistema de las artes vigente (un asunto de orden histórico) y, en segundo lugar, la suerte que en la actualidad enfrentan las expresiones artísticas en su

⁵ Con “sistema de las artes” vamos a referirnos a la estructura que describe las dinámicas del ámbito artístico de una época. Un sistema social. A partir de esta idea, en adelante intentaremos establecer una cualificación de un sistema de las artes antiguo, uno moderno y un posible sistema de las artes contemporáneo. Por otra parte, cuando utilicemos “circuito artístico” nos ocuparemos de un ámbito delimitado espacialmente y que por esta razón, aunque permanece circunscrito en el sistema de las artes de una época, funciona de acuerdo con sus propias dinámicas locales. En este trabajo, atenderemos el circuito artístico de la Ciudad de México, que posee cualidades específicas –estructuras institucionales, nivel de profesionalización, vitalidad– en comparación con otros circuitos artísticos; las grandes capitales del arte, por ejemplo. Sin embargo, independientemente de sus variaciones locales, el circuito artístico de la Ciudad de México forma parte del sistema contemporáneo de las artes.

recorrido por un circuito artístico donde se les somete a diversas mediaciones de sentido (generalmente discursivas).

El problema de las mediaciones de sentido en el sistema contemporáneo de las artes ocupa el principal objetivo de este trabajo de investigación. Pero antes de abordarlo y describir sus problemáticas a partir de un corpus de experiencias específicas del ámbito artístico de la Ciudad de México, conviene anotar el recorrido histórico tras el cual este sistema de las artes se constituyó en la forma (y con las dinámicas) en que lo conocemos actualmente.

1.1 El arte como sistema

Pese a las particularidades de sus planteamientos, las construcciones teóricas de Wladyslaw Tatarkiewicz (*Historia de seis ideas*), Larry Shiner (*La invención del arte*) y José Jiménez (*Teoría del arte*) aportan elementos que conviven en el trazo de una historia a propósito del sistema⁶ de las artes que hoy persiste. Las constantes en sus investigaciones permiten hablar, en términos bastante generales, de estadios en el ámbito artístico que llamamos sistemas.

Como punto de partida, los tres autores coinciden en que el concepto de arte no tuvo siempre la significación que hoy le atribuimos. Entre los antiguos griegos y romanos, “arte” (*ars* en Roma y *téchne* en Grecia) refería una idea de destreza, una destreza técnica que implicaba el conocimiento de una disciplina y sus reglas. De tal suerte, el carpintero y el escultor ejercían, de igual forma, un arte. Es decir, en una lectura desde nuestro tiempo, que un “mero oficio” y una “actividad creativa” formaban parte de una misma categoría. Identificar esta concepción de la idea “arte” nos permite hablar del sistema de las artes antiguo.

La historia se encargó de ir estableciendo separaciones entre tales actividades, así como de articular un sistema conceptual que cualificara determinadas prácticas –las que conformaban la nueva práctica artística– a partir de nociones como belleza, creatividad, genio, etcétera. Evidentemente, esto sucedió dentro de un amplio espectro histórico, gracias a una serie de acontecimientos y a las aportaciones de diversos personajes. Los tres teóricos concuerdan, entonces, en la identificación de un proceso

⁶ De acuerdo con la Real Academia Española, entendemos como sistema el “Conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí”. O más claramente, en la acepción de sistema en lingüística, como un “Conjunto estructurado de unidades relacionadas entre sí que se definen por oposición; p. ej., la lengua o los distintos componentes de la descripción lingüística”. Los diversos agentes que participan en el sistema de las artes parecen definirse, de acuerdo con el papel que juegan, también por oposición o comparación con otros miembros.

que, aunque iniciado con anticipación, acaba de cuajar en el siglo XVIII en lo que podría denominarse como sistema de las artes moderno.

Sus primeros rastros se ubican en el periodo del *Quattrocento* italiano (en el siglo XV) en el Renacimiento, con sus búsquedas por nuevas formas de representación y, de manera fundamental, en su rescate de la noción de belleza de los antiguos. Desde entonces, las transformaciones continuaron hasta el siglo XVIII, en el contexto de la Ilustración europea, cuando se sentaron las bases de un sistema de las artes, el moderno, donde el objeto artístico se ubicó al centro de una nueva estructura de relaciones. La consolidación de dicho sistema se reflejó en la conformación de nuevas instituciones. Un momento significativo de este periodo es el establecimiento en 1746⁷, por parte del eclesiástico francés Charles Batteux (1713-1780), de la clasificación de las Bellas Artes, entre las que ubicó a la música, la poesía, la pintura, la escultura y el arte del gesto o danza.

Para Shiner, cuyos planteamientos fueron publicados en 2001, dicho periodo corresponde a la “invención del arte” en el sentido conceptual e institucional en que se le comprende actualmente; es decir, corresponde al sistema moderno de las artes que, aunque problemáticamente frente a las más recientes expresiones artísticas, persiste en nuestra época. De hecho, en su texto señala circunstancias de la práctica artística de nuestros días que parecen transgredir aquel modelo, aunque no cuestiona su vigencia. Por otra parte, Jiménez, en su texto de 2002, ofrece un esquema que representa las relaciones establecidas en el sistema moderno de las artes y, de igual forma, señala las transformaciones que ha enfrentado el arte de nuestros días. Justo por esa razón, después aventura una nueva representación acorde con las dinámicas institucionales de un sistema de las artes que corresponde a la actualidad. Aunque no lo nombre en forma, señala el desgaste del esquema moderno y sugiere un modelo propio de la contemporaneidad, donde los medios de comunicación y la relevancia adquirida por la imagen como vehículo comunicativo resultan decisivos en el relato del arte.

Tatarkiewicz, cuyo trabajo fue publicado en 1976, enumera las grandes polémicas de la práctica artística desde el establecimiento del sistema moderno y destaca el papel de sus permanentes mutaciones: “Incluso ahí donde el concepto y la institución del arte tengan que morir obedeciendo a ciertos preceptos vanguardistas podemos suponer aún que la gente seguirá cantando e imaginándose figuras en madera,

⁷ Tatarkiewicz data este hecho en 1747, aspecto en el que no vamos a polemizar.

imitando lo que ven, construyendo formas y dando una expresión simbólica a sus sentimientos”.⁸

El rumbo, a veces desconcertante, de la práctica artística durante el siglo XX y la primera década del XXI, parece haber trastocado el sistema moderno de las artes. Por ello, es justo en el intersticio delimitado por José Jiménez –entre el desgaste del sistema moderno de las artes y su persistencia en el imaginario colectivo, así como en las estructuras institucionales que se rehúsan a dar cuenta de ello–, donde los agentes que participan del arte de nuestros días parecen haber dejado de escucharse y comprenderse. O numerosos espectadores hace tiempo se han perdido entre tantas voces.

1.2 Un nuevo sistema de las artes

¿Cómo llegamos hasta aquí?, al momento en que una pieza artística puede constituirse materialmente con el cuerpo desollado de un cordero crucificado en formol (Damien Hirst) o en la generación de un entorno repleto de burbujas que contienen líquidos utilizados en los servicios forenses (Teresa Margolles) y además poder decirnos algo *sobre nosotros mismos, sobre nuestro entorno, sobre la vida que llevamos*. Frente a nuestros referentes de un arte enmarcado o colocado sobre pedestales, la pregunta cobra fuerza. Para intentar responderla, hace falta describir cómo entre una expresión artística contemporánea (situada lo mismo en un museo que en las calles, soportes multimedia o conceptuales) y un espectador puede abrirse tal abismo. Hay quien afirma que esa distancia ha existido siempre, pero lo cierto es que los museos de esta ciudad lucen llenos de visitantes. El abismo no se refiere a la incapacidad de la mayoría de acceder a la experiencia artística, como sucedió por años cuando el arte estuvo reservado para unos cuantos aristócratas o religiosos, sino al complejo entramado de mediaciones y elaboraciones discursivas que acompañan a esa posibilidad de acceso.

Evidentemente, las posibles respuestas tienen algunas de sus raíces en el recorrido histórico que realizamos, pues a la conformación de los sistemas artísticos corresponde la constitución de un espacio comunicativo cuyas dinámicas internas han incidido en la construcción de los diversos relatos del arte.

1.2.1 Nacimiento y crisis del sistema de las Bellas Artes

Durante buena parte del año 2010, año que clausuró la primera década del siglo XXI, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo (que forma parte de la estructura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes del Gobierno Federal) llamó la atención de los

⁸ Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 78.

transeúntes del Paseo de la Reforma con el despliegue en su fachada de una inquietante pregunta: “¿Qué es lo contemporáneo?”

¿Una circunstancia histórica?, ¿un programa ideológico? En algún momento de ese mismo año, durante la presentación de un libro sobre filosofía del arte, hablé circunstancialmente con un profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Al contarle sobre mi interés por entrevistarme con personajes del circuito del arte contemporáneo de esta ciudad, dijo algo como esto: “Entrevístate a mí, soy escultor y soy contemporáneo: produzco ahorita”. La entrevista nunca se realizó. Aun hoy no sé si estuve de acuerdo con él. ¿Qué hace a un artista contemporáneo?, ¿el hecho de situarse en este momento histórico?, ¿utilizar en su producción soportes distintos a los “tradicionales” (pintura, escultura)?, ¿la naturaleza conceptual de sus propuestas?

Aunque no lo parezca, explica en su libro *Teoría del arte* el curador y catedrático español José Jiménez⁹, el sistema de las artes no ha sido siempre como lo conocemos. De hecho, a la luz de sus planteamientos, podemos afirmar que la concepción corriente de arte entre muchas personas y, de manera importante, en los medios de comunicación, resulta de la problemática coexistencia de dos sistemas artísticos distintos, el moderno y el contemporáneo, concebidos en momentos históricos también notablemente contrastantes. Explica:

Es verdad que existe un nexo entre la *invención del arte* en Grecia (...) y nuestra idea moderna de arte. Pero ese nexo está lleno de discontinuidades y rupturas. Lo que nosotros llamamos <<arte>> proviene, a través de toda una serie de transformaciones, del concepto griego *téchne*, que los latinos tradujeron como *ars*. Pero lo que entendemos hoy por <<arte>> es un producto específico de los tiempos modernos, algo que cristaliza, tanto *en el plano de las ideas* como *en un plano institucional*, a lo largo de un proceso que va del *Quattrocento* italiano, el siglo XV, hasta el XVIII, ya en toda Europa (...) Nuestra idea aún vigente hoy de arte (a pesar de todas las contradicciones internas y disfunciones que evidentemente presenta) está muy datada, remite a un momento concreto de la cultura europea, completamente diferente del que vivimos en la actualidad¹⁰.

⁹ En dicho texto, el autor realiza un recorrido histórico por la noción de arte, desde su concepción en la cultura griega, donde se constituyó un universo de la imagen que habría de convertirse en la “vía humana de inmersión en lo posible, como espacio virtual de cuestionamiento y ampliación de la realidad” (p. 86), hasta la cualificación de un escenario contemporáneo denominado “La era de la imagen global”, donde la cultura de masas y sus productos mediáticos, así como los espectadores, juegan un papel fundamental.

¹⁰ José Jiménez, *Teoría del arte*, p. 87-88.

En ese amplio periodo, precisa el autor, se estableció una sistematización de las artes que es vigente, aunque contradictoriamente, hasta hoy. El tránsito hacia esa sistematización tiene como punto de partida las primeras concepciones sobre el arte en la época Clásica en Grecia. Como ejemplo de tal evolución, señala que los objetos producidos durante el periodo clásico con una intención de carácter ritual o público (como la cerámica o las esculturas) se transformaron, en el contexto de un nuevo sistema de las artes, el moderno, en signos de opulencia y exclusión.

Durante el siglo XV o *Quattrocento*, periodo en el que comienza el Renacimiento en Italia, las categorías estéticas antiguas de belleza, gracia y armonía fueron rescatadas por León Battista Alberti (1404-1472) en sus tratados sobre las artes. En ellos, comparó la obra divina, la de los dioses, con la obra de arte, además de sustentar una idea de belleza centrada en el principio de imitación de la naturaleza (intención de la época que derivó en el establecimiento de la perspectiva geométrica como convención representativa). Así, la recuperación de la categoría de belleza fue de gran importancia, pues sobre ella se sustenta la idea moderna de las artes y su sistema (a diferencia del contemporáneo).

En 1474, indica Jiménez, Marsilio Ficino asoció por primera vez las ideas de “creación” y “genio”, que hoy gozan de una extraordinaria y muy confusa vigencia:

Los neoplatónicos, y particularmente Marsilio Ficino en sus obras, terminarían dando a la concepción emergente del arte la cobertura metafísica necesaria para alcanzar no sólo legitimidad y prestigio social, sino sobre todo el trasfondo espiritualista que permitiría ubicar a las distintas disciplinas artísticas en el plano superior de las actividades humanas y, a la larga, alcanzar una unidad entre todas ellas.¹¹

En ese contexto, narra, hacia el último tercio del siglo XV en Italia, las artes como la pintura, la poesía y la música se vieron revestidas por un halo de espiritualidad sobre el que se impulsó una distinción respecto de los oficios y los trabajos considerados meramente manuales.

Después, aquellos cambios hallaron expresión institucional en hechos, por ejemplo, como la conformación hacia 1563 de una “*accademia del disegno*” (el *arti del disegno* como núcleo de las artes plásticas), que aglutinaba pintores, escultores y

¹¹ *Ibidem*, p. 95.

arquitectos, quienes, encabezados por Giorgio Vasari, marcaron su distancia de los gremios de artesanos.¹²

Wladislaw Tatarkiewicz lo explica de la siguiente forma:

“La belleza, en el Renacimiento, comenzó a valorarse más y a jugar un rol en la vida que no había tenido desde los tiempos antiguos: sus productores –pintores, escultores, arquitectos– se valoraron más: de cualquier modo pensaban que eran superiores a los artesanos y querían que se les dejase de identificar con las artesanías. La mala situación económica estuvo, inesperadamente, de su parte: el comercio y la industria, que habían prosperado a finales de la Edad Media, habían decaído ahora y, dudándose de todas las formas antiguas de inversión de capital, se comenzó a pensar que las obras de arte eran unas formas de inversión nada peores, e incluso mejores, que otras. Esto mejoró el estado financiero y la situación social de los artistas, y a su vez aumentó sus ambiciones; querían distinguirse, separarse de los artesanos, que se les considerara como los representantes de las artes liberales.¹³

Luego de tal distanciamiento entre artistas y artesanos, el establecimiento de un nuevo ideal científico en Europa del siglo XVIII influyó en una clara distinción de las artes y las ciencias, ausente hasta entonces. Y fue en ese entorno que, continúa Jiménez, entre los círculos ilustrados de París y Londres, donde se hallaban los “amantes de las artes”, se gestó un importante fenómeno: la formación del público, del espectador, lo cual, en el marco de la novedosa exhibición pública del arte, motivó el establecimiento de la dinámica del sistema de las bellas artes.

“Desde el siglo XVIII en adelante –afirma Tatarkiewicz– no había quedado ninguna duda de que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes: de este modo, sólo las bellas artes eran realmente artes”.¹⁴

En ese contexto, el sistema moderno de las artes adquirió cualidades de unidad luego de la publicación del exitoso tratado *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (*Las Bellas Artes reducidas a un único principio*, 1746), donde Charles Batteux estableció una clasificación de las Bellas Artes, entre las que ubicó, como se ha mencionado, a la

¹² Este dato utilizado por el autor sirve para ilustrar un distanciamiento entre el gremio de los artistas respecto de los artesanos a partir de la conformación de academias. Sin embargo, la historia de las academias es más compleja y no puede hablarse de ellas sin atender su relación con las monarquías que las impulsaron para sistematizar un negocio artístico. Cfr. Nicolaus Pevsner, *Las academias de arte*, Cátedra, 1982.

¹³ Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 44

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

música, la poesía, la pintura, la escultura y el arte del gesto o danza. Esta clasificación, frente a otras concebidas en la época, se aceptó y difundió notablemente.

De acuerdo con Jiménez, para Batteux (1713-1780) sólo la naturaleza constituía el objeto de todas las artes, pues la imitan y no la emplean para resolver necesidades, como en el caso de las artes utilitarias. A su clasificación agregó como caso especial la arquitectura y la elocuencia, que florecieron por la necesidad, pero se perfeccionaron por el gusto.

Pronto, agrega el autor, aunque la oratoria quedó fuera de la clasificación y la Arquitectura adquirió un lugar pleno, la clasificación encontró reconocimiento en la *Enciclopedia* francesa (1771). Además, fue sobre la noción de Bellas Artes que la Revolución Francesa dio sentido institucional a las academias de artes.

Es ése básicamente <<el sistema>> de las artes que llega hasta nuestros días. Con una progresiva pérdida de identificación, sobre todo de forma exclusiva con la categoría <<belleza>>. Ya en el siglo XIX, el adjetivo <<bellas>> comienza a dejar de utilizarse, y empieza a hablarse sin más de <<las artes>> y, con una formulación genérica, de <<el arte>>. En la misma época de Batteux, la elección o retórica se <<cae>> del sistema, lo que hará posible la incorporación en el siglo XX del cine como <<séptimo arte>>.¹⁵

Al respecto, afirma Larry Shiner: “Cuando durante el siglo XIX se abandonó el uso del adjetivo <<bello>> para referirse a las artes y se empezó a hablar solamente de arte por contraste con la artesanía, con el entretenimiento o con la sociedad, este cambio histórico en el significado cayó en el olvido. Hoy en día, si preguntamos <<¿Es realmente arte?>>, ya no queremos decir <<¿Es un producto humano o natural?>> sino <<¿Pertenece a la prestigiosa categoría del arte (bello)?>>.”¹⁶

De hecho, la marcada presencia en la actualidad de los fundamentos del sistema moderno de las artes no significa su completa vigencia. De hecho, coexiste problemáticamente con un sistema contemporáneo resultado de un largo proceso histórico relacionado con las dinámicas económicas y el nacimiento de la propia vida pública y los medios de comunicación.

¹⁵ José Jiménez, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶ Larry Shiner, *La invención del arte*, p. 24.

1.2.2 El arte como religión

En *La invención del arte*, el filósofo estadounidense Larry Shiner remite una historia similar a la contada por José Jiménez y Wladyslaw Tatarkiewicz. Sin embargo, para efectos de este trabajo, es fundamental subrayar la particular cualificación que hace del sistema moderno de las artes. En ella, enfoca su atención en el análisis de la construcción del entramado conceptual e institucional que tuvo lugar a partir del siglo XVIII y durante el siglo XIX con la intención de contrastarla con el estado presente del arte y superar las polaridades típicas del moderno sistema de las bellas artes.

Por entonces, opina el autor, el relato del arte se vio interrumpido por la escisión entre arte y artesanía, lo cual significó un quiebre determinante para la construcción de la noción de arte como un universo separado de otras actividades humanas: en el establecimiento del arte como nueva religión: en la apoteosis del arte.

Los conceptos regulativos, los ideales del arte y los sistemas sociales del arte son recíprocos: los conceptos y los ideales no pueden existir sin un sistema de prácticas e instituciones (orquestas sinfónicas, museos, colección de arte, cánones y derechos de autor) así como tampoco pueden funcionar las instituciones sin una red de conceptos e ideales formativos (artista y obra, creación y obra maestra).¹⁷

Para el autor, los nuevos cánones del siglo XVIII se vieron afianzados en el XIX, espacio temporal donde tiene lugar la que llama “apoteosis del arte”. A comienzos de dicho siglo, diversos autores atribuyeron al arte un papel espiritual trascendente y revelador de una verdad elevada. Le convirtieron en un escenario para la vida espiritual: en un reino independiente y privilegiado del espíritu, la verdad y la creatividad.

Por ello advierte: “A aquellos que aman el arte les parecerá que mi idea de que el arte bello es una construcción reciente, sectorial, marcada por intereses de clase y de género, forma parte de una conspiración hostil que apunta a desacreditar uno de nuestros valores más elevados”¹⁸. Sin embargo, como amante de las artes, defiende la posibilidad de explorar las raíces históricas de nuestras creencias para repensar los ideales y las instituciones vigentes.

Durante el largo proceso de elevación del arte, expresiones como la música o las artes visuales (arquitectura, pintura, escultura) fueron apartadas de sus antiguas

¹⁷ *Idem*, p. 38.

¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

funciones rituales, religiosas o utilitarias para convertirse ahora en objetos de contemplación y disfrute. En ese contexto, surgieron instituciones tales como el museo, la sala de conciertos y la práctica de la escritura creativa, así como su estudio en las universidades. Asimismo, aparecieron los derechos de autor.

Para Shiner, la noción de Bellas Artes, como todo lo surgido en el contexto de la Ilustración europea, nació para ser considerada universal, lo cual explica cómo todas las expresiones artísticas de cualquier época y cultura, incluso previas, hayan sido asimiladas posteriormente a la idea europea de arte.

Otra cualidad de la conformación del sistema de las artes moderno es el nacimiento y reconocimiento de un placer especial y refinado frente a las Bellas Artes. Una nueva actitud estética que solicitaba al espectador separarse de su contexto a través de una concentrada contemplación para experimentar un placer especial, opuesto a los placeres ordinarios brindados por lo útil y entretenido.

“La separación de las obras de arte con respecto a un contexto funcional conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial como la que se observa en la sala de conciertos, en el museo de arte, en los teatros y en la sala de lectura”.¹⁹

Por citar un ejemplo sobre el nacimiento de los museos, tras la Revolución Francesa, hubo quienes en aquella nación quisieron borrar todos los signos de la monarquía, pero se encontraron con objetos (retratos, monumentos) cuyas cualidades artísticas eran notables de manera independiente de las funciones que tenían. Nacieron entonces los museos con la idea de preservar el arte por el arte. En 1773, en el Palacio de Louvre se creó el Museo Nacional.

Al emplazar las obras sospechosas en un museo, la Asamblea consideraba que quedarían neutralizadas. Una vez colocados en el museo, los monumentos reales perderían su poder sacro. Dejarían de ser símbolos de algo que está más allá de su forma para convertirse en mero arte. Fuera del crisol de la Revolución, había surgido una institución que <<hacía>> arte, que transformaba las obras de arte dedicadas a una finalidad concreta y a un lugar determinado, en obras de Arte esencialmente carentes de finalidad e independientes del lugar²⁰.

¹⁹ *Ibidem*, p. 26.

²⁰ *Idem*, p. 251.

También, se sustrajo la música de sus antiguos usos sociales y religiosos para obtener un nuevo estatus en las salas de conciertos, ya con la única intención de satisfacer la espiritualidad.

En ese contexto, la clase media aprendió un nuevo comportamiento estético adecuado, de silencios y reverencias, que se extendió por Europa y luego por América. La imagen que tenemos del espectador que mira con afectación o el público que usa monóculos corresponden a este escenario, testigo de la construcción de nuevas instituciones y el inculcamiento de nuevos ideales y actitudes. Hacia 1830, en Europa ya se trataba de una forma de vida donde destacaba un ámbito visual, subastas, tratantes y museos. De hecho, la aparición de un público de clase media y la sustitución del mecenazgo por la formación de un mercado del arte contribuyeron a la descomposición del viejo sistema del arte. A ello se sumó el nacimiento de la noción del gusto como diferenciación del público educado de los pobres ignorantes o los torpes ricos y sus “placeres groseros”:

Tres elementos principales de la antigua idea del gusto se transformaron en la moderna idea de lo estético: 1) El placer ordinario producido por la belleza se desarrolló hasta formar un tipo especial de placer refinado e intelectualizado; 2) La idea de un enjuiciamiento no prejuiciado se convirtió en el ideal de una contemplación desinteresada, y 3) La preocupación por la belleza fue desplazada por lo sublime y en última instancia por la idea de una obra de arte autoconsciente, autónoma, pensada como creación.²¹

De manera paralela, poetas románticos, escritores idealistas y teóricos dotaron a la práctica artística de un “giro metafísico” que convirtió al Arte en un dominio autónomo, una fuerza trascendente. Para acentuar la elevación espiritual del arte, para muchos de los vinculados con esta práctica, el Arte se convirtió en una suerte de religión. De acuerdo con Shiner, fueron Immanuel Kant y el poeta Friedrich Schiller quienes con sus planteamientos, al integrar el concepto de lo estético con la nueva forma de ver al arte y al artista, han dado fundamento a la conceptualización del moderno sistema de las artes. Así, considera que:

... Al integrar de manera sistemática las polaridades de lo estético *versus* fin, artista *versus* artesano y arte *versus* artesanía, Kant formuló una poderosa justificación filosófica del moderno

²¹ *Ibidem*, p. 200.

sistema del arte. Por otra parte, a pesar de su tentativa de mostrar que lo bello y lo sublime revelan nuestra naturaleza moral, su obra ha tenido el efecto a largo plazo de reforzar la separación del arte, la ciencia y la moralidad.²²

Pero, apunta el autor, generalmente la elevación espiritual del arte tomó las nociones de Schiller, que “entendía al arte como la revelación de la verdad superior dotada de poder de redención. [Pues] La inteligencia del sentimiento y de la imaginación, a pesar de estar desprovista de la claridad y la certeza del razonamiento científico o práctico, nos proporciona acceso inmediato a la espiritualidad que trasciende las divisiones religiosas de lo humano”.²³

De acuerdo con Shiner, aquella posición sería alimentada de manera consecuente por diversos autores, que dieron lugar a lo que Jean-Marie Schaeffer llama la “Teoría especulativa del arte”, cuyo núcleo es el supuesto de que el arte revela el fundamento del universo (Dios, ser, absoluto) a través de los significados sensibles de la imagen, el símbolo, y el sonido.

Las voces que se sumaron son numerosas y alimentaron una serie de ideas y estereotipos ampliamente difundidos. Por ejemplo, el de los artistas como genios creadores dotados de imaginación creativa, bohemios, dandis, sufrientes, rechazados sociales, ejemplos de la ambición de la clase media por el reconocimiento y la movilidad sociales.

1.2.3 Rupturas

Frente a la historia de la conformación y cualificación del sistema moderno de las artes, el propio Shiner señala formas de resistencia a los principios de éste. Se trata de procesos de asimilación y resistencia que permiten formular la pregunta de si estamos ante la inminencia de un tercer sistema de las artes o éste ya existe²⁴. En su

²² *Idem*, p. 209-210.

²³ *Idem*, p. 266.

²⁴ Sobre el problema de los sistemas artísticos también puede verse Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, Paidós Estética, 1990, donde el filósofo estadounidense se refiere no al final de la práctica artística sino a la naturaleza de ésta después del final de un relato progresivo de la historia del arte en busca de una verdad. Es decir, plantea que la producción artística contemporánea sucede en un posrelato o periodo posthistórico caracterizado por su pluralismo, pues ya ningún arte está enfrentado con otro: ninguno es más válido o verdadero. Concluyó una historia del arte narrativa del arte occidental, de 1300 a 1900, y del modernismo, de 1880 a 1965, que generó una nueva totalidad cultural: entramos a un periodo posthistórico cuando dejamos de preguntarnos *cuál estilo* para preguntarnos *qué es arte*. El conceptualismo abrió las puertas a la filosofía en el arte por su giro hacia el pensamiento. En el arte después del fin del arte los artistas se liberan de la carga de la historia y son libres en sus búsquedas. El tercer sistema al que nos referimos, que no es el antiguo ni el moderno, sino el contemporáneo, corresponde con el posrelato de Danto.

señalamiento de quiebres históricos, el autor reconoce el que sería el inicio de las transformaciones del propio sistema: la aparición del arte de vanguardia o *avant-garde*, un término militar francés que significa guardia avanzada y que fue empleado por primera vez por Mikhail Bakunin para referirse a los artistas que desafiaban las convenciones de la clase media, los estilos artísticos y las instituciones.

A principios del siglo XX, la idea de vanguardia artística se había asimilado a la modernidad en sus diversas formas y la creencia de que el arte, la poesía y la música más relevantes debían ser desconcertantemente nuevos. Hace poco, algunos críticos sociales han argumentado que la única vanguardia verdadera del pasado fue la de los movimientos anti-artísticos del siglo XX –por ejemplo, el dadaísmo, o el constructivismo ruso.²⁵

Otra transformación fundamental, el desgaste de la búsqueda de la belleza, también delinea el escenario donde sucede el arte contemporáneo y el conflicto que vive con sus públicos:

No podemos abandonar el asunto de la naturaleza de la experiencia estética sin apuntar una de las más llamativas diferencias entre las discusiones del siglo XIX y XX: la desaparición casi por completo, a partir de 1950, de la belleza como concepto central de la estética. Las raíces del declive de la belleza se remontan a finales del siglo XVIII con la emergencia de la idea misma de estética. Como hemos visto, los teóricos del gusto del siglo XVIII no sólo estaban interesados en la belleza sino que desarrollaron los conceptos de lo sublime, lo pintoresco y la novela. La belleza, que una vez fue la única calificación para los más altos logros artísticos, tenía ahora muchos rivales, y uno de ellos, lo sublime, era considerado por muchos escritores del siglo XVIII y XIX como una experiencia aún más profunda y poderosa que la de la belleza.²⁶

Al respecto, afirma Tatarkiewicz:

El arte no se corresponde ya con esta definición en muchas de sus corrientes, por lo menos desde los dadaístas y surrealistas: la belleza no sólo no es ya una característica distintiva del arte, sino que ni siquiera es un rasgo indispensable. Y los teóricos, deseando explicar el arte contemporáneo, rechazan esa definición. Por el año 1900 se dudaba ya de la validez que tenía la definición del arte por medio de la belleza. Medio siglo después, la convicción de que la

²⁵ Larry Shiner, *op. cit.*, p. 282.

²⁶ *Ibidem*, p. 301.

definición no es válida se había hecho casi universal. Y en ese momento comenzó otro periodo en la historia del concepto arte.²⁷

La asimilación de la fotografía, la revisión de la relación entre arte y oficio con la aparición del diseño industrial en los albores del siglo XX, la modernidad artística, el anti-arte de los dadaístas y surrealistas, el alcance del arte hacia las mayorías y el arte público son algunos de los ejemplos de formas de resistencia planteadas por Shiner. Al inicio de sus planteamientos, afirma que:

El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desaparezca, con toda seguridad le seguirá un tercer sistema de las artes. Es muy probable que lo que algunos críticos temen o aplauden como la muerte del arte, de la literatura o de la música no sea sino el final de una determinada institución social cuyo origen se remonta al siglo XVIII.²⁸

¿Es que la idea de Shiner sobre el arte como *invención* en el siglo XVIII ha dejado de ser la medida de las prácticas artísticas actuales? Para el autor, las instituciones y las construcciones conceptuales del siglo XVIII y XIX sustentan indudablemente prácticas e instituciones culturales en la actualidad. De ahí la revisión que hace de su génesis y situación actual.

Al comparar los planteamientos de los autores, me parece que existen dos posibilidades: explicar, como Shiner, la práctica artística contemporánea en el marco de un sistema de las artes moderno, aunque con la tarea de señalar que muchos de sus principios se encuentran transgredidos; o bien, asumir, como José Jiménez o Danto, la posibilidad de que las frenéticas transformaciones artísticas sucedidas en el siglo XX y en lo que va del XXI hayan constituido ya un tercer sistema de las artes, el sistema contemporáneo de las artes, el cual, desde luego, no desecha todos los fundamentos que le preceden. ¿Cómo esta disyuntiva influye en la experiencia artística y en los entornos en que ésta tiene lugar? Hay que insistir en ese cuestionamiento.

²⁷ Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 51.

²⁸ Larry Shiner, *op. cit.*, p. 21. El planteamiento de este trabajo de investigación retoma la noción del académico estadounidense sobre el desgaste del sistema moderno de las artes y la puerta que Jiménez abre a sobre el desgaste de dicho sistema y la posibilidad de uno nuevo, el cual recibe forma en el esquema que presenta y revisaremos más adelante.

1.2.4 Otro universo de las artes

Con orígenes en el *Quattrocento* italiano a partir de ideales de belleza y fraguado en el siglo XVIII, en el contexto de la Ilustración europea, el sistema moderno de las artes es representado por José Jiménez en un esquema que propone para apreciar la *configuración definitiva del cuadro de componentes institucionales que configuran el universo de las artes*.

En dicha representación gráfica, la obra de arte (la artesanía se encuentra al margen y carece del estatus de arte) constituye el centro de atención de un universo de las artes que se convierte, a la vez, en un circuito de comunicación establecido entre intereses estéticos, así como de poder discursivo y económico. Con la obra de arte como punto de partida, el artista se sitúa en un extremo del esquema y el público en el otro. Así, entre éste y la pieza artística, la crítica de arte encuentra lugar como una primera mediación de sentido: en el camino entre la obra de arte y su público, surge un personaje *autorizado* para buscar orientarlo al emitir un juicio discursivo sobre la producción artística.



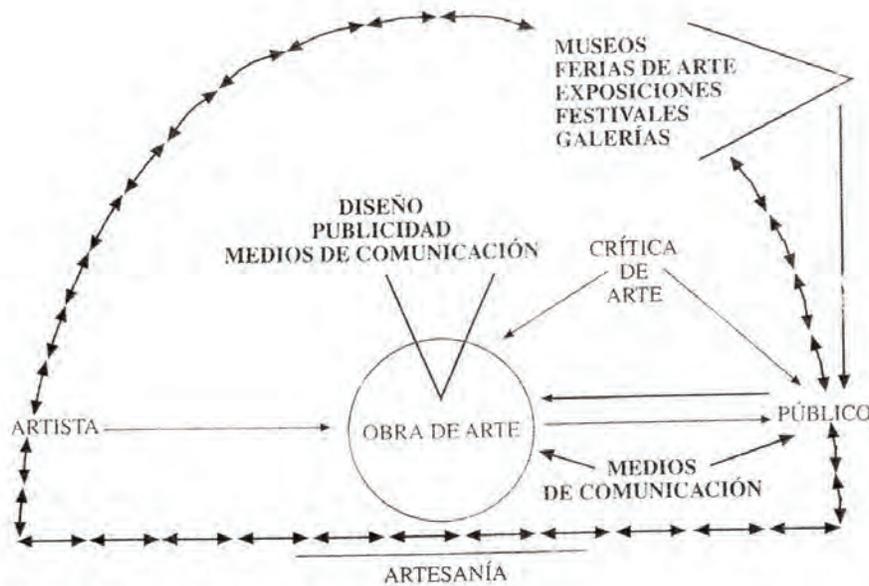
José Jiménez, *Teoría del arte*, pág. 105.

Como explica el autor, es precisamente en el periodo de la Ilustración que aparece “una nueva disciplina filosófica, la Estética, cuyo objetivo central sería el estudio y análisis de todo lo referente a la experiencia y la representación sensibles, que la naciente cultura moderna institucionaliza de modo privilegiado en el conjunto de las

artes”.²⁹Se reconoce que la manera de mirar arte, fuera de los ámbitos cortesano y religioso, ha sido trastocada.

Por otra parte, entre la constitución del sistema moderno de las artes y los tiempos en que vivimos, las expresiones artísticas han demostrado una gran vitalidad y construido una compleja historia. Para evidenciar que la marcada presencia del sistema moderno de las artes en la actualidad no significa su total vigencia, Jiménez propone un esquema que correspondería al universo de las artes ya no en su condición moderna sino contemporánea.

Las diferencias con el primer modelo representan modestamente los resultados de las grandes discusiones del arte, las modificaciones en los grandes sistemas de producción y su influjo en las nociones artísticas, así como, nada menos, la historia de las ideas de tres siglos. Entre ellas, profundas reflexiones sobre las formas de existencia de las obras de arte, contrastantes aproximaciones filosóficas y teóricas, las propias nociones de creación y autoría, así como el influjo de los sistemas de producción de una época en la consolidación del sistema de las artes (el primero surge en un entorno donde la producción de bienes era manual y el segundo sucede en un incierto escenario capitalista).



José Jiménez, *Teoría del arte*, pág. 156.

²⁹ *Idem*, p. 105.

En el nuevo esquema, el autor sitúa nuevamente a la obra de arte como personaje central entre un artista y un posible público. Sin embargo, advierte la aparición de otros personajes que se convierten en mediadores de sentido en esta relación: nuevamente aparece la crítica de arte, pero ahora también instituciones y espacios como los museos, las galerías, ferias de arte, exposiciones y festivales. Esto, con la consecuente aparición de personajes como los galeristas, curadores, coleccionistas, convertidos en figuras de poder a veces equiparables con la del propio artista y de gran relevancia en la legitimación pública de éste. Además, encuentran un lugar en el sistema los medios de comunicación, que durante el siglo XX marcaron la constitución de la vida pública. No sólo eso: el autor también señala en qué manera el diseño gráfico e industrial, la publicidad y los propios medios de comunicación arrebataron a los artistas la exclusividad para generar objetos, productos e imágenes (textos, señalaremos más adelante) con cualidades estéticas, hecho que obligó a las prácticas artísticas a redefinir sus objetivos de manera radical.

En ese nuevo sistema de las artes, convertido también en un circuito de comunicación, los flujos son complejos, multidireccionales, y encierran relaciones de poder no sólo de tipo económico sino discursivo. En un entorno donde las cualidades estéticas “tradicionales” como la belleza, perfección y armonía se vieron transgredidas por los grandes avances industriales y la aparición de nuevos espacios de representación, las prácticas artísticas han puesto su energía en la exploración de nuevos mecanismos de expresión, de una pluralidad desconcertante.

1.3 Un concepto operativo de arte

Una vez conocida esa historia, que identifica a la constante transformación como un elemento intrínseco de la práctica artística, parece no quedar claro por qué seguimos preguntándonos “¿es esto arte?” Programados, muy seguramente sin saberlo, con base en el entramado conceptual del moderno sistema de las artes, sigue causándonos mareos intentar comprender qué puede agrupar en la misma categoría una pintura de Rubens y un *performance* de Marina Abramovic. La comparación es tramposa, pero este tipo de paralelos se establecen con relativa frecuencia cuando se busca desestimar la práctica artística contemporánea –aunque algunas expresiones de ésta pudieran flaquear en otros aspectos curiosamente poco señalados. Pese a tales disyuntivas, en las que abundaremos más adelante, lo cierto es que bajo la noción “arte” aparecen agrupadas una cantidad tal de expresiones que es difícil encontrar un concepto que pueda abarcarlas alejado de

prejuicios y valoraciones de época. Por ello, para nuestra explicación resulta útil el concepto construido por Wladyslaw Tatarkiewicz, caracterizado por su pluralidad y por permanecer abierto.

Para el filósofo polaco, los propios acontecimientos que han transformado el rumbo de la historia del arte han motivado las mutaciones de sus diferentes conceptualizaciones: desde la aparición de la fotografía y el cine, el cuestionamiento de la identidad de ciertas profesiones como artes, las discusiones en torno a la condición del objeto artístico, la aparición de los medios de comunicación y el trastocamiento que ejercieron sobre la práctica artística, hasta las dinámicas del mercado, así como la distinción entre las artes y la producción comercial en masa. Al señalar aquellos cambios y reconocer al arte como un ámbito donde existen disímbolas búsquedas y objetivos, el autor cuestiona la posibilidad de existencia de un concepto capaz de abarcar todas estas prácticas; reflexiona sobre cómo se ha comprendido el arte y qué se ha esperado de él, preguntas de las que parte en la tarea de articular una *definición de definiciones*. Históricamente, indica el autor, los rasgos distintivos del arte han sido: producir belleza; representar, o reproducir, la realidad; crear formas; expresar; producir la experiencia estética; producir un choque. Se trata de seis ideas que existen en lo que llama “la mente pública” o lo han hecho en diferentes periodos de la historia: “Cada una –de las ideas– puede representar algunas obras, o algunos tipos y tendencias apoyando su opinión. La cuestión es que ninguna de ellas puede hacer justicia a todo el campo que generalmente se denomina arte”.³⁰

Ante esta dificultad de ofrecer definiciones realmente abarcadoras en el arte, el autor cuestiona la posible renuncia a un concepto que agrupe estas prácticas. Desde su punto de vista, la cuestión es que en “la mente pública” éstas aparecen agrupadas en un solo concepto. Por ello, propone una definición disyuntiva que da lugar a todas las diferencias: una visión de conjunto que no elude la diversidad de las prácticas, sus funciones y papeles en cada época y cultura. Así, con particular atención en las *intenciones*, los *efectos* en los receptores, los *productos* artísticos y sus diferentes valoraciones, construye dos definiciones, *arte* y *obra de arte*, que tienen la disyuntiva como fundamento. Su intención es construir definiciones lo suficientemente abiertas como para acomodar ahí todo tipo de arte.

³⁰ Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 61.

“El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque”.³¹ Y muy cerca: “Una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque”.³²

Cuando Tatarkiewicz desarrolló su visión pluralista del arte, entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, observó una época caracterizada por la búsqueda de novedad y renovación, con un interés particular por la oposición: una tendencia contra los museos, contra la estética, la diferenciación de las diversidades artísticas, la forma, el trato social del arte, el público, el artista, el autor y las obras de arte en sí mismas.

Desde luego, dicho periodo y sus consecuentes etapas han sentado las condiciones de la práctica artística contemporánea. Por ello, en adelante entenderemos *arte* y *obra de arte* en los términos planteados por el autor polaco, aunque con atención en dos cuestionamientos adicionales: ¿qué brinda a las expresiones artísticas su carácter *contemporáneo*? y ¿qué reconoce su *carácter artístico* en medio del entramado institucional propio del sistema contemporáneo de las artes?³³

Para situar el contexto en el que se plantea la primera pregunta, vale recuperar un fragmento de una entrevista sostenida entre el filósofo, ensayista, crítico de arte y teórico de los medios alemán Boris Groys y el equipo de la revista de artes *La Tempestad*:

-Resulta interesante, en ese sentido, el paso de lo “moderno” a lo “contemporáneo”, de las esperanzas utópicas a la consideración del presente, lo cual, como usted ha señalado, se relaciona con la caída del comunismo. En esta reconsideración de los proyectos de modernidad, ¿encuentra rasgos propios de esta época, signos que permitan comenzar a entender en qué consiste el arte del siglo XXI?

-Encuentro que la reconsideración de los proyectos de la modernidad –especialmente del comunismo– es lo que nos vuelve contemporáneos de nuestro tiempo. Ser contemporáneo no es lo mismo que ser temporal: “estar con el tiempo” no es lo mismo que estar “en el tiempo”. A mediados del siglo XIX Kierkegaard preguntó qué significa ser contemporáneo de Cristo. Su respuesta fue: dudar de que Cristo sea el hijo de Dios. Si acepto o rechazo esa afirmación dejo de

³¹ *Ibidem*, p. 67.

³² *Idem*.

³³ Las formas de existencia de las obras de arte ocupan el siguiente capítulo.

ser contemporáneo de Cristo –en ambos casos, lo dejo en el pasado. Pero si dudo de ella me coloco en la misma posición en la que se hallaban los contemporáneos de Cristo. Así, ser contemporáneo de la modernidad significa dudar de su afirmación de ser moderna (de la afirmación de que el comunismo es comunista, de la afirmación de que la democracia es democrática, etc.). Nos volvemos contemporáneos de nuestro presente (y pasado) cuando comenzamos a dudar de estas afirmaciones.³⁴

Sus consideraciones sobre la oposición entre lo “moderno” y lo “contemporáneo” no están planteadas en los mismos términos en que lo hemos comprendido en páginas anteriores. En este planteamiento, las nociones sobre lo *antiguo*, *moderno* y *contemporáneo* han servido únicamente para establecer diferenciaciones entre tres sistemas del arte correspondientes a periodos históricos distintos. Por otra parte, la disyuntiva planteada por Groys corresponde a una oposición de orden ideológico: un posicionamiento frente a la Modernidad como concepto que, con fundamento en la razón, define o definió una época y un programa de pensamiento. Evidentemente, hablar de tres sistemas del arte (determinados por grandes acontecimientos y sustentados por un entramado conceptual) tiene relación con ese planteamiento, pero es necesario mantenerlo en este trabajo como un asunto de orden histórico. Por lo tanto, las aseveraciones de Groys sirven en este contexto para señalar que los artistas que se desempeñan en el sistema del arte contemporáneo comparten una inquietud por cuestionar de manera constante su tiempo: sus relaciones con el presente y el pasado. Unas líneas adelante, el también curador afirma que encuentra hoy “obras que reflejan la condición contemporánea, la vida y el arte actuales. En ese sentido, la noción ‘arte contemporáneo’ no es de ninguna manera accidental”.

Ahora bien, ¿qué hace que determinada expresión pueda ser llamada arte en el contexto del sistema del arte contemporáneo? Aproximar una respuesta a este segundo cuestionamiento exige tener en cuenta las relaciones institucionales establecidas dentro de tal sistema artístico, así como el papel de las mediaciones ejercidas dentro de aquél por parte de diversos agentes. Al respecto, José Jiménez cita al filósofo y teórico de la estética italiano Dino Formaggio:

³⁴ “Los camaradas del tiempo. Conversación con Boris Groys” puede consultarse completa en el *dossier* “Las artes en el siglo XXI”, en revista *La Tempestad*, núm. 75, noviembre-diciembre de 2010, pp. 83-85.

Lo que convierte a algo, en principio abierto, en arte es que sea *llamado* arte. Esto conlleva a situar nuestra cuestión en una dimensión retórica, en el aspecto más noble de la palabra, en el plano del discurso y del lenguaje. ¿Cómo <<algo>> puede ser *llamado* arte? Cuando aparece inscrito en los canales institucionales que producen y hacen circular las prácticas que incluimos dentro de su ámbito, y, obviamente, cuando existe una <<retórica>>, una argumentación, que justifica su inserción en el ámbito artístico. En nuestro mundo no hay <<arte>> en sentido estricto fuera de esos canales institucionales. (...) la inserción de las obras o propuestas en los canales institucionales del arte requiere su admisión en los mismos a través de una serie de filtros en distintas instancias y niveles. En el caso de las artes plásticas, las más comunes son: galerías, revistas especializadas, ferias comerciales, exposiciones públicas, medios de comunicación en general y, finalmente, museos, en los cuales culmina la legitimación como <<arte>> de una determinada obra o propuesta, su plena aceptación institucional.³⁵

Tal vez por estas razones en el contexto de la práctica artística contemporánea, cuya naturaleza reconoce la pluralidad en las expresiones, las justificaciones discursivas y los distintos mecanismos de legitimación dentro del sistema han adquirido gran importancia.

Una precisión más: a la noción de Tatarkiewicz de obra de arte a partir de sus intenciones, efectos y productos debemos sumar, en adelante, la comprensión de ésta en su calidad de texto. Ubicada al centro del sistema de las artes, como dispositivo detonador de diversas interpretaciones y mediaciones, asumimos la obra de arte en el sentido en que lo hace Roland Barthes en el apartado “De la obra al texto” de su libro *El susurro del lenguaje*: “una obra cuya naturaleza íntegramente simbólica se concibe, percibe y recibe, es un texto”.³⁶ La obra de arte, el Texto, es algo *radicalmente* simbólico cuyo campo de existencia es el de los significantes y se estructura como una pluralidad de sentidos que apareja la diseminación de éstos. Así, con independencia de sus cualidades ontológicas intrínsecas de cada obra, una imagen en cualquiera de sus modalidades, una instalación, una pintura, un libro o un trabajo en audio son asumidos como textos.

Por lo tanto, en adelante comprenderemos al arte desde una concepción pluralista de una práctica que ofrece sus productos como textos que cuestionan su tiempo en el marco de un complejo entramado institucional, como el que se cualifica a continuación.

³⁵ José Jiménez, *op. cit.*, p. 51.

³⁶ Roland Barthes, “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje*, p. 76.

1.4 El sistema del arte contemporáneo

El escurto recorrido histórico realizado por los autores citados con anterioridad representa la antesala de la constitución del sistema de las artes contemporáneo, el cual conviene cualificar desde una perspectiva internacional antes de ser abordado desde las problemáticas (y dimensiones comunicativas) del circuito artístico local. Para ello, resultan notablemente ilustrativas las experiencias planteadas en el libro *Siete días en el mundo del arte*, de la historiadora del arte y socióloga canadiense Sarah Thornton.

Una de las principales características de su inquietante relato es la caracterización del mundo del arte desde la pesada carga del mercado, así como el señalamiento de la marcada importancia de la teoría y la espectacularización del ámbito del arte contemporáneo. Se trata de una investigación etnográfica que sirve para cualificar un mundo del arte que en diversos aspectos se identifica y en otros se opone con el ámbito artístico local, sobre el que abundaremos más adelante.

En su exploración por la práctica de los agentes más destacados del sistema del arte contemporáneo internacional, aborda la dinámica de las subastas en la influyente casa Christie's en Nueva York, la formación crítica de los estudiantes en el Instituto Californiano de Arte (CalArts), las historias detrás de la feria de arte de Basilea y de la Bienal de Venecia, los vericuetos de los espectaculares concursos internacionales de arte como el Premio Turner otorgado por la Tate Britain, el papel de las publicaciones especializadas desde las entrañas de *Artforum*, así como el trabajo en el estudio del artista Takashi Murakami.

La cualificación, en automático, motiva comparaciones con el circuito artístico local para señalar las particularidades de sus dinámicas en función con las principales capitales del arte contemporáneo. ¿Es tan sólido el mercado del arte local?, ¿define las instituciones y la producción artística como en Estados Unidos o en algunos países europeos? México tiene importantes coleccionistas, pero es evidente que la principal “oferta” de arte al público depende de las instituciones del gobierno y las universidades, o de los préstamos que hacen a éstos los coleccionistas privados, aunque recientemente es visible el crecimiento del número de galerías. Incluso en el ámbito de la producción artística, las comisiones y subvenciones de entidades oficiales, como las becas de creación, resultan fundamentales.

Ya desde el párrafo inicial del libro, la autora califica lo que ha sucedido en el ámbito internacional durante la última década, caracterización que sólo parcialmente

aplica para la realidad local, respecto de la cual vale revisar las convergencias y divergencias en lo particular:

Siete días en el mundo del arte es una muestra sintética y representativa de un periodo extraordinario en la historia del arte. Durante los últimos ocho años [el libro se publicó en 2008, aunque la cualificación goza de vigencia], el mercado del arte contemporáneo cobró un impulso inusitado, se incrementó la concurrencia a los museos y, como nunca antes, muchas personas pudieron huir de sus empleos para pasar a autodenominarse artistas. El mundo del arte se expandió y se aceleró; se puso de moda, cada vez más concurrido y más caro.³⁷

Y agrega:

El mundo del arte contemporáneo es una red dispersa de subculturas superpuestas, vinculadas por el simple hecho de que todas ellas creen en el arte. Estas subculturas se distribuyen por todo el planeta, pero se agrupan en ciertas capitales: Nueva York, Londres, Los Ángeles, Berlín. Claro que existen vitales comunidades artísticas en Glasgow, Vancouver o Milán, pero a tal punto son periféricas que los artistas que la integran, por lo general, han tomado la decisión consciente de quedarse. Aún así, el mundo del arte es hoy más policéntrico de lo que era en el siglo XX, cuando París y después Nueva York dominaban la escena³⁸.

De acuerdo con Thornton, los integrantes del mundo del arte desempeñan, por lo general, una de seis funciones definidas: artista, galerista o *marchand*, curador, crítico, coleccionista o subastador, lista de la que al menos el papel del subastador aparece diluida en el ámbito artístico de la Ciudad de México.

El mundo del arte, señala, “es una ‘economía simbólica’ donde el trueque se realiza en ideas y el valor cultural suele ser más significativo que la bruta abundancia”³⁹. ¿Quién o qué representa poder en aquella economía? La *credibilidad* es la respuesta.

Mi investigación me ha llevado a pensar que las grandes obras no aparecen: se hacen. No sólo las hacen los artistas y sus asistentes sino también los galeristas, los curadores, los críticos y los coleccionistas que ‘apoyan’ la obra. Esto no quiere decir que el arte no sea grandioso o que las

³⁷ Sarah Thornton, *Siete días en el mundo del arte*, p. 9.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem*, p. 10.

obras que llegan a los museos no merezcan estar allí. En absoluto. Es sólo que la creencia colectiva no es tan simple ni tan misteriosa como podríamos imaginar.⁴⁰

Considera además que el arte contemporáneo se ha convertido en una especie de religión para ateos: “Para muchos integrantes del mundo del arte, así como para diversos tipos de aficionados, el arte impulsado por conceptos es una especie de canal existencial que aporta sentido a sus vidas”⁴¹. De esta manera, se conforman comunidades cuya unión parte de compartir significados:

A pesar de su autorreferencialidad, y muy al estilo de una sociedad de devotos seguidores, el mundo del arte depende del consenso tanto como de los análisis individuales o el pensamiento crítico. Si bien venera lo no convencional, rebasa la conformidad. Los artistas hacen obras que ‘lucen como arte’ y se comportan de maneras que encajan en los estereotipos. Los curadores complacen las expectativas de sus pares y de los directorios de sus respectivos museos, los coleccionistas corren en manada a comprarle a un grupito de pintores de moda. Los críticos se fijan para dónde sopla el viento; no sea cosa de quedar descolocados. La originalidad no siempre se ve recompensada, pero algunas personas realmente deciden atreverse e innovar, lo cual le da razón de ser a todo lo demás⁴².

¿Por qué el arte se volvió tan popular la última década?, se pregunta la autora. Para responder a ello, propone algunas hipótesis “directas e interrelacionadas”: “primero, estamos más educados que antes, y hemos desarrollado un apetito por bienes culturalmente más complejos. (En los Estados Unidos, y el Reino Unido, el porcentaje de población con título universitario ha aumentado de manera espectacular en los últimos veinte años). Idealmente, el arte estimula el pensamiento requiriendo un esfuerzo activo y disfrutable”⁴³.

Además, lo atribuye a la gran carga visual de la cultura actual que ahora se transmite por televisión o *Youtube*, pues hay quien señala una creciente alfabetización visual, que podría traducirse en mayor placer intelectual a través del sentido de la vista.

En tercer lugar, afirma que el arte puede cruzar fronteras más aún que la palabra e “irónicamente, otra razón por la que el arte se ha vuelto tan popular es que es tan caro.

⁴⁰ *Idem*, p. 12.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem*, p. 13.

⁴³ *Idem*.

Los precios altos dominan los titulares de los medios, que han popularizado la noción de arte como bien de lujo y símbolo de estatus”.⁴⁴

Sin embargo, aunque en el ámbito de los contenidos la producción artística contemporánea de México compite con la del mundo, muchas de las cualidades mencionadas con anterioridad son difícilmente replicables en nuestro país. Correlacionar el crecimiento inusitado de población universitaria o el desarrollo de una educación visual en un contexto como el nuestro, donde la concentración mediática redundante en una oferta de contenidos pobre, sería una salida fácil. Afirmar, por otra parte, que el circuito del arte contemporáneo de la Ciudad de México puede calificarse como periférico en función de las grandes capitales del arte, elude una verdadera introspección en un ámbito que se caracteriza por una gran efervescencia.

Este trabajo, precisamente, intenta abordar cómo es el circuito artístico local, cuáles son sus dinámicas internas en su condición de circuito comunicativo: como espacio público de construcción colectiva de significados y legitimación discursiva.

Y en ese contexto, se vuelve necesario reflexionar sobre el papel que juegan los diferentes integrantes del mundo del arte como mediadores entre las diversas expresiones artísticas y sus espectadores: ¿cuáles son los intereses de los artistas, los curadores, los críticos, los galeristas, los académicos, los medios de comunicación? ¿Qué tipo de relación deben buscar establecer?, ¿debe ofrecerse al público la pura experiencia frente al arte o algún agente externo debe entregarle el significado digerido a través del lenguaje? ¿La obra de arte contemporáneo necesita ser explicada?, ¿debe depender del lenguaje de manera tan sustancial?

1.5 Mediaciones

¿Por qué el arte contemporáneo parece un territorio tan difícil de explorar, tan ajeno, si con frecuencia se refiere a la vida diaria, a la cotidianidad? Pese a las profundas transformaciones enfrentadas por las expresiones artísticas, todavía buscamos entender y mirar como se entendió y miró en otro tiempo.

En los medios de comunicación y la vida cotidiana, aparecen de manera recurrente referentes inmediatos e incuestionables de *lo que es arte*: grandes clásicos, obras maestras que desde luego no dejarán de serlo, pero cuya repetición opaca la asimilación social de un segmento reciente del relato del arte que es en sí mismo complejo.

⁴⁴ *Idem.*

Ideales y parámetros como el genio, la belleza, la perfección o la eternidad, difícilmente permiten acercarnos en los mismos términos a las prácticas artísticas contemporáneas. Aún así, no paramos de intentarlo. Es como si estuviéramos programados.

Podemos encontrar belleza y perfección en las pinturas del Renacimiento italiano, porque fueron concebidas con esos valores y una nueva forma de mirar el mundo, pero sería una necesidad buscarlos en trabajos donde la ejecución técnica quedó en segundo plano porque el principal objetivo consistió, por ejemplo, en criticar algún aspecto del capitalismo, satirizar el mercado del arte o reflexionar sobre la tiranía del paso del tiempo. Nos enfrentamos a otros lenguajes, mecanismos, intenciones y funciones de las expresiones artísticas.

A la vez, conocemos dichas expresiones artísticas a través de muy diversas mediaciones. Visitamos (o no) una exposición por la impresión que tuvimos al leer una nota informativa en un diario, la página de internet de una institución de confianza, una crítica en una revista especializada o una recomendación de fin de semana en televisión. Acaso una agresiva campaña de difusión o la presencia de una pieza escandalosa.

Sin embargo, a veces nos queda sólo eso: imágenes, explicaciones fragmentadas, anécdotas, impresiones del otro. Y, aunque en aquellas mediaciones la información valiosa pueda estar acompañada de errores, intereses, lugares comunes, exageraciones o impresiones personales de quienes ocupan espacios en los medios de comunicación, parece que con eso basta para emitir juicios y formular conclusiones.

Situados frente a las diversas expresiones del arte contemporáneo, parece que los espectadores se mueven por apenas dos caminos: una creciente fascinación o una indiferencia que resulta del desconocimiento y una sensación de exclusión.

Ya en 1917, el artista francés Marcel Duchamp, reconocido entonces en el circuito artístico de su época por sus cualidades como pintor, cuestionó la noción de autoría artística al firmar un urinario e intentar exponerlo. Desde aquella época, las condiciones de existencia de las expresiones artísticas se vieron trastocadas y nunca detuvieron sus mutaciones. ¿Por qué hoy no existe una asimilación social de la transformación del sistema del arte y en cambio siguen vigentes de manera problemática valores y parámetros de otro tiempo?

Inmersos en sus propias dinámicas, para quienes forman parte del circuito del arte contemporáneo algunas de esas preguntas no encuentran pertinencia. Con una

mirada a la historia, todo parece resultar evidente. Sin embargo, el escueto recorrido histórico realizado en este capítulo busca explicar en dónde se hallan las raíces del desasosiego que causa entrar en un museo y no poder comprender por qué “eso es arte” y “qué significa” (si es que lo hace).

Tres autores citados comparten, en distintos términos, la idea de que existe un sistema de las artes que no siempre ha sido como lo conocemos y nos llevan a reflexionar cómo aproximarnos al arte de nuestros días. Paralelamente, abren la puerta a una conceptualización del arte abierta, que puede cobijar amplísimas experiencias, que, aunque diversas, agrupamos de todas formas bajo esa noción.

En ese sentido, la mirada histórica propuesta en este capítulo (a partir de las coincidencias entre los autores) permite entender el panorama actual como resultado de una genealogía y situarnos ante el sistema artístico contemporáneo, que abreva de una larga historia aunque pueda hacerse parecer lo contrario. De esta forma, el contenido del siguiente capítulo consiste en abordar las cualidades específicas de existencia de las expresiones artísticas y las relaciones que establecen en los entornos en que se mueven. En consecuencia, en el tercer capítulo indagaremos las problemáticas y dudas específicas que resultan de estos planteamientos a partir de reflexiones resultantes de una serie de encuentros con diversos agentes del circuito del arte contemporáneo de la Ciudad de México, quienes ofrecen reflexiones sobre su práctica como mediadores en el camino entre las obras de arte y sus espectadores.

Capítulo 2. La producción artística contemporánea y sus condiciones de existencia

Tal vez la obra más famosa de Golo sea la que se conoce como *Variations on a Rauschenberg's erased painting*. Luego de pasar la estopa con solvente sobre el original, Golo comenzó a pintar encima. La idea en sí ni siquiera era suya. Vamos. Lo que a la gente le falta en estos días es memoria. Rauschenberg ya había hecho eso con un cuadro de

De Kooning...

Tryno Maldonado

La intención del primer capítulo de este trabajo ha sido plantear, en términos generales, una aproximación histórica de las transformaciones enfrentadas por el sistema de las artes. Como se vio, el señalamiento de algunos episodios clave en ese devenir temporal permite observar cómo el arte y sus dispositivos han jugado papeles muy distintos en cada época y contexto cultural, como notamos al mirar el escenario actual a la luz de su historia. De manera consecuente, el objetivo de este segundo apartado es señalar algunas circunstancias que permean la producción artística contemporánea, para poder así comprenderla en una dimensión amplia y no solamente en lo que concierne a sus condiciones materiales de existencia.

La categorización de las bellas artes que enlistaba una serie específica de disciplinas ha sido desbordada, y aunque todavía sirva como base de sólidas estructuras institucionales, difícilmente resulta una noción operativa, capaz de englobar la multiplicidad de propuestas que se realizan actualmente. En ese sentido, resultaría ocioso –al menos aquí– intentar establecer nuevas categorizaciones, pues además de inevitablemente sesgado el esfuerzo seguramente dejaría de ser vigente muy pronto. Como consecuencia de lo anterior, al situarse frente a la práctica artística contemporánea apremia el reconocimiento de la pluralidad de condiciones que sus manifestaciones pueden adoptar y la consecuente facilidad para transgredir clasificaciones que aquello conlleva. Quizá, aunque se trata apenas de una consideración que no resuelve todos los términos de la discusión, comenzar y terminar numerosas aproximaciones a partir de esta certeza permitiría eludir algunos debates innecesarios. Por otra parte, es de igual modo pertinente indicar que tales obras actúan de maneras muy distintas. Situadas al centro del sistema artístico descrito páginas

atrás⁴⁵, se convierten en dispositivos de sentido que nunca se encuentran cerrados – aunque tampoco totalmente abiertos– ni estáticos. En su condición de textos, en los términos que de acuerdo con Roland Barthes hemos planteado, las obras de arte, radicalmente simbólicas, e independientemente de sus condiciones materiales específicas, tienen como campo de existencia el de los significantes. Y esa existencia, simbólica, comunicativa, tiene algunas particularidades que seleccionamos e indicamos a continuación.

Establecer una aproximación a la práctica artística contemporánea implica atravesar una serie de cuestionamientos que quizá valga más la pena señalar y tener en cuenta que intentar resolver. Sin embargo, en función de los intereses de este trabajo, encontramos pertinentes tres consideraciones insoslayables. Se trata, en primer lugar, de un replanteamiento de los términos en los que puede comprenderse la existencia de la obra de arte. Es decir, algunos señalamientos sobre sus modos de existencia, que no solamente está circunscrita a los objetos físicos. En segundo lugar, una vez cualificada la obra en sus modos de existencia como dispositivo de sentido, describimos cómo y en qué condiciones se convierte en un dispositivo susceptible de interpretación, y a la vez cómo ésta es la apertura de un puente a una serie de concreciones, que son finitas. De manera que estas cualidades, en su trajín por los circuitos artísticos, abren las puertas para la construcción colectiva de significados: la estructura de la obra se llena no sólo con la experiencia del espectador sino en las distintas mediaciones de sentido a las que se somete la obra en el sistema de las artes, las cuales permiten la construcción de un relato colectivo de la experiencia artística. En tercer lugar, abrir la puerta a algunas consideraciones sobre las obras y sus posibilidades de significar en un nuevo escenario de construcción de sentido. Es decir, la reconsideración de la producción artística en función de su papel en un sistema de las artes nuevo o, si se quiere, en transformación.

2.1 La obra, más allá del objeto

En el primer capítulo de este trabajo pudimos ver cómo ciertas conceptualizaciones, convenciones y dinámicas del sistema de las artes pueden, con más o menos precisión, situarse en un determinado orden temporal; de manera que una serie de especulaciones

⁴⁵ Es posible, sin embargo, que las propuestas de algunos artistas busquen subvertir estos mecanismos y procurar que sus obras operen al margen del sistema artístico. Los alcances, discutibles en función de cada propuesta, no escapan a esta aproximación, pues el esquema planteado por José Jiménez es más una propuesta que permite comprender gráficamente un escenario social antes que hacer un señalamiento de una institución cerrada.

quedan desactivadas mediante la comprensión histórica de los debates que las originan, aun cuando tal explicación pueda considerarse esquemática. De forma paralela, evidentemente, se encuentra la discusión sobre las condiciones o los modos en que *existen* o se *manifiestan* las obras de arte; un debate que, de acuerdo con el teórico literario francés Gérard Genette, por convenciones culturales y sociales, sigue centrándose en la distinción entre los modos de existencia *materiales* de las obras. Se trata, sin embargo, de una explicación que el autor amplía, como vamos a recuperar ahora. En todos los casos que serán presentados, aun en su definición del objeto artístico, las consideraciones siguen siendo válidas para la idea de obra como texto situada en el centro del circuito artístico.

Para Genette, la obra de arte opera en dos niveles: el de la inmanencia y el de la trascendencia; el primero corresponde al *dispositivo* que *contiene* la esencia de una obra de arte, mientras que al segundo incumben los efectos que ésta logra. Es decir, que su propuesta no sólo se refiere a la *obra en sí* sino a sus mecanismos y a su acción en el ámbito en el que, aventuremos un verbo, *vive*. Este planteamiento lo realiza en *La obra del arte*, texto presentado en dos tomos donde la preposición *del* es absolutamente intencional, pues le permite referirse al mismo tiempo a la obra de arte como dispositivo artístico y, de manera más amplia, a los efectos del arte, a su legado, a las dinámicas o resultados que produce. La inmanencia se refiere entonces a los modos de existencia de las obras de arte (el estatuto ontológico) y la trascendencia a los efectos que dichas obras producen en los ámbitos donde se insertan. En términos prácticos, en busca de cierta claridad sobre las condiciones de existencia de las obras de arte en la producción artística contemporánea, únicamente profundizaremos sobre la inmanencia.

De acuerdo con el autor, existen tres regímenes de inmanencia de las obras de arte: el autográfico, el alográfico y el (inestable) hiperalográfico⁴⁶. Con estadios intermedios o mixtos entre ellos, se trata de tres grandes grupos en los que pueden insertarse, en términos flexibles, las diversas expresiones de la producción artística. El señalamiento de los tres regímenes elude centrarse, como lo hacen diversas clasificaciones, en una cerrada categorización de las prácticas artísticas a partir de sus condiciones materiales específicas. En la explicación del autor, el tercer régimen, que

⁴⁶ Las nociones de autográfico y alográfico, explica Genette, son retomadas del filósofo norteamericano Nelson Goodman, quien no las propone todavía como regímenes sino como características de algunas obras. Genette las extiende como categorías y ofrece una tercera, la *hiperalográfica*, que abre una dimensión para la comprensión de diversas propuestas en la producción artística contemporánea.

comprende una buena parte de la producción artística contemporánea, sólo se explica a partir de los dos anteriores. Las prácticas artísticas, aun en sus manifestaciones más arriesgadas, parecen venir hasta nosotros por senderos trazados por la historia del arte que las precede.

2.1.1 Los regímenes autográfico y alográfico

“Lo *artístico*, por su acción general, es más definible con seguridad que cada una de las «artes», como vemos hoy en muchos casos, en los que sabemos con relativa certidumbre que un objeto o un acto es (o pretende ser) «arte», sin que podamos –ni nos importe demasiado– decir a qué arte corresponde”⁴⁷, explica Genette antes de desarrollar una explicación sobre los regímenes de inmanencia.

Esta idea nos hace pensar en los esfuerzos por clasificar en la producción artística contemporánea: ¿una pintura puede considerarse arte contemporáneo o sólo a expresiones que trastocan los géneros artísticos más o menos canónicos?, ¿tal o cual expresión es un *performance* o una instalación?, ¿cuáles materiales y en qué condiciones se consideran artísticamente válidos?, ¿en qué género artístico puede insertarse el trabajo con una comunidad de reclusos que no termina en una representación teatral o un mural sino en un cuestionamiento de tipo conceptual? A propósito del planteamiento de Genette, valdría la pena preguntarse si tiene sentido insistir en los géneros o mantenerlos como uno de los centros de las discusiones sobre prácticas artísticas; o bien, en qué contextos tiene sentido hablar de los géneros, pues es posible que en algunos aún lo haga.

“La insistencia en la pluralidad de las artes, y de los géneros, puede ser causa a veces de bloqueos taxonómicos y aprietos conceptuales, tan artificiales los unos como los otros”⁴⁸, afirma el autor, quien sobre lo *artístico* –que se aprehende antes de tener la certeza sobre un género– ofrece un ejemplo más asimilado culturalmente: un texto puede ser o no una novela, pero con seguridad se sabe que se trata de un trabajo literario. Por ello, habla de *el arte* y no de *las artes* para no abrir la puerta a una lista más o menos canónica: se trata de hablar del arte, incluso cuando lo técnico cambie en función de cada práctica. Bajo la misma lógica, nos referimos a la práctica o producción artística contemporánea.

⁴⁷ Gérard Genette, *La obra del arte I*, p. 9.

⁴⁸ *Ibidem*.

Una vez planteada dicha consideración, el autor explica los términos en que ha de entenderse la obra de arte en cualquiera de los regímenes de inmanencia: “*Una obra de arte es un objeto estético intencional o, lo que equivale a lo mismo, una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética*”⁴⁹. En esta conceptualización, *objeto estético* significa “objeto en situación de producir un efecto estético” y *función* “efecto intencional”, lo cual no es tautológico; en cierto modo, este planteamiento del autor converge con la idea señalada en el primer capítulo de este trabajo sobre la inscripción de las obras en los circuitos artísticos, donde son sujetas a la consideración estética. Si para Wladyslaw Tatarkiewicz el arte es una actividad humana *consciente*, para Sarah Thornton las grandes obras no aparecen sino que las *hace* el mundo del arte con su legitimación y para José Jiménez arte es lo que los hombres llaman arte (o bien: las propuestas son llamadas arte sólo en tanto se inscriben en los canales institucionales del arte), las nociones de intencionalidad de un objeto estético y la función estética que se otorga a determinados productos humanos que señala Genette parecen completar la idea⁵⁰.

A propósito de lo anterior, Genette explica que “Hay –en relación de inclusión progresiva– tres grados de objetos estéticos: los objetos estéticos en general, los artefactos con posible efecto estético y los artefactos con efecto o función, intencional, estética, que serían las obras de arte propiamente dichas”⁵¹. En los primeros dos niveles puede hablarse de la belleza de una flor, de las cualidades estéticas de un yunque o un producto del diseño industrial, pero en el intersticio o salto entre niveles se encuentra buena parte de la discusión sobre la consideración estética de algunos objetos, como en el caso de los *ready-made*, o los cambios de función que las propias obras de arte pueden atravesar con el tiempo.

⁴⁹ *Idem*, pág. 10.

⁵⁰ Para ejemplificar lo anterior, podemos recordar al escultor australiano Ron Mueck, que a finales de 2011 presentó una muestra de su trabajo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, donde rompió récords de asistencia. Antes de participar en bienales y concurridas muestras, Mueck se desempeñaba en el ámbito de los efectos especiales para cine; desde ahí, transitó al mundo del arte cuando el influyente coleccionista Charles Saatchi conoció su trabajo y lo invitó al espacio de las galerías (al de la consideración estética) al lado de artistas como Damien Hirst. El caso recuerda el de la fotografía publicitaria o periodística que, fuera de los contextos para los que han sido concebidas, han sido llevadas por sus cualidades artísticas al ámbito de la consideración estética en los museos. En el arte contemporáneo, donde los parámetros de lo artístico son tan inasibles, las ideas de función y consideración estética parecen fundamentales. ¿Quién puede ser sujeto de consideración estética en tal o cual contexto? Se trata de un ejercicio de poder.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 11.

Por ello, antes de cualificar las categorías autográfica y alográfica, el autor vuelve sobre las nociones de inmanencia y trascendencia. “Las obras no tienen como único modo de existencia y de manifestación el hecho de «consistir» en un objeto. Tienen al menos otro, que es el de *trascender* esa «consistencia», ora porque «se encarnen» en varios objetos, ora porque su recepción pueda extenderse mucho más allá de la presencia de ese (o esos) objeto(s) y en cierto modo sobrevivir a su desaparición”.⁵²

Así, propone designar, “con el nombre de *trascendencia*, ese segundo modo de existencia y designar simétricamente el primero con el de *inmanencia*. Con ello no pretendo en modo alguno sugerir que las obras no consistan en nada, sino más bien que su existencia consiste en una inmanencia y una trascendencia. Me parece que muchas obscuridades, desacuerdos y a veces atolladeros teóricos se deben a una confusión muy extendida entre esos dos modos de existencia”.⁵³

Para el autor, esta división se opone a dos consideraciones entre las que se divide la opinión común: que el arte consiste exhaustivamente en objetos materiales y físicos, y la opuesta, que postula que toda obra no existe plenamente sino en la mente de su creador, lo que en su opinión significaría restar a la obra toda capacidad auténtica de comunicación intersubjetiva y circunscribirla a la fugaz existencia del artista. Frente a aquello, explica que las obras de arte se dividen en objetos de inmanencia física e ideal. Por ejemplo, la pintura o escultura inmanan en un objeto físico, mientras que la música o la literatura tienen una inmanencia ideal (su texto es ideal), de modo que en la música las partituras son notaciones y cada ejecución es una manifestación válida de la obra, mientras que en una obra literaria las copias de un libro son todas ellas manifestaciones válidas de una obra que en realidad tiene una inmanencia ideal. Las obras de inmanencia física generalmente pueden identificarse con el régimen autográfico, mientras que las de inmanencia ideal corresponden al régimen alográfico.

Las obras autográficas corresponden a aquéllas cuya materialidad es resultado del trabajo *de la mano* del propio autor. Como en el caso de la pintura o la escultura, se entiende que existe una obra o un ejemplar únicos.⁵⁴ De acuerdo con Genette, hay casos

⁵² *Ibidem*, p. 16.

⁵³ *Ibidem*, p. 17. La forma de trascendencia que se explora en este trabajo tiene que ver con las construcciones y reelaboraciones discursivas que enfrentan las obras de arte.

⁵⁴ En este régimen se inscribe una consideración como la del manto aurático que recubre al objeto único de la que habla Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

donde esto puede ser distinto y una pintura o una escultura tener diferentes versiones o copias certificadas por el autor, o bien éstas pueden haber sido realizadas por los miembros del taller del artista, pero por razones meramente convencionales se consideran obras autográficas, es decir, únicas.

Por otra parte, las obras de corte alográfico son aquellas que, también por razones convencionales, suelen tener diversas copias sin que eso altere la condición de la obra ni las nociones de autoría. Por ejemplo, las novelas tienen copias en los más diversos ejemplares pero la esencia de la obra, señala el autor, es ideal. De manera que las diferentes copias no alteran la obra, que no inmanencia en los objetos en sí, sino que estos son apenas copias válidas de la obra que trasciende los objetos.

Genette explica que las obras del régimen alográfico son susceptibles de dos modos de manifestación: un objeto de inmanencia que puede ser ideal y varias manifestaciones. También, que al inicio todas las artes son autográficas pero pueden llegar a emanciparse de cierta unicidad mediante una notación (por ejemplo, la música a través de las partituras), de manera que la validez de los diversos ejemplares de una misma obra es una convención de equivalencia. El texto sería entonces el objeto de inmanencia: una obra, un texto, pueden tomar formas diversas: múltiples manifestaciones.

“Una obra literaria consiste en su texto (y no en las manifestaciones variables de dicho texto), de ello se sigue que semejante obra no es falsificable o que una falsificación fiel o una transcripción exacta de una de sus manifestaciones correctas no es otra cosa que una nueva manifestación correcta de ella”,⁵⁵ aclara el autor.

“Me parece que una obra alográfica que no conociera *ninguna* manifestación más de ningún tipo (ni ejecución ni denotación) perdería al mismo tiempo toda inmanencia, ya que la inmanencia es la proyección mental de al menos una manifestación”.⁵⁶

En su texto, Genette realiza una amplia disertación sobre esto: las obras autográficas pueden ir cambiando de identidad a través del tiempo; las alográficas pueden tener diversas ejecuciones, distintas entre sí y todas válidas; existen regímenes intermedios y mixtos.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 118.

Para decirlo pronto, la distinción entre regímenes echa abajo la extensión acrítica de la noción de autenticidad hacia la consideración de las diferentes prácticas artísticas. “En ciertas artes el concepto de *autenticidad* tiene sentido y se define por la *historia de producción* de una obra y en otras no lo tiene y todas las copias correctas constituyen otros tantos ejemplares válidos de la obra”.⁵⁷

Conscientes de tales condiciones, artistas como Félix González-Torres han construido propuestas que cuestionan el sistema artístico basado en la fetichización de los objetos. El artista realizó algunas piezas que sus coleccionistas pueden actualizar en contenidos, modificar y reproducir, además de que los espectadores pueden llevar consigo parte de ellas. ¿En qué régimen situar propuestas como éstas?

2.1.2 El régimen hiperalográfico

Los regímenes autográfico y alográfico significan un punto de partida ineludible, pero no constituyen los términos en los cuales puede aproximarse la producción artística contemporánea que, en su genealogía, ha tenido vigorosos periodos cuya búsqueda ha consistido en emanciparse de los objetos o replantearse su relación con ellos, incluso cuando el mercado ha sabido asimilar bien tal inquietud. El señalamiento de Genette del régimen alográfico abre la puerta al reconocimiento de que el objeto físico no es el único dispositivo que *soporta* el arte. Señalar que las obras de arte pueden tener una inmanencia ideal o conceptual, como veremos ahora, se aproxima de manera más adecuada a los modos de existencia de numerosas obras en la producción artística contemporánea.

Tras explicar los regímenes autográfico y alográfico, que cualifican las prácticas artísticas más o menos canónicas, Genette caracteriza un tercero, el régimen hiperalográfico, cuya inmanencia tiene como punto de partida el estado conceptual de diversas prácticas artísticas. En dicha tarea, el autor busca definir el régimen de inmanencia de esa clase particular de obras “de *institución reciente*” calificadas como conceptuales, aunque, al aplicar esa categoría, busca superar lo que oficialmente se considera dentro de ella. En este régimen la obra ha ido del objeto a los actos y de los actos a las ideas.

El ejemplo del que parte es una revisión a los *ready-made* realizados por Marcel Duchamp a principios del siglo XX, parteaguas para las condiciones de existencia del arte que vendría después, desde una mirada que busca identificar en ellos dónde inmana

⁵⁷ *Ibidem*, p. 22.

la obra. Así, mientras que para algunos, cuando se habla de este tipo de propuestas, la obra consiste en una escultura y para otros lo hace esencialmente en el gesto de proponer un objeto de uso cotidiano como arte, Genette considera que el *ready-made* no es el objeto que se expone sino el hecho de exponerlo, aunque precisa que el hecho de que la obra consista en el acto no elimina enteramente la especificidad del objeto.

A partir de un ejemplo como aquél, infiere que “lo artístico no siempre –y, por tanto, no necesariamente– tiene que ver con la estética. Si consideramos que en este caso la obra no consiste en ese objeto, sino en su propuesta, sigue existiendo la posibilidad de un carácter estético –no, desde luego, del objeto, sino del acto de la propuesta– y, con ella, la de una relación pertinente entre lo a artístico y lo estético, con la única condición de definir lo estético de forma bastante amplia para rebasar las propiedades *físicamente* perceptibles”.⁵⁸

Para el autor, más allá del objeto o del gesto, la carga artística de esta obra reside en tres niveles: en el sujeto que decide exponerlo o estatuto del autor (para entonces, se sabe, Duchamp era un artista que había probado su talento en la pintura), el acto de exponer y el objeto expuesto. Si el *ready-made* es una obra de arte, explica el autor, se debe al acontecimiento que conjunta los tres factores y no ninguno en particular.

A partir de este señalamiento, sería vano solamente escrutar el urinario de Duchamp en tanto objeto físico por sus cualidades artísticas, como se haría con una pintura, pero es pertinente la consideración del carácter estético que radica en la propuesta. Esta circunstancia, en diversos niveles y situaciones que no necesariamente se refieren a propuestas de *ready-made*, encuentra lugar en la práctica artística contemporánea. Sobre esta distinción entre valores estéticos y artísticos volveremos más adelante.

“De hecho, lo que se llama un *ready-made* o el *happening* de (Claes) Oldenburg no es una descripción (detallada), sino una *definición*, porque lo que cuenta en ese tipo de obras no es ni el objeto propuesto en sí mismo ni el acto de propuesta en sí mismo, sino la *idea* del acto. Así como el objeto preexistente, cuando lo hay, remite al acto, el acto remite a su idea o, como se dice hoy más corrientemente, a su *concepto*, que, como todo concepto, no ha de «describirse», sino definirse”,⁵⁹ explica Genette sobre la inmanencia de estas obras en las ideas: en los conceptos.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 164.

Genette califica entonces los *ready-made* como conceptuales, aunque estos sucedieran cincuenta años antes de que el concepto de arte conceptual apareciera. Los califica así por “analogía retroactiva”, aunque pudiera considerarse que amplía indebidamente la esfera de acción de un tipo de arte muy circunscrito y cuya moda fue pasajera. Por otra parte, en este trabajo se realiza una *analogía prospectiva*, pues aunque la palabra “conceptual” pudiera causar escozor en algunos, explicar diversas expresiones de la producción artística contemporánea en términos de la identificación de su inmanencia nos llevaría a concluir que una gran cantidad de obras son efectivamente conceptuales.

El autor ilustra la diversidad de los medios de manifestación de las obras conceptuales: las *Cajas de brillo* de Warhol (1964), falsos *ready-made* que son en realidad fieles copias a mano de empaques; el *De Kooning erased* (1953) de Robert Rauschenberg, una pintura de Willem de Kooning borrada por Rauschenberg y presentada como una nueva pieza de su autoría; o el recital musical silencioso de John Cage *4:33*. De sus ejemplos, parece claro que la pintura, la música y la escultura pueden tener cualidades conceptuales y no sólo un *performance*, un *ready-made* o las estrategias de determinados grupos artísticos.

En efecto, lo que motiva esa extensión, o, mejor dicho, esa sensación de que el concepto de arte conceptual es aplicable (más o menos) a un gran número de obras características de corrientes dadaístas, pop, neodadaístas y, como veremos, de algunas otras, es que en ese tipo de obras el objeto o el acontecimiento producido (o elegido) lo es, no, desde luego, en virtud de sus cualidades estéticas en el sentido corriente, sino, al contrario, en virtud del carácter crítico, paradójico, provocativo, polémico, sarcástico, o simplemente humorístico que acompaña al acto de proponer como obra de arte un objeto o un acontecimiento cuyas propiedades suelen considerarse no artísticas o antiartísticas: objetos industriales de serie, vulgares, *kitsch*, aburridos, repetitivos, amorfos, escandalosos, vacíos, imperceptibles o cuyas propiedades perceptibles importan menos que el procedimiento del que resultan.⁶⁰

Frente a tal escenario de la producción artística, explica así el régimen hiperalográfico:

Podemos definir de forma relativa y gradual el régimen de inmanencia de las obras conceptuales *en cuanto conceptuales* como un régimen *hiperalográfico*, mas o menos en el sentido de que su

⁶⁰ *Ibidem*, p. 168.

objeto de inmanencia (el concepto) es no sólo ideal, como un poema o una sonata, sino también genérico y abstracto. Pero he precisado: *en cuanto conceptuales*, lo que significa, entre otras cosas, *cuando y en la medida en que* son recibidas como tales.⁶¹

A propósito, el autor indica que existe una recepción conceptual, diferente de la recepción perceptiva que exige, por ejemplo, la pintura. Vinculadas la una a la otra, se experimentan en proporciones variables en función de las propuestas artísticas. Para Genette, la recepción de las obras puede ser legítima o pertinente, aberrante o insuficiente. O bien, las lecturas idóneas o ingenuas.

Por ello, precisa que la recepción conceptual tiene tres consecuencias. En primer lugar, que la descripción o reducción a un concepto realizada por un individuo a partir de una obra conceptual nunca será más adecuada que la obra en sí. En segundo lugar, que “el estado conceptual no es un *régimen* estable, exclusivo de su contrario y apoyado en una tradición constituyente, como lo es, por ejemplo, el estado alográfico de la música desde la invención (progresiva) de la notación... En cambio, el estado conceptual se aplica (o no se aplica) caso a caso, obra a obra, y según una relación fluctuante entre la intención del artista y la atención del público o, mejor dicho, del receptor individual. Así, pues, no hay *arte* conceptual, sino sólo *obras* conceptuales y más o menos conceptuales según su modo de recepción”.⁶² Finalmente, la función estética de la obra conceptual sigue siendo indefinida, abierta y suspendida, aún cuando el gesto conceptual pueda ser de definición simple y exhaustiva.

Finalmente, Genette se pregunta si este régimen acabará con los anteriores. Su conclusión es que “la distinción de los regímenes, aunque basada más en tradiciones culturales y convenciones sociales que en datos esenciales y pese a la existencia de regímenes intermedios como los de las autográficas múltiples o las actuaciones iterables, sigue siendo el eje fundamental de la inmanencia artística”.⁶³ Y, quizá, por tanto, de la discusión.⁶⁴

En este nivel de la explicación sobre los modos de existencia de las obras, es pertinente recordar dos aspectos importantes que trabajaremos más adelante: la importancia que en el arte de inmanencia hiperalográfica ha adquirido el

⁶¹ *Ibidem*, p. 174.

⁶² *Ibidem*, p. 176.

⁶³ *Ibidem*, p. 179.

⁶⁴ Sobre Sobre las búsquedas creativas en la producción artística contemporánea, no necesariamente conceptuales, abundamos en la entrevista con el artista Carlos Amoraes.

acompañamiento discursivo en la recepción conceptual y los debates pendientes que, aunque pudiera esperarse, no ha resuelto la distinción entre regímenes.

“La «reproductibilidad técnica» crea, de hecho, nuevas formas de arte y sólo una nostalgia exagerada del pasado puede no encontrar en ello sino motivo de lamentaciones”,⁶⁵ señala Genette, para quien la distinción entre regímenes debería desactivar la discusión sobre *autenticidad*. Sin embargo, parece persistir cierto halo o rito fetichista que, aunque se niegue, es recuperado por el arte contemporáneo en diferentes niveles. Hasta las prácticas artísticas que negaban su relación con objetos, efímeras o de procesos, han encontrado formas de ser comercializadas. O bien, el triunfo del silencio descrito por Larry Shiner se ha visto reforzado en el museo contemporáneo, al igual que otras actitudes estéticas surgidas como mecanismos de diferenciación de clase.

“Una obra es un objeto de inmanencia *más* cierto número, virtualmente infinito, de funciones. Cada vez que se modifica el conjunto efectivo de dichas funciones, aun cuando el objeto «no cambie», o cambie de otro modo, se modifica la obra resultante... la obra, como su nombre indica un poco, es la *acción* que ejerce un objeto de inmanencia”.⁶⁶ Esa acción es la trascendencia, que se actualiza en los diferentes circuitos artísticos y en diferentes periodos históricos.

2.2 La obra de arte y sus concreciones

Los planteamientos de Gérard Genette permiten ampliar los criterios para mirar la obra de arte más allá del sustrato material. Alejado de clasificaciones canónicas, lleva a entender de manera distinta los modos de existencia de las obras, pues elude el tema de la reproductibilidad como centro de tal discusión y recuerda que las obras demandan diferentes tipos de recepción. Deja claro que no necesariamente consisten en objetos materiales y sí constituyen, por otra parte, dispositivos simbólicos que trascienden su inmanencia a partir del ámbito en el que *viven*. Inserta en el circuito de las artes, donde por distintas razones se somete a la consideración estética, la obra se convierte en un detonador de interpretaciones: de un cierto número de concreciones realizadas por el espectador y que se ven marcadas por las diversas circunstancias en que éste las realiza. ¿Son infinitas?, ¿son todas válidas?, ¿qué tanto, hasta dónde o cuándo puede postularse que el arte es lo que cada cual *crea* o *siente*? El problema de la interpretación no

⁶⁵ *Ibidem*, p. 262.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 291.

buscamos resolverlo aquí, pero es importante plantear los términos en que entendemos la obra de arte como dispositivo susceptible de interpretación, aspecto que vuelve sobre la estructuración de la obra en sí misma. Esta segunda de tres consideraciones (la primera corresponde a la ampliación de la mirada sobre los modos de existencia de la obra de arte) resulta vital para la comprensión de los modos en que, de manera colectiva, se construye sentido en el sistema artístico contemporáneo.

Si bien la explicación de Genette sobre los regímenes de inmanencia de la obra de arte implica aclarar una serie de oscuridades sobre sus modos de existencia, en un contexto donde *todo puede ser arte* queda aún abierto el problema de los mecanismos de la interpretación (y, más allá, de la manera en que se construye un relato colectivo del arte). De tal modo, en esta reflexión sobre los discursos construidos en torno al arte contemporáneo podríamos desviarnos pronto en discusiones sobre los grados de validez y precisión de las interpretaciones. Para evitarlo, en la medida de lo posible, nos contentamos con describir cómo una obra —en su condición de texto— se abre como una estructura de posibilidades interpretativas. A partir de la explicación del filósofo polaco Roman Ingarden en el ensayo “Valor estético y valor artístico”, intentaremos describir la relación entre la obra y el espectador: entre el texto y sus lectores.

En su propuesta, el autor distingue entre la existencia de la obra en sí y las distintas realizaciones que ésta alcanza mediante el acto co-creativo del espectador. ¿Cómo puede establecerse tal distinción? Mediante el reconocimiento de cada uno de los tipos de valores relacionados con la obra de arte, que son los valores artísticos y los valores estéticos. Los primeros se refieren a cualidades intrínsecas de las obras, mientras que los segundos corresponden a las cualidades propias de concreción que resulta de la experiencia del espectador frente a las propuestas artísticas. Desmenuzar de esa forma los valores en las obras de arte permite establecer los parámetros de la diferenciación entre la obra de arte y aquella construcción que el espectador realiza mediante su experiencia frente a la obra: la del objeto estético.

Para Ingarden, la obra de arte, más allá de un objeto físico, es “algo construido sobre la base de un objeto físico como creación completamente nueva originada por la actividad creadora del artista. La esencia de esas actividades consiste en actos específicos de conciencia del artista, pero éstos, invariablemente se manifiestan en ciertas operaciones físicas dirigidas por la voluntad creadora del artista que generan o

transforman determinado objeto físico –el material– otorgándole esa forma por la cual se convierte en el sustrato existencial de la propia obra de arte”.⁶⁷

Como Genette, explica que la obra va más allá de un sustrato existencial, de su inmanencia: “en su estructura y propiedades la obra de arte siempre se extiende más allá de su sustrato material, la ‘cosa’ real que ontológicamente la sostiene, si bien las propiedades del sustrato no carecen de importancia para las propiedades de la obra de arte que depende de él. La obra de arte es el verdadero objeto hacia cuya formación se dirigen los actos creadores del artista, mientras que la formación de su sustrato existencial es una operación subsidiaria, subordinada a la propia obra de arte que ha de crear el artista”.⁶⁸

En ese señalamiento parece residir el nudo de su planteamiento: distinguir entre tipos de valores implica reconocer que hay rasgos intrínsecos a la obra de arte pero que hay también otros que pertenecen al ámbito de lo estético, donde entre la obra y la experiencia del espectador se construye un nuevo objeto: el objeto estético, una concreción. La obra se realiza en ellos. ¿Cuántos objetos estéticos existen para una sola obra?

Toda obra de arte, de cualquier clase, tiene el rasgo distintivo de no ser la clase de cosa completamente determinada en todos sus aspectos por las variedades de primer grado de sus cualidades, es decir, contiene en sí características lagunas de definición, zonas de indeterminación: es una creación esquemática. Además, no todos sus componentes, cualidades o determinantes se encuentran en estado de actualidad, sino que algunos son sólo potenciales. Como consecuencia de ello, la obra de arte requiere un agente existente fuera de ella, es decir un observador, que la haga –según mi expresión– *concreta*. A través de esa actividad de apreciación co-creadora el observador, como se dice comúnmente, “interpreta” la obra o, como prefiero decirlo yo, la reconstruye en sus características efectivas, y al hacerlo de algún modo bajo la influencia de sugerencias de la propia obra, rellena su estructura esquemática, completando al menos en parte las zonas de indeterminación y actualizando distintos elementos que hasta allí se encuentran sólo en estado potencial. En esta forma se produce lo que yo he llamado una “concreción” de la obra de arte. La obra de arte, pues, es el producto de la actividad intencional de un artista: la *concreción* de la obra es no sólo la reconstrucción por la actividad de un observador de lo que se halla efectivamente presente en la obra, sino también una terminación de la obra y una actualización de sus momentos de potencialidad. Por tanto, en cierto modo es el

⁶⁷ Roman Ingarden, “Valor estético y valor artístico”, en Harold Osborne, *Estética*, p. 72.

⁶⁸ *Ibidem*.

producto común del artista y el observador. Por naturaleza, la concreción va más allá de la estructura esquemática de la obra de arte...⁶⁹

¿Es posible, entonces, que tal o cual expresión artística pueda significar *cualquier cosa*, como pretenden, por ejemplo, los detractores del arte contemporáneo? La obra de arte, explica Ingarden, es una creación esquemática con zonas de indeterminación –una estructura de posibilidades– que requieren de la actividad co-creadora del espectador que la hace *concreta*: que actualiza sus posibilidades, interpreta a partir de las sugerencias de la propia estructura de la obra.

Empíricamente, la obra siempre se manifiesta al observador en alguna concreción. Pero eso no impide al observador tratar de aprehender la obra en su pura estructura esquemática junto con todas sus potencialidades características. Pero este modo de percibir la obra de arte exige una actitud y esfuerzo especiales de parte del observador, si quiere abstenerse de toda terminación arbitraria de indeterminaciones cualitativas y al mismo tiempo registrar plenamente el carácter especial de cada momento de potencialidad. Este tipo de aprehensión de la obra de arte es en realidad raro y no se dan en la actitud habitual del ‘consumidor’ en su contacto con obras de arte.⁷⁰

¿Es posible que la obra demande a su vez cierto tipo de espectador? ¿Existe un espectador *competente*, capaz de realizar concreciones más o menos apegadas a la estructura de la obra, al contexto donde se sitúa el origen de ésta?

“Como producto común del artista y el observador, la concreción varía en mayor o menor grado de un ejemplo a otro, pero la naturaleza y la extensión de las variaciones dependen a a vez del carácter de la obra (especialmente del tipo de arte a que pertenece) y de la competencia del observador, y también de la naturaleza empírica de su observación y de las condiciones particulares en que tiene lugar”,⁷¹ considera.

Adicionalmente, a propósito de la actitud del espectador frente a la obra, Ingarden explica que hay dos tipos de fines perceptivos: uno que se realiza en una actitud estética, en busca de una experiencia estética; mientras que existe un segundo que puede realizarse con fines extraestéticos, como la investigación científica o en el simple interés de consumidor, que busca obtener el placer del contacto con la obra.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Idem*, p. 73.

⁷¹ *Idem*, p. 74.

Si la concreción ocurre en la actitud estética, surge lo que yo llamo un objeto estético. Ese objeto será semejante o afín a lo que se hallaba presente en la mente del artista durante la creación de la obra si la concreción se efectúa con la intención de conformarse a las características efectivas de la obra y respetar las indicaciones que ella da respecto a los límites de la terminación permitida. Pero aunque trate de mantenerse fiel a la obra misma, el objeto estético efectivamente producido por el observador con frecuencia difiere en muchos detalles de articulación de lo que la propia obra permite o –si se puede emplear el término– exige. Debido a esto, el carácter básico del conjunto se modifica, o por lo menos muchos detalles diferirán en distintas reconstrucciones de la misma obra de arte, lo cual da lugar a disputas y controversias.⁷²

En el escenario de la producción artística contemporánea, encuentra lugar un cuestionamiento sobre las condiciones en que se realizan las concreciones de sus expresiones: ¿es posible hacer surgir objetos estéticos en la relación con ellas sin la mediación discursiva de personajes como los curadores, los críticos, los teóricos o los periodistas?

A cada obra de arte corresponde un número limitado de objetos estéticos *posibles*, posibles en varios sentidos: en sentido amplio, nos interesan las concreciones alcanzadas genuinamente dentro del contexto de una actitud estética adoptada por el observador, pero sin considerar si la reconstrucción efectiva es fiel a la obra de arte o si la terminación y actualización de sus momentos de potencialidad concuerdan con sus aspectos efectivos o se apartan de ellos hasta cierto punto. En el sentido más limitado, hablamos de objetos estéticos posibles sólo cuando dos concreciones de determinada obra implican reconstrucciones fieles de ella y también si la terminación y la actualización de sus momentos de potencialidad se hallan dentro de los límites indicados por sus cualidades efectivas. Esas concreciones aun pueden diferir entre sí en distintos aspectos, porque una obra de arte siempre admite diversos modos de relleno y terminación de sus zonas de indeterminación: algunas de estas terminaciones armonizan mejor y otras peor con los momentos totalmente articulados de la obra y con las demás resoluciones de sus indeterminaciones.⁷³

Para el autor, la aparición efectiva de las concreciones “posibles” de una obra de arte depende de la estructuración de la obra en sí, pero también de la presencia de

⁷² *Ibidem*, p. 74.

⁷³ *Ibidem*, p. 75.

observadores competentes y de que éstos la perciban también en condiciones particulares.⁷⁴

Toda obra de arte (y esto opera de distinto modo para las distintas artes) pasa por diversos periodos de esplendor, es decir unos periodos en los que atrae concreciones estéticas frecuentes y correctas, y otros periodos en los que su atractivo se debilita o incluso desaparece si ya no es 'legible' para su público⁷⁵.

Las condiciones en que se realizan las concreciones constituyen el nudo del siguiente capítulo de este trabajo: en el ámbito social del circuito artístico –y fuera de él– es pertinente cuestionar de qué manera *vive* una obra a partir de las diversas concreciones que origina. ¿Cómo se realizan éstas y llegan a traducirse en un ejercicio discursivo que puede ser más o menos influyente en distintas esferas de la vida pública?: si en el primer esquema de José Jiménez la relación entre la obra y el espectador estaba ya mediada por las concreciones de la crítica, en el que corresponde al sistema artístico contemporáneo se muestra cómo toda una serie de agentes pueden mediar esta relación mediante la publicación de la elaboración discursiva de sus concreciones.

En este punto, y una vez matizado el límite entre objeto artístico y objeto estético, el autor aclara que ninguno de estos debe identificarse con el placer, pues en tal escenario la obra en sí no tendría valor sino a partir del placer del espectador. Por ejemplo, indica el autor, la perfección es una cualidad de valor artístico que no es advertida por una experiencia psicológica ni por un estado de placer.

“La obra es algo que trasciende la esfera de nuestras experiencias y sus contenidos, es algo completamente trascendente en relación a nosotros. Y lo mismo puede decirse en relación a los objetos estéticos construidos con base en ella”.⁷⁶

El placer, precisa, es un espejismo de valor en la obra de arte: el deleite es relativo, la obra no se modifica con las respuestas subjetivas, con las multiformes apreciaciones. “El valor de una obra de arte no puede buscarse en tales cualidades; sólo

⁷⁵ *Idem*, p. 75.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 78.

se puede esperar encontrarlo en alguna característica perdurable por sí misma”⁷⁷ Y agrega:

Esos valores o cualidades de valor que buscamos sólo pueden manifestarse al espectador en el momento en que éste logra cierta percepción de la obra misma, aunque sea parcial y todavía imperfecta, cuando su contacto con la obra alcanza una revelación de las características intrínsecas de la obra (características que rara vez se manifiestan a primera vista), y cuando la percepción de su estructura y propiedades le permite descubrir sus valores esenciales, los que le son peculiares de cada obra, los que dan fe y en realidad constituyen la base de su afirmación de ser una obra de valor artístico. Naturalmente, es preciso que el observador logre alcanzar esa percepción y esa relación de apreciación: si su percepción o su respuesta a la obra son falaces, ni sus propiedades ni valores se le revelarán. Pero eso no significa que la obra carezca de valor, sino sólo que el observador es incapaz, ya sea por una carencia general de cultura artística o porque no está preparado o en ese momento particular es incapaz de apreciar esa obra particular.⁷⁸

Así, en la determinación del valor artístico de una obra, señala Ingarden, hay que considerar algunos requisitos: en primer lugar, que no corresponde a nuestras experiencias empíricas o estados mentales; en segundo sitio, no corresponde a sus posibilidades de provocar placer; en tercer lugar, se revela como característica específica de la obra en sí misma; en cuarto lugar, únicamente existe si las condiciones necesarias para su existencia están presentes en las cualidades de la obra misma; y finalmente, es una cualidad tal que su presencia hace que la obra de arte participe de una forma de ser enteramente especial, distinta del resto de los productos culturales. Es decir:

El *valor artístico* –si hemos de reconocer su existencia– es algo que surge en la obra misma y tiene en ella su base existencial. El *valor estético* es algo que se manifiesta únicamente en el objeto estético y como un momento particular que determina el carácter del todo [...] ambas clases de valor suponen igualmente la existencia de una obra de arte (u objeto estético) completo [...] Lo indudable es el hecho de que para la constitución de un objeto estético es necesaria la actividad co-creadora de un observador, y por tanto sobre la base de una sola obra de arte pueden surgir varios objetos estéticos, y que éstos pueden diferir entre sí en su valor estético.⁷⁹

⁷⁷ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 81.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 83.

Sin embargo, al extrapolarse, la escala de requisitos que el autor propone para dimensionar el valor artístico parece no cesar en automático la incertidumbre que existe sobre las cualidades de valor en expresiones de la práctica artística contemporánea. Se trata apenas de una parte de las consideraciones que el espectador debe tener al enfrentarse a ellas. Construidas a partir de diversos códigos, éstas llegan en ocasiones a parecer inaccesibles al espectador, quien, sin mediaciones discursivas de por medio, puede verse limitado en la realización de una concreción: en la tarea de reconstruirla en sus cualidades efectivas. De manera que, alejada de las convenciones de las artes más o menos canónicas y las dinámicas de recepción que aquéllas generan, la producción contemporánea opera de manera enfática en el ámbito de lo estético: el de la experiencia con las obras. Y parece que es en ese terreno, que hemos descrito, donde pueden situarse los debates sobre la interpretación de las obras.

Por otra parte, si bien Roman Ingarden realiza una cualificación exhaustiva sobre los tipos de valor que pueden permear la producción artística e indaga en los modos en que éstos se integran con el todo orgánico estructural de la obra que ha de ser leída, el autor –salvo por la apelación a la existencia de un espectador más o menos competente– no se detiene en las condiciones en que el receptor, co-creador o lector realiza las posibles concreciones de una obra. Dicho de otra manera: a las condiciones que configuran la mirada de un espectador que se enfrenta a una obra y la reelabora en una concreción. Si algunas de estas lecturas (las de los curadores o los críticos de arte, por ejemplo; e incluso las de los periodistas, reveladas en sus enfoques y criterios de jerarquización informativa) se *publican* y llegan a mediar, a través de construcciones discursivas, la experiencia de algunos espectadores, resulta oportuno reflexionar sobre las condiciones desde las cuales aquellos sujetos las realizan y pueden enunciarlas en el ámbito de lo público.

Para evidenciar la pertinencia de esta inquietud, retomamos el planteamiento del historiador del arte griego Nicos Hadjinicolau en su libro *La producción artística frente a sus significados*. En él realiza un estudio sobre la suerte (la fortuna crítica) que enfrenta la obra de arte a través del tiempo y cómo ésta ofrece una mirada sobre una historia del gusto en una sociedad. De manera paralela, el planteamiento sostiene que la mirada del lector sobre las obras se encuentra determinada por una serie de condicionamientos de época, formación y clase social.

En el texto, analiza cómo se transforma la recepción de una obra de arte ante sus distintos públicos durante la historia. Su estudio tiene como punto de partida la pintura *La libertad guiando al pueblo* (1830), de Eugène Delacroix, de la cual estudia las críticas publicadas y los usos de la imagen en diferentes épocas, además de historiografiar su iconografía y los usos de ésta en las diversas lecturas de las que es objeto. A partir de ello, observa que estamos en riesgo de no ver en absoluto una obra si no se le destaca en la totalidad orgánica de la cultura en la que se ha producido.⁸⁰ Además, invita a una reflexión sobre la condición del gusto en el arte, que puede jugar un papel como expresión de ideología de clase o de determinados grupos sociales. En tal sentido, señala que, por ejemplo, el debate artístico no consiste en determinar si una obra sea bella o no, sino en considerar, por ejemplo, cuándo y por qué puede serlo. Para el autor, la crítica de arte revela esta fortuna crítica que enfrentan las expresiones artísticas y resulta fundamental para escribir su historia.

“Una obra de arte existe como obra de arte a partir del momento en que es contemplada, por lo tanto ‘consumida’, utilizada, por lo tanto transformada. No tiene una naturaleza anterior a la primera mirada echada sobre ella después de haber salido del taller del artista y haber entrado en la vida pública”,⁸¹ explica el autor, no demasiado lejos de otros autores citados en este trabajo sobre el carácter determinante del entorno en el que una obra es llevada a la consideración estética. Es decir, de su inserción en el sistema de las artes, o bien, fuera de él, pero en función de alguno de sus elementos o agentes.

Podemos afirmar, entonces, y de acuerdo con el planteamiento del autor, que las interpretaciones, lecturas o realizaciones de sus posibles concreciones, se inscriben en un complejo proceso donde las obras no sólo se enfrentan al sistema artístico de la época en la que son realizadas, sino a las determinaciones sociales y por lo tanto ideológicas de sus públicos (lectores, co-creadores), además de la historia que viven a partir del momento en que son sometidas a la consideración estética al entrar en el ámbito de la vida pública.

“La obra de arte que tenemos ante nosotros es la historia de sus interpretaciones-transformaciones determinadas cada vez por las ideologías estéticas de cada presente,

⁸⁰ Idea que adquiere gran sentido en el entorno del arte contemporáneo, observador de su tiempo.

⁸¹ Nicos Hadjinicolaou, *La obra de arte frente a sus significados*, p. 33.

condicionadas a su vez, por las ideologías de los grupos sociales contemporáneos”,⁸² afirma al respecto. De hecho, señala, las ideologías estéticas las integran la fortuna crítica, la historia del arte y la historia de la crítica, que revela la teoría. Se trata de una construcción compleja, y por ello considera que el objeto de la historia del arte no consiste en las obras de arte sino en “el análisis y la explicación de esos sistemas de formas significantes que son los estilos, análisis que para ser convincente y global debe tener en cuenta dos conjuntos de factores: las condiciones de producción y las condiciones de consumo que se determinan mutuamente pero que no son idénticas”.⁸³

Frente a este sometimiento de procesos de interpretación-transformación que enfrentan las obras, el autor se pregunta si éstas tienen un sentido único, accesible sólo al buen intérprete. Rápidamente, ante dicho cuestionamiento añade otro elemento de consideración: si bien la obra se produce para un público que le es contemporáneo, éste no es uniforme. “¿Se puede hablar de la prensa sin tener en cuenta los intereses de clase que defiende? [...] ¿Se pueden comprender las opiniones de un individuo acerca de una cuestión precisa sin vincularlas con su visión global del mundo, con su ideología?”.⁸⁴ Sobre esta idea volveremos más adelante, pero es necesario tenerla en cuenta al referirnos a los distintos procesos de interpretación, de recepción-lectura o de co-creación realizados ante una obra de arte. Se trata de la construcción colectiva de una historia en la que diversos agentes, hemos indicado, se encuentran involucrados. Nicos Hadjinicolaou lo explica de la siguiente forma:

[...] la “significación de una obra” no está en la obra: no es sino la explicación que se da de ella y que se cree o se pretende haber descubierto en las profundidades invisibles de ésta. Por eso nunca puede hablarse de *significación en sí* o de *significación intrínseca* de una obra sino de significaciones coexistentes que se siguen y que se oponen en el tiempo. Por esta razón no sólo habría que abandonar el uso abstracto del término “significación” sino además distinguir entre tres tipos diferentes de significaciones, según los portadores de los juicios acerca de una obra: *la significación inicial que tiene una obra a los ojos de su productor, las significaciones dadas a la obra por su primer público al cual fue destinada y las significaciones dadas por los públicos ulteriores*. Ninguna de esas significaciones-interpretaciones es “mejor” o “más justa” que las demás: todas forman parte de la realidad contradictoria de la obra y de la realidad contradictoria a partir de la cual ésta es juzgada-apreciada-utilizada. ¿Acaso la obra misma no pone límites a

⁸² *Ibidem*, p. 34.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 69.

esas significaciones-explicaciones que pueden ser a veces “abusivas”? En efecto, la existencia de la obra *instaura de hecho algunos límites mínimos* a partir de los cuales se logrará la unanimidad acerca de una “falsa interpretación”...⁸⁵

Para el autor, es siempre un peligro posible imputar a una obra significaciones que no le corresponden, por lo que la noción de *límites mínimos* que refiere coincide en cierto modo con el planteamiento de Roman Ingarden sobre la existencia de un número de concreciones posibles, determinado por la estructuración de la obra de arte en sí misma. Por ello, el ánimo de evitar falsas interpretaciones llevó a Hadjinicolau tomar en cuenta en su análisis de la pintura de Delacroix diversos factores: el contenido de la obra; información sobre el perfil del artista, el contexto de producción de la obra así como de su producción, las reacciones de los públicos (sobre todo de los críticos aristócratas y burgueses, pertenecientes a distintas clases sociales con derecho al uso de la palabra en la vida pública), el éxito de la obra en el mercado, además de las condiciones en que ha sido expuesta a lo largo de su existencia; finalmente, si bien no contó con una interpretación personal del artista sobre su obra, pudo hallar información sobre sus inquietudes en otros documentos, como sus relaciones epistolares.

En comparación con el escenario delineado en el análisis del autor, el contexto del sistema artístico contemporáneo parece más complejo: existen más agentes capaces de hacer uso de la palabra en el ámbito público y la multiplicidad de formas y códigos de las expresiones artísticas hacen más latente el *peligro* de imputar significaciones que no corresponden a las obras. Para algunos, la crítica de arte se encuentra moribunda; para otros, el discurso artístico se ha complejizado de tal forma que se ha vuelto ilegible para ciertos públicos. Mientras tanto, hay quien denuncia el influjo de los criterios de las galerías privadas sobre instituciones públicas; o que sean los curadores quienes hablen del trabajo de los artistas, y no los propios artistas. En todos los casos, para los públicos los retos a propósito de la lectura o interpretación de las obras son mayúsculos.

¿Por qué razones debería considerarse la significación inicial de la obra para el artista como más válida o ‘verdadera’ que las que los diferentes públicos le atribuyen a partir del momento en que está terminada? Se podría decir que una indicación de la vitalidad, si no de la ‘calidad’ de una obra, es que sea considerada como suficientemente significativa por diferentes grupos en el tiempo, hasta tal punto que en vez de ser ignorada (aunque eso también forme parte de su fortuna

⁸⁵ *Ibidem*, p. 121.

crítica y deba ser explicado) es discutida, criticada, analizada, expuesta, reproducida, alabada, etcétera.⁸⁶

Ante esta aseveración, Hadjinicolau insiste en recordar la integración *en* la obra de sus diversas significaciones (su existencia como creación colectiva) y el papel fundamental que en esto juegan sus diversos intérpretes, quienes, profesionales o no, ocupan siempre una postura social e ideológica que permea sus lecturas y posiciones. Por ejemplo, en su trabajo desmenuza las formas en que *La libertad guiando al pueblo* fue objeto de una lucha de apropiación ideológica, en la cual los historiadores que han visto la obra como un objeto de sentido cerrado, en distintos momentos presumieron haber descubierto el sentido único de ésta en beneficio de una postura política u otra. En consecuencia, Hadjinicolau señala claramente que las interpretaciones de una obra se ven determinadas por la posición ocupada y los intereses defendidos por cada espectador:

Las significaciones atribuidas al objeto silencioso (cuyo único mecanismo de defensa radica en su existencia como configuración concreta de formas, lo cual permite denunciar a veces unánimemente algunas interpretaciones como ‘disparates’) dependen 1] del gusto de los grupos y clases sociales cuyos miembros aprecian la obra de que se trata, 2] de los intereses ideológicos (ya sean de índole religiosa, política, social, económica o filosófica) de esos mismos grupos y clases, intereses que se dejan sentir dentro de las disciplinas científicas mismas, lo cual quiere decir también dentro de la historia del arte.⁸⁷

Por esas razones, llama a abandonar la búsqueda de la “significación intrínseca” de la obra y a no olvidar que “la elección por parte del historiador de arte de un tema para un artículo, una exposición, un catálogo o un libro también es el resultado, el efecto visible de una jerarquía no confesada. Si bien a primera vista es personal, esta jerarquía corresponde también a una jerarquía de los valores, a la ideología de un grupo social”⁸⁸. Esta conclusión es válida en el caso de otros agentes del sistema artístico, como los curadores, críticos, coleccionistas o galeristas influyentes, y desde luego de los propios artistas; y son precisamente las jerarquías de valores que defienden las que, enunciadas

⁸⁶ *Ibidem*, p. 165.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 166.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 167.

en términos discursivos en el ámbito de lo público, generan tantas tensiones, como veremos en el siguiente capítulo.

Finalmente, a la conciencia de la estructuración de la obra y los condicionamientos del lector, seguramente podría añadirse otra cuestión: ¿cómo abordar teóricamente una obra? Seguramente, una lectura de su contexto –incluso la propia estructura de la obra– podría ofrecer elementos para no errar una aproximación: el surrealismo tenía en la mira el psicoanálisis, mientras que Magritte exploró algunos planteamientos de la semiótica, y los ejemplos podrían seguir por un camino tan largo como la lista de fuentes de los artistas en sus obras. Y quizá por ello resulte imposible una aproximación teórica universal a todas las artes. En el libro citado, Hadjinicolaou reconoce faltas en la iconografía; por otra parte, Omar Calabrese, en su libro *El lenguaje del arte* realiza una revisión sobre las distintas disciplinas procuradas en estudios científicos del arte y evalúa su pertinencia y vigencia en diferentes contextos: se trata, de hecho, de una lista larga y contrastante. Ante preocupaciones de esta naturaleza, las mediaciones de los curadores, historiadores y críticos han adquirido suma importancia en el escenario del arte contemporáneo, pues lo sitúan en función de las distintas vertientes de un relato histórico.

2.3 La obra de arte en el escenario del sistema de las artes contemporáneo

La intención del primer apartado de este trabajo fue ofrecer una sucinta genealogía del sistema artístico contemporáneo, mientras que en este capítulo retomamos tres consideraciones fundamentales en este planteamiento ante la tarea de establecer una aproximación a la práctica artística contemporánea. En primer lugar, a fin de deslindarnos de los debates tautológicos sobre la condición artística de los objetos, procuramos ampliar la noción de obra de arte más allá de su sustrato material; mientras que en segundo sitio, a propósito del problema de la interpretación, decidimos señalar dos aspectos: los modos en que la obra de arte ofrece en su estructuración los puntos de partida para las diversas concreciones de las que es susceptible y la condición del espectador (lector, co-creador) como sujeto cuya mirada se encuentra permeada por una serie de intereses propios del gusto de la época, su extracción social y, agregaríamos en algunos casos, intelectual. Es decir, nos hemos referido a la obra de arte en sí y a su relación particular con los lectores. La tercera consideración, que abordaremos en este apartado, corresponde al papel que juegan las obras de arte en un sistema de las artes

nuevo o, si se quiere, en transformación. Es decir, del lugar de la producción artística contemporánea como escenario de construcción de sentido en el ámbito de lo público.

De manera bastante general, al referirnos a “lo público” o “el espacio público” atendemos la conceptualización del sociólogo y filósofo alemán Jürgen Habermas, quien en su texto *Historia y crítica de la opinión pública* (resultado de una sumaria revisión de la literatura sobre el tema, que permanece al centro de una vital discusión) lo define como el ámbito de la vida social donde se construye la opinión pública: donde los individuos privados, como ciudadanos, se reúnen y manifiestan pública y libremente sus opiniones. Dicha historia, fundamentalmente europea y resultado del desarrollo del capitalismo, da cuenta de la conformación –ya con claridad, en el siglo XVIII– de una opinión pública integrada por individuos capaces de juicio, al tiempo que se desarrollaba la participación de la burguesía frente a la iglesia y la improductiva aristocracia. Para el autor, esta historia representa el trasfondo de las formas modernas de comunicación, donde “la esfera pública dominada y preestructurada al mismo tiempo por los *mass media*, degeneró en un ruedo impregnado por el poder”⁸⁹.

La pertinencia de citar esta concepción en este punto corresponde a su origen histórico, pues en cierto modo la conformación de una opinión pública europea atañe a la ubicación temporal que Larry Shiner hace del surgimiento del sistema moderno de las artes –también ya de manera clara en el siglo XVIII–, a partir de la transformación del sistema artístico, sus instituciones y, fundamentalmente, la desvinculación de sus prácticas respecto de la iglesia y la aristocracia. De hecho, algunas costumbres de la burguesía relacionadas con nuevas formas de consumo de arte incidieron en la conformación de la opinión pública.

“La publicidad burguesa puede captarse ante todo como la esfera en la que las personas privadas se reúnen en calidad de público. Pronto se reclaman éstas de la publicidad reglamentada desde arriba, oponiéndola al poder público mismo, para concertar con ella las reglas generales del tráfico en la esfera –básicamente privada, pero públicamente relevante– del tráfico mercantil y del trabajo social. Carece de paradigma –propia e históricamente– el medio del que se valió esa concertación: el raciocinio”,⁹⁰ explica el autor y al respecto da cuenta de la forma en que las estructuras sociales de dicha publicidad (vida pública) encontraron un espacio de desarrollo vital en

⁸⁹ Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 17.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 65.

función del nuevo consumo del arte: en serias discusiones literarias en las proliferantes *coffee-houses*, en la formación de nuevos públicos en los salones de arte y la institución social de reuniones de comensales, espacios donde surgieron nuevas formas de erudición. En esos ámbitos, escritores, artistas y científicos se reunieron con burgueses y aristócratas en un clima permanente de discusión y raciocinio. En ese escenario, explica el autor, al ser mediadas por el mercado y producidas para él, las obras de arte fueron paulatinamente perdiendo su relación con la iglesia y las cortes: por primera vez el arte fue desenclaustrado y capaz de motivar discusión y crítica.

“Exactamente a eso se alude cuando se habla de la pérdida de su aura, de la profanación de su en otro tiempo sacramental carácter”⁹¹, considera Habermas, para quien los museos, conciertos y teatros institucionalizan el juicio profano del arte, que es apropiado a través de la discusión. En ese contexto, añade, surgieron los periódicos y revistas de crítica artística y cultural. Para el autor, las relaciones sociales en torno al arte constituyeron una de las instituciones de la nueva vida pública, y hoy estas relaciones, tamizadas por una nueva industria cultural y mediática, han cambiado, pero no han dejado de existir como formas de raciocinio público en foros, coloquios, sociedades o en diversos espacios de los medios de comunicación. De esta forma, con la tarea de atender los evidentes cambios y conflictos de poder, podemos hablar del circuito del arte contemporáneo como un espacio público donde se construye sentido, como una arena donde se reflejan los temas del orden de la vida pública.

Ahora bien, existen tres aspectos que resultan vitales para la comprensión del papel del sistema artístico contemporáneo en la relación bidireccional que guarda con el ámbito de lo público, en el cual funge como una fracción desde donde retoma las temáticas de aquél y donde logra a la vez incidir con sus propuestas. El primer aspecto es una reflexión sobre el nuevo papel del sistema artístico en un contexto donde la estetización de la vida cotidiana ha arrebatado a los artistas el monopolio de la generación de imágenes: donde el diseño, los medios de comunicación y la publicidad, entre muchos otros ámbitos, han incursionado en tareas que otrora fueron exclusivas del arte. Por otra parte, algunas notas sobre la manera en que la derrota del ideal revolucionario de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX que buscaba difuminar las fronteras entre el arte y la vida cotidiana acabaron, paradójicamente, al convertirse en academia, por acentuarla, incluso a pesar de la estetización de la vida

⁹¹ *Ibidem*, p. 74.

cotidiana, un espejismo de realización de dicho ideal revolucionario. Finalmente, una reconsideración de la supuesta muerte del manto aurático del arte, anunciada por el filósofo Walter Benjamin.

De acuerdo con José Jiménez, la aparición de presupuestos y objetivos distintos a la tradición clásica acabarían cristalizando en la idea de *vanguardia artística*:

Si hubiera que fijar una fecha emblemática del nacimiento de la nueva sensibilidad ésta probablemente debería ser 1848, el momento en que una sucesión de oleadas revolucionarias sacude Europa. Las artes se impregnarán de ese clima de lucha y confrontación social. Y así, en poco tiempo, *hacia la década de 1870*, un término de origen militar, que originariamente indica los cuerpos más avanzados de los ejércitos, se transfirió al arte, para expresar no sólo el nuevo espíritu de un arte más avanzado, antiacadémico e inconformista, sino todavía más: que ese arte se situaba en la primera línea del combate de toda la humanidad por su progreso.⁹²

Se trata, explica el autor, del compromiso de un gran movimiento del arte con el progreso de su tiempo:

Decir vanguardia es entrar de lleno en el terreno de *la utopía*, en la *visión estética de un mundo mejor*, alternativo. Y es, también, situar al arte en dependencia de *una responsabilidad moral directa*. No se trata ya únicamente de la responsabilidad del artista con su obra o con sus clientes. Es un compromiso de mayor alcance: con la verdad y el bien, con el destino de toda la humanidad. Nunca antes habían conocido las artes un grado tal de implicación ética y política, y tampoco volverán a conocerlo tras la crisis de las vanguardias, que puede fijarse de un modo definitivo en torno a la década de los sesenta en el siglo XX.⁹³

En la vanguardia, el artista asume que puede cambiar distintos ámbitos de la vida:

Lo que esto supone es que el trabajo artístico se llena de implicaciones extrartísticas: sociales, políticas, etc., algo que, a su vez, demandará *un ejercicio*, ahora ya *inmanente*, dentro del arte, *de reflexión y formulación*. Éste y no otro es el auténtico motivo de los textos programáticos, definiciones de «poética» o «estética», y manifiestos, que jalonan la experiencia de las vanguardias.⁹⁴

⁹² José Jiménez, *op.cit.*, p. 162.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 165.

Así, en dicha búsqueda de la pluralidad de las vanguardias por cambiar la vida a través de diversos *proyectos*, aparece entre sus objetivos la tarea de difuminar las fronteras entre la esfera del mundo del arte y la vida cotidiana (con sus evidentes implicaciones sociales) a través de la estetización de la vida y una revaloración de la creatividad. Sin embargo, y aunque los alcances de esto sigan discutiéndose, la vanguardia se encontró con sus límites.

Lo que, por un lado, es algo sumamente enriquecedor en un sentido antropológico: la comprensión del arte como un proyecto humano formulable, entraña a la vez la peor ingenuidad de la vanguardia: pretender que el impulso artístico por sí mismo pueda conducir a la mejora, o incluso a la plenitud, de la condición humana. Se da aquí el grado más alto de la identificación del arte con la idea abstracta y meramente consolatoria de «Progreso». Y, en consecuencia, en la medida en que el mundo nuevo en que se promete no llega a la vida real, el impulso de la vanguardia se debilita. Ya que el espacio que media entre la dimensión aparental, ficticia del arte y la transformación del mundo, no puede nunca ser recorrido tan sólo en el universo del arte. Por ese camino, además, la vanguardia acaba yendo en el sentido contrario al que quería ir, aislándose, encerrándose en sí misma. La confianza «iluminada» en el papel desencadenante de arte, en su misión «salvadora», produce como resultado que la dinámica vanguardista de ruptura se confronte de modo casi exclusivo con la propia tradición artística.⁹⁵

Para el autor, además, la vanguardia exalta la idea tradicional del artista como genio, genera un nuevo academicismo y acaba por convertir “lo nuevo” en pauta de exclusión y no en una universalización del arte: es decir, que contrario a lo que buscaba, acaba por contribuir al “*mantenimiento y reproducción de la esfera del arte como un espacio culturalmente escindido*”.⁹⁶

Y agrega que el acta de defunción de la vanguardia es representada por el surgimiento del arte pop, en cuyas búsquedas no se encuentra cambiar la sociedad con el arte, sino, acaso, detenerse un poco ante la vertiginosa vida. Pero tal escisión es fundamental para nuestro planteamiento: “La aparición del arte pop en los países anglosajones, en los inicios de los años sesenta, significa, tras el agotamiento definitivo del ciclo de las vanguardias, *el comienzo de nuestra verdadera contemporaneidad artística*”.⁹⁷

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Ibidem*, p. 166.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 266.

La aparición del arte pop, ocupado de imágenes de la cultura de masas, significó un cambio en los materiales y temas de la tradición artística. Aunque el proceso había comenzado antes, se hizo evidente el intercambio de técnicas con el diseño industrial, la publicidad y los medios de comunicación⁹⁸, de manera que estos, que formaban ya parte de la vida del ciudadano promedio, se confundieron o fusionaron con la alta cultura.

La universalización del consumo acaba actuando como uno de los aspectos determinantes de la frustración del ideal artístico de la vanguardia clásica. Si las vanguardias clásicas propugnaron, con formas y acentos diversos, el ideal de la universalización del arte, un ideal de expansión de la creatividad, el *pop* acepta que ese ideal es irrealizable. E, integrando el arte en la esfera de la comunicación y el consumo, hace patente esa universalización del consumo, que desde el punto de vista cultural implica el incremento de la receptividad pasiva, y no de la creatividad.⁹⁹

Para Jiménez, este proceso resulta en la pérdida de la autonomía creativa del arte respecto del contexto de la cultura de masas: hoy “los itinerarios del arte contemporáneo son indisociables de su plasmación y transmisión comunicativa”.¹⁰⁰ En una nueva *era de la imagen global* se estetiza la vida (en lo técnico y comunicativo) y el arte adquiere nuevas formas materiales: las imágenes se independizan de sus soportes naturales y circulan por los circuitos de la cultura de masas. Lo anterior, apunta en alusión a Walter Benjamin, incide en una revolución de la sensibilidad: “La antigua reverencialidad pasiva frente a «la obra» (pretendidamente «eterna» e «inmutable») es sustituida por una actitud activa, e incluso vindicativa, por parte del público, del *nuevo espectador*”.¹⁰¹ Así, en una sociedad donde el consumo es una práctica universal, el del arte se convierte en un factor relevante, y en él se encuentran artista y público en una relación, precisamente, de consumo a través de canales públicos.

El *nuevo consumo* de objetos y propuestas estéticas es, a la vez, *público y privado*. El coleccionista que adquiere una obra «original» y los numerosos sujetos que compran «reproducciones»: postales, carteles, libros, videos, CD-ROM, etc., forman parte de una misma cadena imaginaria en la que lo que se compra tiene un *valor comunicativo común* desde un punto de vista abstracto... Los museos y las ferias de arte, por ejemplo, emulan el comportamiento de los espectáculos de masas, del ocio programado. Se trata de conseguir el máximo impacto

⁹⁸ *Ibidem*, p. 206 y ss.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 211.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 212.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 227.

publicitario, a través de «la promesa» de la «alta» legitimación cultural. Y, con ello, el máximo beneficio mercantil.¹⁰²

Sin embargo, la pérdida de la autonomía creativa (o bien, de la exclusividad creativa) del arte respecto del contexto de la cultura de masas, resultado de un intercambio de estrategias y herramientas aunado a la hiperestetización de la vida como efecto de la tecnología, no debe confundirse con el frustrado ideal revolucionario de la vanguardia en su búsqueda de la disolución de las fronteras entre arte y vida. Frente a ello, es posible que el mundo del arte en realidad se haya abierto muy poco:

En definitiva, lo que hoy suele llamarse «el mundo del arte» es un circuito mercantil y comunicativo, constituido por artistas y especialistas, galerías, museos, coleccionistas y medios de comunicación, que, paradójicamente, actúa en no pocas ocasiones como un segmento social aislado aparte, que *impone autoritariamente sus concepciones del arte del resto de la sociedad*.¹⁰³

Desde otro punto de vista, el filósofo francés Yves Michaud desarrolla en *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética* una postura ante lo que considera la evaporación del arte en el entorno cotidiano. Su planteamiento explica quizá de manera más profusa la idea de un mundo intensamente estetizado y sostiene una aguda postura frente al sistema del arte contemporáneo. Sin embargo, reconocemos que su idea de un mundo estetizado corresponde, más que a un mundo que se enfrenta cada vez más a representaciones sensibles a partir de cambios tecnológicos, como proponen otros autores, a uno pletórico de belleza, donde las obras de arte se ven diluidas. Es decir, que en la práctica equipara el arte y la estética con la belleza como valor, idea de la que hemos intentado desvincularnos.

En dicho planteamiento propone que vivimos en un mundo exageradamente bello, donde el arte (en su sentido más tradicional) se ha evaporado, gasificado, y recubierto así todos los ámbitos de la vida cotidiana: en la moda, la publicidad, el diseño, los objetos del supermercado, el interés por mejorar el cuerpo. En ese escenario, desde su punto de vista, hay cada vez menos obras de arte. “Nosotros, hombres

¹⁰² *Ibidem*, p. 235.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 238.

civilizados del siglo XXI, vivimos los tiempos del triunfo de la estética, de la adoración de la belleza: los tiempos de su idolatría”.¹⁰⁴ Se explica:

La paradoja en la que me voy a detener es que tanta belleza y, junto con ella, un tal triunfo de la estética se cultivan, se difunden, se consumen y se celebran en un mundo cada vez mas carente de obras de arte, si es que por arte entendemos a aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos de un *aura*, de una aureola, de la cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas. Es como si a más belleza menos obras de arte, o como si al escasear, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en éter estético, recordando que el éter fue definido por los físicos y los filósofos después de Newton como medio sutil que impregna todos los cuerpos”¹⁰⁵

Así, con las precisiones que hemos señalado, esta noción concuerda con la explicación de José Jiménez respecto de que los artistas perdieron la exclusividad como generadores de imágenes. De esta manera, resulta de interés cuestionar cuál es el nuevo papel del arte cuando perdió ambas exclusividades: generar imágenes y producir objetos bellos. ¿Qué distingue entonces a la esfera de la producción artística en cuanto tal? Quizá en zonas de indeterminación como ésta se sitúan debates como el de las posibilidades del diseño como arte. Para Michaud, el asunto para los artistas es producir en el contexto indicado: el circuito del arte.

Para el autor, este escenario resulta de varios procesos internos del mundo del arte: en primer lugar, la desaparición de la obra como objeto y pivote de la experiencia estética, lo que da un lugar cada vez más importante a la experiencia; y en segundo sitio, a una saturación de belleza que acaba por diluir el sentido de las obras. Es decir, que del binomio obra de arte-experiencia estética, se fortalece la experiencia:

Las obras no desaparecen por evaporación o volatilización sino, al contrario, por exceso y hasta plétora, por sobreproducción: al multiplicarse, al estandarizarse, al volverse accesibles al consumo bajo formas apenas diferentes en los múltiples santuarios del arte transformados en medios de comunicación de masas (los museos son *mass media*). Hay tanta profusión y tanta abundancia de obras, tanta superabundancia de riquezas que ya carecen de intensidad: abunda la escasez y lo fetiche se multiplica en los departamentos del supermercado cultural. Casi al mismo tiempo, en el campo de la relación con las experiencias y del culto al arte, se ve la

¹⁰⁴ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, p. 10.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 10 y ss.

racionalización, la estandarización y la transformación de la experiencia estética en producto cultural accesible y calibrado. Ésta es la verdad en la época, primero del tiempo libre, del turismo y de los progresos de la democratización cultural y, segundo, de la mediación cultural. Lo que se traduce y se manifiesta a la luz del día en el desarrollo y posteriormente la inflación del número de museos y su transformación en templos comerciales del arte (*malls* del arte). En éstos se consume, en todos los sentidos del término “consumir”, una producción industrial de las obras y de las experiencias que desemboca, también, en la desaparición de la obra.¹⁰⁶

Para Michaud, estos dos procesos afectaron al mundo del “gran arte”, de las Bellas Artes, pero sólo en cierto sentido:

Aunque viene aquejado por la inflación y encaminado a consumirse, este mundo sigue con la reputación de escasez y enrarecimiento por necesidad de mantenerlo a la altura de su reputación y para preservar la ilusión: la ilusión de lo que no tiene precio, aun cuando está hecho de centenares de millares de transacciones debidamente listadas en *artprice.com* y *Kunstkompass*.¹⁰⁷

Así, el proceso casi industrial que enfrenta el arte y la industria de la cultura pop engendran el sentimiento de que la belleza está en todas partes y el arte ya en ninguna. Sin embargo, destaca cómo en ese escenario la habilidad artística no ha desaparecido y, por el contrario, es quizá más activa que nunca. Así, una de las respuestas del circuito artístico parece ser haber reforzado su condición como ámbito escindido de la vida cotidiana. ¿Cómo? A partir de una suerte de reanimación del papel del aura descrita por Benjamin, la que para éste significó un mecanismo de diferenciación de clase. De manera coincidente Larry Shiner ha explicado cómo el arte se convirtió en el sustituto de la religión para las clases medias durante la conformación del sistema moderno de las artes y Sarah Thornton ha explicado cómo el arte contemporáneo conforma comunidades de sentido, también equiparables con una religión.

Al respecto, Shiner refiere de qué manera para Benjamin, hasta la época de masas, el arte había tenido un aura que, en la Edad Media y el Renacimiento, fue un aura ritual; mientras que en el periodo moderno mantuvo su secularización en una suerte de religión del arte. Fue en el siglo XX cuando se vio devaluada con la aparición de la fotografía, el cine y la grabación de sonido, que liberaron al arte de su aislamiento

¹⁰⁶ *Idem*, pp. 12 y ss.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 13.

estético y le permitieron realizar una función política e informativa en la vida cotidiana¹⁰⁸.

Por ello, insiste en el papel del arte en la cotidianidad, de manera que existen cuadros en casa, pianos, grupos corales, círculos de poesía, grupos de teatro, etcétera, sin los cuales, afirma, quedaríamos reducidos a meros consumidores de arte. Sin embargo, reconoce su persistencia como actividad diferenciada: con clasificaciones en operación como las de alta y baja cultura, arte popular, arte culto y arte de masas, y una serie de consecuentes eufemismos para sostener la disyuntiva.

A pesar de la tentativa de algunos filósofos de establecer el arte como una categoría neutral, para la mayoría de las personas que se preocupan acerca de si algo es o no arte lo que cuenta es el sentido evaluativo —el «aura» de encumbradas connotaciones que todavía rodea al «arte» y al «artista». El anuncio de Walter Benjamin acerca del declive del aura en la época de la reproductibilidad técnica es a menudo citado como una verdad incontestable, a pesar de que no está tan claro que los medios de masas hayan eliminado el aura de la obra original, o el aura que rodeaba el ideal mismo del arte. Porque no sólo los escribientes de oficina del siglo XIX querían dedicar su vida al «divino Arte», sino que también en el siglo XX ha habido unos cuantos artistas de todo tipo, desde Proust a Madonna, que lo han querido. Esta es la razón por la cual es tan importante para algunos críticos que «elevemos» la música, las danzas y las máscaras africanas tradicionales, o las sociedades de los nativos norteamericanos, al estatus de arte; o la razón por la cual algunos artistas que trabajaban la cerámica o la madera se vieron habilitados para hacer agujeros en los recipientes o para clavar sesenta clavos en piezas de arte refinado. El aura subsiste, aunque se haya empañado.¹⁰⁹

Revitalizada, el aura como diferenciación de clase se complementa, en algunos casos, con una persistente relación de “cierta lejanía” por parte del espectador respecto de las obras.

Un *ready-made* insignificante parece plantear tantos problemas como la eucaristía o la transustanciación en tiempos de la Reforma. Mientras tanto, la industria de la cultura lo devora todo, incluyendo los museos, y Picasso se volvió primero nombre de una creadora de perfumes y cosméticos y después marca de un coche”,¹¹⁰ señala Michaud sobre este aspecto y la tensión entre el circuito artístico y la vida cotidiana. “Tanto los detractores como los defensores del arte contemporáneo [...] saben que el arte tiene que luchar con la producción industrial de bienes

¹⁰⁸ Larry Shiner, *op. cit.*, p. 359 y ss.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 390.

¹¹⁰ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 16.

culturales que a menudo lo termina hundiendo. A pesar de todo, cada quien desempeña su papel.¹¹¹

Para el autor francés, la problemática va más allá de lo propiamente artístico y aterriza fundamentalmente en lo social:

en lugar de teorizar doctamente sobre la estética de la relación, resulta más interesante describir detalladamente el sistema de los ritos sociales de inscripción: ¿quién está investido, y de qué poder de inscripción, en relación con cuáles públicos? ¿Cómo se desarrolla un rito exitoso? ¿Hasta qué punto “exitoso” significa “exitoso”? ¿Qué sucede después del rito (por ejemplo, cuando el brindis terminó)? ¿En qué casos hay fracaso? ¿Cómo se identifican los fracasos? ¿Cómo se ocultan o se administran? ¿Cómo se introduce un nuevo rito?¹¹²

En realidad, considera que la experiencia del arte contemporáneo, de manera independiente respecto de las transformaciones en las dinámicas de las relaciones estéticas, opera de manera fundamental en el marco de relaciones convencionales y reconocidas, en función de las galerías, museos y escuelas de arte.

Los melancólicos y los conservadores pueden seguir diciendo que no es arte, que ya no es arte, que es cualquier cosa: negocio, cultura de masas, turismo, tiempo libre, acción cultural y ¿qué más? Tienen toda la razón, pero hablan de un mundo difunto desde un mundo difunto. Nuestra realidad es el triunfo de la estética, incluso en al forma de arte... Necesitamos aura, aun facticia. Necesitamos sensación, aunque sólo consista en sentirse bien. Necesitamos identidad y marcas de identidad aunque deban cambiar tanto como la moda.¹¹³

Así, el centro de la atención se dirige al papel del circuito del arte como espacio escindido pero en su relación con lo cotidiano, con el espacio público. “Del arte sólo quedan experiencias y estas experiencias son, más que nunca, la oportunidad para encontrar a los otros y sus identidades”¹¹⁴, explica Michaud. ¿Qué tan posible es aprehender la identidad contemporánea a través del arte?

Nunca se habló tanto de interacción de comunicación o de racionalidad de procedimiento –hasta tal punto que Habermas se volvió el pensador de la época y su apellido, el logo del mundo que

¹¹¹ *Idem*, p. 17.

¹¹² *Idem*, p. 138.

¹¹³ *Idem*, p. 152.

¹¹⁴ *Idem*, p. 164.

comunica-, pero es que solamente hay formas y procedimientos, montones de retórica de la comunicación y muy poca comunicación. En este caso también, y no solamente en el arte, el procedimiento le ganó a la sustancia.¹¹⁵

¿Es posible que los procedimientos del arte contemporáneo le hayan ganado a la sustancia? ¿Qué sentido tiene, ante la realidad que nos rodea, formar parte de esta religión-comunidad de sentido que constituyen las prácticas artísticas en la actualidad? ¿De qué manera incide en el ámbito de lo público la actividad que tiene lugar en la esfera artística como un espacio de construcción de sentido? Abordar las problemáticas que estas preguntas aparejan, a partir de una indagación sobre las dinámicas internas del circuito del arte contemporáneo de la Ciudad de México como ejemplo de los planteamientos realizados hasta ahora, es la tarea del tercer capítulo de este trabajo. Provisionalmente, retomamos el señalamiento de una de las tareas del arte que en este sentido resulta fundamental; no se ensaya como respuesta, sino como una de las vertientes más fecundas de la práctica artística. Del teórico del arte estadounidense Karol Berger, y retomada por Larry Shiner en el libro que hemos citado de manera constante, el postulado de que “la función más elevada de las artes consiste en representar mundos de ficción que, no obstante, nos brindan una comprensión de nosotros mismos y de lo que nos rodea”.¹¹⁶

Hasta aquí, en este capítulo nos contentamos con señalar algunas circunstancias que permean la producción artística contemporánea y el circuito artístico contemporáneo en su relación con el espacio público, con el que guardan una relación bidireccional. Entre ellas, hemos buscado dirigir la atención hacia un replanteamiento de la comprensión de la existencia de la obra de arte, algunas notas sobre las condiciones de la interpretación de la obra como texto y algunos comentarios sobre el papel de la producción artística en la sociedad actual.

Todo ello, con la finalidad de llamar la atención sobre el hecho de que, en tanto existen valores estéticos en el entorno cotidiano, lo propiamente artístico permanece inscrito en determinados circuitos o comunidades que corresponden a jerarquías y mecanismos de legitimación más o menos identificables, de manera que el arte, aún sin buscarlo en tal sentido, se revela como un reflejo de lo que sucede en otras estructuras

¹¹⁵ *Idem*, p. 166.

¹¹⁶ Larry Shiner, *op. cit.*, p. 411.

de la sociedad. Así, las modestas perspectiva histórica y notas de las dinámicas internas del sistema de las artes contemporáneo que hemos retomado sirven como trasfondo para aproximarnos al circuito artístico contemporáneo de la Ciudad de México, ejemplo efervescente de la vitalidad artística y sus posibilidades de comunicar, de fijar posturas ante los temas de lo público o revisar desde su práctica la vida que llevamos.

Capítulo 3. Las mediaciones en la construcción de sentido. Visita al circuito del arte contemporáneo de la Ciudad de México.

El que la obra de arte se haya vuelto el campo de tantos discursos, en donde argumentos e individuos provenientes de tantos campos argumentales descendan a echar mano de sus herramientas, solamente puede hablarnos de la importancia de estos artefactos poéticos. Yo no veo cómo puede pensarse que las obras de arte son opacas, ilegibles. Que me las muestren, me encantaría...

Cuauhtémoc Medina

En los capítulos anteriores hemos construido un marco conceptual con el objetivo de abordar algunos mecanismos del sistema artístico contemporáneo. En esa tarea, buscamos reconocer algunos rasgos de dicho sistema que permitieran hacer evidente su vinculación con cierta genealogía o relato histórico de los marcos institucionales del arte, los cuales, hemos visto, no han permanecido estáticos. En segundo lugar, hemos descrito algunos aspectos de la estructuración interna del sistema artístico “contemporáneo” (entre ellos consideraciones sobre las formas de existencia de las obras de arte y sobre la relación de éstas con sus lectores). En tercer término, tratamos de establecer una aproximación sobre el lugar de la práctica artística en la vida cotidiana y en el ámbito público en general. Con esa intención, señalamos la existencia de un sistema artístico que si bien no se encuentra totalmente escindido de la vida cotidiana, puede reconocerse como un circuito más o menos delimitado y con dinámicas propias; explicamos que dicho circuito se erige como un espacio público específico que guarda una relación bidireccional, de intercambio de temas y visiones con el espacio público social en general; y, en ese mismo sentido, buscamos ofrecer algunas pistas sobre las mediaciones que se realizan en él, las cuales determinan los rumbos que puede tomar la obra (o las interpretaciones que de ella se realizan) entre la acción del artista y la experiencia del espectador. En este capítulo, finalmente, buscaremos integrar esta serie de consideraciones teóricas bajo el enfoque hermenéutico propuesto por el sociólogo John B. Thompson en su libro *Ideología y cultura moderna* y, al mismo tiempo, intentaremos utilizar tal articulación de argumentos como marco para la presentación de algunas inquietudes que distintos personajes activos en el circuito artístico de la Ciudad de México manifestaron en una serie de entrevistas. Es decir: las experiencias de los protagonistas del circuito artístico local sobre tópicos particulares a la luz del desarrollo expositivo realizado en los apartados anteriores. Se trata de una visita que busca

describir algunas circunstancias, mecanismos y tensiones del circuito artístico a través de la mirada autocrítica y los testimonios de quienes lo conforman.

3.1 El arte contemporáneo, testigo de su tiempo

Hacia el final del segundo capítulo nos preguntamos por qué tendría sentido acercarse a la *religión* del arte: a esa *comunidad* de sentido que se sustenta en un circuito de figuras e instituciones más o menos identificables. Como respuesta provisional, dirigimos la atención hacia la capacidad del arte para ofrecer vías alternas en la tarea de comprendernos y comprender nuestro entorno. La idea se emparenta con la concepción, también planteada con anterioridad, del arte contemporáneo como testigo de su tiempo. ¿De qué manera lo mira, lo escruta, lo reinventa?, ¿qué tan efectiva, potente, certera, puede ser esta labor? Podría suponerse que tal papel de *reconocimiento* del propio tiempo sea el punto de partida de sus cualidades sensuales, su afán por desentrañar procesos (creativos o sociales) u ofrecer miradas críticas (sutiles, políticas o panfletarias) sobre el entorno; o bien, que sus eventuales condiciones de frivolidad se constituyan en sí como documentos involuntarios del espectáculo de su tiempo. La reflexión sobre esto se encuentra abierta, pero buscamos precisar los términos en que el arte tiene posibilidades (por su contenido, estructuración interna o inserción sociohistórica) de ofrecer cierto tipo de conocimiento, de representar una ejemplar aproximación a la realidad o de reflejar en *sí* una serie de valores del escenario histórico en el que tiene origen. Para explicar esta idea, referiremos un planteamiento del filósofo Adolfo Sánchez Vázquez y, de manera consecuente, la metodología de análisis del sociólogo estadounidense John B. Thompson.

En su ensayo *Sobre la verdad en las artes*, Sánchez Vázquez plantea una concepción del arte como mecanismo de conocimiento capaz de ofrecer verdades, si bien de manera distinta de la ciencia: no verdades universales abstractas, sino verdades que operan en ámbitos particulares. Mediante la literatura, plantea como ejemplo, puede aprenderse de los hombres concretos y sus relaciones sociales, incluso más allá del aprendizaje en la vida cotidiana y la vía científica, sin considerar la disciplina científica de la que se trate.

“El conocimiento artístico sólo merece tal nombre si, en primer lugar, enriquece nuestra visión de cierta realidad (la del hombre) y, en segundo lugar, si se trata de una visión que la ciencia no ofrece. (...) El conocimiento artístico permite conocer formas de la experiencia humana, una actitud del hombre ante las cosas, que la ciencia no

revela”,¹¹⁷ indica el autor y aterriza tal concepción en el terreno de la literatura, donde esta posibilidad es más evidente: “La literatura es obra imaginada o imaginaria, o sea ficción, y, en cuanto tal, es un tejido de cosas irreales o inexistentes. Sin embargo, es justamente ese tejido de ficciones lo que permite que la verdad se transparente”.¹¹⁸

Para Sánchez Vázquez, el uso de los términos *verdad* y *conocimiento* en su ensayo es por sí mismo peculiar, por ello precisa que se refiere sólo a la literatura y a las artes representativas y no a otros tipos de arte, que pueden ostentar otro tipo de valores pero no necesariamente el de operar como formas de conocimiento. El autor se refiere a la literatura y las artes representativas porque en ambas es definitoria la naturaleza de sus signos: la literatura se articula mediante proposiciones y, en sentido estricto, sólo éstas pueden ser verdaderas o falsas; incluso cuando, en este caso, se refieran a personajes y acontecimientos imaginarios. Por otra parte, advierte sobre las artes representativas:

Si, como estamos viendo, es legítimo hablar de verdad y conocimiento en la obra literaria, con respecto a otras artes, dado el carácter específico de sus signos, habrá que hacerlo con reservas y, en algunos casos, incluso carecerá de sentido. Si la proposición es el lugar de la verdad, y la verdad artística en la literatura surge de un tejido proposicional, en las artes no literarias en las que no encontramos proposiciones y, por tanto, verdades en el sentido habitual, habrá que procurar no extrapolar a ellas lo que, en virtud de su naturaleza específica, es válido en el terreno de la literatura. Con todo, una primera distinción se impone entre las artes que son o pueden ser representativas dado el carácter referencial de sus signos –como la pintura–, y aquellas que como la música, por su propia naturaleza, no hacen referencia a lo real.¹¹⁹

Tras aludir a algunos pintores cuya obra se fundamenta en búsquedas representativas, reconoce que no nos encontramos ante discursos o tejidos de proposiciones; por lo cual, surge un cuestionamiento sobre la extrapolación de su tesis sobre verdad o falsedad en la literatura hacia otras disciplinas:

En todos estos casos, no estamos ciertamente ante un discurso o ante un tejido de proposiciones. Por ello, al decir que la pintura nos ofrece aquí verdades y enriquece nuestro conocimiento

¹¹⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, “Sobre la verdad en las artes”, en: *Arte, sociedad, ideología*, número 2 agosto-septiembre de 1997, p. 4.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Idem.*

acerca de una realidad social humana y concreta, no estamos empleando esos términos en un sentido riguroso, ya que como hemos señalado anteriormente sólo las proposiciones pueden ser verdaderas o falsas y sólo con respecto a ellas, y sobre la base de ellas, puede hablarse propiamente de verdad y conocimiento. Sin embargo, teniendo presente que estamos ya en otro dominio (no discursivo ni proposicional), podemos hablar de la verdad de una obra representativa en tanto que el pintor capta no los detalles, lo meramente externo o superficial, sino los aspectos esenciales, los más ricos y profundos de una situación humana o de una relación concreta del hombre con las cosas. En esto reside la verdad del cuadro, y no en su correspondencia con aspectos superficiales o en la fidelidad al detalle.¹²⁰

Para el autor, la obra pictórica enriquece nuestro conocimiento de una realidad humana, además de nuestro modo de percibirla: logra humanizar la visión del espectador. Sin embargo, precisa los límites de sus consideraciones:

Ahora bien, cuando nos hallamos en el terreno del arte no representativo (pintura abstracta o música), es decir, cuando nos encontramos con artes que no sólo no son discursivas sino que tampoco reflejan una realidad humana, o reproducen humanamente una realidad exterior, ya no cabe hablar de verdad ni de conocimiento. La función cognoscitiva de estas artes es nula, sin que por ello dejen de ser arte, ya que son una actividad creadora gracias a la cual se expresan, significan y comunican determinados significados, no necesariamente cognoscitivos. Justamente porque no comunican este tipo de significados, sus signos no tienen el carácter referencial de los signos de las artes literarias y representativas que cumplen esa función. Esto pone de manifiesto, una vez más, que la función cognoscitiva es sólo una de las funciones que el arte puede cumplir.¹²¹

Pese a ello, advierte, “a veces, pasando por encima del carácter específico que los signos han de tener para que el arte pueda cumplir esa función cognoscitiva y tratando de suplir esa necesidad con especulaciones metafísicas, se pretende extender el carácter cognoscitivo de las artes antes citadas al arte no figurativo”.¹²²

Para el autor, la extensión de esta noción del arte como forma de conocimiento no encuentra pertinencia, por ejemplo, en el arte abstracto, en cuyo caso ya no se habla del conocimiento de una realidad determinada sino de lo Universal o lo Absoluto, lo cual, señala, coincide con las metafísicas idealistas del siglo XIX; de los filósofos alemanes Hegel y Friedrich Schelling. Con ello, asegura, “abandonamos el terreno

¹²⁰ *Ibidem*, p. 5.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Idem*.

concreto del arte como forma de praxis humana para instalarnos en el nebuloso cielo de las construcciones metafísicas”.¹²³

Establecer, sin más, una extrapolación de su planteamiento hacia las prácticas artísticas que nos ocupan, nos situaría en ese terreno especulativo. Hacerlo sin atender sus precisiones sobre el necesario carácter proposicional o condición referencial de los signos señalados, nos llevaría a establecer una falsa vinculación con las obras en el arte contemporáneo, cuyos signos poseen una naturaleza que exige abordarse en términos más amplios. En tal caso, no estaríamos lejos de los planteamientos de los poetas románticos y los escritores idealistas de los siglos XVIII y XIX referidos por Larry Shiner en las citas de nuestro primer capítulo; por ejemplo, los del poeta Friedrich Schiller, para quien el arte podía ser la *revelación de una verdad superior redentora*, incluso sobre el razonamiento científico, capaz de brindar acceso a *una espiritualidad que trasciende las divisiones religiosas de lo humano*. En realidad, las aseveraciones que se presentan en este trabajo no gozan de tal ímpetu y buscan desvincularse de tales construcciones históricas, de manera que la explicación de Adolfo Sánchez Vázquez no es citada con la intención de establecer un silogismo negligente para cualificar así la práctica artística contemporánea como vía para encontrar algún tipo de verdad. Sin embargo, la presentación de sus argumentos en este texto supone una antesala del planteamiento de Jonh B. Thompson, en cuyos límites el planteamiento del filósofo puede inscribirse como un esclarecedor ejemplo. En otras palabras: se presentan aquí sus argumentos sobre determinadas expresiones artísticas como formas de conocimiento en un afán de dirigirnos hacia un terreno más amplio, más allá de las proposiciones y de la figuración, donde se explique cómo las obras de arte, en su condición de tejidos de significados, son depositarias, huellas, resultados, expresiones del entorno y el tiempo en el que se producen, por lo cual, invariablemente, voluntaria o involuntariamente, comunican aspectos de la condición humana. El matiz que nos inquieta entonces es cómo sucede esto en el espacio público.

3.1.2 La hermenéutica profunda

Presentar aquí el planteamiento de Thompson es una estrategia para articular a partir de él una serie de ideas desarrolladas con anterioridad. Su metodología de análisis, la hermenéutica profunda, así como sus categorías, no se opone con las herramientas delineadas páginas atrás, sino que, por su naturaleza integradora, se establece como un

¹²³ *Idem.*

esqueleto que puede contenerlas armónicamente. El eje fundamental que permite coincidir con su planteamiento es la posibilidad de indicar que la noción de obra de arte, entendida hasta ahora como texto, puede concebirse también como *forma simbólica*; es decir, como una construcción significativa que representa una expresión de la estructura social en la que tiene origen. Dicho de otro modo: la obra de arte, como otras formas simbólicas, es pieza de un complejo engranaje social y revela *en sí* una serie de mecanismos de pensamiento e intencionalidades dentro de una sociedad en determinada época.¹²⁴ Así, como primera coincidencia, este planteamiento complementa las consideraciones de Nicos Hadjinicolaou, para quien el gusto y las interpretaciones de las obras de arte pueden explicarse en función de la inserción histórica y social del espectador del arte.

En *Ideología y cultura moderna*, Thompson busca ofrecer una comprensión crítica del concepto de ideología, más allá de las cargas negativas que se le han impuesto históricamente: una visión neutral que devuelva al concepto su vigencia en el contexto actual. En ese cometido, al asumir la ideología como el *significado al servicio del poder*¹²⁵ propone una metodología de análisis que busca comprender el papel que juega el significado en las dinámicas y relaciones de poder: un objetivo en el que resulta ineludible desmontar los mecanismos de operación de las formas simbólicas (un espectro amplio de construcciones significativas que contempla lo mismo expresiones lingüísticas que textos, chistes, contenidos de los medios de comunicación, o bien, obras de arte). En consecuencia, al intentar comprender las formas simbólicas como dispositivos aparece inevitablemente el reto de dimensionar su importancia más allá de su propio funcionamiento: es decir, de situarlas en el contexto de la *mediatización de la cultura moderna*: ante el hecho de que la producción y transmisión de las formas simbólicas está cada vez más mediado por intereses y aparatos técnicos e

¹²⁴ Quizá convenga recordar que en este trabajo se ha entendido a la obra de arte no sólo como objeto-fetichista sino como práctica, independientemente del sustrato material que, si es el caso, la contiene. Asimismo, se ha entendido que la obra de arte se ubica al centro de un circuito social más o menos delimitado que guarda una relación de intercambio con el espacio público en general.

¹²⁵ Para el autor, la comprensión de la ideología implica el estudio de las formas simbólicas en contextos sociales estructurados. Recuperamos su noción de ideología: “el concepto de ideología se puede usar para aludir a las formas en que el significado sirve, en circunstancias particulares, para establecer y sostener relaciones de poder sistemáticamente asimétricas, algo que llamaré «relaciones de dominación». En términos generales, la ideología es *significado al servicio del poder*. En consecuencia, el estudio de la ideología requiere que investiguemos las formas en que se construye y transmite el significado por medio de formas simbólicas de diversos tipos, desde expresiones lingüísticas cotidianas hasta imágenes y textos complejos”, en John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, p. XVI.

institucionales. En resumen: para entender de qué maneras las formas simbólicas participan en las distintas relaciones de poder, hace falta explicar las formas y procesos mediante los cuales las formas simbólicas tienen origen y circulan en el mundo social. Para lograr esta comprensión, el autor ha propuesto el método de la hermenéutica profunda, un tipo de análisis interpretativo que se desarrolla en tres niveles integrados: la comprensión de la inserción sociohistórica de una forma simbólica, el análisis de su estructuración interna y la interpretación de su sentido profundo, una lectura creativa que constituye el fin último de este tipo de análisis. Todo este esfuerzo motivado por el hecho de que la comprensión de las relaciones establecidas puede llevar a su transformación.

Como forma simbólica, la obra de arte es susceptible de este tipo de análisis. Al inicio de este trabajo nos planteamos el objetivo de aproximarnos a las expresiones artísticas contemporáneas, consideradas por muchos –como se señala en el epígrafe de este capítulo– oscuras, complejas y enigmáticas en un sentido negativo, aun cuando guardan en sí discursos y posturas sobre nuestro tiempo y el entorno que habitamos. En esta tarea comprensiva hemos articulado una serie de posturas teóricas sobre determinados aspectos de la brecha que existe entre el espectador y la obra de arte; de manera que presentar aquí los tres niveles de análisis de Thompson, como hemos señalado, implica integrarlos y darles unidad. Así, en las siguientes líneas mencionaremos en qué consiste cada nivel de análisis y explicaremos en qué modo los hemos abordado en cierto sentido. Así, cada nivel ofrece herramientas al lector para acercarse a las obras de arte como formas simbólicas de manera particular, sin perder de vista su inserción en un ámbito general.

Según explica el autor, la hermenéutica profunda es un marco metodológico al cual pueden ser vinculados métodos de análisis ya existentes. Se trata de un tipo de estudio de comprensión e interpretación que busca establecer vínculos ante la típica tentación de abordar los fenómenos sociales en general y las formas simbólicas en particular, pues incluso hay fenómenos sociales que son formas simbólicas. Así, antes de encarar esta integración, precisa que si bien las disciplinas de cualquier campo de investigación requieren interpretaciones, el campo de la investigación social tiene la particularidad de que los objetos de estudio son en sí mismos campos pre-interpretados por los sujetos que los integran; es decir, que en la relación *campo-objeto* de estudio, el *objeto* es constituido por sujetos que de manera periódica participan en la comprensión

de sí mismos y los procesos en los que se ven envueltos. Se trata entonces de un *campo-sujeto*. Por ello, explica Thompson, cualquier análisis en el ámbito de la investigación social debe tener en cuenta las bases de la comprensión de lo cotidiano, por lo que el *campo-sujeto* no es simplemente *interpretado* sino, en realidad, *reinterpretado*. Así es, considero, la tarea de referirnos al circuito artístico: quienes constituyen el *campo-sujeto*, es decir, quienes forman parte del *circuito* artístico, poseen reflexiones sobre el funcionamiento de éste que son ineludibles en cualquier aproximación.

Entonces, el planteamiento de la hermenéutica profunda, una reformulación de las reflexiones de Paul Ricoeur y otros autores, propone un marco metodológico general que no sólo tome los problemas generales y las formas específicas sino que los integre. Sirve como herramienta de un análisis cultural que funcione como:

el estudio de las formas simbólicas en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben estas formas simbólicas; en resumen: es el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas.¹²⁶

La hermenéutica profunda, indica el autor, tiene como punto de partida una hermenéutica de la vida cotidiana. “Por medio de entrevistas, de observación participante y de otros tipos de investigación etnográfica, podemos reconstruir las maneras en que se interpretan y comprenden las formas simbólicas en los distintos contextos de la vida social”.¹²⁷ Ambas citas coinciden con el interés en este trabajo como exploración del circuito artístico y la práctica artística en su centro. Muy probablemente, pretender una comprensión de una obra o del mundo del arte sea una tarea necia si no se toma en cuenta la serie de construcciones que lo sustentan: instituciones, un circuito de legitimación, un escenario configurado a partir ideas sobre el arte que tienen un origen histórico identificable, etcétera. En dicho circuito, las obras de arte, formas simbólicas, son el punto de partida y sustento de una serie de interrelaciones de poder; desde este enfoque, pueden entenderse el automático prestigio social y el principio de exclusión que parecen inherentes al mundo del arte.

Para no olvidarlo: “las formas simbólicas son constructos significativos que son interpretados y comprendidos por los individuos que los producen y reciben, pero

¹²⁶ *Ibidem*, p. 405.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 406.

también son constructos significativos que se estructuran de maneras diferentes y se insertan en condiciones sociales e históricas específicas”.¹²⁸

Las tres fases de la hermenéutica profunda como marco metodológico no son secuenciales sino dimensiones complementarias de un análisis complejo. En cada fase, añade Thompson, puede haber otros métodos para aproximarse al objeto de estudio y sus circunstancias específicas, pero la propuesta no los excluye sino que, como se ha mencionado, busca integrarlos. Como también hemos mencionado, para cada fase del análisis hemos ofrecido ya algunas herramientas: así, para el análisis sociohistórico son útiles las consideraciones de la genealogía y contexto del sistema artístico planteadas en el primer capítulo; para el análisis formal o discursivo, hemos planteado algunas consideraciones de Gérard Genette y Roman Ingarden como herramientas específicas para abordar o concebir las obras de arte sin enfrascarse en debates que no tienen pertinencia; finalmente, en el nivel de la interpretación/reinterpretación, en una hermenéutica de lo cotidiano del circuito artístico, hemos recuperado una serie de lecturas que distintos investigadores han aventurado al profundizar sobre los mecanismos internos de dicho circuito. Todo ello, en aras de buscar una comprensión amplia de cómo las obras de arte se vuelven un discurso desde su tiempo y sobre él, pues una de las principales tareas o intereses del arte contemporáneo es volcar su atención sobre la contemporaneidad en sí misma.

Veamos de qué manera, en lo particular, opera cada nivel de análisis para Thompson. El análisis sociohistórico, explica, evidencia que las formas simbólicas no subsisten en el vacío: “*El objetivo del análisis sociohistórico es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas simbólicas*”.¹²⁹ Y precisa:

Aun las obras de arte que parecen eternas y universales se caracterizan por condiciones definidas de producción, circulación y recepción, desde las relaciones de mecenazgo de la Florencia del siglo XVI hasta las salas de exhibición de las modernas galerías o museos de arte, desde las cortes de Viena del siglo XVIII hasta los salones de concierto, las pantallas de televisión o los discos compactos de hoy.¹³⁰

¹²⁸ *Ibidem*, p. 407.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 409.

¹³⁰ *Idem*.

La dimensión sociohistórica, que hemos abordado desde las perspectivas de José Jiménez, Larry Shiner, Sarah Thornton, Yves Michaud e incluso Jürgen Habermas, puede entenderse desde distintos estudios y las categorías del análisis pueden variar, pero hay cinco aspectos fundamentales para Thompson: los escenarios espacio-temporales, los campos de interacción, las instituciones sociales, la estructura social y los medios técnicos de transmisión de las formas simbólicas. Destaquemos algunos.

El *escenario espacio-temporal* se refiere al entorno donde las obras son producidas y recibidas por sujetos que actúan y reaccionan en lugares específicos. Por otra parte, el autor describe los *campos de interacción* de la siguiente manera: “Podemos analizar un campo como un espacio de posiciones y un conjunto de trayectorias, que unidos determinan algunas de las relaciones que se dan entre los individuos y algunas de las oportunidades que tienen a su disposición”.¹³¹ En este sentido, el ámbito artístico contemporáneo que hemos presentado como un circuito es, en términos de Thompson, un campo de interacción que, para este trabajo, hemos situado en el espacio de la Ciudad de México.

En esta fase del análisis sociohistórico también son vitales las consideraciones sobre las *instituciones sociales*, que Thompson define como:

conjuntos relativamente estables con reglas y recursos aunados a las relaciones sociales establecidas por ellas (...) Las instituciones sociales dan una forma particular a los campos de interacción. Se sitúan en campos de interacción, a los que dan forma al fijar una gama de posiciones y trayectorias; pero, al mismo tiempo, también crean campos de interacción al establecer nuevas posiciones y trayectorias. Analizar las instituciones sociales significa reconstruir los conjuntos de reglas, recursos y relaciones que las constituyen, verificar su desarrollo a lo largo del tiempo y examinar las prácticas y actitudes de los individuos que actúan por ellas y dentro de ellas.¹³²

Respecto de las instituciones, un ejercicio de comprensión de este aspecto del circuito artístico de la Ciudad de México exige tener en cuenta el papel de las entidades y universidades públicas, determinados entes privados y algunos ejercicios

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Ibidem*, p. 410.

independientes, quienes, en términos generales, configuran el campo de interacción artístico local.¹³³

Otro conjunto de condiciones destacable en este nivel de análisis es el de los *medios técnicos de inscripción y transmisión*, aspecto sobre el cual hemos profundizado con anterioridad. Thompson lo condensa de esta forma:

Un medio técnico es un sustrato material en el cual, y por medio del cual, se producen y transmiten las formas simbólicas. Los medios técnicos confieren a las formas simbólicas ciertas características, con cierto grado de fijación, cierto tipo de reproductibilidad y cierto grado de participación para los sujetos que lo emplean. Por supuesto, los medios técnicos no existen aislados. Se insertan siempre en contextos sociohistóricos particulares; presuponen siempre ciertas habilidades, reglas y recursos para codificar y decodificar mensajes, atributos distribuidos en sí mismos de manera desigual entre los individuos; y con frecuencia se despliegan en aparatos institucionales específicos que pueden estar relacionados con el control de la producción y la circulación de las formas simbólicas.¹³⁴

Para el autor, esta categoría del análisis no puede quedarse en un interés por los medios técnicos, sino en una valoración completa del entorno. Como ha señalado, esta idea sobre el sustrato de las formas simbólicas es válida tanto para expresiones cotidianas como para las obras de arte. En este trabajo hemos recuperado las consideraciones de Gérard Genette para presentar los términos específicos en que entendemos las condiciones de existencia de las expresiones artísticas contemporáneas; por otra parte, hemos referido cómo Walter Benjamin explicó los términos en que la reproductibilidad, como cualidad propia de la modernidad, detonó una reconfiguración de las relaciones con las expresiones artísticas. Concluye Thompson sobre el análisis sociohistórico:

La tarea de la primera fase del enfoque hermenéutico profundo es reconstruir las condiciones sociohistóricas y los contextos de producción, circulación y recepción de las formas simbólicas, así como las reglas y convenciones, las relaciones e instituciones sociales, y la distribución del poder, los recursos y las oportunidades en virtud de las cuales estos contextos forman campos diferenciados y socialmente estructurados¹³⁵

¹³³ Cfr. “Política cultural. Modelo para armar”, en revista *Letras libres*, año XII, núm. 137, mayo 2010. El número revisa la política cultural en México a través de sus instituciones.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 411.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 412.

El siguiente nivel de análisis corresponde a la estructuración interna o articulación de las formas simbólicas. Se trata del *análisis formal o discursivo*: “Las formas simbólicas son los productos de acciones situadas que aprovechan las reglas, los recursos, etcétera, que están a disposición del productor, pero *también* son algo más, pues son construcciones simbólicas complejas por medio de las cuales se expresa o dice algo”.¹³⁶

Lograr el cometido expresivo de las formas simbólicas sólo es posible, indica Thompson, en razón de sus rasgos estructurales y la manera de analizar este aspecto corresponde a los diferentes tipos de análisis formales o discursivos. Es en este punto de la hermenéutica profunda donde se evidencia de qué manera la metodología de análisis propuesta por el autor es un marco donde pueden integrarse otras metodologías. En este nivel, los análisis semióticos permiten revelar los mecanismos de las formas simbólicas y las relaciones entre sus signos. La intención es vincular este tipo de revisiones con los análisis sociohistóricos. De manera particular, el autor se refiere a los *análisis semióticos* como “el estudio de las relaciones que guardan los elementos que componen una forma simbólica o signo, y de las relaciones existentes entre esos elementos y aquéllos en un sistema más amplio del cual pueden ser parte esa forma simbólica o ese signo”¹³⁷, mientras, por otra parte, con *discurso* se refiere a “ejemplos de comunicación que ocurren realmente”,¹³⁸ con lo que puede referirse a conversaciones, interacciones en el ámbito escolar, textos periodísticos, emisiones televisivas o, como ha considerado en otros puntos, obras de arte. El discurso, particularmente, es susceptible de análisis sintácticos, de estructuras narrativas e incluso de análisis argumentativos.

De acuerdo con Thompson existe una tercera fase que integra las otras dos, pues no son necesariamente progresivas. Se trata de la *interpretación/reinterpretación*, que se sustenta sobre el análisis y la contextualización. “La interpretación –indica– implica un nuevo movimiento del pensamiento: procede por síntesis, por la construcción creativa de un significado posible”.¹³⁹ Esta tarea busca ir más allá de situar una forma simbólica en su contexto o entender su estructuración interna:

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Ibidem*, p. 413.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 415.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 420.

Por más rigurosos y sistemáticos que sean los métodos del análisis formal o discursivo, no pueden abolir la necesidad de una construcción creativa del significado, es decir, de una explicación interpretativa de lo que se representa o se dice. Las formas simbólicas o discursivas tienen lo que he descrito como un «aspecto referencial»: son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo. Es este aspecto referencial el que buscamos captar en el proceso de interpretación.¹⁴⁰

Se trata de un carácter trascendente y debe captarse mediante esa interpretación. Conforme a dicha idea, las expresiones artísticas contemporáneas pueden entenderse como formas simbólicas que ofrecen, postulan, proponen discursos sobre el mundo que vivimos y, a su vez, demandan un espectador que sea capaz de aprehender su carácter referencial sobre lo cotidiano.

Para Thompson, ante un campo social previamente interpretado por los sujetos que lo integran, *“La posibilidad de un conflicto de interpretación es intrínseca al proceso mismo de interpretación”*.¹⁴¹ Sin embargo, la hermenéutica profunda y sus interpretaciones constituyen una alternativa ante la falacia de poder hablar sólo de las condiciones sociohistóricas de producción y recepción de las formas simbólicas, o de los análisis de las formas.

“La interpretación de la ideología es una interpretación de las formas simbólicas que busca esclarecer las interrelaciones de significado y poder, que busca demostrar cómo, en circunstancias específicas, el significado movilizado por las formas simbólicas sirve para nutrir y sostener la posesión y el ejercicio del poder”,¹⁴² concluye Thompson, para quien la ideología es el significado al servicio del poder. En consecuencia, la interpretación de la ideología y de los medios de comunicación son formas específicas de la hermenéutica profunda; y, precisamente, ante un circuito artístico que se erige como un campo de interacción –escenario espacio temporal particular con instituciones propias– movido por la producción artística como forma simbólica, su metodología de análisis adquiere una notable pertinencia.

Hasta aquí, hemos planteado la metodología de John B. Thompson como vía para acceder a cierta comprensión global del sistema artístico y sus expresiones; en ese cometido, hemos presentado su propuesta como un esqueleto que integra en sí los

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 421.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 422.

¹⁴² *Ibidem*, p. 423.

planteamientos sobre tópicos específicos del sistema artístico ofrecidos con anterioridad. Una vez realizada esa tarea, quizá cabe volver a la pregunta inicial sobre el sentido de acercarse a la *religión* del arte si bien, en realidad, aún más relevante que una posible respuesta es comprender la serie de circunstancias que nos llevan a formularla. Maticemos la posición entonces: no nos referimos aquí al arte contemporáneo como vía de manifestación de verdades universales y eternas, sino como una práctica que posee entre sus cualidades la inquietud de mirar hacia realidades muy concretas del entorno en el que tiene origen mientras, a su vez, su propia estructuración e inserción sociohistórica puede revelar aspectos de dicho escenario.

Pero en las expresiones artísticas persiste, más allá de estas explicaciones, un componente que las sigue haciendo inquietantes. Textos o formas simbólicas, admiten, como los ha llamado el curador, crítico e investigador Cuauhtémoc Medina el mote de *artefactos poéticos*. En todo caso, sea por la naturaleza de sus signos, por cierto principio de exclusión social inherente construido históricamente, por el plano de significación en que se sitúan, por sus referentes y vinculación con ciertas teorías o por determinado nivel de complejidad en su lenguaje adquirido tras un diálogo con la genealogía de la que abreven, entre muchas otras razones, es verdad que las expresiones artísticas contemporáneas, si bien no son ilegibles, exigen a sus lectores cierto contexto, un tipo especial de sensibilidad o, al menos, una disposición especial. Por ello, ante ese nivel de especialización tan particular que permite a los artistas describir su producción como fruto de largas investigaciones, se ha vuelto tan necesaria, complementaria y, en realidad, imprescindible, tal cantidad de agentes mediadores en el circuito artístico.

En el ámbito de lo público, las expresiones artísticas ofrecen potentes discursos sobre (o desde) el tiempo en el que se sitúan. Textos, formas simbólicas, artefactos poéticos, interpelan por su contundencia emotiva. ¿Cómo se establecen los vínculos que llevan estas visiones artísticas a la consideración pública? Un importante sector de agentes busca llevar la experiencia artística fuera de sus circuitos convencionales y transformar las dinámicas de recepción del arte, e incluso convertir éstas en procesos co-creativos. Más allá, sus mediaciones reformulan y detonan el discurso artístico mediante un proceso interpretativo que es también creativo. ¿Cómo fluye, en tales términos, el arte hacia sus públicos? Aunque hemos presentado explicaciones sobre esto, a continuación seleccionamos las observaciones más relevantes de trece agentes del circuito artístico de la Ciudad de México, quienes problematizan el contexto donde

su práctica tiene lugar. Se trata apenas, si se quiere, de la enunciación de elementos puntuales para una hermenéutica de lo cotidiano; tales inquietudes pueden acentuarse con la lectura de las entrevistas que más adelante se presentan en sus versiones extendidas, o bien, sugerir al lector algunas rutas para generar otras preguntas.

3.2 El papel de las mediaciones y la conformación del circuito artístico local

En diferentes momentos, hemos observado que en torno a una pieza de arte contemporáneo convergen diferentes discursos: además de la expresión artística en sí, el discurso del artista que funge como autor, el del curador que organiza una exposición, el de las instituciones públicas, privadas o independientes que lo llevan a la consideración pública, la prensa, la crítica, y, finalmente, el del espectador, que realiza concreciones a partir de las obras en un entorno articulado por las mediaciones señaladas. El circuito del arte contemporáneo da lugar a un complejo proceso comunicativo por el que la obra de arte se mueve como un texto que es construido de manera colectiva. Es decir, el discurso de la producción artística no es unívoco sino que motiva construcciones colectivas del relato y la experiencia del arte de nuestro tiempo: lecturas determinadas socialmente por una época.

¿Cómo se describen en este circuito artístico los agentes entrevistados? ¿Cómo asumen su participación en este mundo del arte que funciona como economía simbólica en la cual la moneda de cambio es la credibilidad y donde, afirma Sarah Thornton, las grandes obras las hacen todos?

Para Avelina Lésper, crítica de arte de *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio Diario*, cuando hablamos de arte contemporáneo hablamos

de varias cosas: de la denigración del trabajo artístico, el artista ya no hace: piensa, reflexiona. Es el *súmmum* del arte burgués. Aquí nadie trabaja. El proceso creativo lo que hace es irrelevante al resultado, cuando en el gran arte lo importante es el resultado. Con esto cualquier cosa es obra. La apropiación, que es un robo impune, es un canon contemporáneo. Acabaron con la dictadura del talento para imponer la de la mediocridad. El discurso invalida a la imaginación, dicta lo que debes ver, dicta lo que el artista debe hacer. Hoy todos son artistas y todo es arte, no existe un filtro de calidad, el único requisito para tener éxito es tener al curador y la galería apropiada.

Lésper refiere en negativo una realidad de la que los otros hablan en positivo. Mientras el resto de los agentes puede celebrar el letargo de una dictadura de la forma, la inclusión del público en los procesos creativos y la *desfetichización* de los resultados,

Lésper lamenta el desgaste del *gran arte*, a propósito del cual hemos hablado con anterioridad como una idea que es una *invención* de hace un par de siglos. Para ella, el arte contemporáneo es pura demagogia en el más pedestre de los sentidos, es una mafia, un circuito de legitimación. Es la supremacía de la especulación, un terreno donde las obras propias se dirigen a un espectador sin espíritu crítico, pasivo, que guarda una lealtad de marca a obras que son basura convertida en vino a través de un *slang* específico; describe un espectador al que no le interesa el arte sino seguir la moda, la tendencia, lo que no exige verse envuelto en un proceso intelectual. Recuerda el muralismo mexicano en busca del público, a la gente que lloraba ante las obras en las exposiciones del siglo XVIII, el impulso creativo compulsivo frente a los artistas contemporáneos que sólo crean cuando los comisionan, les piden algo y se los dictan: van por basura y la colocan en donde diga el curador. Las posturas que sostiene incomodan, y muy probablemente se enuncian desde una nostalgia por el moderno sistema de las artes del que hemos hablado antes, pero no dejan de merecer atención puesto que denuncia relaciones de poder que, mediadas por construcciones discursivas, sostienen diversos ejemplos de espectáculo e inflación artística. Se trata de una crítica a las instituciones del arte que pocos se atreven a realizar.¹⁴³

Más adelante revisaremos con detalle algunas de sus posturas. Sin embargo, en este punto tiene pertinencia oponer una cita de Yves Michaud:

Han denunciado, o siguen denunciando, la crisis o la quiebra del arte contemporáneo, la desaparición de grandes obras, la multiplicación de provocaciones o imposturas y su éxito a base de publicidad, la falsa creación, la estafa al culto del arte. Miran hacia el museo y las grandes obras del Gran Arte con una nostalgia y una devoción que se vuelven más ruidosas a medida que la fe en ellas se va perdiendo. Hasta el arte moderno que en otros tiempos los hubiese trastornado, a sus ojos se volvió refugio de una sublimidad y de un sentido de la aventura

¹⁴³ Todas las declaraciones citadas en adelante son resultado de entrevistas realizadas por quien escribe. Las versiones completas, para ubicar el contexto de cada dicho, pueden consultarse íntegras en la segunda parte de este trabajo. Sobre esta apreciación de Lésper: Cfr. Avelina Lésper, *Reflexiones sobre arte contemporáneo. Brevíssimo diccionario de una impostura* [en línea], revista *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*, julio de 2011, dirección URL: <http://revistareplicante.com/reflexiones-sobre-arte-contemporaneo/>, [Consulta: 2 de agosto de 2011]; también Avelina Lésper, *¿Qué quiere el arte contemporáneo de la crítica?*, [en línea], en Avelina Lésper. *Crítica de arte*, 13 de marzo de 2010, dirección URL: <http://www.avelinalesper.com/2010/03/que-quiere-el-arte-contemporaneo-de-la.html>, [Consulta: 2 de agosto de 2011]; Avelina Lésper, *Los curadores... y la atrofia del arte*, suplemento *Laberinto de Milenio Diario*, 6 de septiembre de 2008.

humana que su *Homo-steticus* necesita para llegar a ser plenamente humano, por lo menos así lo creen ellos.¹⁴⁴

La cita, que se refiere a los críticos del arte contemporáneo y no sólo a los profesionales, no busca desestimar las apreciaciones de Lésper sino guardar distancia de una descalificación *a priori* del arte contemporáneo. Así, en lugar de esa negativa, buscar entender sus dinámicas internas, así como sus posibilidades como forma de conocimiento de nuestro entorno más allá de las cualidades espectaculares que pueden, con toda certeza, aquejarle.

Para Tania Aedo, directora del Laboratorio Arte Alameda, espacio de propuestas artísticas que se valen de nuevos medios, hablar del circuito artístico es preferible en términos no de mediaciones sino de conversaciones; es decir: de mecanismos menos verticales y más de construcción de conocimiento de manera colectiva. Aunque reconoce que hace falta trabajo en este sentido. Por ello se trata de uno de los ejes de su gestión al frente del museo. La también artista, para quien el valor de los trabajos artísticos, al menos en el caso del arte electrónico, está determinado por los niveles de profundidad que alcanzan como investigaciones: como formas de conocer, se refiere a este problema de la siguiente forma:

Hay una falta de hábito ante el extrañamiento, que creo que es un elemento fundamental en el arte contemporáneo, pero heredado desde el formalismo ruso y desde las vanguardias en casi todos los países. El arte busca en muchos de los casos producir extrañamientos de maneras muy diversas y, claro, como están pensados de esa forma, tenemos todos, no sólo otras generaciones, no sólo quien está entre comillas 'fuera del mundo del arte', tenemos que entender que son discursos que están pensados o producidos para provocar eso. Y hay quien entra y hay quien no, y entonces dice: 'esto está hecho para que nadie lo entienda' o 'es críptico porque yo no lo entiendo', 'es intelectual porque tiene referencias'. Entonces, ¿el arte debería de ser fácil y la literatura no?, ¿la literatura sí tiene permiso?, ¿los literatos sí tienen permiso de ser eruditos y de que te quedas así [gesto de asombro], además de crear algo que parecen guetos?

De manera bastante cercana, el artista y académico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM José Miguel González Casanova considera también al arte como una herramienta para generar conocimiento: "Desde luego vivimos una sociedad enajenada y estamos en un contexto cultural muy pobre donde no se forman personas

¹⁴⁴ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 15.

críticas ni discursivas ni autosuficientes. En ese sentido el arte debería luchar con las instituciones culturales por tratar de equilibrar un poco eso, apoyar a que las personas a través del arte y la cultura sean más plenas, más conscientes”. De nuevo, no se refiere al arte como elemento transformador en un sentido metafísico, sino como una forma concreta de acción social. Y ha encaminado su trabajo en ese sentido.

Por otra parte, para Cuauhtémoc Medina, investigador, curador y crítico, vale recordar un elemento importante de la propia naturaleza del arte contemporáneo:

lo que llamamos arte contemporáneo, es decir, lo que eran las artes visuales, es el campo donde también se alojaban todos los modos de producción artística que las otras artes reprimieron y desalojaron. Es decir, los campos que estaban buscando romper con la estructura subjetiva, formal, del medio. Por ejemplo, las formas de literatura, los herederos del cine vanguardista de los años 60, las formas de pregunta sobre la condición de la música. Todo eso en esos campos está totalmente extinto, lo vaciaron, hubo una verdadera reconfiguración de esos medios para impedir que tuvieran el tipo de cuestionamiento que se podían producir. En cambio todo eso en el campo de artes visuales no pudo reprimirse, sino que hasta acabó con el carácter visual de ese campo. Arte contemporáneo es también el campo de refugio de la posibilidad de las artes modernas y posmodernas de desafiar la estructura de subjetividad en una etapa donde las demás artes se dieron por vencidas en términos generales.

Esta idea puede entenderse como una respuesta al llamado de la especie, como lo explica Maris Bustamante, artista que en la década de los setenta formó parte de una generación de artistas en México que cimbró las estructuras tradicionales del arte.¹⁴⁵ Como eslabón fundamental de la práctica artística contemporánea en nuestro país, comenzó a trabajar con los no-objetualismos, en términos del teórico peruano asentado en México Juan Acha a través de las llamadas por ella formas PIAS (Performance, Instalación, Ambientaciones), que evidentemente pueden ser contenidas en la concepción de Genette del régimen hiperalográfico de la obra de arte. Para la artista, ante nuestra bestial condición humana hay algo sublime que es la producción de conocimiento, y en esa tarea redentora el arte ocupa un lugar de igualdad junto a la ciencia: producir conocimiento para salvarnos de nuestra condición humana es natural a

¹⁴⁵ En 2010 se expuso en el Museo de Arte Moderno *No-Grupo: un zangoloteo al corsé artístico*, muestra curada por Sol Henaro que daba cuenta del trabajo colaborativo realizado entre 1977 y 1983 por Bustamante, Melquiádes Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia bajo el apelativo No-Grupo. La investigación realizada para la muestra es recuperada en el catálogo de la muestra, editado por el Museo de Arte Moderno, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

nuestra especie, una respuesta necesaria. ¿Quién puede hacerlo? En todos los ámbitos, se refiere a un porcentaje: el 98.5% de los humanos reproduce lo conocido y apenas el 1.5% crea cosas nuevas, lo cual considera un milagro. En el ámbito artístico, abunda, ese 1.5% son los verdaderos artistas, los demás hacen manualidades o son charlatanes.

No es que uno esté a huevo en contra de lo bidimensional. No. (...) En ciencia eso es muy claro: si tú descubres la vacuna de la polio y después de 300 años dices que la vuelves a descubrir, quiere decir que eres un farsante. En arte es igual. Si tú descubres una serie de cosas surrealistas, por ejemplo, pues en su momento cumple, pero que hablemos del surrealismo en este momento es farsante, es fraude. Que haya personas con intelectos medianos, es parte de las manualidades que hay que hacer. Seguirán trabajando con el surrealismo, seguirán trabajando con ciertas cosas porque no encuentran otras, ¿pero si ya se descubrieron y se vio su eficacia, tan es así que están implantadas?... Los no-objetualismos, que son nuevas formas de pensar, cambiaron todo: el sujeto, el objeto, las condiciones de conceptualización, de financiación, de producción, de circulación y de consumo. Porque el consumo no es nada más el que compra un cuadro, es el que lo ve y puede interesarle. Entonces, todo eso fue alterado. Que me vengan con cosas de los años veinte, pues no. Nosotros le hicimos, digamos, la guerra a los soportes tradicionales, pero no matamos a nadie. Lo que hicimos fue penetrar las instituciones artísticas sin estar en el mercado. Increíble. Teniendo de enemigos a los críticos nos metimos y transformamos muchas cosas desde adentro. Es más lento, pero nosotros logramos hacerlo.

A la luz de la historia y la investigación, la muestra *No-Grupo: un zangoloteo al corsé artístico* representó una posibilidad de vincular el arte contemporáneo actual en esta ciudad con una línea bastante clara en su genealogía. Como pudo verse, las condiciones de existencia de la producción artística, las estructuras institucionales, la relación del espectador con el arte y las interacciones entre los agentes del mundo del arte comenzaron a cuestionarse con gran insistencia y agudeza. Maris Bustamante considera que las acciones que realizaron entonces ellos y otros artistas hoy pueden dar risa, pero entonces abrieron brecha, una sin la cual no podrían explicarse las prácticas artísticas actuales. Respondieron al llamado de la especie. Por efecto de distintas motivaciones sociales e inquietudes artísticas, el entorno continuó modificándose¹⁴⁶ hasta generar las condiciones de un nuevo circuito artístico, que cristalizó en la forma

¹⁴⁶ Una amplia revisión sobre la historia reciente del arte mexicano puede revisarse en Cuauhtémoc Medina y otros, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, editado por la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007, catálogo de una de las muestras más importantes de los últimos años en el ámbito local.

en que lo conocemos durante la década de 1990, cuando los artistas mexicanos alcanzaron gran visibilidad internacional y las instituciones por fin abrieron espacio a otro tipo de prácticas artísticas.¹⁴⁷ En esa historia, los artistas configuraron un nuevo panorama con sus acciones, no necesariamente dentro de las instituciones públicas sino en el ámbito de la colaboración en espacios privados e independientes. Asimismo, en México aparecieron en forma nuevos agentes, como los curadores.

Para el artista Yoshua Okón, que en la década de los 90 fue uno de los fundadores de La Panadería, un espacio de colaboración artística ante la falta de espacios para expresiones menos canónicas en las instituciones públicas, estas acciones independientes incidieron en la creación de un circuito artístico en la Ciudad de México: “Realmente creamos una escena donde había gente aislada, cada quien por su planeta; logramos crear una escena, pero en el momento en que cerraron los espacios eso se empezó a desmoronar”. Actualmente, ante las deficiencias que ve aún en las instituciones y la falta de diálogo y reflexión sobre el arte contemporáneo que persiste, ha impulsado SOMA, un espacio que brinda un programa de profesionalización y vinculación entre artistas.

Hasta aquí, algunas impresiones sobre la configuración del circuito artístico contemporáneo de la Ciudad de México, ante el cual es ineludible tener en cuenta que la principal oferta artística en esta ciudad proviene de cuatro polos fundamentales. Por orden de capacidad, en primer término se encuentran las instituciones públicas, como el sistema de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como la coordinación y apoyo a la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En segundo término, el sistema de museos de la UNAM, además de esfuerzos menos visibles de otras universidades. En tercer lugar, la acción de entidades privadas, donde se ubican actores imprescindibles como la Fundación/Colección Jumex, que más allá del mero coleccionismo socializa sus adquisiciones, impulsa diálogos y fomenta diversos proyectos artísticos; en esta misma categoría, se ubica un mapa siempre en transformación de galerías, que en 2012, al amparo de la feria México Arte Contemporáneo (Zona Maco), ha logrado adquisiciones de las obras que comercializan por parte del gobierno, así como un polémico sistema de apoyos económicos que busca

¹⁴⁷ Se trata de la tesis de la exposición *Antes de la resaca: una fracción de los noventa en la colección del MUAC*, curada por Sol Henaro y que durante 2011 convocó a un ejercicio de revisión colectiva de las condiciones, características y efectos de las prácticas artísticas de aquella década.

consolidar un mercado del arte local. Finalmente, aunque de manera muy intensa, esta oferta es alimentada de manera importante por proyectos y espacios de exhibición y creación independientes.¹⁴⁸

En los siguientes apartados, buscaremos establecer un diálogo entre las diversas posturas sobre la labor de los distintos agentes del sistema artístico, pero fundamentalmente sobre el papel del curador, el del lugar de la crítica y el periodismo en los medios de comunicación, además de impresiones de los entrevistados sobre la transformación del papel del artista y la obra de arte, así como la oposición de algunas de sus nociones sobre el arte contemporáneo.

3.2.1 El curador, operador de sentido

¿Cuál es el papel que juega un curador en el circuito artístico? En términos generales, el curador es el responsable de organizar una exposición con base en un discurso sobre un tópico particular; tal construcción discursiva constituye el marco para que un grupo de obras, de un artista o varios, coexistan en un mismo espacio, en el que son presentadas en el ámbito público. Esta labor, que en la década de los noventa adquirió gran importancia, apareja grandes tensiones discursivas y, por lo tanto, de poder. Incluso con implicaciones económicas y discusiones sobre autoría.

Afirma Avelina Lésper:

el curador prácticamente dicta, reordena y da sentido a la obra. Por eso vemos que muchos curadores se dan de alta como artistas. Esto infiltra y manipula el proceso creativo y convierte al artista en un empleado del curador. Es relevante que en muchas exposiciones ya dan el nombre del curador y no el de los artistas. En una ocasión una curadora, Karla Hasso del (Laboratorio) Arte Alameda, y esto está publicado, me dijo: ‘el arte está enfermo y los curadores lo «curamos»’. La acepción más bien se refiere a cuando curas o maduras un proceso de algo, digamos, ‘crudo’; el curador tendría que madurar la exposición, no adueñársela, pero me impresiona su arrogancia de llamar enfermo al arte y ser ellos los que lo sanan.

¹⁴⁸ Cfr. Mex Art Data Base [en línea], base de datos del Patronato de Arte Contemporáneo A.C., URL: www.mexartdb.com; “Hacia dónde va el arte”, número especial de la revista *Letras libres*, año V, núm. 50, febrero, 2003; Fabrizio Mejía Madrid, “Las biografías del presente. Cinco artistas mexicanos contemporáneos” en Revista de la Universidad de México, núm. 81, noviembre de 2010; “Arte contemporáneo mexicano: el relevo”, dossier de la revista *La Tempestad*, núm. 50, septiembre, 2006; Dale Kaplan, “Du Champ de l’art contemporain. Una consideración metaestética del campo del arte contemporáneo”, [en línea], en revista *Replicante*, julio de 2011, URL: <http://revistareplicante.com/du-champ-de-l%E2%80%99art-contemporain/>.

El trabajo del curador, entonces, “es poner tema, seleccionar artistas que se apeguen a sus términos y condiciones y, una vez que entreguen sus piezas, crear la museografía y crear el discurso retórico que soporta o justifica que una pila de ladrillos esté en una sala y sea considerado arte”, mecanismo que, desde su punto de vista, pervierte el sentido de la creación y ha generado una relación parasitaria artista-curador para legitimar las obras:

Ahora el curador trata a los artistas como si estuvieran en terapia de grupo y las exposiciones son lo que el curador dice, les crean equipos “interdisciplinarios” en donde opina hasta el que cuida el museo para desarrollar una obra que al final son tres postales de Acapulco pegadas con tachuelas en la pared o la ropa sucia de alguien. En México ahora mismo no entras a un museo grande sin un curador que presente tu obra con un proyecto. Es terrible porque la creación pasa a un segundo término y es el curador que hace de “gestor” que decide quién va a un museo. (...) Por eso los curadores son los principales interesados en que continúe el sistema del arte contemporáneo. Con el modelo renacentista el artista verdadero no requiere un curador, pone su obra, la cuelga, la coloca y ya. José Clemente Orozco se negaba a explicar su obra, lo mismo que Francis Bacon, sus pinturas se cuelgan sólo con la fecha y en algunas veces con el nombre, no más. Y entre el artista más mediocre sea, requiere de un curador, es una relación parasitaria.

¿Qué caracteriza a los discursos curatoriales? Para Lésper, entre más adjetivado, explicativo y esotérico más se puede crecer como teórico y crítico.

Aquella no es la visión de personajes como Tobias Ostrander, curador que en 2011 concluyó una década de trabajo en México, ocho de los cuales se desempeñó como curador de arte contemporáneo del Museo Tamayo y los dos últimos como director y curador del Museo Experimental El Eco en una de sus etapas más inquietantes.¹⁴⁹ En el contexto de la Bienal de Venecia de 2011, recibió la invitación para integrarse al Museo de Arte de Miami como responsable de actividades académicas. Sobre la intención esencial de la curaduría, explica Ostrander:

A veces los artistas tienen sus ideas, sus investigaciones, su mundo, y a veces están desconectados del mundo sociopolítico, el mundo cultural u otros mundos; a veces el artista está muy cerrado en sí mismo, y es importante para el curador abrir la interpretación de la obra a la historia del arte, al contexto cultural en general, y dar un visión un poco más amplia, más abierta,

¹⁴⁹ Un segmento de ese periodo de trabajo puede consultarse en el catálogo-memoria Tobias Ostrander, editor, *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco 2010*, Dirección General de Artes Visuales-UNAM, 2010.

que la que el artista en sí mismo hace. Esto es como organizar las ideas del artista de una manera más limpia, más directa para el público; y también muchas veces, en términos de la producción de una obra, el curador está discutiendo mucho con el artista y diciendo: “¿sabes qué?, yo pienso que la gente va a leer esto de esta manera”; es un poco como tener la vista del público, otro ojo sobre la obra del artista, para ayudar al artista a articular su obra o articular sus ideas de una manera más interesante, más abierta. (...) Como curador, siempre estoy tratando de no mover la obra hasta puntos que no son lógicos; siempre es importante para mí que el discurso es la obra. Lo que me frustra es cuando la obra es una ilustración de una idea del curador, porque esto implica un malentendido entre las posibilidades del arte.

Por otra parte, reconoce límites del trabajo del curador que son incluso límites del propio artista. Menciona dos: por un lado, cuando una obra de arte tiene como punto de partida un diálogo con algún aspecto de la historia del arte, es imposible comenzar a explicar o contextualizar un tema desde sus raíces más amplias, debe haber puntos comunes de partida; el otro ejemplo es el reconocimiento de que la práctica artística tiene en sí misma múltiples vías de acceso, entradas y réplicas que pueden ser más o menos complejas que otras.

Siempre con mis proyectos estoy buscando artistas que pueden interactuar con el público en tres o cuatro capas: hay un nivel de impacto visual que es dinámico, pero hay intereses conceptuales que son fuertes también. Siempre, en términos de mis textos y el tipo de información que estamos dando en el museo pienso que hay gente que va a ver los textos del muro o los carteles que estamos haciendo, si es que hay más información; hay gente que solamente quiere entender o quiere la experiencia de la obra, pero sí hay gente que quiere un poco más de explicación, para eso hay estos textos.

Reflexionar sobre los niveles de información o construcciones discursivas que se entregan al lector de la obra en el arte contemporáneo es vital. Se trata de las principales herramientas que aquél puede obtener para construir sus concreciones e interpretaciones de las obras de arte como formas simbólicas. ¿Es suficiente con una cédula que indique el nombre de una obra y sus proporciones materiales?, ¿hasta dónde la información ofrecida en una ficha puede *dañar, determinar o alterar* la lectura del espectador? Pensemos en los planteamientos de Roman Ingarden sobre el carácter finito de las posibles lecturas de una obra, las ideas de Nicos Hadjinicolau sobre las condiciones que determinan las interpretaciones de un espectador, la noción de la obra como forma simbólica que en su estructuración e inserción histórica lleva ya en sí una carga

significativa. Desde ese punto de vista, la tarea del curador al contextualizar una obra es fundamental. Sobre las tareas particulares en ese sentido, plantea Ostrander:

Para mí no es lo más importante que todo el público entienda el arte contemporáneo; el arte contemporáneo al final es como un estudio, como una investigación, y con cada investigación hay gente que está interesada y gente que no. Cuando piensas en la física, la medicina, ciencias naturales, hay gente a la que le va a gustar y va a buscar más información, y hay gente a la que no le va a gustar. La cosa es complicada y triste posiblemente: con el arte, con muchas cosas de museo. Con el arte tienes que tener tu tiempo para entenderlo, para entrar en una obra, o ver un video, o probablemente entrar en un diálogo con el artista; tienes que tener interés, enfoque y tiempo. Y hoy en día mucha gente no tiene este tipo de tiempo, tiene muy pocos momentos con este espacio mental, más en esta ciudad. (...) Espero poder provocar interés en los proyectos que estoy presentando con el público: para la gente que está interesada o quiere ver más. Y espero que se tome más tiempo con las obras. En este sentido, el arte es un privilegio, no todos tienen el tiempo para este tipo de experiencia, y eso es la realidad. El arte contemporáneo no es entretenimiento; es otro tipo de abstracción, experiencia, es otra cosa rica, es más profundo, hay más preguntas atrás. Pero también es difícil pedir al público este tipo de tiempo, y no es para todos en este sentido; yo quiero invitar a la gente a esta experiencia, pero no voy a buscar una manera de forzarla, como hacerla pensar que el arte contemporáneo es importante para sus vidas, porque posiblemente no lo es, es un estudio, es una experiencia... hay gente que va a interesarse en esa experiencia y hay otra que no.

Para la artista Melanie Smith,¹⁵⁰ la relación del curador y el artista está invariablemente marcada por el peso de las instituciones en las que su colaboración se inscribe:

Creo que la relación entre el curador y el artista puede ser problemática. Para mí, el mejor curador es el curador silencioso, y hoy en día muchas veces no es así; el curador se vuelve más

¹⁵⁰ De origen inglés, hace más de dos décadas que Smith reside en México y ha sido en el entorno artístico local donde ha desarrollado su producción. A manera de ejemplificación de la existencia de un circuito artístico identificable, recuperamos algunos datos: en 2011 representó a nuestro país en la 54 Bienal de Venecia con el proyecto *Cuadrado rojo, rosa imposible*, con la curaduría de José Luis Barrios. En ese espacio presentó tres piezas, dos de las cuales se exhibieron con anterioridad en la Ciudad de México en espacios de la UNAM. *Xilitla. Incidentes fuera de eje*, que se realizó con la asesoría curatorial de Paola Santoscoy, se presentó en el Museo Experimental El Eco a finales de 2010, cuando dicho espacio era dirigido por Tobias Ostrander. Santoscoy sucedió a Ostrander tras separarse del cargo. Por otra parte, *Estadio Azteca*, realizada con la curaduría de José Luis Barrios, se presentó entre 2010 y 2011 en el MUAC dentro de la exposición *Espectrografías. Memoria e historia*. Tras su presentación en Venecia, el mismo trabajo –realizado en colaboración con Rafael Ortega– se exhibió en el Museo Nacional de Arte en la colectiva *Los sueños de una nación*, curada también por José Luis Barrios. Esta entrevista se realizó el 14 de julio de 2010, antes de enfrentar esta vorágine de visibilidad.

como el protagonista de las ideas y de los conceptos. Especialmente problemáticas son las exposiciones colectivas, en que muchas veces el curador se impone o impone sus ideas sobre las estructuras, sobre las relaciones entre las obras. Y esto se ve claramente en las grandes bienales – como Documenta o la Bienal de Venecia–, en los cuales el sello del curador está más allá de las ideas individuales. Y me parece que, sobre todo, hay que analizar la cuestión del poder o jerarquía que hay entre el artista, el curador, el director y los museos. El curador tiene la capacidad, hoy en día, de hacer la carrera de un artista; y para que logre esa carrera de artista, las ideas o los conceptos tienen que ser de alguna manera simples, no ser *demasiado* politizados, que también encajen dentro de ciertos esquemas y ciertos temas que están regidos por teóricos, curadores y filósofos.

Este proceso, añade la artista, está mediado de manera fundamental por las construcciones discursivas: “se vuelve un círculo pequeño: una red donde muchas veces determina lo lingüístico; y la obra *en sí* viene después. Es un mundo que está regido constantemente por lo lingüístico. Y, obviamente, la interpretación después viene con el periodista y los comentarios con respecto a la obra; siento que hay una fuerte canalización a través del poder lingüístico”. El proceso siempre es diferente (“hay todo tipo de curador”), pero para Smith la manera en que esto se desarrolla está determinada por el giro en nuestro país y en América Latina en que la teoría está muy presente no sólo en el desarrollo de las obras sino en su contextualización, una etapa que en Europa y Estados Unidos se atravesó en las décadas de los ochenta y noventa, pero fue superada por una suerte de consenso de que la teoría no dejaba hablar a la obra por sí misma.

Todo depende de quién es el curador. Pero en general hay una necesidad, por parte del curador, de clarificar; y en ese proceso de clarificar la obra de un artista, muchas veces la reduce a un denominador común, lo cual provoca que a menudo el lector o espectador no tenga que interpretar. Es decir, la interpretación vuelve a través del curador o el teórico. Y creo que ése es un proceso no sé si capitalista pero uno lo puede ver en esos términos: desde arriba, hay una imposición, y esta misma determina la lectura de la obra.

Sin embargo, reconoce la importancia de trabajar cerca de un curador y de la contextualización que éste genera en este momento tan particular de la historia del arte, en el que los lenguajes del arte contemporáneo se han vuelto particularmente complejos, pero no deja de problematizarlo:

Estoy en contra de la idea de no poner ningún texto en la sala; eso también es una falta de respeto al espectador. Siento que estamos llegando a un momento de la historia del arte en que muchas veces la obra se vuelve menor: la interpretación es más importante que la obra en sí. Creo que ésta es una tendencia muy presente en muchos de los bienales, en los circuitos, en redes de arte contemporáneo, porque la obra se vuelve menor de alguna manera. Creo que, en ese sentido, los artistas se están volviendo como herramientas para los teóricos.

De acuerdo con la artista, el arte posee un elemento desconocido, de conmoción: momentos de no-entendimiento de los que no se le debe despojar.

Creo que si como artistas seguimos a los teóricos, esos elementos de lo desconocido, de las conexiones desconocidas y nuevas, no brotan los momentos de no-entender. Muchas veces la psicología, la filosofía, la teoría, están muy inscritas dentro de una idea muy capitalista de tener que entenderlo todo; y precisamente los artistas no podemos permitir que se explique todo. Tengo la idea de que en el fondo, lo que estamos manejando hoy en día es un concepto muy capitalista del arte contemporáneo, porque permite que todo se pueda embolsar, se pueda identificar, se pueda hablar.

Con la curaduría, entonces, se trata de realizar una labor de contextualización que deje a la obra conservar un espacio poético donde pueda respirar. “La obra en sí dispara muchos potenciales, muchas pulsaciones, y no deja que haya una sola interpretación, de lo contrario la obra muere de alguna manera (...) Cuando alguien te explica la obra, la mata; todo está llegando a un laberinto muy cerrado”.

Ante esta circunstancia aparece el espectador, quien posee siempre una mirada fresca, ajena al circuito artístico:

Me sorprenden los espectadores. No hay un espectador “perfecto”; si lo hubiera sería muy aburrido. Los espectadores me sorprenden porque ellos son los que ven la obra finalmente; los artistas estamos tan metidos en el circuito, tan hartos, cansados de ver y repetir las mismas cosas, que ya no vemos la obra; ya es muy raro que yo tenga una conversación seria entre artistas. En ese sentido, el espectador es alguien que te puede causar muchas sorpresas, jalarte un poco y hacerte pensar; creo que esos momentos de encuentro *reales* entre artista y espectador son muy importantes, porque de alguna manera los artistas saben la respuesta, entienden el discurso. Hay que trabajar en esta forma de comunicación.

Entre el artista, el curador, las instituciones y el público, conviene citar ahora las impresiones de José Miguel González Casanova¹⁵¹, artista y académico de la ENAP interesado en las posibilidades del arte como detonador de transformaciones sociales. Al preguntarle sobre la impresión de José Jiménez sobre el hecho de que el mundo del arte parece de espaldas a sus públicos debido a la complejidad de sus discursos, dimensiona la figura del curador a la luz de su aparición en relación con las transformaciones recientes del mercado y el circuito artístico.

Desde luego yo estoy consciente de eso y estoy trabajando en torno a ello. La institución del arte en este momento es resultado de la historia reciente de la economía de mercado. Digamos que la historia del arte reciente, desde la crisis de la pintura de principios de los noventa, va acompañada de la crisis del mercado. De la misma época viene un replanteamiento, una restructuración que genera precisamente el sentido de los curadores que antes no existían de esta manera. Se vuelven una especie de personajes que garantizan la calidad del discurso porque habían sido más bien los *dealers* y los galeristas los que habían operado los criterios de selección de lo que se distribuía y lo hicieron obviamente en función de su propio beneficio y de su ganancia. (...) Surge la figura del curador y con el tiempo, va adquiriendo un rol dentro de esta lógica del mercado y también acaba trabajando en función de los valores de ese mercado; es un poco lo que vivimos ahora con esta nueva crisis económica mundial: un replanteamiento de ese mercado y de esos límites del arte creados desde el criterio del mercado globalizado. El curador adquirió poder discursivo y de alguna manera sustituyó un rol que tenía y que, en mi opinión, debería tener el artista. Aunque ya hay muchos curadores que se dicen artistas y yo estoy haciendo un trabajo como curador. Las fronteras empiezan a desdibujarse.

Desde su punto de vista, mientras el curador apareció como una figura profesional y neutra que podía hacer juicios y valorar las obras en función de las búsquedas actuales, el problema es que comenzó a estructurar su discurso en función de la institución para la que trabaja, mientras las instituciones a su vez se vincularon con intereses específicos del mercado.

¹⁵¹ José Miguel González Casanova es un artista de la llamada generación de los noventa que participó en la serie de acciones que acabaron por configurar el circuito artístico actual. Desde aquella década, encaminó su labor no sólo a la producción de obras sino a una acción desde los espacios independientes que cuestionara los mecanismos establecidos del mundo del arte. Actualmente, como profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, dirige el Seminario Medios Múltiples, donde impulsa una práctica artística que no tenga como centro la obra de arte como fetiche y reflexione sobre las dinámicas del sistema artístico. En la versión extendida de la entrevista, se ofrecen más datos sobre su práctica.

El curador trabaja más directamente vinculado a esta institución y define los discursos que se presentan. Comenzó a haber una diferencia del rol del artista, se le pide: “oye, tú, haz esto específicamente”. Como en el cine, el curador se vuelve una especie de director que marca el sentido general de la obra y los artistas se vuelven los actores. Claro, son los que tienen la imagen, los que se vuelven conocidos, pero como artistas del espectáculo, de televisión. Así como actores y actrices, sin quitarle el valor artístico a un actor, pero evidentemente el actor se subordina en esa repartición de roles a la estructura discursiva de un director que reúne todo en escena y decide qué obra se va a poner, qué actores van a actuar y cuáles van a hacer los movimientos. Muchos artistas más jóvenes ya no buscan una estructura discursiva, desarrollar un discurso y una investigación consecuente que va llevando a una serie de resultados. Hacen obras puntuales para que funcionen dentro del discurso ya estructurado. Y pienso que el arte contemporáneo lamentablemente tiene la tendencia a tener muchas obras ocurrentes, más que arte conceptual es un arte ocurrente, pequeñas ocurrencias, chistes o comentarios muy discretos, más que la pretensión de generar modelos de conocimiento, modelos de experiencia vital.

Para González Casanova, ante las realidades particulares que se enfrentan, el arte debería ser más un servicio que un objeto de lujo.

En síntesis, estas posturas, que no son todas las que se han recogido en este trabajo y mucho menos las definitivas sobre el tema, se han traído a la mesa para señalar algunas rutas de interés al formular preguntas sobre la naturaleza de la práctica curatorial. En definitiva, no puede ser entendida sin la vinculación tan estrecha que guarda con otros actores del circuito, como los artistas, los agentes institucionales y la prensa, pero fundamentalmente con la propia existencia de la obra, hacia la que traza rutas de acceso desde el ámbito de lo público. Es innegable la importancia a nivel institucional, económico y de legitimación que tienen sus construcciones discursivas, tanto que se ha llegado a considerar la práctica curatorial como un acto creativo o una forma de comunicación en sí misma, capaz de ofrecer mensajes más allá de las obras particulares que agrupa.¹⁵² A veces, incluso, al entender el planteamiento general de una curaduría, pueden saltarse obras particulares. Y es muy común que los periodistas escriban sobre exposiciones que no han terminado de instalarse; aquello, tras

¹⁵² A propósito, como una herramienta intrínseca de esta pretensión, el pintor, curador y museógrafo Ery Camara (quien actualmente se desempeña como responsable de exposiciones y registro de obra en el Antiguo Colegio de San Ildefonso), escribió el texto *Tropiezos en el oficio de museografía* (1997) en la revista *Curare*, donde señalaba que una exposición, como resultado de un proceso de investigación, debe proponerse claridad, transparencia y elocuencia en la manera de representar las expresiones artísticas, pues las maneras de exponer dan lugar a lo que llama la reunión del objeto con el visitante de manera significativa.

entrevistarse, de manera más frecuente que con los artistas, con los curadores de las muestras.

Tras, sencillamente, dirigir la atención hacia la relación del artista y su producción con el curador, podemos mencionar ahora algunas rutas mínimas sobre la forma en que el arte contemporáneo es llevado a la consideración pública a través de los medios de comunicación.

3.2.2 Los medios de comunicación, arena del discurso artístico

¿De qué manera se representa el arte en los medios? ¿Cuáles criterios de visibilidad y cargas valorativas permean las mediaciones que en ellos se realizan?, ¿de qué manera se abordan (seleccionan, jerarquizan, explican) estas expresiones? La atención podría dirigirse a los sistemas de valoración artística que utilizan los agentes mediadores, así como los intereses que orientan su mirada al decidir cuáles expresiones artísticas llevar a la consideración pública, ya sea de manera crítica o trivial. Por otra parte, otro criterio de análisis sería la pericia con la que tal tarea se realiza. Aunque distintos entre sí, en este apartado encaramos el papel del periodismo que aborda la práctica artística contemporánea y la crítica. Encargado uno de identificar las rutas de la práctica artística y la otra de situar dichos caminos en su justa dimensión histórica mediante una comprensión amplia, constituyen uno de los segmentos más inquietantes y menos atendidos de la reflexión sobre las mediaciones de las que es objeto la práctica artística contemporánea.

Comencemos con una anécdota de un recorrido para prensa que ofreció Tobias Ostrander en el Museo Experimental El Eco para explicar la instalación *Solve et coagula*, del mexicano Marcos Castro. El curador dijo que se trataba de una metáfora de la violencia que implica la edificación de una sociedad. Por ello, la instalación recreaba un bosque de árboles talados. Las bases de los árboles eran una metáfora de la violencia, de la destrucción que antecede a la fundación de algo nuevo. Un reportero preguntó: “¿Esto tiene que ver con la deforestación?” Ostrander lo negó y volvió a explicar el planteamiento. Al día siguiente, el encabezado de la nota del reportero fue: “Vampirismo y ecología en El Eco”. La palabra vampirismo se refería adecuadamente a otra pieza, pero indicaba con la palabra “ecología” una expresión que, se le explicó, no tenía ninguna relación con esa idea. En el desarrollo de la nota, además, el reportero se refirió a la instalación como performance, lo que implica una diferencia notable.

Parece unánime el descontento del circuito artístico con el periodismo y la crítica. Mientras al primero se le reclama su impericia, la segunda es señalada por el letargo que atraviesa.

Comenta al respecto Avelina Lésper:

El papel de los medios en este proceso y en todos los que implican a la opinión pública es fundamental. Lo que ha sucedido con el arte, y esto es el caso de la cobertura que se hace en México, que es de verdad lamentable, (y se ha relegado) por una parte (a las secciones de sociales: esas secciones que hablan de cocteles y fiestas se apoderó de los eventos de arte, las inauguraciones, es de risa loca, fotografían a las personas y no a las obras, y reseñan el coctel y no al artista.

Puntualiza que el crítico es un cómplice que legitima el trabajo del curador: con su construcción discursiva, se convierte en un “un servidor de una estructura que coloca de forma artificial obras sin valor en el circuito del arte. Esto no sería grave si hablamos de un negocio, es terrible porque han prostituido uno de los pilares del pasamiento que es el arte”. En razón de esta idea, lamenta la falta de capacidad de los críticos para asumir riesgos, como aquellos que únicamente describen eventos y citan textos curatoriales sin fijar una postura propia. Como no informan, indica, hacen publicidad.

Esto en la vida privada no me importa, pero estamos hablando de arte, el arte busca la verdad, no puedes mentir para quedar bien con alguien así sea una institución como Conaculta. (...) Para mí la crítica no sólo es estética, es ética, mentir hace daño al arte y eso es deleznable. Si alguien no tiene pudor en poner unas cobijas sucias en una exposición y mentir acerca de su origen como lo hace Teresa Margolles, ¿por qué yo voy a tener pudor en decir que no es arte? Por eso existen responsabilidades muy serias, obras que son nada, que no son arte (y) las certifican los críticos con sus textos, y eso es una irresponsabilidad enorme y un acto de corrupción. Evidentemente saben lo que esto implica, porque saben (los curadores) que entran en una cadena de favores que les beneficiará directamente, porque a su vez los curadores les dan autoridad, los convierten en portavoces de sus proyectos. Es una mafia.

Como curador, Tobias Ostrander identifica una desvinculación de los periodistas con el arte contemporáneo. Se trata de un problema de desinformación que es difícil de abatir porque hay miedo de plantear preguntas básicas:

Me sorprende mucho su libertad con las palabras del curador y del artista, y sus interpretaciones muchas veces están muy lejos de los intereses del artista, o el curador, o el contexto. Hay ejemplos buenos y ejemplos peores, pero pienso que en general hay una falta de información por parte de los periodistas en términos de conocimiento de arte contemporáneo; muchas veces las preguntas son: “¿cuántas obras están en la exposición?”, y “¿cuánto cuestan?”. Es relevante, pero más allá pienso que hay un miedo frente al arte contemporáneo, y es por falta de experiencia y lectura. Eso es difícil, porque en mucho del arte contemporáneo, el contenido es sobre un diálogo con la historia del arte, y si no la conoces es un poco difícil entrar de manera profunda. Hay gente muy seria que lo hace muy bien. Lo que me gusta, en los mejores casos, son los artículos que dan información en una secuencia lógica y un poco la importancia de la exposición, el contenido, las implicaciones críticas; pero yo como curador estoy buscando, por lo menos, la responsabilidad de dar la información correcta; y eso es todo en el boletín de prensa, no entiendo la complicación... Si hay duda, yo pienso que es muy importante hacer las preguntas básicas y no tener miedo. Esto pasa en todas partes, hay miedo a preguntar las cosas más simples en el arte contemporáneo: miedo de parecer sin educación. Pero la verdad es que en el arte contemporáneo muchas veces las cosas básicas son las más profundas; cuando dices: “¿de qué material es esta obra de Marcos Castro?”, decir “es bronce” implica muchas cosas”.

Ante la crítica su posición no es muy distinta:

Mi frustración muchas veces es con los críticos que son poderosos y no reconocen su propia ignorancia. No es necesario saber de todo, y puedes tener una opinión, pero no decir cosas sin información. Ésa es mi frustración con algunos que toman una postura fuerte –y me gusta la idea de tomarla–, pero expresando ignorancia; ¿cómo puedo tomar en serio su crítica si están mal informados? Y es una postura más de poder que de crítica real, constructiva, para ir abriendo la obra hacia más preguntas, en lugar de cerrarla con críticas negativas. Por muchos años he estado pensando que lo que necesitamos, más que nada, es un crítico de arte interesante, importante, muy involucrado, alguien que sea amigo de los artistas, alguien que esté dentro de esto. Pero en México es algo cultural también: no existe la crítica constructiva en México; la crítica es política, de poder, y está usada de esa manera. (...) Conozco gente que escribe muy bien pero no quiere entrar a esta dinámica, o busca otras maneras: escriben para artistas, o para catálogos, pero no públicamente. Para mi práctica sería muy útil tener un interlocutor interesante.

Para Melanie Smith, en México cuando alguien de la prensa se acerca, no es posible saber qué nivel de conocimiento tiene y en qué nivel del discurso adentrarse. Por ejemplo, la prensa ha asociado de manera constante su trabajo con la metrópoli, aunque ese enfoque no corresponde con su búsqueda. Es raro que alguien pregunte los aspectos que considera interesantes de las obras.

En un nivel personal, no he tenido en México ni una sola crítica que yo sienta que abarque los planteamientos de mi trabajo. El crítico, digamos, más conocido y controvertido en México es Cuauhtémoc Medina; y ha sido complicada esa ruta porque él es amigo, ha sido curador de mi trabajo y también, paralelamente, hemos desarrollado discursos, nexos y puentes entre lo que él está haciendo y lo que yo estoy haciendo a lo largo de los años. Que de pronto él se vuelva crítico tiene sus complicaciones.¹⁵³

Por otra parte, abre la puerta a un papel más activo del periodismo, aunque pocos periodistas lo asuman.

Creo que lo que tiende a pasar en México es una distancia entre la crítica y el reportero, quien muchas veces elabora una bitácora de la exposición, una especie de resumen de tal exposición o de tal pieza, sin el involucramiento de una parte crítica. Hay un problema allí, en que no es ni una cosa ni la otra. Para mí el arte debe ser un proceso abierto, en el cual no hay respuestas concretas, que causa una especie de reverberación o pulsación, un eco en la vida de las comunidades artística y no-artística. Eso es quizá una idea, siento que en muchos casos no está pasando propiamente. El arte contemporáneo debe ser un cuestionamiento permanente, de asociaciones sin límite.

Angélica Abelleira es un ejemplo distinto. Cerró la etapa de su vida correspondiente al diarismo para trabajar en investigaciones específicas y proyectos especiales que ofrecen nuevas miradas sobre la práctica artística. Como periodista especializada, asume que el artista, el crítico, el curador y el periodista son eslabones de la misma cadena, que a veces puede romperse y convertirse en un teléfono descompuesto. Por otra parte, reconoce que en casos exitosos, una reseña, una crítica o una entrevista pueden develar otros universos de las expresiones artísticas. Si bien cada uno de los actores del circuito artístico tiene una formación personalísima a partir de sus lecturas e ideología, considera que a todos les toca servir realmente como vínculo con los posibles espectadores y, en consecuencia, buscar hacer asequible su propia labor.

Yo creo que no hay del todo una conciencia del proceso que implica, lo primero que se necesita es honestidad y decir “no lo sé”, “no conozco a este artista”, “no sé de qué me está hablando”.

¹⁵³ Sobre su participación en la Bienal de Venecia en 2011 y como ejemplo del trabajo de una crítica varias veces mencionada en este trabajo, puede verse Blanca González Rosas, “Cuadrado rojo: El INBA a evaluación”, *Proceso*, núm. 1804, 29 de mayo de 2011, p. 66 y Blanca González Rosas, “La Bienal de Venecia: cinismo y sumisión”, *Proceso*, núm. 1805, 5 de junio de 2011, p. 82.

Para tratar de ser un mediador más o menos funcional debes primero decir honestamente “no lo sé”; y después de decir “no lo sé, pero quiero aprender”, ponerte a leer, buscar una asesoría, hay mucha gente en esta colectividad que sabe y está dispuesta a orientarte. Yo me siento muy privilegiada porque he tenido esos contactos que te enriquecen como periodista. Hay muchas lecturas, cada vez mayor asequibilidad de materiales entre revistas; y si sabes discernir y seleccionar materiales, Internet te puede ayudar. Falta más conciencia por parte de los periodistas, hace falta preparación.

Si las páginas culturales son desdeñadas, explica, no se diga el abordaje del arte contemporáneo. Cuando el arte aparece en los diarios, añade, es debido a las muertes de famosos, los accidentes, los robos: la nota roja. Esto se relaciona con la formación de los periodistas:

Yo sí creo en la especialización, sí creo que si algo te genera placer e interrogaciones es más fácil que lo abordes con complejidad y riqueza. Los periodistas debemos estudiar más, todo el tiempo, obviamente ir a muchas exposiciones. Hubo un momento en que, reconozco, dejé de asistir porque ya no estaba en el diarismo y ahora sigo yendo, lo hago con muchísimo más placer que antes porque no tengo que escribir después de media hora de haber visto algo. Hacer treinta líneas sobre eso no te da tiempo de asimilar nada, pero tienes que hacerlo porque es la chamba, es parte del oficio y no está mal, pero siempre falta la lectura pausada, informada, no necesariamente para escribir.

La investigación es una responsabilidad en la profesionalización: ir más allá de lo visto, lo percibido, lo intuido antes:

A lo mejor es una combinación, a lo mejor todo tiene que ver con todo, pero ahí está la responsabilidad como periodista entre ser vocero de otros o ser tu propio vocero. Tienes toda la facultad de hacerlo cuando clarificas “mi lectura”, pero (debes) dejarlo claro y no sentarte en tu macho y decir “pues yo creo que es esto”, cuando tu papel como periodista no es ése. No creo en la objetividad, desde el momento en que escribes algo y le das cierta prioridad a la información, o jerarquía, ya hay un cerco. Objetividad no existe al cien por ciento, pero sí puedes dejar claro al lector cuál es tu punto de vista y cuál el del otro.

La mediocridad, apunta, no puede justificarse en la inmediatez que exige el manejo de la información. Hace falta humildad y pedir ayuda.

hace falta la responsabilidad de manejar un medio, eso implica la autoformación. Yo no me formé en artes visuales, yo me formé en periodismo, pero durante veinticinco años que he hecho lo mismo pues se aprende algo y asumes tu capacidad o incapacidad de asir cualquier tema y si no, hay capacidad de buscar apoyos. Eso me parece fundamental, o tener la honestidad de decirle a tu jefe: “si alguno de mis colegas lo ha leído, mándelo a él”. Seguramente va a ser en beneficio de todo mundo. Pero no tenemos esa capacidad, somos ególatras y creemos saberlo todo. Si ya tienes entre comillas más o menos cierto nombre, prestigio, seas periodista, crítico, artista, cuesta trabajo presentarnos vulnerables o no conocedores de algo y evidentemente nadie conoce todo porque entonces sería un monstruo horrible.

Óscar Benassini es uno de los editores de *La Tempestad*, una de las revistas más visibles sobre la práctica artística en este país y que destaca por problematizar en cada número tópicos de la actualidad del mundo del arte. En las siguientes líneas, habla de la cercanía del periodismo y la crítica, así como de la responsabilidad compartida de los editores:

Hay ignorancia, para empezar. Cuando se hablaba hace décadas de arte en México no se hablaba de los lenguajes artísticos. No sé, o no se nota, pero nunca hubo una escuela de periodistas especializados en arte. Hay comentaristas. No estoy siendo malinchista, pero en la revista tú le pides una reseña a un periodista, no sé, belga, sobre teatro contemporáneo y te la va a hacer, y va a haber crítica. Y ese mismo te puede hacer una reseña de arte contemporáneo. Quizá porque en las escuelas de periodismo se les enseñó eso, más allá de cómo escribir bien una nota. Quizá es así. Es un fenómeno que yo he ido notando desde que cada vez tenemos más colaboradores de otros países. Decimos: “éste no es crítico, es un periodista que sabe lo que está viendo”. Es decir, no va a ir nada más a hablar de las implicaciones sociales, de cuánto gastó Conaculta, no va a eso, va a hablar del lenguaje de lo que está viendo.

Para el escritor, el papel de un periodista especializado es fundamental, pero en este país se diluye ante la escasez y mediocridad de los suplementos culturales. Desaprovechar el papel que podría jugarse con los espacios que se tienen, considera, es responsabilidad de los editores, quienes tienen la función de ser una especie de médium entre el lector y el contenido de las publicaciones. A propósito, considera que más allá de Cuauhtémoc Medina y una nueva generación de críticos que es difícil de ubicar en los medios, no hay en el país una crítica de arte real: la que se hace en periódicos de otros países no se ve aquí ni siquiera en revistas que se pretenden especializadas.

En el caso de Avelina Lésper, lo voy a decir, es una señora que tiene un blog y una columna (...) que legitima la ignorancia en un país donde el arte contemporáneo está cada vez más presente en los museos. Es claro que cuando hay algo nuevo es difícil entenderlo; como estás viendo algo nuevo con un lenguaje nuevo, no hay forma de que puedas opinar de él, ése es el éxito de las ideas nuevas. No puedes decir está bien o mal porque son nuevas, no hay herramientas. Esta señora y bastantes otras lo que dicen es “voy a negarlo porque no lo entiendo”. Y en el momento en que lo leen diez personas y cinco están igual de negadas y ven que el crítico dice que está mal, entonces deciden respaldarla porque ella legitima su ignorancia. Entonces se crea ese público que, al sumarse a este rechazo de periodistas como Lésper, o no sé qué sea la verdad, hay esta satisfacción de decir “hay alguien que me entiende por fin y él dice que está mal y yo descanso ahí”. Es una irresponsabilidad. Si los periodistas no especializados no pueden hablar de los aciertos de las exposiciones más allá de los aciertos o fallas institucionales; si no pueden hablar del lenguaje artístico, pues que no hablen y ya. Que hagan una crónica y ya y eso está bien. El que se interese va a ir a una revista o a un blog.

Considerado el crítico de arte más importante de México, Cuauhtémoc Medina ocupa una posición singular, pues es al mismo tiempo curador. Al comprender el proceso de manera integral, lo explica primero en términos históricos, como hemos visto con Larry Shiner y Jürgen Habermas:

En cuanto a la obra moderna, una cosa que a mí me queda clarísimo y que además es constatable en las significaciones históricas es que su operación ocurrió siempre en el escenario de la mediación de alguna esfera pública. Precisamente lo que hace incompatible nuestra idea de que hay un significado fuera de esa condición mediática es que el contexto de elaboración de la obra de arte, una vez que aparece como obra de arte moderno en el siglo XVIII y XIX en Europa fue de cara a los medios, con la existencia de la crítica en tensión con la elaboración flotante y compleja que es generada alrededor.

Desde ese punto de partida histórico, en segundo término explica la naturaleza del papel asumido por los medios:

Para empezar, los medios masivos no parecen entender ni tener otra función que sugerir que lo más sensacional es lo que tenemos en común. Su condición de circulación comercial los hace operar sobre una base materialmente amarillista y en el ámbito de la creación artística los medios masivos no registran más que los grandes escándalos, las banalidades más sencillas, los nombres más elementales (...) hay una serie de patologías: todo el circuito cultural sabe que su boletín va a regresar como boomerang impreso en una buena parte de los diarios. Al mismo tiempo, todo el

mundo sabe que hay ciertos colegas que lo único que están tratando de hacer es de ocupar la sección policiaca de la sección cultural.

Como Benassini, considera que el periodismo desaprovecha la oportunidad de incidir en las discusiones sobre el rumbo de la práctica artística.

los debates posibles no están siendo encauzados, no está ocurriendo la función del periodismo de provocar el debate que conviene. Un poco lo que estoy diciéndote es que yo sé que la función del periodismo debe ser provocar ciertos debates, inventarlos, fabricarlos, pero aquellos que son pertinentes. No están llevando a cabo el proceso de la entrevista que efectivamente haga que los productores culturales estén arrojando al público argumentos sustanciales.

Ante la pregunta sobre el estado de salud de la crítica, Medina ataja: “Moribunda”. Y enuncia dos razones fundamentales: su desaparición de la prensa cotidiana, donde gozaba de posibilidades de lograr efectos reales sobre la producción artística debido a su grado de involucramiento con la esfera pública, y, por otra parte, lo que denomina el “fraude de opinión”, del que responsabiliza a Blanca González Rosas¹⁵⁴ y Avelina Lésper, “practicantes de la falsificación del escándalo y la irresponsabilidad declarativa constante”:

Esa falsificación de posición crítica ha tenido el efecto de disminuir el campo de lugares de donde se pudiera encontrar alguna clase de argumentación útil (...) estos dos personajes son enemigos del circuito de arte contemporáneo y se les ha otorgado una columna, una para ejercer la función no pedida y por supuesto espero que no pagada de tener la fantasía dominical de que está asesorando al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes porque su trabajo nada más consiste en eso: en que ella cree que tiene una obligación de explicar cómo debería hacer las cosas la burocracia, como si ella tuviera la capacidad de diseñar el plan de gobierno. Vamos a llamarla: es la presidenta legítima del Conaculta. Y la otra es alguien que no absorbió ninguna reflexión cultural ya no digamos de los años sesenta, noventa o cincuenta sino de la ruptura moderna entre precisamente, temporalidad y producción artística, y la relación entre producción artística y reflexión que probablemente podemos atribuirle a Baudelaire y a Marx, o sea, es alguien que no ha superado un trauma del arte académico, a la imposibilidad de definir normas. (...) Entonces toda esa apelación a alguna clase de valor esencial artístico sólo puede refugiarse en la representación de formas de arte que no pueden aproximarle más que un lector de Reader’s

¹⁵⁴ Crítica de arte de la revista *Proceso*. Fue consultada para ser entrevistada a propósito de este trabajo, pero declinó por razones de tiempo.

Digest y que no tienen precisamente el potencial de generar una argumentación, o algún nexo que te diga que tenga la necesidad de explicar cómo podría modificarse determinada posición a través de esas obras; o sea, lo que está básicamente en el plano de la no productividad de esa serie de obras. (...) Por primera vez en mucho tiempo tenemos algo que vamos a llamar “un fraude de opinión”, sistemático, semanal. Habla muy a las claras de la insensibilidad de los medios y quienes los dirigen; que en este caso, la ganancia del mal gusto y el escándalo les parezca más útil que el deterioro argumental que están generando. Pero hay varias decisiones de los medios mexicanos que van en esa dirección.¹⁵⁵

Frente a esta circunstancia, indica Medina, resulta fundamental activar otra clase de relaciones. Y en esa dirección celebra la aparición de una nueva generación de críticos en los blogs que subvierten las formas de escritura exigida tradicionalmente por los medios, de manera que emerge un nuevo tipo de reflexión.

Otros agentes entrevistados ofrecen posturas sobre el papel de los medios de comunicación en la consideración pública de la práctica artística. Sin embargo, esta selección de visiones ha buscado apenas llamar la atención sobre la existencia de una serie de tensiones que tales mediaciones suscitan desde el punto de vista de los artistas, los curadores, los críticos, los periodistas y los editores. Abierto, en este debate se encuentran involucrados aspectos de contenido e inserción sociohistórica, de manera que se trata de una práctica que exige una comprensión integral.

3.2.3 La transformación en lo público

Al inicio de este trabajo, señalamos que entre las razones que impiden una empatía con el sistema artístico contemporáneo se encuentra la problemática coexistencia del sistema moderno de las artes en una concepción corriente del lugar que el arte ocupa en la vida de las personas. En un reconocimiento de la práctica artística contemporánea, muchas concepciones han debido transformarse: desde la noción de obra y las ideas sobre el papel del artista, hasta la propia práctica artística y el papel del público. En este espacio, recuperamos algunas apreciaciones muy puntuales sobre nociones que se han visto transformadas en el ámbito de lo público.

Un ejemplo inicial es la conceptualización del arte, que para Tobias Ostrander es una investigación sobre la vida que llevamos en la actualidad:

¹⁵⁵ Aunque esta entrevista se realizó en 2010, esa tensión persiste y se aviva. En el número 1849 de la revista *Proceso*, Medina y González Rosas sostienen una discusión sobre las políticas que rigen las artes visuales en la UNAM (pp. 66, 79 y 80). Ver también *Proceso* 1846, 1847, 1848.

Para mí el arte contemporáneo es una investigación, hoy en día, sobre el arte; y esto implica responder qué significa el arte hoy en día, y cómo el arte tiene relación con ideas del pasado, en el arte o en la sociedad. Y es una manera de ver el mundo, es un lenguaje con una historia específica, y tiene sus políticas, sus referencias, a veces muy específicas, a veces más amplias. Pero más que otra cosa, para mí el arte contemporáneo es una manera de ver el mundo, y también, en muchos casos, de proponer cosas; hay artistas que están dando otra visión de nuestra realidad, otro punto de vista para reflejar los tiempos que estamos viviendo. Es como un reflejo de la Humanidad actual, un espejo, una manera de pensar que posiblemente no nos damos el tiempo de asumir; es una visión del mundo que a veces es muy distinta, rara, pero provoca en nosotros otra manera de ver nuestras vidas, en el mejor de los casos.

¿Qué puede hacerse con estas visiones tan afortunadas que respecto de lo cotidiano ofrece el arte? De acuerdo con José Miguel González Casanova, es urgente replantear el papel social del arte desde la formación de los artistas:

Calculo que habrá unos 5 mil alumnos de artes en el país. Eso es acumulativo: terminarán sus carreras y habrá más y más jóvenes estudiantes de arte. Y evidentemente la estructura de este mundo del arte no está enfocada a aprovechar a estas personas. En realidad está enfocada a que haya pocos artistas que figuran y que venden a un mercado pequeño. No sé, habrá unos treinta coleccionistas de arte contemporáneo en el país. ¿Cuántas obras pueden comprar?, ¿de cuánta gente? En realidad la relación entre el mercado sobre el cual se construye la institución artística y los artistas que hay es totalmente desequilibrada. La realidad se impone, y hay muchos tipos de artistas. (...) la opción es la autogestión y la generación de proyectos culturales independientes que tengan una vinculación social real, que haga que esa vinculación social les permita sobrevivir. El futuro posible para todos estos artistas jóvenes es crear canales de distribución, alcanzar otros públicos y en eso crear otras formas de financiamiento y autogestión que poco a poco irán volviéndose la institución del arte.

Esto es posible cuando se deja atrás la idea de obra como objeto y se le asume como una acción que puede incidir en el entorno donde se inserta:

El arte no es solamente la producción. [...] En realidad la obra significa por la lectura que va a recibir, una obra significa la suma de lecturas que todo el mundo hizo de ella. La labor del artista es la ampliación de significados, crear nuevos modelos de experiencia y de vida. No puede separarse la producción de la distribución y del consumo; el artista debe estar consciente de por qué medios se va a distribuir y a qué gentes les va a llegar o les va a abrir la posibilidad de un diálogo. Yo diría que un artista es un intermediador y pondría en cuestión un poquito esta idea del curador o esta repartición de roles que me parecen dentro de esta estructura institucional que

se hereda de este proceso de desarrollo del mercado artístico. Entonces, parte de la labor del artista será crear medios de distribución; parte de la obra es que el artista controle la creación o la creatividad de esta distribución y la posibilidad de llegar a un público.

En el medio de una época en que el mundo del arte se presenta como espectáculo masificado que impone discursos, para el artista es fundamental replantear su papel como detonador de nuevos modelos de comunicación y de vida:

Concibo al arte como una herramienta de conocimiento y de comunicación que genera significados que abren la posibilidad de nuevos significados que nos permitan reconocer diferentes experiencias y modelos de vida. Eso sería el sentido del arte: la creación de nombres, de palabras, de imágenes que nos permiten reconocer experiencias que hasta antes no estaban en el mundo, no estaban en juego.

De modo no muy distante, Samuel Morales, responsable de los programas de educación y comunicación en Fundación/Colección Jumex, entiende el arte como modelo de conocimiento y experiencia. Se trata de un “problema de construcción de conocimiento, en donde el artista detona la parte de un proceso que no se detiene, sino que va moviéndose cada vez de una forma diferente y más compleja en la medida en que interactúan otros con eso que el artista da, o expone, o pone enfrente”.

Desde esa concepción, el papel del artista se replantea: “Yo creo que el artista es como tú y como yo: un ciudadano más del mundo y del lugar en que vive, que tiene el mismo conflicto y cuyas herramientas de trabajo son específicas como lo son las de un ingeniero o un contador”. Y, sobre las búsquedas del artista, abunda:

Creo que en la medida en que el artista tiene un lugar menos etéreo, menos ubicado en las alturas, más terrenal, comparte más problemáticas afines a nosotros. En ese sentido, hay artistas que están tratando de hacerse preguntas que obedecen al campo de la política, o de la antropología, o de la economía, o de la recepción de la propia producción artística (y ese cuestionamiento lo reflejan en sus piezas); a partir de eso se genera un diálogo con su producción, que tiene que ver más con un contexto, y por lo tanto, las piezas aspiran a dejar de ser obra como pieza y como obra maestra, para convertirse también en experiencias y en procesos de diálogo, y en cuestiones mucho más intrascendentes, más comunes y coloquiales. A mucha gente le cuesta trabajo entender la diferencia entre algo que está en un museo y algo que sucede en su casa o en la calle, diferencia que tiene que ver con el proceso de las piezas; es decir, por qué éstas llegaron allí y qué las está sosteniendo como piezas en ese entorno. Son preguntas,

reflexiones, percepciones, comentarios, críticas, las que suelen darle su lugar a las piezas en un entorno, a diferencia del que suelen ocupar las cosas afuera del espacio museístico.

Para Morales, el papel que juegan Colección Jumex y el resto de las entidades privadas es cubrir una serie de vacíos que no llena el Estado.¹⁵⁶ En ese sentido, los agentes que participan en el circuito artístico han establecido formas específicas de vinculación, producción y acción que buscan subvertir las dinámicas establecidas. Cuenta Óscar Benassini, quien además es fundador de su propia galería, que no tiene motivación comercial:

también está mal, desde mi punto de vista, pedirle a las instituciones: “oigan, denme arte”. Es una actividad humana, cualquiera puede formar el aparato para exhibir. Ahora se le llama independiente porque estamos acostumbrados a que sea parte de instituciones, pero decir independiente es dar por sentado que tiene que estar allá en los museos. Por la razón que haya sido, pero llamarlo independiente y sentir que estás transgrediendo por el hecho de sacar el arte de ahí es como decir: “afuera de Sanborns no va a haber molletes en ningún lugar, entonces yo soy molletero independiente”. No sé, se me hace extraño.

Pero hacer conciencia de las transformaciones del circuito artístico, dentro o fuera del ámbito institucional, no es tarea fácil. Para Tania Aedo, es un verdadero reto justificar –algo que atraviesa lo discursivo– y conseguir recursos para proyectos de la naturaleza de los presentados en Laboratorio Arte Alameda, inserto en la administración pública, en la estructura del INBA:

Sí, a nivel institucional, y con instituciones tan viejas y tan fuertes como las mexicanas por supuesto que hay más (dificultades). Y además entiendes la prioridad, desde un punto de vista histórico pero no desde un punto de vista de agenda actual, que haya más interés por los pintores y los artistas muertos, que además hay que preservar porque hay una ley que así nos lo indica, que por los artistas que están trabajando ahora, y sí es mucho más difícil producir una obra nueva que conseguir presupuesto o apoyos para preservar una obra. Es bien paradójico. Hay algo que yo creo que es bien importante, y que no sé cuándo cambie, del arte hecho con medios

¹⁵⁶ Evidentemente, debe reconocerse la posición y los intereses de los agentes. Si una colección pública puede cuestionarse o ser revisada porque se conforma mediante recursos públicos, las colecciones particulares se conforman de acuerdo con las inquietudes de sus dueños. Una ilustrativa muestra de los criterios de conformación de una colección particular de arte contemporáneo puede leerse en Mónica Amor y Carlos Basualdo, “Entrevista a Isabel y Agustín Coppel”, en el catálogo *Mexico Expected/Unexpected*, Colección Isabel y Agustín Coppel-Secretaría de Relaciones Exteriores, Museum of Latin American Art-Museum of Contemporary Art San Diego, pp. 166-176

tecnológicos: todo el tiempo hay que estar creando argumentos para convencer a nivel institucional de que es importante. Luego, cuando tiene este elemento crítico que normalmente tiene, es más difícil todavía. Lo hace más difícil de “vender”.

En este sentido, a la luz de la reflexión total de este trabajo, aparecen experiencias como la de Carlos Amorales, artista mexicano que ha desarrollado su carrera en Europa y para quien el mundo del arte enfrenta una suerte de parálisis, una endogamia donde el arte se volvió el mundo del arte y ha surgido una suerte de academia que parte de un revisionismo constante de los primeros artistas conceptuales. Aunado a ello, se manifiesta una homogenización de procedimientos, soportes e incluso referencias filosóficas de los artistas a nivel mundial. Hay un reciclado de temas que sirve como motor de una producción que, en países como México, incentiva la reafirmación social de quienes se ven involucrados en dicha práctica:

Aquí, al parecer, el arte contemporáneo es una cosa como conceptual, justamente no es la pintura; aquí se ha fetichizado que el arte contemporáneo es una especie de actitud, de manera, de forma de ser. Siento que el arte contemporáneo se volvió un poco como el modernismo: que es una especie de de manera de decir “soy actual” y se ha vuelto utilizable. Acabo de exponer en Puebla¹⁵⁷ y un poco mi sensación al final fue: ¿para qué me invitaron estos cabrones si ni siquiera me dieron chance de nada?

3.3 Tensiones discursivas, inherentes al espacio público

En este capítulo hemos revisado las tensiones propias a las distintas mediaciones que se realizan en torno y a partir de la producción artística contemporánea. La intención ha sido ejemplificar de qué maneras específicas el ejercicio de llevar al espacio público construcciones discursivas sobre dichas expresiones se ha convertido en una práctica de poder profundamente relacionada con las condiciones en que tiene lugar la creación artística. Por ello, hemos insistido en la cualidad de las obras como formas simbólicas que exigen una comprensión de su ubicación en la historia y el espacio social, pues su propia existencia y los procesos comunicativos y sociales que detonan pueden arrojar luces sobre varios mecanismos sociales que se imbrican.

De igual modo, hemos buscado situar tales construcciones discursivas y el papel de primacía que han adquirido en el escenario del circuito del arte contemporáneo,

¹⁵⁷ Se refiere a la muestra *Vivir por fuera de la casa de uno*, que curada por Michel Blancsubé se presentó en el Museo Amparo de Puebla en 2010.

constituido como un sistema de relaciones institucionales, comunicativas y de poder, resultado de un desarrollo histórico particular en el que la naturaleza de los valores estéticos y artísticos permanece en transformación.

Así, hemos entendido la producción artística como un texto, forma simbólica o artefacto poético que se construye colectivamente a través de la experiencia de sus diversos intérpretes. La obra de arte, aunque nunca de manera unívoca, representa un dispositivo que comunica, en la esfera de lo público, aspectos particulares sobre su tiempo o del entorno en el que es producida.

La obra representa un punto de partida en el espacio público, lugar natural de la confrontación de las ideas. Y precisamente, el arte, al motivar espacios para su apreciación, ha sido una de las prácticas que iniciaron la configuración del espacio público en la manera en que lo conocemos. Por eso llama la atención que las propuestas artísticas contemporáneas, a diferencia de las modernas, parezcan tan escindidas de la vida pública justo en un momento en que la miran y reflexionan de manera tan atenta.

Se trata de dispositivos que constituyen huellas del mundo en que son producidas; son constructos de significado que participan en el sostenimiento y funcionamiento de relaciones de poder específicas. ¿Qué tanto vale la pena el esfuerzo de comprender esto?, ¿qué tanto participar?, ¿es la única forma en que las obras de arte pueden llegar a sus públicos y ofrecerles significados? En una charla ofrecida en SOMA en 2011 por Felipe Ehrenberg, artista pionero de la condición contemporánea de la práctica artística local, pude preguntarle si era realmente posible, como artista, sostener una carrera que sistemáticamente se desarrollara, como contaba que ha hecho, al margen del circuito artístico. “Si 99% de la población vive al margen de ese mundo –contestó–, ¿por qué yo no?” ¿Se puede estar al margen sin reconocer que existe un adentro? En la edición 2012 de la feria de arte Zona Maco, la galería brasileña Baro trajo consigo por primera vez obra de Ehrenberg. Finalmente, hace dos años el artista decidió que lo representara una galería¹⁵⁸. El circuito del arte es poderoso. E ilustra, de paso, los mecanismos de un todo social.

¹⁵⁸ Sonia Ávila, “Zona Maco abre el ‘latente’ mercado del arte”, [en línea], *Excelsior*, 19 de abril de 2012, URL: http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=nacional&cat=1&id_notas=827685, [Consulta: 19 de abril de 2012].

Conclusión

La práctica artística contemporánea posee la cualidad de comunicar, de manera inquietante y contundente, posturas y preguntas sobre nuestra realidad. El papel de sus expresiones no termina con la producción de objetos para la contemplación sino que, precisamente, aquéllas detonan una serie de procesos sociales donde hay un intercambio de sentido. Las obras se convierten en textos, dispositivos, artefactos poéticos, formas simbólicas capaces de iniciar un proceso colectivo en el que las posibilidades de enunciación difícilmente pueden ser acotadas. Su inserción en el circuito artístico, y a su vez en el espacio social, permite entender que el discurso de las obras en sí y los diversos discursos sobre el arte constituyen, de manera bastante afortunada, síntomas del momento sociohistórico que atravesamos. Es decir, que por su contenido significativo cifrado en diversos lenguajes, pero principalmente por su inserción en un complejo proceso social de interrelaciones, las obras se convierten en ventanas para mirar (y escrutar), en distintos niveles, nuestro contexto histórico.

Durante todo el proceso de realización y escritura de este trabajo, pude testificar diversos episodios de los temas abordados: el crecimiento y desarrollo de ferias de arte en el contexto local, el emplazamiento de visibles exposiciones aunadas a una oferta cada vez más creciente de propuestas, actividades académicas y de mediación de los museos, iniciativas al margen del circuito artístico, etcétera. Cada palabra ha sido medida y pesada en función de referentes en la realidad. Cada apartado, curiosamente, fue antecedido por la visita a una exposición o una idea escuchada dentro del museo, por un encuentro que frenaba apreciaciones arrebatadas o sin fundamento.

En ese sentido, emergió apenas una certeza: el arte contemporáneo se resiste a los esquemas; sin embargo, los demanda precisamente para romperlos. Puede ser tan inasible, tan indomable que todo lo que pueda decirse sobre su ejercicio puede considerarse elucubración. Pese a ello, es posible que su misión (¿puede hablarse en esos términos?) se cumpla con generar ese proceso dialéctico de entendimiento sobre la realidad; que inicie y termine en la tarea de poner en tensión las miradas sobre nuestro tiempo, nuestra realidad social y sobre sí.

Desde ahí evaluamos los alcances de este trabajo. En primer término, entonces, confirmamos la angustia que genera la imposibilidad de tener certezas ante la práctica artística contemporánea. Y lo celebramos. Sin embargo no hay concesiones: el reconocimiento de las complicaciones que plantea ofrecer posturas tajantes sobre arte

debe traer aparejada una voluntad de salir de las clasificaciones, de los esquemas. Poner un ojo en la historia y en los mecanismos del arte permite entender que su papel no acaba en un objeto crítico cuyo sentido hay que descifrar, sino que hay dispositivos capaces de motivar procesos en sí reveladores sobre las maneras en que nos comunicamos. Así, los términos de las discusiones sobre el tema se desbordan, se amplían. No es el arte, es su papel en la sociedad.

Desde las más acabadas formas de encarar la intrincada realidad multifactorial, hasta los frívolos escenarios donde museos con grandes presupuestos han cedido a la provocadora y cómoda posición de exhibir anodinas pero escandalosas exposiciones itinerantes, la práctica artística contemporánea se convierte en una lupa sobre la estructura social y nuestra época. Mientras hay espacios donde las propuestas tienen su origen en seminarios interdisciplinarios que promueven el diálogo más allá del mundo del arte, otros se contentan con rentar por internet exposiciones *listas para montar*.

No son de esta manera cuestiones extraartísticas, pues el arte, el mundo del arte, no sólo consiste en las propuestas sino en el entorno social de las propuestas. Que los fotógrafos de la prensa cultural no puedan usar flash en una muestra para no dañar las obras suena lógico, pero que apenas una hora después los fotógrafos de las secciones de sociales lancen flashazos sin tregua para retratar a los invitados especiales y los patronos del museo sin ningún tipo de cuestionamiento parece sintomático de un entramado social particular. La práctica artística contemporánea se sitúa en un punto medio, en permanente tensión, entre sus enormes posibilidades de abrir la percepción de nuestro entorno a través de sus dispositivos simbólicos y el halo de frivolidad, trivialidad, propensión al escándalo y la mano de los funcionarios que le son inherentes. La concepción de las formas simbólicas resulta entonces precisa.

Ahora bien, al partir de la idea de que el circuito contemporáneo de las artes es un espacio público y político de confrontación de ideas y construcción de sentido, de un discurso sobre nuestro tiempo y que revela diversos aspectos de nuestra estructuración social, tratamos de situarnos frente a sus mecanismos. La manera de hacerlo fue llamar la atención sobre distintas circunstancias como la conflictiva coexistencia de contrastantes ideas sobre el sistema artístico, la primacía del discurso en el arte contemporáneo, la importancia adquirida por la curaduría y el papel de las exposiciones como herramientas de comunicación, la vitalidad de la crítica, la profesionalización en los medios de comunicación, la espectacularización del arte, el papel del coleccionismo

y su desarrollo actual, la manera en que nuevas materialidades del arte influyen en la construcción discursiva o en la relación de los públicos con ellas. ¿Cuán exitosa y útil pudo ser la realización de estos señalamientos? Desde mi punto de vista, ante una práctica que resulta vertiginosa e imponente, ofrecer estos señalamientos y una estructura dónde acomodar tales dudas apenas planteadas fue un reto que se desbordó a sí mismo. El grado de articulación entre dichas problemáticas y el planteamiento general pudo ser más sólido. Este reconocimiento no representa que esta dificultad se haya evadido o ignorado: las distintas problemáticas desbordaron el planteamiento. De manera particular, los distintos tópicos son susceptibles de ser problematizadas con mayor profundidad desde el punto de vista de la comunicación, pues ninguno de ellos es un problema nuevo en términos de la investigación sobre arte.

Formulo entonces, de entre ellos, dos pendientes muy concretos. El primero, relacionado con la labor periodística que se ocupa del arte contemporáneo; de entre los señalados, acaso el menos afortunado mecanismo de mediación del arte hacia el espacio público. Urge el reconocimiento de la tarea del periodista como un mediador creativo del arte cuya labor puede ser en sí una experiencia cultural para el lector: una que pueda abrir rutas o puntos de partida ante las obras e incidir así en lo público y en lo social. No es un reto menor: implica desmarcarse de su condición espectacular.

En segundo lugar, me planteo un cuestionamiento sobre las posibilidades del arte, más allá de fungir como una bien ubicada ventana hacia lo social –posibilidad nada menor que motivó este trabajo–, para constituirse como una herramienta para incidir socialmente de manera más contundente y tangible, en un trabajo decididamente político. Contra toda apreciación, considero que el circuito artístico permanece socialmente escindido (en su práctica, en su experiencia, en sus efectos) para la gran mayoría de la sociedad, de modo que la propagación de sus efectos plantea aún muchos retos. De ahí la importancia de las mediaciones, con el fin de potencializar sus posibilidades. En arte hay propuestas contundentes (que no anulan a otras vanidosas o poco propositivas) que merecen dialogar más con el espacio público y, precisamente por ello, lo que he buscado hacer en este trabajo ha sido dotar de herramientas al lector de arte para potencializar su acercamiento.

Apéndice 1. Voces encontradas

En las páginas siguientes se presenta una serie de entrevistas con artistas, curadores y críticos de arte, así como con personajes del periodismo especializado, el coleccionismo y las galerías. Realizadas a lo largo de más un año, en ellas se advierte la evolución del planteamiento de este trabajo y la aparición de nuevos cuestionamientos.

En cada entrevista se abordó una lista de preguntas base que sin embargo fue transformándose con el tiempo y en función del papel de cada entrevistado en el ámbito artístico, de manera que el contenido de cada encuentro ha sido particularmente distinto.

En la mayor parte de los textos las preguntas no se hacen explícitas, pues todas resultan de un cuestionamiento constante de las relaciones que, dentro del circuito artístico, se establecen entre los roles que juegan los distintos actores, quienes fungen como mediadores de sentido al situarse en el espacio que se abre entre una obra de arte y sus posibles públicos. La intención ha sido explorar los modos en que de manera colectiva se construye un relato de la experiencia artística. Se trata, en términos más gráficos, de una exploración de la dinámica que se representa en el esquema del sistema artístico contemporáneo planteado por José Jiménez, recuperado en el primer capítulo.

Las relaciones entre artistas, curadores, galeristas, instituciones oficiales, críticos y periodistas son el punto de partida de un recorrido que toca diversas consideraciones sobre las formas de existencia y conceptualización del arte contemporáneo, el nuevo papel del público, las tensiones en el ejercicio del poder discursivo y la pericia para comunicar o llevar al ámbito público noticias o debates propios de la producción artística contemporánea, entre otros temas.

La selección, intuitiva en cierto modo, establece puentes entre generaciones de artistas, reúne posturas agudamente encontradas y busca dimensionar la dinámica del circuito del arte contemporáneo local, que no pierde de vista los circuitos internacionales. Entre los entrevistados, se cuentan los críticos más influyentes o polémicos, representantes de los espacios públicos, privados o independientes más inquietantes de la Ciudad de México, las voces detrás de serias propuestas periodísticas para abordar la práctica artística, así como artistas de visibilidad tal como la representación de México en la 54 Bienal de Venecia o quienes han desarrollado su práctica al margen de las dinámicas establecidas del circuito artístico.

Contra el arte contemporáneo: Avelina Lésper, crítica de arte

Avelina Lésper no es seudónimo, aunque hay quien lo piensa. Durante otras entrevistas para este trabajo, hay quienes se han preguntado si de verdad existe, quién es, si alguien ha podido verla alguna vez. Sus posturas como crítica de arte en diversas publicaciones, pero principalmente en el suplemento cultural *Laberinto* de *Milenio Diario*, son tan severas que parten de negar la existencia del arte contemporáneo. Lésper es egresada de Literatura dramática y teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y es especialista en pintura europea. Publica en las revistas *Replicante*, *Antídoto* y *El Semanario*. Cuenta con un espacio en la estación de radio de la Universidad de Guadalajara. Desde su apertura hasta inicios de 2012, el blog que mantiene, www.avelinalesper.blogspot.com, donde recupera sus colaboraciones en otros espacios, contaba con cerca de 16 mil visitas.

¿De qué hablamos cuando hablamos de arte contemporáneo?

De varias cosas. De la denigración del trabajo artístico, el artista ya no hace: piensa, reflexiona. Es el súmmum del arte burgués. Aquí nadie trabaja. El proceso creativo lo que hace es irrelevante al resultado, cuando en el gran arte lo importante es el resultado. Con esto cualquier cosa es obra. La apropiación, que es un robo impune, es un canon contemporáneo. Acabaron con la dictadura del talento para imponer la de la mediocridad. El discurso invalida a la imaginación, dicta lo que debes ver, dicta lo que el artista debe hacer. Hoy todos son artistas y todo es arte, no existe un filtro de calidad, el único requisito para tener éxito es tener al curador y la galería apropiada.

El camino entre el artista y el espectador: la curaduría, la crítica y el periodismo

Vamos por partes, cuando la obra está frente al crítico ya está concluida y el crítico sólo puede observarla y opinar acerca de ella. La relación del curador y el artista sí es previa a esto. Aquí es donde muchas veces, la mayoría en el caso del arte contemporáneo, el curador prácticamente dicta, reordena y da sentido a la obra. Por eso vemos que muchos curadores se dan de alta como artistas. Esto infiltra y manipula el proceso creativo y convierte al artista en un empleado del curador. Es relevante que en muchas exposiciones ya dan el nombre del curador y no el de los artistas. En una ocasión una curadora, Karla Hasso del (Laboratorio) Arte Alameda, y esto está publicado, me dijo, “el arte está enfermo y los curadores lo ‘curamos’”. La acepción más bien se refiere a cuando curas o maduras un proceso de algo digamos “crudo”, el curador tendría que

madurar la exposición, no adueñársela, pero me impresiona su arrogancia de llamar enfermo al arte y ser ellos los que lo sanan.

Entonces el trabajo del curador es poner tema, seleccionar artistas que se apeguen a sus términos y condiciones y, una vez que entreguen sus piezas, crear la museografía y crear el discurso retórico que soporta o justifica que una pila de ladrillos esté en una sala y sea considerado arte. Esto pervierte el sentido de la creación, y es donde entra el crítico. Si es cómplice de este sistema, aspira a ser curador o artista, hay varios críticos artistas, quienes hacen de la adjetivación del discurso su propia crítica. Es decir, no crítica, es un servidor de una estructura que coloca de forma artificial obras sin valor en el circuito del arte. Esto no sería grave si hablamos de un negocio, es terrible porque han prostituido uno de los pilares del pasamiento que es el arte.

El papel de los medios

El papel de los medios en este proceso y en todos los que implican a la opinión pública es fundamental. Lo que ha sucedido con el arte, y esto es el caso de la cobertura que se hace en México, que es de verdad lamentable, (y se ha relegado) por una parte (a las secciones de) sociales: esas secciones que hablan de cocteles y fiestas se apoderó de los eventos de arte, las inauguraciones, es de risa loca, fotografían a las personas y no a las obras, y reseñan el coctel y no al artista.

Eso es lo que muchos coleccionistas y galeristas persiguen, para mí es una vergüenza y para alguien como el dueño de la Fundación/Colección Jumex, Eugenio López, es un éxito total. Y por otro lado están los críticos que en la mayoría de los casos no hacen crítica, no arriesgan una opinión, hacen reseña, que significa hacer una descripción del evento y citan el texto curatorial, sin adquirir una postura, y no informan, hacen un anuncio, publicidad.

Y estamos otros que ponemos nuestra apreciación en la página impresa. Y eso es a lo que en México no están acostumbrados, aquí decir la verdad es un tabú. Preferimos lo insultos a la verdad, la evasión al análisis. Queremos ser “decentes y bien educados” por encima de todo, no ser incómodos. Esto en la vida privada no me importa, pero estamos hablando de arte, el arte busca la verdad, no puedes mentir para quedar bien con alguien así sea una institución como Conaculta.

Para mí la crítica no sólo es estética, es ética, mentir hace daño al arte y eso es deleznable. Si alguien no tiene pudor en poner unas cobijas sucias en una exposición y mentir acerca de su origen como lo hace Teresa Margolles, ¿por qué yo voy a tener

pudor en decir que no es arte? Por eso existen responsabilidades muy serias, obras que son nada, que no son arte (y) las certifican los críticos con sus textos, y eso es una irresponsabilidad enorme y un acto de corrupción. Evidentemente saben lo que esto implica, porque saben (los curadores) que entran en una cadena de favores que les beneficiará directamente, porque a su vez los curadores les dan autoridad, los convierten en portavoces de sus proyectos. Es una mafia.

¿Qué distancia existe, si la hay, entre el discurso del artista y el que formula el curador?

Ninguna distancia. El artista es un empleado del curador. Los artistas contemporáneos en su infinita vanidad y servilismo no se dan cuenta que el curador no los necesita, que ellos inventan a los artistas y que ahora que el talento no es requisito: hay miles de artistas.

En el modelo creado por el Renacimiento el artista era omnipotente, a pesar de trabajar por encargo, su creación y libertad eran de un valor inestimable, eran dictadores, hacían lo que les daba la gana. Esto creó (con el paso del tiempo) personajes como Diego Rivera, Picasso, Dalí: geniales, famosos, brillantes. Ahora el curador trata a los artistas como si estuvieran en terapia de grupo y las exposiciones son lo que el curador dice, les crean equipos “interdisciplinarios” en donde opina hasta el que cuida el museo para desarrollar una obra que al final son tres postales de Acapulco pegadas con tachuelas en la pared o la ropa sucia de alguien. Es ridículo. En la Bienal de Venecia los pabellones son por país y por curador, solo una súper estrella como Anish Kapoor va con su nombre por delante.

En México ahora mismo no entras a un museo grande sin un curador que presente tu obra con un proyecto. Es terrible porque la creación pasa a un segundo término y es el curador que hace de “gestor” el que decide quién va a un museo.

Por eso los curadores son los principales interesados en que continúe el sistema del arte contemporáneo, con el modelo renacentista el artista verdadero no requiere un curador, pone su obra, la cuelga, la coloca y ya. José Clemente Orozco se negaba a explicar su obra, lo mismo que Francis Bacon, sus pinturas se cuelgan sólo con la fecha y en algunas veces con el nombre, no más. Y entre el artista más mediocre sea, requiere de un curador, es una relación parasitaria.

La supremacía de la especulación

La teoría y la interpretación hoy son especulativas. Porque no hablan de realidades, especulan sobre ficciones. Una caja vacía –apunta en relación con el trabajo de Gabriel Orozco– tiene explicaciones retóricas completamente subjetivas, la teoría no es materialista o realista, es sólo una especulación y queda abierta a que llegue otro especulador y se escriba un discurso más descabellado. Esto que preguntas es clave. Con el gran arte (pintura, escultura, grabado) lo que digas como teórico y crítico corre bajo tu propio riesgo porque la obra está ahí, es evidente y muchas veces es tan genial que lo que digas siempre se quedará corto. ¿Qué puedes decir del Guernica o de las pinturas de Lucien Freud que aporte o sea mejor que ellas? Nada. Te esfuerzas como crítico, o como teórico, pero la obra es portentosa, te inspirará, pero tienes un límite. Pero en el caso de estas obras que son nada, en el caso de unos discos de vinil encimados o rayados ¿qué puedes decir? Todo, lo que sea, y entre más descabellado sea tu discurso, entre más adjetivado, explicativo, esotérico, más creces como teórico y crítico.

Y no es la obra, es el teórico el que brilla, la obra es basura, es nada, pero el discurso dice que el crítico tiene la capacidad demiúrgica de ver lo que otros no ven, tiene la capacidad milagrosa de convertir el agua en vino. Es un asunto que raya en la superstición. Por eso también los críticos y teóricos apoyan incondicionalmente al arte contemporáneo, porque les da la oportunidad de inventarse unos textos que de otra forma es imposible. Están enganchados a su retórica, a su verborrea, que es una verdadera droga. Ahora el discurso es básicamente desproporcionado, cargado de adjetivos y sin sentido de la realidad, y peor sintaxis. Esa es su función, es un soporte para que cualquier cosa esté en el museo. Manejan un *slang* específico, y los términos “reflexión e ironía” son las claves.

La demagogia del arte contemporáneo

El arte contemporáneo no se debe al público, se debe a las instituciones y al Estado. (Quienes pertenecen al “mundo del arte”) saquean sus recursos. Un *site specific* de basura o desperdicios de comida, tablas rotas etcétera, le cuesta al Estado lo mismo que comprar pintura de buenos artistas o esculturas y la diferencia es que el *site specific*, terminada la exposición, lo tiras a la basura y una pintura crea acervo. El arte contemporáneo nunca ha tenido intención de estar con el público, cuando David, estoy

hablando del siglo XVIII en Francia, mostró en público la *Muerte de Marat* la gente fue en larguísimas filas a ver la pintura y lloraban en la exposición.

En México se creó el muralismo para que todos contempláramos las obras, para que estuvieran en el entorno cotidiano. El arte contemporáneo siempre ha sido elitista, es para los artistas, sus curadores y sus galerías y museos, para nadie más, es una endogamia. Por eso crean obras que sólo tienen sentido para ellos (quienes forman parte del “mundo del arte”) y que requieren de una explicación retórica porque no despiertan emoción, no interesan, no cautivan. Su argumento de que usan materiales cotidianos, temas sociales etcétera, es demagogia en el más pedestre sentido.

El olvido de la belleza

El artista está al servicio del curador, ése es hoy su trabajo, su función. De hecho, para el gran arte la creación es una necesidad, los dibujantes dibujan diario, todo el tiempo, no lo pueden evitar. Los artistas contemporáneos crean cuando los comisionan, casi nadie tiene estudio, les piden algo, se los dictan y lo “hacen”, es decir, van por basura y la colocan en donde diga el curador.

La brecha (entre creadores y el público) se abrió cuando el arte se convirtió en un vehículo de especulación retórica y no en un refugio intelectual para el público. Cuando la sociedad ha sufrido más el arte ha sido sublime, hoy que la sociedad es casi perfecta, (no mueren millones de peste de un día para otro, no hay epidemias de viruela, y las expectativas de vida son altísimas etc. Y con todos los errores y carestías que vivimos no es la Edad Media, ni los sacrificios prehispánicos etc.).

El arte con esta sociedad ideal es basura, porque creen que el *shock* gratuito es protesta, creen que la denigración de la belleza es transgresión y que denostar a la inteligencia es democrático. Eso es demagogia, todos necesitamos ver algo bello, aprender de la inteligencia, y poder contemplar y sentirnos reconfortados por la presencia de una obra memorable. Y no hablo sólo de un cuadro de Courbet, hablo de la belleza terrible también, de Bacon, Goya, Schieller, Balthus.

El arte debe estar presente siempre en la vida de las personas, los niños deben ir a los museos y se les debe formar un espíritu crítico, se les debe motivar a decir lo que opinan ante una pieza. Eso de la formación de públicos es otra cosa. Pretende que desde la escuela les digas a los niños que esa cosa horrible de tablas tiradas en el piso es arte y que lo asimilen. Eso no es formación de público, eso es manipulación, es conductivismo. En marketing se llama crear lealtad de marca, si tú le vendes a un niño

algo, lo va a comprar toda su vida. Ante la baja respuesta del público quieren manipularlo, una vez que lo expulsaron de los museos ahora resulta que sí es importante que vayan.

El arte debe ser para todos, ése era el sentido del muralismo, de las esculturas en las plazas, el museo se creó en el siglo XVIII después de la Revolución Francesa, abrieron los palacios para que todos tuvieran derecho a presenciar la belleza y se crearon los premios de pintura y las exposiciones. El arte no es autista, cierra su ciclo cuando es contemplado. Si se hacen cosas ridículas, como lo que vemos hoy, no es raro que nadie vaya a los museos, y eso ni con manipulación lo van a remediar.

El espectador de arte contemporáneo es un espectador sin espíritu crítico, pasivo, sin opinión propia. Que asimile lo que le den, que se trague las patrañas del curador, que crea en la moda, no en el arte. Para Platón el arte no debería de emocionar porque esto lo convierte en algo provocador y peligroso. El espectador de arte contemporáneo está seguro de que no se va a emocionar ni sentir cuestionado o conmovido, pasará anestesiado por las salas viendo cosas frías, banales y vacías. Al espectador de esta basura no le interesa el arte, le interesa seguir la moda, la tendencia, no quiere verse envuelto en un proceso intelectual.

El arte de escuchar: Angélica Abelleira, periodista

Angélica Abelleira visitó alguna de mis clases universitarias. Hablamos de *Mujeres insumisas*, compilación de sus entrevistas publicadas en *La Jornada*, y del extraordinario papel que da a la creatividad en la vida del periodista. Cuando dejó atrás el diarismo en 1999, comenzaba un periodo de investigaciones de largo aliento a partir de una agenda propia y vivió durante un año en Oaxaca para entrevistar al artista plástico Francisco Toledo, reacio al contacto con los periodistas. Lo logró en un texto redondo: *Se busca un alma. Retrato biográfico de Francisco Toledo* (2001). Tiempo después de esa clase definitoria, nos encontramos en la presentación a la prensa del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. Por su papel como periodista especializada en artes visuales, era pertinente su aparición en este trabajo.

Ejerce el periodismo desde 1984, cuando se inició en el *Unomásuno*. Después integró el equipo fundador de *La Jornada*, donde trabajó en la fuente cultural, particularmente en temas de artes visuales, política cultural y literatura, hasta 1999. Ha realizado investigaciones para área el área de noticias de Canal 22 y coordinó y elaboró los contenidos de la serie de televisión *Arte en construcción* (2008) en la Fundación/Colección Jumex. En el Museo (virtual) de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA) incursionó en la curaduría de *Ciudadanas* (2010) al lado de Lucero González. La cercanía con sus fuentes, la sinceridad en sus textos, son resultado de un trabajo profesional que ante todo se ocupa de recuperar historias, de escuchar, de sincerarse y reconocer la ignorancia. La premura del diarismo, aclara, no justifica la falta de preparación constante. La salvación ante la vorágine de la inmediatez fueron los proyectos personales.

¿Qué queda al espectador del sentido del trabajo del artista tras la mediación de la curaduría, la crítica de arte y el periodismo?

Puede quedar todo o quedar nada. El artista, el crítico, el curador, el periodista son eslabones de la misma cadena y a veces en ese tránsito la cadena se rompe y es como un teléfono descompuesto entre la propuesta del artista y entre lo que el público puede recibir, sea mediante una reseña en un periódico, una crítica artística o una entrevista, aunque también pueden develarse otros universos del propio artista. Quizá la relación más directa sería la del artista y el espectador que ve, que va a una exposición, que acude a un museo y hace su propia lectura del proceso, o del producto final.

El arte contemporáneo plantea muchas complejidades. Habla a veces no de productos terminados sino de procesos de producción, de procesos creativos. Eso ofrece mucha riqueza a los resultados o a las posibles lecturas del espectador. Todo depende de qué veedor, de qué lector de la obra estemos hablando. Es decir, el artista tiene su propia concepción e interpretación de un proceso, de un fenómeno o de un objeto y cada uno de los otros agentes va dando su propia lectura o sus múltiples lecturas. Un curador, al plantear un discurso museográfico, tiene muchas lecturas de un proceso, de un artista o de un tema. Y el espectador tendrá sus propias interpretaciones de acuerdo con su propio bagaje. Cada uno de los actores tiene una formación personalísima a partir de sus lecturas, de su ideología, a partir de la forma en cómo aprecia el mundo, el arte o qué otros canales lo alimentan. El arte contemporáneo necesita de espectadores mucho más formados, a veces es tan sutil o tan especializado un tema o un producto que puede generar en nosotros como espectadores cierto desasosiego, incredulidad o no entendimiento. También nos han enseñado, malamente, en las escuelas que el arte debe de entenderse. Respecto al arte contemporáneo eso está casi descartado por naturaleza: no tiene legibilidad como otro tipo de arte. Seguramente lo que ahora están produciendo los artistas como procesos es totalmente inentendible para nuestros padres o escuelas, que se quedaron en la concepción de un arte más convencional y tradicional como el muralismo, un arte didáctico, inteligible, directo. Todos estos agentes deberían tener no un didactismo pero sí un espíritu de hacer asequible su labor. Si como artista estás haciendo una obra o tratas de desarrollar un tema, quizá puedas hacerlo un poco más accesible a un público más amplio. Finalmente, aunque algunos artistas lo nieguen, todo mundo está escribiendo, haciendo poesía o música para llegar a otros. Si no, pues te quedas en tu casa y haces tus propias cosas y no las expones ni te expones, ni buscas contrapropuestas, ni polémica, ni confrontación. En este proceso, a cada uno de los agentes le toca servir realmente como vínculo con los posibles espectadores.

Responsabilidad el periodismo cultural: el arte en los medios

Yo creo que no hay del todo una conciencia del proceso que implica, lo primero que se necesita es honestidad y decir “no lo sé”, “no conozco a este artista”, “no sé de qué me está hablando”. Para tratar de ser un mediador más o menos funcional debes primero decir honestamente “no lo sé”; y después de decir “no lo sé, pero quiero aprender”, ponerte a leer, buscar una asesoría, hay mucha gente en esta colectividad que sabe y está dispuesta orientarte. Yo me siento muy privilegiada porque he tenido esos contactos que

te enriquecen como periodista. Hay muchas lecturas, cada vez mayor asequibilidad de materiales entre revistas, y si sabes discernir y seleccionar materiales Internet te puede ayudar. Falta más conciencia por parte de los periodistas, hace falta preparación.

Se habla ya desde hace tiempo, y ahora se ha vuelto más crítica, de una crisis en el periodismo cultural. Es un tema ya añejo, desde que trabajaba en *La Jornada*, pero ahora es más evidente por el cierre de muchos suplementos, por la disminución del número de páginas culturales en los periódicos. Hay un desdén general: se trata como un relleno y se habla nada más de cultura, no digamos ya de arte contemporáneo. Se habla nada más cuando hay un muerto famoso, un accidente, un robo, cosas muy ligadas a la nota roja. La cultura sufre la misma enfermedad que todos los otros acontecimientos de este país. Hace falta mucha más información y formación de los periodistas.

Yo sí creo en la especialización, sí creo que si algo te genera placer e interrogaciones es más fácil que lo abordes con complejidad y riqueza. Los periodistas debemos estudiar más, todo el tiempo, obviamente ir a muchas exposiciones. Hubo un momento en que reconozco dejé de asistir porque ya no estaba en el diarismo y ahora sigo yendo, lo hago con muchísimo más placer que antes porque no tengo que escribir después de media hora de haber visto algo. Hacer treinta líneas sobre eso no te da tiempo de asimilar nada, pero tienes que hacerlo porque es la chamba, es parte del oficio y no está mal, pero siempre falta la lectura pausada, informada, no necesariamente para escribir. Ahora voy a las exposiciones y casi no escribo porque no tengo un medio, pero me sirve como formación personal, para desarrollar la capacidad de ir más allá de lo visto, de lo percibido, de lo que intuido; ir más allá con lo que puedes investigar del autor, del tema, del contexto. Es una responsabilidad para profesionalizarnos.

Es válido tener una lectura propia de una obra, pero es lamentable ser un mal transmisor de la idea. Puedes decir “para mí es esto” o “yo hice esta lectura” y “el curador hace ésta otra”: entonces el espectador que haga la suya. A lo mejor es una combinación, a lo mejor todo tiene que ver con todo, pero ahí está la responsabilidad como periodista entre ser vocero de otros o ser tu propio vocero. Tienes toda la facultad de hacerlo cuando clarificas “mi lectura”, pero (debes) dejarlo claro y no sentarte en tu macho y decir “pues yo creo que es esto”, cuando tu papel como periodista no es ése.

No creo en la objetividad, desde el momento en que escribes algo y le das cierta prioridad a la información, o jerarquía, ya hay un cerco. Objetividad no existe al cien por ciento, pero sí puedes dejar claro al lector cuál es tu punto de vista y cuál el del otro.

A veces los periodistas, por la inmediatez, justificamos nuestra mediocridad. Es la verdad. Aunque sea una pequeña nota, si tienes interés puedes ahondar. Quizá no en lo inmediato, porque no hay tiempo, pero quizá después para tu conocimiento. Eso se va notando en la manera como escribes, se nota en el enfoque que das a las cosas. Históricamente, los periodistas nos hemos justificado por la falta de tiempo, pero ese tiempo nos rebasó y nunca nos pusimos a ahondar en teoría. Hay que leer mucho, hay posibilidades, hay que tener un tutor o varios de por vida y tener la capacidad de tomar el teléfono y decir “¿me ayudas?” Eso es importante, seguramente habrá un montón de gente que te ayude. Hay que tener y asumir la responsabilidad de quien escribe, no estás haciendo tus poemas personales, es otro asunto. Estás tratando de dar coherencia a un discurso. Hay que asumir esa responsabilidad: si tienes una confusión en tu cabecita, la vas a trasladar a otros y les vas a generar más; hace falta la responsabilidad de manejar un medio, eso implica la autoformación. Yo no me formé en artes visuales, yo me formé en periodismo, pero durante veinticinco años que he hecho lo mismo pues se aprende algo y asumes tu capacidad o incapacidad de asir cualquier tema y si no, hay capacidad de buscar apoyos. Es honesto asumir: “de esto sé, de esto menos pero puedo investigarlo y si no me alcanza el tiempo de investigarlo, pues pregunto”. Es como cuando te dicen hace media hora “tienes que entrevistar a fulanito que acaba de ganar un premio equis por tal novela” y no te dio evidentemente tiempo de leerlo, no tienes ni idea quién es el personaje, es una ausencia grave, pero lo primero que tienes que hacer es plantarte con el escritor y decirle: “discúlpeme, no he podido leer su libro, ¿de qué se trata?” Eso me parece fundamental, o tener la honestidad de decirle a tu jefe: “si alguno de mis colegas lo ha leído, mándelo a él”. Seguramente va a ser en beneficio de todo mundo. Pero no tenemos esa capacidad, somos ególatras y creemos saberlo todo. Si ya tienes entre comillas más o menos cierto nombre, prestigio, seas periodista, crítico, artista, cuesta trabajo presentarnos vulnerables o no conocedores de algo y evidentemente nadie conoce todo porque entonces sería un monstruo horrible. No hay mejor cosa que escribir sobre algo que te apasiona o que te disgusta sobremanera, pero estar dispuesto a abrirte ante lo que no te gusta, no conoces o no entiendes. Al decir “esto no me gusta, no me gusta y se acabó”, no hay manera de crecer.

Notas sobre la entrevista

Hacer entrevista es un regalo de la vida, de verdad. Es tener disposición de escuchar para empezar y luego de que algo te quede. Siempre que alguien te dice algo, si estás

abierto a eso que te dicen aprenderás algo, o vas a reforzar una idea que tenías o vas a negarla, lo cual está padrísimo en cualquier sentido. Es estar abierto a ver qué chingados te está diciendo alguien. Te vas a dar cuenta si te lo están diciendo desde el corazón, y hablar del corazón ya es demasiado cursi pero no me importa. Es la verdad, lo notas en cualquier entrevista. Dices: “pues ésta sí está diciendo netas” o “está diciendo pura mamada”. Desde la cabeza dices que lo sabes, que pones la grabadora y ya sabes el discurso que se está aventando alguien, eso es clarísimo... y le estás preguntando de las pantallas rosas y te está hablando del piso negro. Le da igual lo que le estés preguntando, eso lo notas. Está padrísimo que también vas haciendo un discernimiento de lo que están diciendo y por ello es una profesión bien bonita. Son lecturas de vida, lecciones de vida que te van a servir si las quieres tomar.

A propósito del arte

Una obra de arte es retórica, es metáfora, es espejo, no es espejo: es todo eso al mismo tiempo. Si no, no sería obra de arte. Es decir, no es una reseña, ni es literalidad, ni es didactismo, es otra cosa por suerte; lo que nos toca a nosotros como mediadores es darle cierta coherencia a eso que se ve, sin quitarle el halo de magia, de misterio, de contradicción, de polémica que tiene. Si estamos esperando que una película, que una obra de arte contemporáneo sea plenamente didáctica, entendible, lineal, pues no sé de qué estamos hablando, no estamos hablando de una obra de arte. En eso hay cierta confusión: un periodista que llega frente a una exposición y quiere entenderlo todo de acuerdo con su cabecita que no tiene ni formación, ni lecturas, pues quizá va a entender lo que él quiera entender, de hecho cada quién entiende lo que puede y quiere entender, pero una obra de arte es justo todo eso, metáfora, retórica, es incompreensión y quizá nuestra tarea es tratar de hallarle cierta lectura, pero entonces ahí participa la profesionalización. Seguimos alimentando este circulo vicioso de gente que no va a los museos, que no va a las galerías, que finalmente es lo se aspira como cualquiera de los agentes que seas ¿qué es lo que se quiere? Que la gente se alimente de las cosas, no necesariamente hermosas porque además el término hermoso, bonito, bello ya está más *demodé* y es más polisémico que nunca, pero por lo menos que vaya a ver cosas que salen de su vida de Metrobús y de Metro y que vaya a ver a René Magritte.

11 de mayo de 2010, Centro Cultural Bella Época

La función del arte: José Miguel González Casanova, artista y académico

José Miguel González Casanova presentó en abril de 2010 en el MUAC *Jardín de Academus, Laboratorios de arte y educación*, un proyecto multidisciplinario donde participaron más de 100 artistas que trabajaron con unas mil personas en la tarea de ofrecer experiencias educativas a grupos generalmente marginados del arte y la educación formal. Su planteamiento sobre el papel de la experiencia artística fuera de sus circuitos convencionales hacía imprescindible su testimonio en este trabajo.

¿Qué debe *hacerse* con el arte? ¿Cuál es su *función*? ¿Cuál es la tarea del artista? González Casanova, académico de la ENAP desde 1988, ex miembro de la comisión consultiva del Fonca, director del Banco Intersubjetivo de Deseos (www.bid.com.mx) y del Seminario de Proyectos y Medios Múltiples (donde alumnos de la ENAP desarrollan tesis interdisciplinarias), autor de *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, participante en cerca de 100 exposiciones colectivas y que como parte de la generación de la década de 1990 trabajó en la búsqueda de nuevas formas de materialidad del arte para generar, más que un mercado, procesos sociales, formula algunas aproximaciones. Algunas de sus impresiones medulares fueron dichas con la grabadora apagada, en ese Centro Cultural Universitario, con la lluvia amenazante del 13 de mayo de 2010.

La estructura (institucional) de las artes

En realidad no hay un sentido original del trabajo del artista. El artista siempre trabaja contextualizado, pero no necesariamente dentro de la institución que se estructura en curador y crítico; hay otras posibilidades de contextualizar el trabajo artístico. Estas especialidades o repartición de funciones tienen que ver con una estructura que se da en los museos y en las galerías. Es una repartición de funciones, una organización institucional; pero el arte no necesariamente es la afirmación de esos cánones institucionales. Al contrario, históricamente ha sido la ampliación y el cuestionamiento de los roles de la institución artística. Cuando gana la institución por sobre el trabajo artístico, éste se vuelve dogmático, estereotípico y ya no cumple la función del arte de generar nuevos modelos de conocimiento.

La historia del arte por lo general ha sido una cuestión cíclica donde determinados grupos toman el poder de la institución artística, se cierra en el poder de esa academia que determina qué es legítimo y qué no, y eso llega a una crisis por la propia naturaleza artística. Precisamente el arte no es eso. Hay una ruptura e ingresan

nuevas generaciones, otras posiciones, otros modelos de producción artística. Se vuelve a cerrar y se vuelve a abrir. Así me parece que es la historia del arte.

El mundo del arte, ¿de espaldas a sus públicos?

Desde luego yo estoy consciente de eso y estoy trabajando en torno a ello, la institución del arte en este momento es resultado de la historia reciente de la economía del mercado. Digamos que la historia del arte reciente, desde la crisis de la pintura de principios de los noventa, va acompañada de la crisis del mercado. De la misma época, viene un replanteamiento, una reestructuración que genera precisamente el sentido de los curadores que antes no existían de esta manera. Se vuelven una especie de personajes que garantizan la calidad del discurso porque habían sido más bien los *dealers* y los galeristas los que habían operado los criterios de selección de lo que se distribuía y lo hicieron obviamente en función de su propio beneficio y de su ganancia.

Cuando viene la crisis económica y resulta que los cuadros que valían miles y miles de dólares no valían eso, se ponen a cuestionar entonces quién va a decir qué es lo que vale y surge la figura del curador. Con el tiempo, va adquiriendo un rol dentro de esta lógica del mercado y también acaba trabajando en función de los valores de ese mercado; es un poco lo que estamos viviendo ahora con esta nueva crisis económica mundial: un replanteamiento de ese mercado y de esos límites del arte creados desde el criterio del mercado globalizado.

El curador adquirió poder discursivo y de alguna manera sustituyó un rol que tenía y que, en mi opinión, debería tener el artista. Aunque ya hay muchos curadores que se dicen artistas y yo estoy haciendo un trabajo como curador. Las fronteras empiezan a desdibujarse, quizá habría que distinguir en cada caso la situación, pero en general la tendencia fue que el que estructuraba el discurso de la institución del arte era el curador, porque era esta persona profesional que sabía, imparcial, que podía hacer un juicio de cuáles eran las obras que había que mostrar, los discursos que se movían, el que tenía la sensibilidad de época para decir “éstas son”, esto es lo que se está diciendo ahora. El problema es que el discurso entonces se estructura desde el lado de la institución para la que trabaja el curador, esa institución está totalmente vinculada a los intereses del mercado que es además muy específico: los coleccionistas de arte, un mercado elitista, pequeño y dispuesto a gastar mucho dinero en una obra. No es el mercado de masas como el del teatro.

El curador trabaja más directamente vinculado a esta institución y define los discursos que se presentan. Comenzó a haber una diferencia del rol del artista, se le pide: “oye, tú, haz esto específicamente”. Como en el cine, el curador se vuelve una especie de director que marca el sentido general de la obra y los artistas se vuelven los actores. Claro, son los que tienen la imagen, los que se vuelven conocidos, pero como artistas del espectáculo, de televisión. Así como actores y actrices, sin quitarle el valor artístico a un actor, pero evidentemente el actor se subordina en esa repartición de roles a la estructura discursiva de un director que reúne todo en escena y decide qué obra se va a poner, qué actores van a actuar y cuáles van a hacer los movimientos.

Muchos artistas más jóvenes ya no buscan una estructura discursiva, desarrollar un discurso y una investigación consecuente que va llevando a una serie de resultados. Hacen obras puntuales para que funcionen dentro del discurso ya estructurado. Y pienso que el arte contemporáneo lamentablemente tiene la tendencia a tener muchas obras ocurrentes, más que arte conceptual es un arte ocurrente, pequeñas ocurrencias, chistes o comentarios muy discretos, más que la pretensión de generar modelos de conocimiento, modelos de experiencia vital.

Los nuevos artistas

Calculo que habrá unos 5 mil alumnos de artes en el país. Eso es acumulativo: terminarán sus carreras y habrá más y más jóvenes estudiantes de arte. Y evidentemente la estructura de este mundo del arte no está enfocada a aprovechar a estas personas. En realidad está enfocada a que haya pocos artistas que figuran y que venden a un mercado pequeño. No sé, habrá unos treinta coleccionistas de arte contemporáneo en el país. ¿Cuántas obras pueden comprar?, ¿de cuánta gente? En realidad la relación entre el mercado sobre el cual se construye la institución artística y los artistas que hay es totalmente desequilibrada. La realidad se impone, y hay muchos tipos de artistas.

Hay muchísimos que trabajan como maestros. Eso propone *Jardín de Academus*: vincular arte y educación, descubrir que no solamente en el medio del mercado podemos actuar sino en el medio educativo y de hecho tenemos un campo mucho más amplio y real para estos 5 mil alumnos. Hay que entender el arte más como un servicio que como un objeto de lujo.

La mayoría de los jóvenes estudiantes tienen como expectativa ser maestros, lo cual me parece estúpido. No es una cuestión frustrante ser maestros, comunicarse a través del medio educativo como artistas o como gestores culturales. Justamente si la

institución del arte está tan restringida y vivimos en un país donde económicamente es tan difícil el apoyo a la cultura, la opción es la autogestión y la generación de proyectos culturales independientes que tengan una vinculación social real, que haga que esa vinculación social les permita sobrevivir. El futuro posible para todos estos artistas jóvenes es crear canales de distribución, alcanzar otros públicos y en eso crear otras formas de financiamiento y autogestión que poco a poco irán volviéndose la institución del arte.

Para González Casanova, el arte contemporáneo ha abierto su exploración técnica de una manera increíble y esa ha sido una de sus grandes aportaciones: abrirse hacia otras formas materiales, contextos posibles y formas de producción. “La técnica sigue siendo importante, lo que pasa es que la concepción de la técnica es lo que ha cambiado”. ¿Se han entendido esos cambios? De acuerdo con el artista, México carece gravemente de una estructura crítica. Si bien existe una buena estructura de comunicación y divulgación cultural –los eventos se conocen, se publican–, no hay una crítica seria, de discursos serios que expliquen o pongan en cuestión con mayor profundidad las estructuras artísticas o los discursos de lo que está sucediendo desde un punto de vista analítico. Lo mismo pasa con el periodismo: la labor debe ir más allá de sólo reportar en qué está malgastándose el presupuesto.

Las tareas en la formación de públicos

El arte no es solamente la producción. En realidad la obra significa por la lectura que va a recibir, una obra significa la suma de lecturas que todo el mundo hizo de ella. La labor del artista es la ampliación de significados, crear nuevos modelos de experiencia y de vida. No puede separarse la producción de la distribución y del consumo; el artista debe estar consciente de por qué medios se va a distribuir y a qué gentes les va a llegar o les va a abrir la posibilidad de un diálogo.

Yo diría que un artista es un intermediador y pondría en cuestión un poquito esta idea del curador o esta repartición de roles que me parecen dentro de esta estructura institucional que se hereda de este proceso de desarrollo del mercado artístico. Entonces, parte de la labor del artista será crear medios de distribución; parte de la obra es que el artista controle la creación o la creatividad de esta distribución y la posibilidad de llegar a un público.

Que el público se haya vuelto más activo, permíteme dudarlo. No estoy de acuerdo. Me parece que vivimos una época espectacular, y los museos más. Se descubre

la masificación como un negocio: se venden las postales, las imágenes, las entradas son caras. Lo que se pretende es un gran espectáculo, pero ese gran espectáculo impone el discurso. No permite una interactividad, aunque haya una simulación de participación por parte del espectador: puede llevarse objetos, carteles y cosas (*refiere a la muestra de Félix González Torres en el MUAC*). Para empezar, habría que pensar quién tiene acceso al museo realmente, quiénes tienen los instrumentos para darle lectura a esa obra y hasta qué punto no es más bien una imposición de este espectáculo de una serie de valores tipo Hollywood.

¿Realmente el espectador está participando?, ¿la multiplicidad de identidades que hay en juego en esta sociedad está ahí o estamos hablando de la representación de una serie de valores de un pequeño grupo que impone a la masa el discurso como la televisión o como Hollywood? ¿Hasta qué punto se le debe exigir a la estructura del museo cumplir esa función educativa? Es necesario también ampliar nuestra concepción del arte y de la gestión cultural a otras posibilidades. Que, además de que existan los museos que deben cumplir una función educativa, haya otras posibilidades donde el artista se vuelva un intermediario dentro de determinados grupos e identidades para darles visibilidad, permitirles entrar al juego dentro de este sistema de representaciones, de vida.

La función del arte

Concibo al arte como una herramienta de conocimiento y de comunicación que genera significados que abren la posibilidad de nuevos significados que nos permitan reconocer diferentes experiencias y modelos de vida. Eso sería lo el sentido del arte: la creación de nombres, de palabras, de imágenes que nos permiten reconocer experiencias que hasta antes no estaban en el mundo, no estaban en juego. Por ejemplo, el cuadro rojo de Matisse: la experiencia directa de ese rojo nos permite comunicarnos en eso. Si yo te digo rojo, tú piensas cualquier rojo, pero es esa experiencia específica con ese rojo la que nos permite comunicarnos en esa sensación, en esa percepción precisa. No es cualquier rojo, no, no, esa experiencia precisa que tú tuviste y yo tuve y entonces, desde eso, ese tercero nos permite comunicarnos y reconocernos en experiencias comunes.

¿Qué se espera de una obra de arte?, ¿qué se espera de la lectura de una obra de arte?, ¿qué significa eso de *entender* una obra de arte? Cada obra plantea sus maneras de ser leída. No podría haber un parámetro regular para todas las obras de arte. Hay una tendencia a pensar que el arte representa determinadas cosas y que tienes que entender

una historia, decir: “ah, claro, reconozco un caballo y éste es fulanito, perenganito”, y entonces reconozco una historia. Es imponer una lectura narrativa a la obra. Hay obras que se plantean narrativas, pero hay obras que se plantean como una experiencia abstracta o meramente sensorial.

No se podría plantear un canon *a priori* para leer la obra. Eso haría imposible la creación de nuevas obras e iría en contra de la naturaleza del arte que es, precisamente, la creación de significados. El problema del arte contemporáneo es su autorreferencialidad, cuando la obra remite a una historia y tienes que ser un erudito para poder comprender y darle una lectura. Cualquier obra de arte, una buena obra de arte, ofrece muchos niveles de lectura posibles y no los impone; no es una lógica racionalista y no es una cuestión ni técnica ni científica sino una experiencia: provoca una experiencia o induce una experiencia de comunicación donde como espectador tienes libertad de hacer la lectura que quieras.

Una misma obra puede tener diferentes grados de lectura y todos esos grados de lectura son completamente válidos, es parte del encanto del arte, no es una imposición del discurso. Para mí, una obra hace una pregunta, un cuestionamiento; no da una respuesta, no afirma algo: abre la posibilidad de una reflexión propia y es una herramienta que utilizas y puedes usar mejor o peor y te va a servir menos o más.

Vivimos en una sociedad enajenada y estamos en un contexto cultural pobre donde no se forman personas críticas, discursivas ni autosuficientes. En ese sentido el arte debería luchar con las instituciones culturales por tratar de equilibrar un poco eso, apoyar a que las personas a través del arte y la cultura sean más plenas, más conscientes. La función del arte es ampliar la voluntad, la percepción y la conciencia de los que participan del fenómeno, tanto artista como espectador, y de repente eso no está muy claro.

Sobre la curaduría: Tobias Ostrander

En su trabajo como director del Museo Experimental El Eco durante 2010 y 2011, Tobías Ostrander* se propuso realizar una arqueología de las ideas y conceptos que alimentaron a Mathias Goeritz, artífice de dicho espacio universitario de la colonia San Rafael. Con ello demostró la posibilidad de las propuestas contemporáneas de establecer un verdadero diálogo con la historia de los espacios que habitan. Ostrander cree en la vitalidad del arte contemporáneo mexicano, por eso vivió una década en este país: porque la lucha por sobrevivir en este caos genera modelos de producción realmente creativos, porque resolver los conflictos es un estimulante para el futuro de nuestra cultura, porque cree en los museos como espacios para escapar de la cotidianidad. Habla en esta entrevista sobre la curaduría; sobre la crítica y el periodismo mexicanos.

Cartas sobre la mesa

Como curador, mi papel es dar contexto para la obra. No solamente es la producción de la obra, es también escribir sobre ella y comunicarla con la prensa. Eso siempre es como una traducción en muchas maneras, traducción entre el lenguaje del artista (que muchas veces es muy específico, muy cerrado) hasta un contexto que es más descriptivo, usando la historia del arte, haciendo conexiones entre los intereses del artista y un contexto más grande culturalmente. En términos de crítica y prensa, es difícil, en México no hay muchos críticos aunque sí muchos reporteros; la verdad es que muchas veces estoy muy sorprendido de cómo los periodistas inventan cosas, cambian cosas, y no hay un uso de la información básica que está dentro del boletín de prensa. Me sorprende mucho su libertad con las palabras del curador y del artista, y sus interpretaciones muchas veces están muy lejos de los intereses del artista, o el curador, o el contexto. Hay ejemplos buenos y ejemplos peores, pero pienso que en general hay una falta de información por parte de los periodistas en términos de conocimiento de arte contemporáneo; muchas veces las preguntas son: “¿cuántas obras están en la exposición?”, y “¿cuánto cuestan?”. Es relevante, pero más allá pienso que hay un miedo frente al arte contemporáneo, y es por falta de experiencia, lectura. Eso es difícil, porque en mucho del arte contemporáneo, el contenido es sobre un diálogo con la historia del arte, y si no la conoces es un poco difícil entrar de manera profunda.

La curaduría

A veces los artistas tienen sus ideas, sus investigaciones, su mundo, y a veces están desconectados del mundo sociopolítico, el mundo cultural u otros mundos; a veces el artista está muy cerrado en sí mismo, y es importante para el curador abrir la interpretación de la obra a la historia del arte, al contexto cultural en general, y dar un visión un poco más amplia, más abierta, que la que el artista en sí mismo hace. Esto es como organizar las ideas del artista de una manera más limpia, más directa para el público; y también muchas veces, en términos de la producción de una obra, el curador está discutiendo mucho con el artista y diciendo: “¿sabes qué?, yo pienso que la gente va a leer esto de esta manera”; es un poco como tener la vista del público, otro ojo sobre la obra del artista, para ayudar al artista a articular su obra o articular sus ideas de una manera más interesante, más abierta.

Pienso que si el artista está de acuerdo con la interpretación del curador y acepta trabajar con él, no hay problema. Como curador, siempre estoy tratando de no mover la obra hasta puntos que no son lógicos; siempre es importante para mí que el discurso es la obra. Lo que me frustra es cuando la obra es una ilustración de una idea del curador, porque esto implica un malentendido entre las posibilidades del arte. Pero también pienso que es completamente sano y posible para el curador dar un contexto muy específico, una lectura distinta de la que el artista estaba pensando, porque posiblemente es un giro que el artista no estaba pensando pero que abre la obra de otra manera, y el artista va a aprender de esta interpretación y seguir de otra manera con su obra. Para mí hay una balanza dentro de esto.

Pienso en la ambición con que hoy buscas generar interés en los proyectos que estás presentando, pero hay huecos de información, hay huecos de educación que no puedes llenar, y no puedes pedir al artista llenarlos tampoco. Como curador no puedes comenzar (a explicar desde) el principio del siglo; y también pienso que hay muchas entradas con el arte; hay entradas, réplicas más complejas que otras.

Siempre con mis proyectos estoy buscando artistas que pueden interactuar con el público en tres o cuatro capas: hay un nivel de impacto visual que es dinámico, pero hay intereses conceptuales que son fuertes también. Siempre, en términos de mis textos y el tipo de información que estamos dando en el museo pienso que hay gente que va a ver los textos del muro o los carteles que estamos haciendo, si es que hay más información;

hay gente que solamente quiere entender o quiere la experiencia de la obra, pero sí hay gente que quiere un poco más de explicación, para eso hay estos textos.

Para mí, no es lo más importante que todo el público entienda el arte contemporáneo; el arte contemporáneo al final es como un estudio, como una investigación, y con cada investigación hay gente que está interesada y gente que no. Cuando piensas en la física, la medicina, ciencias naturales, hay gente a la que le va a gustar y va a buscar más información, y hay gente a la que no le va a gustar. La cosa es complicada y triste posiblemente: con el arte, con muchas cosas de museo. Con el arte tienes que tener tu tiempo para entenderlo, para entrar en una obra, o ver un video, o probablemente entrar en un diálogo con el artista; tienes que tener interés, enfoque y tiempo. Y hoy en día mucha gente no tiene este tipo de tiempo, tiene muy pocos momentos con este espacio mental, más en esta ciudad.

Espero poder provocar interés en los proyectos que estoy presentando con el público: para la gente que está interesada o quiere ver más. Y espero que se tome más tiempo con las obras. En este sentido, el arte es un privilegio, no todos tienen el tiempo para este tipo de experiencia, y eso es la realidad. El arte contemporáneo no es entretenimiento; es otro tipo de abstracción, experiencia, es otra cosa rica, es más profundo, hay más preguntas atrás. Pero también es difícil pedir al público este tipo de tiempo, y no es para todos en este sentido; yo quiero invitar a la gente a esta experiencia, pero no voy a buscar una manera de forzarla, como hacerla pensar que el arte contemporáneo es importante para sus vidas, porque posiblemente no lo es, es un estudio, es una experiencia... hay gente que va a interesarse en esa experiencia y hay otra que no.

Una anécdota fundamental durante un recorrido para prensa que ofreció Ostrander: al explicar la instalación Solve et coagula, del mexicano Marcos Castro, el curador dijo que se trataba de una metáfora de la violencia que implica la edificación de una sociedad. Por ello, la instalación recreaba un bosque de árboles talados. Las bases de los árboles eran una metáfora de la violencia, de la destrucción que antecede a la fundación. Un reportero preguntó: “¿Esto tiene que ver con la deforestación?” Ostrander lo negó, desde luego, y volvió a explicar el planteamiento. Al día siguiente, el encabezado de la nota del reportero fue: “Juntan arte y ecología en El Eco”.

Hay gente muy seria que lo hace muy bien. Lo que me gusta, en los mejores casos, son los artículos que dan información en una secuencia lógica y un poco la

importancia de la exposición, el contenido, las implicaciones críticas; pero yo como curador estoy buscando, por lo menos, la responsabilidad de dar la información correcta; y eso es todo en el boletín de prensa, no entiendo la complicación... Si hay duda, yo pienso que es muy importante hacer las preguntas básicas y no tener miedo. Esto pasa en todas partes, hay miedo a preguntar las cosas más simples en el arte contemporáneo: miedo de parecer sin educación. Pero la verdad es que en el arte contemporáneo muchas veces las cosas básicas son las más profundas; cuando dices: “¿de qué material es esta obra de Marcos?”, decir “es bronce” implica muchas cosas, si es de carbón es otra cosa.

Es importante preguntar, y las implicaciones de una pregunta tan simple en términos conceptuales, en términos de los intereses del artista, son muy importantes; a veces tú sientes la duda de por qué algo es tan grande, por qué es tan pequeño, por qué los árboles son cortados, o algo así; implica mucho, y es una manera de abrir el asunto. El público va a tener las mismas preguntas y cubrir esto en tu artículo es importante.

Eso con el periodismo, ¿y la crítica?

Pienso que hay muchas obras hoy en día que son críticas en sí mismas, y no hay mucho espacio para el crítico dentro de la obra. Esto tampoco es una tendencia nueva, como cuando hablamos de conceptualismo, minimalismo, fue la época en que muchos artistas estaban comenzando a escribir también y ellos estaban haciendo crítica por escrito, críticas con su obra, y podemos decir que cada artista es una crítica de la historia del arte de una manera u otra; pero en muchos casos es más explícita hoy en día la crítica dentro de una obra.

Pero también pienso que hay miedo de criticar. Hay mucha gente que tiene miedo de tener una postura muy fuerte frente al mercado, frente a los poderes de los museos o también frente a la comunidad artística; no quieren tomar esta postura tan políticamente irreverente. Y también es difícil encontrar a la gente que hoy en día quiera jugar este papel como protagonista en términos de la crítica. Pero no solamente en México sino en todo el mundo, hay galerías de Nueva York o Londres donde el poder del mercado está muy por encima de la crítica, y posiblemente si escribes algo mal de un artista, la galería no va a apoyarte con otros artículos en el futuro; hay una política más pesada en otros contextos.

Es importante tomar esto en serio. Si como crítico no eres capaz de contextualizar de manera más amplia, es preciso tomar en cuenta tus limitaciones y

limitarte solamente a decir lo que sabes de la obra: por lo menos tener confianza de describir la obra en sí; solamente decir: “es una obra con luces y focos y collage...”, ¡descripción solamente!, porque ésta ayuda para provocar el imaginario de la obra para el público. Pienso que es una manera muy simple de dar la información.

Mi frustración muchas veces es con los críticos que son poderosos y no están reconociendo su propia ignorancia, y dicen cosas. No es necesario saber de todo, y tú puedes tener una opinión, pero no puedes decir cosas sin información. Y ésta es mi frustración con algunos de los críticos que toman una postura fuerte –y me gusta la idea de tomarla–, pero expresando mucha ignorancia al mismo tiempo; ¿cómo puedo tomar en serio su crítica, si están mal informados? Y es una postura más de poder que de crítica real, crítica constructiva, crítica para ir abriendo la obra hacia más preguntas, en lugar de cerrarla con críticas negativas.

Por muchos años he estado pensando que la cosa que necesitamos, más que nada, es un crítico de arte interesante, importante, muy involucrado, alguien que sea amigo de los artistas, alguien que esté dentro de esto. Pero en México es algo cultural también: no existe la crítica constructiva en México; la crítica es política, de poder, y está usada de esa manera. Y eso es muy frustrante.

Ésta siempre fue mi frustración y sigue, pero más en el Tamayo; yo estaba buscando una reflexión real sobre qué funcionó y qué no en las exposiciones; como curador ésta es una manera de crecer y ver qué está funcionando en tu exposición o qué está muy oscuro, si la idea que tú quieres presentar está comunicando o no. Y nunca había mucho *feedback* en este sentido. Pero es importante para mí recordar que existe este problema en todas partes: la crítica sobre algo como el dinero relacionado con la exposición, y nada que ver con el contenido en sí, es más la política de coleccionistas, algo que es aburrido también.

Y es muy difícil, conozco gente que escribe muy bien pero no quiere entrar a esta dinámica, o busca otras maneras: ellos escriben para artistas, o para catálogos, pero no escriben públicamente en el mismo sentido. Y yo entiendo el conflicto, y tampoco es algo que yo quiera hacer. Es algo que yo quiero, para mi práctica sería muy útil tener un interlocutor interesante; y lo que pasa es que yo busco a éste dentro de mi comunidad, de manera más privada; estoy buscando la crítica de artistas o amigos que están en este medio. Pero abrir la discusión al público, no sé; también veo su frustración de entrar en este medio.

El arte contemporáneo

¿Quieres una definición del arte contemporáneo? El arte contemporáneo es el arte del momento que estamos viviendo, e implica los ojos y el pensamiento de hoy. Y siempre quiero decir al público que las obras que está viendo son hechas por gente que está viviendo vidas parecidas a la suya; el artista está viendo la misma tele, está viendo las mismas cosas en internet, y su experiencia no está lejos de la experiencia del público.

Para mí el arte contemporáneo es una investigación, hoy en día, sobre el arte; y esto implica responder qué significa el arte hoy en día, y cómo el arte tiene relación con ideas del pasado, en el arte o en la sociedad. Y es una manera de ver el mundo, es un lenguaje con una historia específica, y tiene sus políticas, sus referencias, a veces muy específicas, a veces más amplias. Pero más que otra cosa, para mí el arte contemporáneo es una manera de ver el mundo, y también, en muchos casos, de proponer cosas; hay artistas que están dando otra visión de nuestra realidad, otro punto de vista para reflejar los tiempos que estamos viviendo. Es como un reflejo de la Humanidad actual, un espejo, una manera de pensar que posiblemente no nos damos el tiempo de asumir; es una visión del mundo que a veces es muy distinta, rara, pero provoca en nosotros otra manera de ver nuestras vidas, en el mejor de los casos.

*Cuando se realizó la entrevista, el 13 de mayo de 2010, había sido nombrado director del Museo Experimental El Eco, cargo que ocupó hasta finales de 2011, cuando fue llamado para organizar el programa académico del Museo de Arte de Miami. De 2001 a 2009 fue curador en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Curador asociado de inSITE 2000, San Diego/Tijuana (1999-2001) y curador asistente de la 24 Bienal de Sao Paulo, Brasil (1997-98). Tiene una Maestría en Estudios Curatoriales de Bard Center for Curatorial Studies (1999).

La espiral de Melanie Smith

¿Se basta a sí misma la obra de arte contemporáneo, o necesita ser explicada? ¿Debe ofrecerse al espectador la pura experiencia o debe entregársele el significado digerido a través del lenguaje? En cualquiera de los casos: ¿quién tiene la última palabra?, ¿curadores, teóricos, artistas? Melanie Smith, artista inglesa establecida en nuestro país, participó en julio de 2010 en un conversatorio público donde se planteó esas problemáticas con la filósofa María Antonia González Valerio en el MUAC. En ese momento, el diálogo no pareció bastante exitoso, aunque maduró en algunas ideas en las que indagamos el 14 de julio de ese año en su estudio de San Pedro de los Pinos.

Smith mereció en 2006 la retrospectiva *Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, curada por Cuauhtémoc Medina, en MUCA Campus.

Curadores y discurso

Creo que la relación entre el curador y el artista puede ser problemática. Para mí, el mejor curador es el curador silencioso, y hoy en día muchas veces no es así; el curador se vuelve más como el protagonista de las ideas y de los conceptos.

Especialmente problemáticas son las exposiciones colectivas, en que muchas veces el curador se impone o impone sus ideas sobre las estructuras, sobre las relaciones entre las obras. Y esto se ve claramente en los grandes bienales –como Documenta, Bienal de Venecia–, en los cuales el sello del curador está más allá de las ideas individuales. Y me parece que, sobre todo, hay que analizar la cuestión del poder o jerarquía que hay entre el artista, el curador, el director y los museos. El curador tiene la capacidad, hoy en día, de hacer la carrera de un artista; y para que logre esa carrera de artista, las ideas o los conceptos tienen que ser de alguna manera simples, no ser *demasiado* politizados, que también encajen dentro de ciertos esquemas y ciertos temas que están regidos por teóricos, curadores y filósofos.

Entonces se vuelve un círculo pequeño: una red donde muchas veces determina lo lingüístico; y la obra *en sí* viene después. Es un mundo que está regido constantemente por lo lingüístico. Y obviamente, la interpretación después viene con el periodista y los comentarios con respecto a la obra; siento que hay una fuerte canalización a través del poder lingüístico.

Hay todo tipo de curador. En Europa o Estados Unidos hemos pasado por la etapa en que –en los ochenta y los noventa– hubo una tendencia muy fuerte de la teoría,

la teoría dictaba todo; y creo que a partir del 2000, en Europa y Estados Unidos hubo una tendencia “post”, una tendencia de dejar un poco atrás la teoría, porque había un consenso de que la teoría tampoco dejaba que la obra hablara por sí misma. Pero en México no hemos pasado por esa etapa. Al contrario, creo que estamos entrando a una etapa en que la teoría, sobre todo como parte de una teorización de América Latina, está muy presente. Muchas veces hay como una resistencia desde adentro, en que los latinos son los que tienen que regir o dictar lo que está saliendo de aquí; o sea que no dejan pasar ideas de afuera. Y creo que todo depende de quién es el curador. Pero en general hay una necesidad, por parte del curador, de clarificar; y en ese proceso de clarificar la obra de un artista, muchas veces la reduce a un denominador común, lo cual provoca que a menudo el lector o espectador no tenga que interpretar. Es decir, la interpretación vuelve a través del curador o el teórico. Y creo que ése es un proceso no sé si capitalista pero uno lo puede ver en esos términos: desde arriba, hay una imposición, y esta misma determina la lectura de la obra. Eso es una posición muy peligrosa; creo que hay muchos tipos de subjetividades, y esas posibilidades, esos lanzamientos del artista, no deben de ser oprimidos. Me pregunto si hay otra manera, más allá de la palabra escrita o la lingüística, de determinar esta posición dominante.

La sala de exposición

Estoy en contra de la idea de no poner ningún texto en la sala; eso también es una falta de respeto al espectador. Siento que estamos llegando a un momento de la historia del arte en que muchas veces la obra se vuelve menor: la interpretación es más importante que la obra en sí. Creo que ésta es una tendencia muy presente en muchos de los bienales, en los circuitos, en redes de arte contemporáneo, porque la obra se vuelve menor de alguna manera. Creo que, en ese sentido, los artistas se están volviendo como herramientas para los teóricos.

Hay quien asegura que la crítica o los curadores dictan a veces los discursos...

Sí, y es una situación muy peligrosa. Leí algo sobre la diferencia entre la fotografía y la pintura. La pintura no es una materia muerta; la fotografía para mí es un registro que está muy conectado con el pasado, mientras la pintura es una materia viva, porque hay un proceso de hacer marcas sobre una superficie; en la pintura tiene que haber una sensación de lo desconocido, no le quiero llamar misticismo porque eso lo pone en un contexto más efímero, tiene que haber un elemento que uno no entienda. Eso es lo que hace una buena pintura, que no puede hacer una fotografía. Hay una distancia, sea por la

textura, por la manera, el proceso, la composición de cómo está hecha; una especie de elemento desconocido.

Creo que si como artistas seguimos a los teóricos, esos elementos de lo desconocido, de las conexiones desconocidas y nuevas, no brotan los momentos de no-entender. Muchas veces la psicología, la filosofía, la teoría, están muy inscritas dentro de una idea muy capitalista de tener que entenderlo todo; y precisamente los artistas no podemos permitir que se explique todo. Tengo la idea de que en el fondo, lo que estamos manejando hoy en día es un concepto muy capitalista del arte contemporáneo, porque permite que todo se pueda embolsar, se pueda identificar, se pueda hablar. El arte político, el arte político explicable, no me gusta mucho; yo me pregunto: ¿por qué estas personas no se vuelven activistas?; hay una línea muy fina entre un activista y un artista político. Veo muchas veces que en el arte político no hay un espacio poético para que la obra respire. Uno de los elementos que me interesan mucho ahora, en mi obra, es precisamente dejar que la obra respire en sí, que haya un laberinto de conexiones dentro de ella, que no necesariamente haya una sola respuesta. La obra en sí dispara muchos potenciales, muchas pulsaciones, y no deja que haya una sola interpretación, de lo contrario la obra muere de alguna manera.

No estoy en contra de que se lancen las ideas y se den pistas. Pero sí estoy de que la gente pueda “encuadrar” estas ideas, porque esto de alguna manera mata el proceso creativo. Incluso en los espectadores: si alguien te explica una obra, te está matando la obra. En el mejor de los casos, la obra artística debe permitir que en uno mismo nazca una serie de conexiones desconocidas, pero en la actualidad eso no está pasando; las pulsaciones, los canales, están cerrados; todo está llegando a un laberinto muy cerrado.

El papel del museo

Creo que en México, y quizás en el mundo, hay serios problemas en la parte educativa con respecto a la interpretación de exposiciones. Tuve esos problemas cuando hice *Ciudad espiral* en MUCA Campus: ¿cómo posicionar los subtextos o textos que iban en la sala? Y claramente dichos conflictos están relacionados con una cultura educativa sobre qué es el museo, qué representa y cuál es su papel en la formación del público. Yo veía que había una voluntad de imponer sobre la interpretación de la exposición, y de abordar a *su* manera los temas relacionados con la misma; ahí se estaba cerrando el circuito. Es importante que los museos cambien esa actitud de imponer una sola lectura

sobre la exposición; que cambie esa relación entre el artista, la exposición y el departamento educativo. Vi en *ese* caso una voluntad de imponer cierta interpretación, y de tratar al público como si no tuviera la capacidad de pensar por sí mismo.

Me sorprenden los espectadores. No hay un espectador “perfecto”, si lo hubiera sería muy aburrido. Los espectadores me sorprenden porque ellos son los que ven la obra finalmente; los artistas estamos tan metidos en el circuito, tan hartos, cansados de ver y repetir las mismas cosas, que ya no vemos la obra; ya es muy raro que yo tenga una conversación seria entre artistas. En ese sentido, el espectador es alguien que te puede causar muchas sorpresas, jalarte un poco y hacerte pensar; creo que esos momentos de encuentro *reales* entre artista y espectador son muy importantes, porque de alguna manera los artistas saben la respuesta, entienden el discurso. Hay que trabajar en esta forma de comunicación. Hay que tratar de crear nuevas conexiones, a partir de las cuales surge una suerte de experiencia nueva. Es una manera de involucrar un público diferente, hacer que de alguna manera el espectador se vuelva más activo.

La prensa y la crítica

Es complicado en México, porque muchas veces, cuando alguien de la prensa se acerca, no es posible saber qué nivel de conocimiento tiene y en qué nivel del discurso adentrarse. Por ejemplo: mucha gente ha asociado mi trabajo con la metrópoli, la ciudad, y hasta me han llegado invitaciones sobre cambios climáticos, ergonomía, muchos arquitectos están muy interesados en mi trabajo; pero mi sensación es que mi trabajo va mucho más allá de la presentación de los objetos dentro de la ciudad, aunque mucha gente toma la obra como si fuera una especie de subsidio de la planificación urbana, lo cual no me interesa para nada, realmente. Por el contrario, toda la obra de esa etapa sobre la ciudad yo la veo más como un cierto rechazo de la ciudad, un cierto rechazo a la situación urbana, plástica, sintética. Y hay muchos periodistas que lo han interpretado como una celebración de lo sintético, de lo químico de la ciudad, y no es así. Todos vivimos en la ciudad y es un tema, hasta cierto punto, fácil; la entrada a la obra es, hasta cierto punto, fácil. Pero es raro que alguien me pregunte las cosas que para mí son interesantes en la obra. No necesariamente culpo al reportero, creo que también es válido preguntar; si me preguntara lo que yo espero que me pregunten, sería muy redundante la discusión.

Sin embargo, frecuentemente siento una distancia entre su conocimiento y mi tema, lo cual es natural en cierta medida, porque es mi trabajo y llevo años en esto. De

cualquier modo, siento una distancia en términos históricos, y esa situación sí es inaceptable; si alguien te pregunta sobre algo tienes que investigar, y pienso que a veces hay una distancia abismal sobre entre su investigación y lo que quieren.

En un nivel personal, no he tenido en México ni una sola crítica que yo sienta que abarque los planteamientos de mi trabajo. El crítico, digamos, más conocido y controvertido en México es Cuauhtémoc Medina; y ha sido complicada esa ruta porque él es amigo, ha sido curador de mi trabajo y también, paralelamente, hemos desarrollado discursos y nexos y puentes entre lo que él está haciendo y lo que yo estoy haciendo a lo largo de los años. Que de pronto él se vuelva crítico tiene sus complicaciones. Pero fuera de eso, nunca ha habido, para mí, una crítica seria de mi trabajo, algo que vaya más allá de la superficie. Creo que lo que tiende a pasar en México es una distancia entre la crítica y el reportero, quien muchas veces elabora una bitácora de la exposición, una especie de resumen de tal exposición o de tal pieza, sin el involucramiento de una parte crítica. Hay un problema allí, en que no es ni una cosa ni la otra.

Idealmente la crítica debería tener la responsabilidad de situar una obra en un momento histórico y verle los orígenes, el pasado y la dimensión. ¿Se está haciendo esto en el discurso de la crítica de arte contemporáneo?

Bueno, sí; Cuauhtémoc lo está haciendo. De hecho, él está sobreconsciente del componente histórico en los trabajos. Pero, por ejemplo, fuera de las revistas mexicanas de arte contemporáneo, creo que el lugar de la crítica no está establecido, aunque se está creando. Me acuerdo de que cuando llegué a México estaba la revista *Poliéster*, que duró casi diez años. Ésa sí era una buena fuente de información y un lugar donde se escribía exclusivamente de arte contemporáneo y se divulgaban los proyectos. Y es que, desgraciadamente, la mirada de México sigue siendo hacia el exterior; en vez de estar creando una especie de red al interior, creo que los artistas sobre todo tienen la mirada hacia el exterior, aunque, curiosamente, estamos todavía en un momento de mucho reconocimiento desde afuera.

Melanie Smith, por Melanie Smith

Yo espero, en el mejor de los casos, que si alguien habla de mi obra, hiciera algo que no fuera un discurso cerrado o completo, sino que hablara de ella en términos de cambios constantes. Para mí el arte debe ser un proceso abierto, en el cual no hay respuestas concretas, que causa una especie de reverberación o pulsación, un eco en la vida de las comunidades artística y no-artística. Eso es quizá una idea, siento que en muchos casos

no está pasando propiamente. El arte contemporáneo debe ser un cuestionamiento permanente, de asociaciones sin límite.

Lo que yo puedo ofrecer, o proponer, está en constante cambio o movimiento; pero para mí, todavía el elemento poético es, entre conexión y conexión, algo que lucho constantemente por encontrar; no sé si estoy buscando claridad. Siempre me ha interesado mucho la abstracción, porque para mí ésta es capaz de retener una especie de punto ciego o de no-claridad, de lo no-explicable, dentro de todo lo que la rodea. Siempre me ha interesado la relación entre lo concreto; la representación y la no-representación, que en muchos casos, en mi obra, se manifiesta en el monocromo o en la abstracción o en los procesos que están detrás de la creación de algo: el registro de lo absurdo de estar creando algo. No creo lograr siempre la abstracción como punto ciego, puede ser algo político para mí ese espacio. Curiosamente, en México no a mucha gente le importa tanto el arte, yo creo que hay mucho más interés por lo político, como una manifestación, que es mucho más directa, aparentemente sólida y protagonista, además está de moda. Pero a mí me interesa que ese punto ciego, lo desconocido, pueda ser un lugar de activación o reacción de muchas más coincidencias, de deseos, de pulsaciones, de ideas.

Por ejemplo, lo que estoy investigando mucho en la pintura es, a través de capas, texturas y procesos, una especie de no-claridad, porque siento que de la no-claridad pueden surgir muchas cosas. Creo que estamos viviendo en una sociedad donde la claridad, lo racional y lo formal o la función es la meta, lo cual es sumamente capitalista: la producción. Entonces, a través de la pintura, y a través de estos lugares no claros, estoy tratando de proponer situaciones distintas, que no tienen respuestas.

¿Todo el tiempo estás investigando?

Sí. Y siento que es difícil. Tengo 45 años, y en las primeras obras no es consciente, pero a través de los años se vuelve más consciente. Hay momentos en que lo consciente lo utilizas o lo niegas. Como artista, uno tiene sólo ciertas cosas que puede decir, y hay un momento de la carrera o de la vida en que esas cosas se cuajan. Para mí el resto de la obra es como un baile, una rotación alrededor de estas pocas cosas que uno puede decir. Yo estoy en una etapa en que estoy muy consciente de cuáles son los flujos inconscientes... Pero creo que los artistas tienen muy pocas cosas que decir.

La venganza de los nerds: Óscar Benassini, editor en *La Tempestad*

Para Óscar Benassini, coeditor de la revista *La Tempestad*, hablar de arte se volvió como hablar de una telenovela de moda. Sin embargo, encuentra en esa familiaridad más rasgos de un estilo de vida que de un verdadero desarrollo cultural. En entrevista, el escritor y curador asociado de Preteen Gallery se refiere al arte contemporáneo, por su condición teórica y conceptual, como una venganza de los nerds. En las siguientes páginas, recuperamos algunas impresiones a propósito de la mediación que realiza en una de las revistas de arte más serias en el país.

“¿Quién determina la obra de arte?”, se pregunta a propósito de las relaciones que se establecen entre los diversos agentes que participan en el circuito artístico. Ante ello, apunta algunas consideraciones: que si bien la intención del artista es una al momento de entrar en este circuito con una obra, ya no depende de él dónde acaba; que en México fue precisamente a los curadores de principios de los 90 a quienes se les debe el éxito de los artistas de la generación de Gabriel Orozco en adelante; al respecto, la nueva concepción de las exhibiciones en sí mismas como obras de arte; asimismo, el papel de una producción deliberada del arte para un consumo público; y finalmente, el reconocimiento de que el arte debe pasar por diversos nodos para ser legitimado, hoy muchos más que cuando eran la iglesia y la aristocracia quienes determinaban cómo llegaban las obras o serlo, cuáles se producían y cómo eran vistas. Y en ese entorno, recuerda, es difícil generalizar sobre las búsquedas de los artistas y su papel social; aunque hay momentos en que el arte llega a puntos de lograr cosas en la sociedad, estaría mal pretender que los artistas tuvieran una misión. No se puede generalizar.

¿En qué momento se volvió tan tensa la relación entre agentes del circuito artístico?

No sé, en el momento en que se convirtió en espectáculo. No sé la fecha ni nada, pero hay un *reality shows* buscando la siguiente figura del arte. Aquí mismo, el Canal 22 hizo una estupidez de esas, es una estupidez total [se refería al programa *Arte Shock*, producido por TV UNAM]. En el momento en que se convierte en espectáculo; no sé cuándo fue. El arte es tan familiar: todos vamos a las expos, todos tenemos amigos artistas, todos tenemos amigos curadores, que compran arte. Es un fenómeno: la gente opina como si todos fueran sus amigos. No es difícil hacerte una figura del arte. Hay curadores que no y le atinan, pero hablar del arte se volvió como hablar de la telenovela.

Esta familiaridad es un fenómeno más de estilo de vida que cultural, jamás nos fijamos en la producción cultural.

¿Cómo ha sido la experiencia de montar Preteen?

Somos dos, la galería empezó en Hermosillo, Sonora y es una historia bonita: empezó porque pusimos el arte que nos gustaba y cuando haces una expo te das cuenta del proceso y qué partes son difíciles, qué fáciles, qué se hace a un lado como pagar al artista. No hacemos exposiciones por dinero sino conceptuales. Armamos una expo con una idea, con obras que nos gustan, que creemos que son correctas y montamos una expo. El proceso es así de simple, hicimos un año de expos allá, luego yo me mudé para acá, mi socio también, y mudamos la galería para acá e hicimos dos expos aquí en marzo y abril. Nos fue muy bien, aunque por asuntos personales cerramos y devolvimos la galería a Hermosillo. El artista que está en una galería en Milán o incluso en el New Museum de Nueva York lo tenemos ahí porque el trato es personal. Vemos una obra, le mandamos un correo al artista, le decimos que no tenemos dinero porque no vendemos pero que queremos hacer una exposición con su obra y aceptan porque ahora hay una vuelta a la colectividad, interés, rechazo a lo institucional. Y eso, según algunos pensadores del arte está mal: no tiene que haber un rechazo institucional sino una demanda, o igual ya se hizo y no pasó nada, de que lo institucional cambie.

Pero también está mal, desde mi punto de vista, pedirle a las instituciones: “oigan, denme arte”. Es una actividad humana, cualquiera puede formar el aparato para exhibir. Ahora se le llama independiente porque estamos acostumbrados a que sea parte de instituciones, pero decir independiente es dar por sentado que tiene que estar allá en los museos, por la razón que haya sido, pero llamarlo independiente y sentir que estás transgrediendo por el hecho de sacar el arte de ahí es como decir: “afuera de Sanborns no va a haber molletes en ningún lugar, entonces yo soy molletero independiente”. No sé, se me hace extraño, eso pasa. Así, esta misma independencia ha cometido errores, como formar ese público que va a las exposiciones y no vuelve a ir nunca.

Y que lo que exhibes le da igual porque es su estilo de vida. No sé si eso fue un error de la gente que administra la cultura, aunque sea independiente. Todo el mundo ya está en contacto con el arte. Pasó lo que muchos dijeron que pasaría: forma parte de la vida. Dicen: “esto no es una exposición sino una fiesta donde hay obras de arte”. Y entonces todos vienen y ven mientras se están tomando una cerveza, y eso está bien, y

aparte hay una galería en cada casa de la colonia. O algo así, que también está bien, no hay por qué exigirle a la gente ni que tenga un gusto, ni que se especialice en nada...

¿Qué papel juegan los medios de comunicación y el periodismo cultural en este proceso de mediación?

Hay ignorancia, para empezar. Cuando se hablaba hace décadas de arte en México no se hablaba de los lenguajes artísticos. No sé, o no se nota, pero nunca hubo una escuela de periodistas especializados en arte. Hay comentaristas. No estoy siendo malinchista, pero en la revista tú le pides una reseña a un periodista, no sé, belga, sobre teatro contemporáneo, te la va a hacer y va a haber crítica. Y ese mismo te puede hacer una reseña de arte contemporáneo. Quizá porque en las escuelas de periodismo se les enseñó eso, más allá de cómo escribir bien una nota. Quizá es así. Es un fenómeno que yo he ido notando desde que cada vez tenemos más colaboradores de otros países. Decimos: “éste no es crítico, es un periodista que sabe lo que está viendo”. Es decir, no va a ir nada más a hablar de las implicaciones sociales, de cuánto gastó Conaculta, no va a eso: va a hablar del lenguaje de lo que está viendo. Creo que lo que pasa con estas personas es que legitiman la ignorancia.

En el caso de Avelina Lésper, lo voy a decir, es una señora que tiene un blog y una columna, y pasa con muchos editores y así, pero en su caso, porque la he leído, lo que pasa es que legitima la ignorancia. En un país donde el arte contemporáneo está cada vez más presente en los museos, es claro que cuando hay algo nuevo es difícil entenderlo. Como estás viendo algo nuevo con un lenguaje nuevo, no hay forma de que puedas opinar de él. Ése es el éxito de las ideas nuevas. No puedes decir está bien o mal porque son nuevas, no hay herramientas. Esta señora y bastantes otras lo que dicen es “voy a negarlo porque no lo entiendo”. Y en el momento en que lo leen diez personas y cinco están igual de negadas y ven que el crítico dice que está mal, entonces deciden respaldarla porque ella legitima su ignorancia. Entonces se crea ese público que, al sumarse a este rechazo de periodistas como Lésper, o no sé qué sea la verdad, hay esta satisfacción de decir: “hay alguien que me entiende por fin y él dice que está mal, y yo descanso ahí”. Es una irresponsabilidad. Si los periodistas no especializados no pueden hablar de las exposiciones más allá de los aciertos o fallas institucionales; si no pueden hablar del lenguaje artístico, pues que no hablen y ya. Que hagan una crónica y ya y eso está bien. El que se interese va a ir a una revista o a un blog.

Creo que el papel de un periodista es fundamental como lo es en otros países, pero no lo es en éste, donde los escasos suplementos culturales son mediocres. El editor es el culpable. Creo que los periodistas especializados en materia cultural podrían jugar un papel muy importante, pero no se puede. Y cada vez es menos necesario en los periódicos. Están los blogs y las revistas, aunque hay pocos con críticos especializados.

¿Cual es el estado de salud de la crítica de arte?

Creo que no hay. O sea, es bien sabido, tenemos a Cuauhtémoc Medina que es crítico, también curador y escribe sobre arte. Es muy bueno, es una persona muy inteligente, pero ¿dónde lo lee uno? En su columna a veces, ahora en su periódico electrónico especializado Espectro Rojo en internet, en catálogos de arte, en revistas extranjeras. José Luis Barrios es muy bueno, lo lees en los libros que publica. ¿Quién más?

Hay una generación de críticos jóvenes, como María Minera, que habla más de arte moderno y no tanto de arte contemporáneo y no es que no sea capaz sino que creo que le interesa más lo otro. Hay una serie de críticos, pero ¿dónde los lees? ¿Dónde está eso? No hay. Y no sé si hagan falta o no medios, creo que también hace falta un público interesado en leer esas cosas. No sé, tal vez, sí, pero si lo comparas con otros países, siempre es bueno comparar y hay que hacerlo, es abismal la diferencia de la crítica de arte que se hace en periódicos ya la quisieras en muchas revistas que se supone que son especializadas.

A pesar de que hay buenos críticos, creo que el aparato artístico, todo este circuito del arte no es ni siquiera para criticar por las exposiciones. ¿Qué le vas a criticar a una exposición de Cildo Meireles? La obra está aprobada, por decirlo de algún modo. Lo que puedes criticar es la museografía o que el museo tal, pero de la obra la obra no puedes criticar nada. Y fuera de esas exposiciones, dime una exposición que valga la pena, importante. ¿Quién expone aquí que valga la pena criticar su obra? Fuera de los museos no hay exposiciones importantes. Lo que pasa es que los artistas de México exponen fuera de México.

Quizá hace un año con la exposición de Gabriel Orozco que para muchos fue fallida, o los proyectos de Abraham Cruzvillegas, y no es que esté promocionando la Galería Kurimanzutto, pero tiene artistas muy importantes. Dime qué hay que criticar. No hay tanto que criticar. Uno esperaría que en el DF hubiera muchísimas pero en realidad no hay tantas. Hay mucho académico que podría escribir y todo, pero no se ha generado ese espacio para la crítica porque no hay soportes y tampoco la ebullición que

permitiría que esto floreciera. El arte mexicano sucede afuera de México, por eso los críticos escriben fuera de México.

Como editor en una revista considerada de culto, ¿cuáles son tus criterios, exigencias con colaboradores, la mirada...?

Los criterios para seleccionar lo que se va a reseñar algunos son muy básicos: un equilibrio entre exposiciones nacionales e internacionales. Un equilibrio con el afán de abarcar y no irnos ni para un lado ni para el otro. Una vez que esto se tiene en cuenta, ¿cómo se seleccionan las exposiciones? Puede haber una exposición muy importante en un sótano en Bagdad y la van a ver diez personas y va a durar dos días, como revista no nos puede interesar. Un público va a comprar mi revista. No hay un antojo de reseñar exposiciones en instituciones muy importantes que no haya nada que reseñarles, que no dejen un espacio para que uno pueda aportar nuevas ideas.

El criterio es que las exposiciones aporten nuevas ideas, tenga un afán de innovar en su lenguaje, formato, que no sólo sean en México ni internacionales sino hacer un balance para tomar en cuenta al público que nos va a leer, y otra cosa muy práctica es ver quién la va a reseñar. Hay cuestiones como que en un lugar no haya colaborador o que al final entregue un mal texto. La exigencia para un colaborador ni siquiera es que esté tan bien escrito, para eso somos editores. Son reseñas, no es crítica de arte. Sí hay juicios valorativos, eso es lo que buscamos, una opinión o una idea del que escribe: no un recorrido, una crónica. Nada de “la primera vez que vi un cuadro de este pintor”, no, no, olvídate, ve a la exposición, dime lo que estás viendo y dime su aportación, dónde se sitúa en el lenguaje y la importancia de ir a esa exposición. Si es pintura, ¿dónde está situada en el lenguaje pictórico contemporáneo? Generalmente es eso y un colaborador agudo o crítico.

Nunca se van a reseñar exposiciones malas. No tiene caso hablar mal de algo, salvo que haya un creador de mucha trayectoria y pensemos que el último trabajo es incongruente con el resto de su obra. Entonces vamos a ver por qué es incongruente y, ahora sí, en qué, no es la palabra, pero en qué “fallo”. Si su propuesta y sus criterios y discurso, por qué es así acá.

El criterio del colaborador es que esté en el lugar donde está la exposición y que tenga un afán de reflexión, que haya ideas, no que sea descriptivo. Hay colaboradores que son mercadólogos pero desde siempre han escuchado música contemporánea, que no es crítica, ni es ensayo, es una reseña. Hay un arquitecto que estuvo viendo la última

exposición de tal persona “estoy viendo esto, reflexiono sobre esto y esta es mi idea sobre esto porque me gusta el arte”.

Cuando hay una exposición más grande, más exigente y de un artista así, como editor buscas a una persona más especializada. Un crítico, alguien que gusta particularmente de ese artista. Hay que elegir colaborador por exposición. Eso sí: cuando nos gana la urgencia o necesidad, probamos con gente nueva que nos recomiendan. El 60 por ciento son buenos, pero como editor regresas la nota, le dices: “se me hace que te faltó hablar de este aspecto”, se regresa y se maneja, es un proceso que se divide en semanas y días y vas viendo si la regresas, si cambiamos de exposición, si se la pides a alguien más. Ésa es la función del editor, ser una especie de médium entre el lector y el contenido de la revista. Nunca va a pesar más lo que el lector quiere, o mimarlo, que el interés por un contenido original; ni el contenido va a pesar más que darle al lector algo muy de mi gusto. Si yo publicara lo que yo quiero nada más, me leería yo o mis tres amigos; si publico lo que quiere el público, acabaré siendo cualquier revista, sin personalidad.

¿De qué hablamos cuando hablamos de arte contemporáneo?

La idea que se tiene es la del arte conceptual: este arte que se nos presenta como una recontextualización, digamos, así comienza. La etiqueta la adquiere este arte cuando el concepto pesa más que lo que se está viendo, que la materia. Obviamente la materia puede ser el concepto, pero siempre el concepto estará arriba que lo que se está viendo. Otra cosa que caracteriza el arte contemporáneo es que no puede ser otra cosa, lo más cercano a lo cotidiano. Las formas del lenguaje artístico contemporáneo deben ser, más allá del concepto, lo más cercano a lo cotidiano. Los elementos deben ser estos. Es una característica que tiene: son cosas que ya están producidas. Uno no produce objetos, los resignifica, los reconceptualiza.

Otra es que se ha involucrado con la filosofía y la ciencia. Hay artistas haciendo ciencia o científicos, como Eduarco Cac, que hace un conejo fosforescente. El arte contemporáneo se caracteriza por estar en todos lados, en la ciencia, en la filosofía, en la política, en la publicidad, en todos lados. También todo el mundo puede hacerlo, es la idea la que interesa.

Ahora es como si el arte tuviera conciencia de dar algún tipo de esperanza. Hoy el arte es crítico con todo. Antes no lo había sido. El artista es crítico; Margolles es crítica. Artistas que trabajan sobre el contenido de periódicos. Lo caracteriza el dinero

que puede ganar el artista y el estatus social, como la gente con dinero que hace su revista de arte. La resignificación, la recontextualización, ser crítico y estar en todos lados es lo que caracterizaría al arte contemporáneo. Ya ni siquiera si es conceptual o no.

Si era el prodigioso, el bohemio, ¿quién es el artista ahora?

Yo hablo del arte contemporáneo como la venganza de los nerds. Antes era el malo, el atormentado, el borracho, el drogadicto, mujeriego y cuando se murió Picasso se acabó todo eso. Hoy también el arte es teórico. Hubo un momento en los noventa en que todo el mundo estudiaba a Jacques Derridá, Deleuze, bla bla blá y hacía arte de manual. Y entonces, estos nerds, en buena onda, ya eran artistas. Y los que no estudiaban nada, los que pintaban, se iban relegando un poco. “¿Quieres ser artista? Estudia a los filósofos con ‘D’, a los franceses con ‘D’”. Y eso funcionó una década, ahora no funciona porque ha habido un divorcio entre teoría y arte de ese matrimonio que era exitoso. Y eso lo dijo Robert Storr en la última Art Basel en una serie de conversaciones, una de ellas “Matrimonio entre arte y teoría”. Varios artistas opinan y el discurso de Robert Storr es que hubo un momento en que todos debían pasar por la universidad y de repente decía este personaje que quería encontrar la sorpresa, con otra cosa en el arte. Pero esto de la venganza de los nerds es totalmente cierto: la teoría del arte es esencial, un rasgo distintivo del arte contemporáneo.

Por eso quizá es que la idea sea más importante, que cualquiera pueda ser artista. Todos quieren serlo: “soy arquitecto, pero también soy artista, no sólo soy arquitecto”, “soy diseñador, pero también soy artista, esto es arte también”. ¿Por qué? Quién sabe.

Cantina Centenario en La Condesa, 18 de agosto de 2010.

Artefactos poéticos: Cuauhtémoc Medina

Cuauhtémoc Medina es crítico, curador e historiador de arte contemporáneo. Doctor en Historia y Teoría de Arte por la Universidad de Essex en Gran Bretaña y licenciado en Historia por la UNAM, es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En 2012, se convirtió en el primer coordinador curatorial de la bienal europea de arte contemporáneo Manifiesta 9. También fue el primer curador asociado de arte latinoamericano en las colecciones de la Galería Tate, en el Reino Unido. Casi todos los entrevistados en este trabajo han señalado positivamente las cualidades de su trabajo.

¿Qué opina de la relación que se establece entre artista, curador, la crítica y el periodismo? Tras el proceso de mediación, ¿qué queda al espectador del sentido “original” del trabajo del artista?

Me queda claro que hay una representación social que precisamente asume que hay un sentido, discurso y argumento original y, tanto tu pregunta como muchas inquietudes en torno a operaciones del sistema cultural, parten del terror de que alguna especie de comunicación originaria no esté ocurriendo. Esto me parece que delata más una falta de autocomprensión de cómo opera la estructura cultural que cualquier otra cosa. Sería probablemente más sencillo pensar que el artista, como está constituido en el mundo occidental y occidentalizado, aparece como un iniciador del proceso de significación. Y que halla esa función de inicio no tiene nada que ver con una noción de completud de origen, sino que de una manera todavía más acusada e importante que en otros campos donde el sentido no desaparece del todo. El proceso de la circulación y la operación pública y la recepción analítica, y la valorización económica y la serie de desplazamientos y argumentales que las obras de arte y sus instituciones producen son el resultado esperado de ese movimiento inicial, sino que, evidentemente tiene por un lado consecuencia de que la cuestión de cómo son las estructuras institucionales y sociales que acompañan ese proceso complejo es una cuestión decisiva porque básicamente implica cuál es la estructura política en que opera el ejercicio de este proceso social. Porque a diferencia de lo que llamamos o lo que suponemos que es una especie de cultura popular espontánea que cada vez hay menos, este tiene ciertos canales y estructuras estables institucionalizadas, pero también supone que entendamos la función de ese inicio de producción de significados y que comprendamos ese continuo momento de tensión y debate.

Incluso las angustias que puede provocar la percepción de que hay ciertas operaciones que pueden capturar esa energía con mayor eficacia: la adquisición mercantil o los medios, o la curaduría o la crítica. A final de cuentas, creo que lo primero que tenemos que hacer es deshacernos de la idea de que lo que caracteriza a la obra de arte es una significación plena. Todo lo contrario. Es precisamente lo que moviliza, la necesidad de establecer sentido lo que la caracteriza. Si no estuviera ese continente movable no habría ni esos desplazamientos de sentido que podemos registrar y simplemente ubicar, ni la preocupación por que estén ocurriendo. Es decir, dicho de una manera muy sencilla, eso que Duchamp particularmente, porque creo que ese es el momento de contribución más importante de Duchamp –incluso más grande que el *ready made*–, definió en relación con la idea de que si pudiera cuantificarse la creatividad no estaría en el momento de creación sino en la distancia entre lo que el artista no dice y lo que la obra acaba por significar, lo que el artista retira de argumentación, no dice lo que el artista dice sino lo que el artista no dice. Si no hubiera esa estructura, tendríamos la naturaleza de algo que sería estrictamente un mensaje.

Entonces, eso es lo que hace que todas las elaboraciones culturales por las que transita, las que se apoderan, las que reformulan la obra artística, no tienen nada de artificiales, más que el hecho mismo de que lo que la obra de arte propicia es este terreno normalmente de artificialidad. Entonces, cabalmente, la misma operación historiográfica, de regresar al punto de partida para volver a colocar en contexto una obra acaba teniendo una función de producir con una autoridad de regreso, nuevos pliegues de significación. Pero bueno, eso no es del todo distinto de lo que podrías decir acerca de cualquier punto de partida autoral, de alguna manera está entendido muy claramente por Foucault lo que es un autor, lo que define al autor es tener la función de ser el lugar donde siempre regresas para volver a elaborar un discurso. Uno no regresa a Marx porque se requiere poner en orden lo que está diciendo, sino para volver a entender los puntos desde donde puede partir alguna discusión marxista.

Todo eso hace que no haya tanta diferencia, salvo que la obra de arte precisamente está hecha culturalmente para generar esta reverberación usando una imagen extremadamente útil, que viene de Gramsci y luego pasó por Deleuze, pensarla como una parte de procesos moleculares. Porque a fin de cuentas, una vez que uno desecha la idea de esta significación originaria a lo mejor podemos pasar a darnos cuenta de que, como el problema de “qué quedó” de la obra originaria no debería ser un

problema, porque la pregunta más importante es “qué produce”, qué suscitó. Es por ese esquema de excitaciones y sucesos que quedamos atados a ella, que no la desechamos. En busca de esos momentos es que vamos hacia ella. Una vez que desechamos eso, la pregunta más bien es: ¿cómo el cúmulo de esas operaciones, de esas frases, de esos actos, transforman algo como la sociedad y la cultura? Entonces, en ese sentido, una de las cosas absolutamente radicales de ese proceso, porque estoy hablando de la obra moderna no de la obra antigua, la cual sin embargo, salvo en el contexto de todo lo que produjo la definición de imágenes contrarreformistas, que es tan importante para entender este tipo de pánicos que tenemos: el hecho de la importancia que tuvo la definición contrarreformista de las imágenes en hacernos creer que hay un texto detrás de ellas. En cuanto a la obra moderna, una cosa que a mí me queda clarísimo y que además es constatable en las significaciones históricas es que su operación ocurrió siempre en el escenario de la mediación de alguna esfera pública.

Precisamente lo que hace incompatible nuestra idea de que hay un significado fuera de esa condición mediática es que el contexto de elaboración de la obra de arte, una vez que aparece como obra de arte moderno en el siglo XVIII y XIX en Europa, fue de cara a los medios, con la existencia de la crítica en tensión con la elaboración flotante y compleja que es generada alrededor. Eso en cualquier historia del salón francés lo podrás entender. Ahora bien, eso no quita que precisamente por ocurrir en ese ámbito esa operación no pueda ser conflictiva porque como los medios han cambiado muchísimo de signo, cómo operan las obras de arte a través de ellos es muy complicado. Para empezar, los medios masivos no parecen entender ni tener otra función que sugerir que lo más sensacional es lo que tenemos en común. Su condición de circulación comercial los hace operar sobre una base materialmente amarillista y en el ámbito de la creación artística los medios masivos no registran más que los grandes escándalos, las banalidades más sencillas, los nombres más elementales. De alguna manera hay cosas que, es interesante, como lo decía Olivier Debrouse hace algunos años, de que cuando se habla de arte y sale en las noticias es una mala noticia, en el sentido de que esa emergencia en el medio es normalmente suscitada por algo que está de entrada vilipendiado, que aparece como mala noticia, y por otro lado porque sus efectos, en esta cadena completa de argumentación, no necesariamente son el de abrir una recepción y debate más complejo sino lo contrario: reducirlo a los términos más banales posibles. Pero el hecho de percibir que eso fuera así no puede implicar que uno no sepa que lo

que hacen los artistas y los que funcionan en el medio cultural es operar a través de los medios en la medida en que pueden. Nada más dando un paso hacia atrás en esto, porque el problema de los medios como periodismo es un problema que tiene que ver más con la naturaleza de este periodismo que existe y con su existencia.

Lo curioso de la expresión que has tomado del auge de la curaduría, si me lo hubieras dicho hace como diez años, te hubiera dicho: sí, hay una transformación, pero ahorita lo que hay es una institución que se llama curaduría. Es una de las características de la recepción mediática: su tardanza espeluznante en darse cuenta de procesos básicos del sistema cultural. Igualmente en la periferia, tan preocupada solamente de reportar en ese campo del lugar común, que está llegando tardísimo a cualquier desarrollo. O sea llega con la misma tardanza con que está llegando el escándalo de las artes mínimas expuestas a la producción artística hacia las partes más resentidas. Entonces, lo que pasa es que la curaduría, en sentido estricto, no es la producción de un medio, sino es una intervención profesionalizada dentro de un campo de medios que eran parte de la operación cultural de cualquier manera. La diferencia que planteo no creo que sea la de una mediación más sino la de una mediación consciente o deliberada o no automática y, en ese sentido, también se podría decir que la suposición de esta redondez original de las obras de arte, lo único que hace es propiciar la incapacidad de muchos sujetos y algunos medios en hacerse cargo de que la producción de exhibiciones o de eventos artísticos se ha vuelto un terreno colaborativo muy grande en donde el artista no está involucrado en colaboraciones específicas, y quizá haciéndose de distinta manera dentro del saber que este proceso social de producción de significado no termina en ningún punto específico. Por eso es que existe una especie de terreno donde se está produciendo adicionalmente o alrededor o a través de estas obras previamente constituidas o, aún más claramente, desde donde se producen estas obras constituidas.

Yo creo que si desenvuelves la discusión y la ves en términos de empezar a valorar que lo que nos importa de las obras de arte es lo que provocan en términos de “llegar a decir” en el “qué se dice de ellas” y “qué llegan estas a decir”, en lugar de alguna pregunta estúpida del tipo de “¿qué quieren decir?”, se supondría que están desesperadas, silenciosas, ahogadas, incapaces de hacer alguna enunciación, entonces me parece que la pregunta viene a ser como ¿qué queda después de las mediaciones? Sino una que solamente se puede discutir en concreto que es, en este caso particular, en aquél caso particular, ¿qué clase de mediaciones y cómo operan?, o ¿cómo caracterizar

determinada clase de mediación?, lo cual no es tan distinto de pasar de hablar de la obra de arte para hablar de operaciones específicas.

¿Qué opinas de la afirmación de José Jiménez respecto a que los artistas, críticos, conservadores, curadores y teóricos en muchos casos parecen vivir de espaldas a la gente de la calle, a las comunidades públicas a las que se deben? ¿Se ha olvidado el “mundo del arte” del público?

Yo no recuerdo en ningún periodo posterior a 1830 un momento cultural donde las obras de arte hayan sido tan accesibles a la cultura general. Honestamente, esa clase de acusación de esoterismo me resulta incomprensible porque, como yo sí escucho música dodecafónica y entiendo las condiciones que se requieren para entenderla, para hacerla funcionar; como hubo alguna cosa como cubismo, como el arte de un muralista como Diego Rivera estaba tan lleno de elementos masónicos, esotéricos en un sentido de una tradición ocultista; como sé un poquito el nivel de secreto que involucró la operación de el Oulipo o los patafísicos, no entiendo cuando alguien viene a decirme que las obras de arte contemporáneo están en un momento particularmente inaccesible. Me parece que esa es una reacción que básicamente delata, incluso de quien lo afirma y estoy consciente de quién es José Jiménez, una falta de familiaridad formidable con la producción artística. Y, claro, produce que luego uno se sorprenda de que esté haciendo una afirmación sobre algo que uno no ha visto. Si encontrara una afirmación de ese tipo en 1967 en relación a la obra de Godard, lo hubiera encontrado políticamente interesante y problemática y hubiera dicho “wow, está diciendo que Godard es demasiado oscuro”, pero o yo estoy totalmente confundido o eso no es lo que está ocurriendo. Por un lado, parte de la popularidad de esas quejas es que la producción contemporánea de las sociedades capitalistas desarrolladas jamás había ocurrido frente a tal amplia recepción pública. Para decirlo en términos muy sencillos: una parte de la historia de la cultura artística moderna ha sido, y de ahí un poco cierta dinámica temporal de la vanguardia, su efecto retroactivo de que salvo en momentos muy específicos, para darte un ejemplo, la obra de Picasso estuviera realmente al acceso de alguna clase del gran público, ¿cuándo quieres?, ¿en 1937 con la exposición de arte decorativo en París que llegó el *Guernica*?, ¿o realmente quieres que sea el día de la toma de París por los americanos en que *Life* lo consigue en su estudio? Lo que creo que más bien está fijada en una declaración de este tipo es otro desasosiego que es más bien el que ciertos operadores culturales, porque realmente yo no sé dónde es que hable el

público, no sé dónde es que el público se expresa; siempre la lógica moderna es que alguien se exprese por el público, para bien o para mal; ciertos operadores culturales hablan en nombre de un público desconcertado porque encuentran terriblemente doloroso que el sistema cultural artístico sea un sistema donde conviven esta popularidad, esta inmediatez, esta referencia que en condiciones cotidianas y culturales realmente fáciles de acceder argumentalmente y un campo de recepción extremadamente refinado teórico, tenso. Lo que resulta es que no es cierto que la escritura sobre arte sea un medio de acceso, es un medio de debate complejo sobre la naturaleza de esta cultura. El momento de leerlo, el momento de acercarse a él es después de estar dentro de ella. Es decir, en cierta manera, esos escritos, esa literatura, esos discursos sí tienen un carácter de orden interno: son los debates de las instituciones, los participantes, los productores.

Y claro que es importante que ese sea un discurso que se convierta en un discurso público más general pero lo que realmente está repeliendo una afirmación como la de Jiménez es no por lo que las obras estén diciendo sino la cultura intelectual que ocurre alrededor de ellas. Y si bien yo entiendo que alguien falto de inmersión en ese campo intelectual como una periodista muy ignorante, podemos decir Avelina Lésper de *Milenio*, que está completamente perdida en ese territorio porque en su vida ha abierto un libro con un poquito de complejidad, que alguien como José Jiménez lo exprese me produce un enorme desasosiego. ¿Por qué? Lo que realmente está expresando es que no quiere que haya esta complejidad territorial; que hay lenguaje, producción escrita o audiovisual simplificatoria, en niveles de comunicación tan banales como los de la prensa en tabloide sobre la producción artística, es obvio que la hay. Si no la hubiera, nadie le vendería cuadros a los ricos. O sea, si no hubiera banalidades que decir sobre las obras de arte que circularan, no habría forma de venderlas, no habría un espacio comunicativo. Que las instituciones públicas deban tener una estructura de comunicación que asuma que sus públicos no tienen que tener un doctorado, o que, vamos a precisarlo, que no necesitan tener estructuras comunicativas que pongan a la gente que tiene doctorado en la condición de sentir que no pueden acceder a documentos es algo que puede discutirse como una regla de aplicación general con debidas excepciones. O sea, que una institución pública no tenga diversas experiencias y diversos niveles de discurso tiene que ser una visión que empobrecería nuestra visión de cómo opera una institución pública. Pero lamentar que lo que suceda es que haya un

discurso complejo diversificado en posiciones argumentales que se están disputando la obra de arte, yo no veo cómo puedo lamentarlo. ¿Cómo no verlo como parte de, para decirte de una manera muy sencilla, la opulencia del sector? El exceso de vitalidad. El que la obra de arte se haya vuelto el campo de tantos discursos, en donde argumentos e individuos provenientes de tantos campos argumentales desciendan a echar mano de sus herramientas, solamente puede hablarnos de la importancia de estos artefactos poéticos. Yo no veo cómo puede pensarse que las obras de arte son opacas, ilegibles. Que me las muestren, me encantaría. ¡Me encantaría adherirme a una forma de producción artística que tuviera niveles de esnobismo inalcanzables al resto de la comunidad! Me parecería un gozo, pero no está pasando en esta época, que yo sepa.

Sobre el periodismo y su tratamiento sobre el arte

Está muy claro que lo que llamamos periodismo cultural está en serios aprietos. Para empezar, el periodismo cultural fue en una buena medida hasta hace unos pocos años un espacio intermedio entre los campos de producción cultural efectivos y la labor periodística de orden más elemental. En realidad, el periodismo cultural estaba en una buena medida producido por escritores que pertenecían a los medios que estaban reportando, lo cual implicaba que, en realidad, el campo del periodismo cultural era una esfera pública donde se debatían e informaban las posiciones de producción cultural. Ése sería el equivalente de que encontráramos en algún medio periodístico no solamente las editoriales sino también los textos estuvieran elaborados realmente por posiciones políticas elaboradas, informadas y además militantes. En parte por el hecho de que los medios realmente han rebasado los circuitos pequeños a los que se dirigían en México, había un periodismo que dependía de medios que estaban produciendo para un circuito muy pequeño de lectores efectivos, pero que tenían una muy alta representación de las élites culturales y políticas, que estaban interesados especialmente en la sección cultural de los periódicos. Estos son medios que tienen una circulación que tiene que ver con la ampliación de esas clases medias, la ampliación de las universidades.

Dos: tienes un cambio de estructura cultural donde la mayor parte de los participantes de los circuitos culturales son académicos y no solamente no tienen que vivir de producir en un lenguaje público, sino que tienen que escribir, ellos sí, para medios que no tienen ninguna repercusión pública. Si uno vive, como yo, de académico sabe que tiene que hacer una elección suicida entre tener repercusión pública y tener acreditación para recibir fondos públicos por medio del Sistema Nacional de

Investigadores. La regla de esa estructura es básicamente que el subsidio del Estado al campo universitario prácticamente está hecho para impedir que los universitarios tengan postura crítica e influencia pública. Reprime la producción de opinión; no te califica los textos, curadurías o intervenciones que tengan algún efecto social. Quieren que escribas únicamente para especialistas. Y hay un tercer factor que es muy importante y es que, después del régimen priista, los medios lo que hicieron fue –los medios impresos porque la televisión ni siquiera cuenta en esta discusión– tuvieron que enfrentarse la pregunta de cómo competían por un círculo cada vez más reducido de lectores, con costos de producción más altos y con una estructura donde, en una muy buena medida, quedaban sin contribuciones sociales y sin apoyo estatal. Porque, aunque nos disguste, la subvención ideológica que hostigaba a los medios estaba sustentada socialmente. Hubo una destrucción del periodismo cultural como tal: los medios carecen de espacios para llevarlo a cabo, quienes lo están haciendo no tienen familiaridad con los circuitos culturales que reportan y los periódicos le conceden cada vez menos importancia a ese ámbito porque sienten o presienten que lo que los va a hacer vender no va a ser eso. Entonces, como resultado de eso tenemos una situación donde algo que es en términos generales normal pero no ocurría precisamente por esta presencia de participantes en los medios, se está retomando de una manera no razonada. Yo creo que es correcto, es normal y hasta cierto punto te lo decía que el periodismo se retracte de que alguien tenga que escribir sobre algo de lo que no sabe. Creo que eso en principio no es contrario a lo que el periodismo como hipótesis debería de obedecer: que haya alguien escriba sobre lo que no conoce, eso se llama reportar.

En términos generales, uno esperaría que, para que se generara alguna especie de periodismo interesante tendría que haber, tanto en los medios como en sus participantes, la intención de hacer periodismo investigativo, en tratar de enfrentarse con los problemas y parábolas que vienen de la tradición periodística del siglo XX que es el balance entre el reportaje y la opinión, entre la concesión de voz y la búsqueda de información no publicada, entre ser efectivamente un medio de declaración pública y un medio de opinión pública. Entonces, yo creo que, en términos generales, hay una situación paradójica debido a que de alguna manera tenemos alguna memoria de lo notable que era el campo del periodismo cultural local, y sobre todo los que tenemos la tragedia dolorosísima de haber algún día haber visitado la Hemeroteca, pues es efectivamente desesperante ver la clase de información que está generándose. (...)

No sería imposible cuando se trata de escribir una nota reportar lo que alguien dice y luego levantar un cuestionamiento sobre lo que dice; lo que pasa es que esa textura, que efectivamente aloje con cierta fidelidad el que lo que llamamos medios sí sean medios donde estas argumentaciones personales, institucionales y colectivas se filtren y la voz del individuo que está tratando de recoger ese material, no es algo que esté claramente visible, a menos que tú consideres que copiar los boletines sea lo primero y lo segundo sea introducir las faltas de ortografía.

Lo que estoy diciéndote es que hay una serie de patologías: todo el circuito cultural sabe que su boletín va a regresar como *boomerang* impreso en una buena parte de los diarios. Al mismo tiempo, todo el mundo sabe que hay ciertos colegas que lo único que están tratando de hacer es de ocupar la sección policiaca de la sección cultural. Algunos medios todavía tienen páginas de crítica, tienen una estatura totalmente distinta, que además sí tienen funciones de información porque por inercia pasa la información que no pasa por la prensa cultural. Detectan cosas que solamente puedes detectar si estás dentro del circuito, pero lo que no está haciendo el periodismo cultural en absoluto es producir alguna especie de conocimiento social relativamente confiable y medurado, o si no medurado, para alguna clase de capacidad de crónica en el sentido de ocupar la voz de quien está dirimiendo los dilemas de ejercer esa función sobre el campo cultural. Y eso sólo tiene como resultado la repetición: los colegas vienen y hacen las mismas preguntas, o sea, no hay un proceso en donde ciertas cuestiones que están dirimidadas permitan pasar a la siguiente cuestión.

Dos: los debates posibles no están siendo encauzados, no está ocurriendo la función del periodismo de provocar el debate que conviene. Un poco lo que estoy diciéndote es que yo sé que la función del periodismo debe ser provocar ciertos debates, inventarlos, fabricarlos, pero aquellos que son pertinentes. No están llevando a cabo el proceso de la entrevista que efectivamente haga que los productores culturales estén arrojando al público argumentos sustanciales. Yo no sé cuál sería el modo de intervenir ahí. Yo llevo diez años de escribir una columna, creo que estoy llegando al límite de esa función, creo que hay un punto en que uno tiene que saber qué es lo que puede llegar hacer en cierto momento, hay funciones que pueden llegar a ser incompatibles, etcétera; pero si no fuera, desgraciadamente un académico, sería algo que me propondría: ¿qué clase de medio podría confiar que hay alguna clase de espacio de curiosidad junto con la profundidad? Hay un escepticismo sobre quiénes son los que están lidiando del otro

lado, que está anidado en cómo están concebidos los medios impresos, quien los hace está siendo fabricados bajo la suposición de que el lector es tan idiota como el presidente, y que la idiotez del campo político es una estadística, una muestra de la estructura social y no está concibiendo que es posible que digamos el público pueda tener sectores que tengan un poquito más de refinamiento, que no los necesitas producir como idiotez, como se hace en la televisión de manera deliberada.

¿Cuál sería, por otra parte, el estado de salud de la crítica de arte en México?

Moribunda. Voy a tratar de hacértelo más preciso. Te lo estoy diciendo de una manera muy brutal pero es porque es realmente muy importante y creo que es algo que quizá se ha perdido en México, a diferencia de otros lugares del mundo, la prensa cotidiana tenía espacios de crítica de arte todo el tiempo. ¿Por qué es importante? Porque, mucho más que cualquier otra producción cultural, el periodismo es el tipo de industria de la prensa. El que haya alguna especie de crítica involucrada en la escena pública tiene efectos reales. ¿Qué quiero decir? Es casi imposible que una columna de crítica arquitectónica tenga efectos en la manera en que se edifica; una columna sobre cine difícilmente define qué clase de producción se va a hacer; la literatura está en un estado semi industrial que también ha hecho muy difícil que ese espacio tenga esos efectos, pero la crítica de arte sí tiene una relación más cercana con sus practicantes y con las instituciones que la llevan a cabo. A pesar de esa diferencial de importancia, en los últimos años varios periódicos han estado cerrando sus espacios de crítica. Eso no se puede sustituir porque alguien aloje crítica en otro medio. En general, la gran ventaja de escribir en un periódico crítica de arte es que ninguno de los intereses comerciales o específicos del sector logra presionar al diario, es un campo que puede ser el lugar de emisión de alguna especie de opinión políticamente libre. No quiere decir que eso no ocurra en el resto de los otros campos, también habría que hacer algún conteo. Han venido cerrando columnas, quitando columnas, casi como en una especie de definición arquitectónica. Y pasa sin percibir la diferencial de efecto de esas capas. Luego, un par de medios que en algún momento o tuvieron gente que estaba involucrada en producir crítica de arte útil, ahorita hay que regresar sobre ese punto. En esta dinámica que sólo entiende la repetición de la declaración o la necesidad del escándalo han acabado por permitir la filtración de dos practicantes de la falsificación del escándalo y la irresponsabilidad declarativa constante. Y tienen nombre y se llaman Blanca González y Avelina Lésper.

Y esa falsificación de posición crítica ha tenido el efecto de disminuir el campo de lugares de donde se pudiera encontrar alguna clase de argumentación útil porque yo puedo tener la impresión de que Raquel Tibol tuvo efectos problemáticos respecto a la cuestión de haber disuadido cierta producción feminista de mediados de los setenta a expresarse, que su posición artística era sobre todo en los años setenta y ochenta ciega y estaba blindada a poder alojar una organización argumental útil para toda la producción que estaba emergiendo, pero que la señora estaba informada y trataba de informarse, al tiempo que era imposible no verle la cara, que era una participante real del circuito, que operaba como un verdadero mediador. No queda ninguna duda. En cambio estos dos personajes son enemigos del circuito de arte contemporáneo a quienes se les ha otorgado una columna, una para ejercer la función no pedida y por supuesto espero que no pagada de tener la fantasía dominical de que está asesorando al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes porque su trabajo nada más consiste en eso: en que ella cree que tiene una obligación de explicar cómo debería hacer las cosas la burocracia, como si ella tuviera la capacidad de diseñar el plan de gobierno, vamos a llamarla: es la presidenta legítima del Conaculta. Y la otra [Lésper] es alguien que no absorbió ninguna reflexión cultural ya no digamos de los años sesenta, noventa o cincuenta sino de la ruptura moderna entre precisamente, temporalidad y producción artística, y la relación entre producción artística y reflexión que probablemente podemos atribuirle a Baudelaire y a Marx, o sea, es alguien que no ha superado un trauma del arte académico, la imposibilidad de definir normas. Lo que hace es proyectar la suposición de que la producción artística que está marginada por su obsolescencia en el sentido de la incapacidad de generar una reflexión que esté produciendo significado y a la vez por tanto se vuelva interesante para producir esta otra mediación que sería curar exhibiciones. O sea, ella se ha convertido en la defensora hipotética de ese sector, que básicamente está operando en la ignorancia deliberada de esos dos procesos: del proceso de esta complejidad de la intervención artística y de la necesidad de suscitar algún proceso cultural. Entonces toda esa apelación a alguna clase de valor esencial artístico sólo puede refugiarse en la representación de formas de arte que no pueden aproximarse más que un lector de *Reader's Digest* y que no tienen precisamente el potencial de generar una argumentación, o algún nexos que te diga que tenga la necesidad de explicar cómo podría modificarse determinada posición a través de esas obras, o sea lo que está básicamente en el plano de la no productividad de esa serie de obras. Entonces, bueno,

eso yo creo que ha determinado profundamente el sistema local, porque por primera vez en mucho tiempo tenemos algo que vamos a llamar “un fraude de opinión” sistemático, semanal. Habla muy a las claras de la insensibilidad de los medios y quienes los dirigen, en este caso la ganancia de mal gusto y el escándalo les parezca más útil que el deterioro argumental que están generando. Pero hay varias decisiones de los medios mexicanos que van en esa dirección. Por ejemplo, el caricaturista de mi periódico. En todo caso, sí parece ser probable que se requiera de una serie de tomas de tarea distintas de las que tomamos los que hicimos crítica de arte los últimos años para tratar de activar otra clase de relaciones.

Sí estamos en una mala situación, a pesar de que hay una larga tradición localmente. No sería imposible que por un tiempo se haga posible de la forma en que este campo ha crecido de empezar a ejercer formas de escritura que no estén definidas por estas demandas de medios. La cantidad de críticos que están apareciendo en *blogs*, por ejemplo; la cantidad de gente que está escribiendo sin las constricciones de ese campo de espectacularización es una indicación de esa emergencia de un nuevo campo de reflexión que no está anclado con este lugar de folletín. Pero sí es cierto que es un problema, al mismo tiempo, condiciones muy específicas de este país hacen inviable, a diferencia de otras épocas, la emergencia de revistas culturales que tengan un público estable, pero te voy a dar un dato muy elemental que me resultó muy aleccionador: hay una nota, parece que ayer u hoy, en el periódico que decía que habían entrado ciento y tantos mil personas a la exposición de Orozco en el Cabañas y que habían vendido en ese universo increíble de gente no me acuerdo si 160 catálogos, una cantidad reducidísima. Eso es algo que está ocurriendo, lo cual implica que hay una disfuncionalidad en la correa de transmisión y que no necesariamente esos públicos están suponiendo o no tienen los recursos para entender la extensión de esa visita en un campo de adquisición argumental posterior.

¿De qué hablamos cuando hablamos de arte contemporáneo?

Es más interesante entender la validez de este término que atribuirle un referente. Lo primero que es importante entender es que “contemporáneo” es el término que sustituye moderno. Esencialmente tiene implicada una especie de “después”. Los motivos por los que se aceptó como voz institucionalizada tienen más que ver con la crisis de la noción de moderno, que esa sí tuvo contenido, que con haber acarreado una definición o un momento cultural muy específico. Es un concepto vacío. Sin embargo, hay dos ejes que,

igual que la palabra moderno que también era un concepto vacío, puede que esta palabra acabe por albergar: una es que precisamente, a pesar de estas voces carentes de suficiente curiosidad, muy reaccionarias, además totalmente periféricas, piensan este es un momento preocupantemente extraordinario porque el cisma que se abrió entre sociedad capitalista y producción artística hacia mediados del siglo XIX en Europa, pero que tuvo sus efectos alrededor del mundo y que se expresó violentamente en casi todos lados, incluido México a partir de 1920, entre producción contemporánea y deseos sociales dominantes, entre cultura capitalista y arte del capitalismo, ese cisma se ha desdibujado. No solamente las clases altas están interesadas en la representación del prestigio de esa producción sino que las instituciones culturales se han vuelto instituciones poderosas y masivas, e independientemente del grado de detalle y de finura que hay, la producción del día está adquiriendo una recepción intensísima en el día. Entonces digamos que la palabra contemporáneo está empezando a denotar que sí finalmente el arte parece contemporáneo, que no hay esta distancia, que además se interpretó como si fuera una distancia temporal. Por ejemplo, como la definición de *avant*, el arte que ocurría antes de su época, eso es extremadamente preocupante y preocupantemente extraordinario. El otro factor que es muy importante es que particularmente en nuestra última década el otro eje donde quedaba una noción de temporalidad, la visión de que la relación entre centro y periferia era la del anacronismo de las periferias, el que había una relación de falta de contemporaneidad en el sur desapareció, y retroactivamente además ha permitido la reevaluación de los momentos de arte moderno en el sur que no tienen nada de anacrónicos, y en ese sentido no hay más que bienvenido que haya algo como el arte contemporáneo porque es ese eje de colonialismo de la culturalidad que era terriblemente pernicioso, ya que el hecho de que esa estructura cultural, esta complicada relación entre inmediatismo de referentes de operación de ambición teórica y argumental que son características de lo que está pasando del mismo modo que también es una característica importante de lo que está pasando porque el campo del mundo del arte contemporáneo es un campo donde paradójicamente existe esa estructura de prestigio burgués y un campo de refugiados de la teoría y las expectativas y los elementos de radicalidad política. Pero en términos generales hay que añadir un elemento muy importante y es que lo que llamamos arte contemporáneo, es decir, lo que eran las artes visuales es el campo donde también se alojaban todos los modos de producción artística que las otras artes reprimieron y

desalojaron. Es decir los campos que estaban buscando romper con la estructura subjetiva, formal y de medio. Por ejemplo, las formas de literatura, los herederos del cine vanguardista de los años 60, las formas de pregunta sobre la condición de la música. Todo eso en esos campos está totalmente extinto, lo vaciaron, hubo una verdadera reconfiguración de esos medios para impedir que tuvieran el tipo de cuestionamiento que se podían producir. En cambio todo eso en el campo de artes visuales no pudo reprimirse, sino que hasta acabó con el carácter visual de ese campo. Arte contemporáneo es también el campo de refugio de la posibilidad de las artes modernas y posmodernas de desafiar la estructura de subjetividad en una etapa donde las demás artes se dieron por vencidas en términos generales.

17 de agosto de 2010, Librería Conejo Blanco, Colonia Condesa

El hábito del extrañamiento: Tania Aedo, directora de Laboratorio Arte Alameda

Tania Aedo es artista visual. Se formó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y ha sido becaria del FONCA, de la Fundación Rockefeller-Ford-Mc Arthur, dentro del programa de Cine, video y multimedia, además de exponer en distintos espacios internacionales. Desde hace más de una década ha trabajado diversos proyectos que involucran la tecnología digital. En ese sentido, ha dirigido el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes y dirige el Laboratorio Arte Alameda, uno de los museos más inquietantes de la ciudad y, probablemente, de la estructura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Como productora artística y cabeza de un proyecto museístico que abre sus puertas a las expresiones más novedosas, habla de la tarea de mediar lo que para muchos resulta desconocido.

¿Qué opinas de la relación que se establece entre artista, curador, la crítica y el periodismo? Tras el proceso de mediación, ¿qué queda al espectador del sentido original del trabajo del artista?

Creo que es una relación bastante fragmentada y una relación que en general no fluye como una conversación. A mí me gusta mucho una definición de cultura de Humberto Maturana, el biólogo chileno, donde dice que la cultura puede ser definida como una red de conversaciones que determinan las relaciones entre un conjunto de sujetos, y que en el momento en que esa conversación cambia, cambia la cultura. Me gusta ver eso que llamamos mediación en términos de conversaciones. Yo creo que no se da en realidad una conversación enfocada al público, y creo que debería darse. Al artista no se le puede exigir todo el tiempo dialogar con el público o conversar con él, pero sí al curador, al departamento, o quien se encargue en el museo, del aspecto de mediación de la exposición, ya sea hacia los públicos; lo que llamamos servicios educativos en otro tiempo, o comunicación y difusión. Es importantísimo, se nota cuando eso se da en un espacio. A veces los textos son complicados, pero no importa tanto. Por ejemplo, acabamos de hacer un estudio de públicos donde el más asiduo al Laboratorio se define como “explorador” a partir de una serie de criterios, busca cosas nuevas, no espera y pide más información. Y esto se hizo en un contexto donde las exposiciones que nosotros hacemos ofrecen materiales que para algunos parecen un exceso de información, porque son muchos datos, pero ¿cómo puedes hacer un programa de video en donde no le digas a la gente el tiempo, el formato en que fue producido un video?

Sería una falta de respeto. Si es un investigador, quiere saber todo eso, y si no, también, porque hay un tipo de público que tiene mucha curiosidad por los datos, por la información detrás de la pieza. Este conjunto de relaciones que tú marcas muy puntualmente, no se propician, están dadas, pero no se fomentan esas conversaciones.

Para Aedo, las posturas que consideran que el mundo del arte se ha olvidado del público responden a una cuestión generacional. A prejuicios que exigen al arte contemporáneo lo que no se exige, por ejemplo, a la literatura.

Hay una falta de hábito ante el extrañamiento, que creo que es un elemento fundamental en el arte contemporáneo, pero heredado desde el formalismo ruso y desde las vanguardias en casi todos los países. El arte busca en muchos de los casos producir extrañamientos de maneras muy diversas y, claro, como están pensados de esa forma, tenemos todos, no sólo otras generaciones, no sólo quien está entre comillas “fuera del mundo del arte”, tenemos que entender que son discursos que están pensados o producidos para provocar eso. Y hay quien entra y hay quien no, y entonces dice: “esto está hecho para que nadie lo entienda” y “es críptico porque yo no lo entiendo”, “es intelectual porque tiene referencias”. Entonces, ¿el arte debería de ser fácil y la literatura no?, ¿la literatura sí tiene permiso?, ¿los literatos sí tienen permiso de ser eruditos y de que te quedes así, además de crear algo que parece guetos?, pero se entiende porque a veces la literatura llega a unos niveles de discurso que son un montón de referencias que solamente siendo especialista puedes entender y que te antojan, pero que también hay libros que te puedes pasar la vida tratando de entender y nadie dice que la literatura le dé la espalda al público, pero sí que el arte contemporáneo tiene ese elemento de extrañamiento y de búsqueda de experiencias, que en algún momento se llamó por ejemplo estética del shock. Es decisión del público si entra o no. Ahora, creo que quizá también es un elemento importantísimo en el arte ahora el diálogo con el público, un punto importantísimo para los museos.

¿Qué papel juegan los medios de comunicación en este proceso de mediación?

Yo creo que en general los medios de comunicación, aunque a veces hay críticos importantes involucrados en los medios de comunicación y creo que eso funciona bien (...), en el caso de las exposiciones que tienen que ver con tecnología o con nuevos medios se repite la misma afirmación cada vez que se escribe sobre la obra que sea. Que si “a partir de los nuevos medios cambia...”; o sea, el mismo discurso escrito con otras palabras para ver cualquier obra, y no se trasciende hacia analizar qué es lo que esa obra

está tratando de decir, o darle herramientas al público, o simplemente anunciarle que ahí está. Decirle “ve a verla”, ¿no? Hay esfuerzos importantes que se han hecho en otros países. En Argentina, una crítica de arte y nuevos medios muy importante que se llama Graciela Taquini convocó una vez a un seminario para periodistas y gente del ámbito cultural de los medios con la finalidad de proveerlos de la mayor cantidad de herramientas posibles para comprender, porque lo que sí creo que este tipo de obras exige es un enfoque interdisciplinario, o una formación, un hábito, un enfoque interdisciplinario para ver. No tienes que ser físico e ingeniero. A veces hay gente que nos dice “esta obra me exige a mí saber cosas de ciencia que cómo podría saber” y de pronto dices “bueno, electrólisis es algo que vemos en la secundaria”. Tampoco es que te esté hablando de teoría cuántica y que si no la entiendes..., no, era una obra que hacía uso de tecnologías tan básicas que aprendes en el taller de electricidad en secundaria, no más allá de eso. Ahí los medios de comunicación juegan un papel súper importante en la homogeneización y estandarización de comportamientos, de hábitos de consumo, de pensar. La reflexión es que cuando enfrentas a un público habituado a ver la televisión todo el día a una obra que le pregunta, hace corto circuito, creo.

¿Cuál es el papel del curador?

Concibo al curador, y un poco como apegándome a lo que creo que ha sucedido aquí en Laboratorio Arte Alameda, como un investigador y como un artista también, como una especie de poeta. Creo que el trabajo de Priamo Lozada tenía mucho que ver con poesía, con producir, sí, un discurso poético en el espacio. Además, el hecho de trabajar en un espacio con una arquitectura tan importante, tan presente, tan determinante en un sentido, y por otro lado con prácticas interdisciplinarias y que involucran diferentes tecnologías, generaba un discurso curatorial de un orden muy poético y de mucha investigación. Y además, mucho de un ojo muy agudo para ver a las nuevas generaciones, porque esto es por un lado de grandes trayectorias como Marina Abramovic, Gurrola... pero también de estar súper atento de qué están haciendo los más, más chiquitos, y creo que es una especie de “tradicición” que se sigue aquí. Todos los curadores con los que trabajamos, y en especial Karla Jasso, la curadora del Laboratorio, tiene este perfil de investigadora pero a niveles muy profundos: “A ver, la relación arte/esencia”, “la puesta en diálogo entre el arte y la tecnología en el tiempo profundo: esto no empezó ayer, esto no es del *new media* de los ochenta para acá”. El curador genera preguntas y las pone sobre la mesa. Por ejemplo, hemos tenido algunas

exposiciones donde el trabajo del curador con los artistas es de meses en un seminario. Es un investigador y un productor creativo más en la exposición.

¿Cuál es el papel de la teoría y la interpretación en el arte de hoy? ¿Qué pasa con la crítica? ¿Cuáles son las características del discurso de la crítica de arte contemporáneo?

Yo creo que la reflexión teórica es un elemento importantísimo en el arte. Creo que la crítica tiene la obligación o el compromiso de involucrarse en una serie de conocimientos que a veces no es falta de capacidad sino de disposición para hacerlo. Por ejemplo, veo cerca lo que sucede en el Laboratorio: un fenómeno como la insistencia de los artistas electrónicos en México sobre la mecánica y la obsolescencia. Un curador que ve eso, que además es filósofo, comienza a tejer una serie de relaciones que además ves en las obras. ¿Por qué el artista insiste tanto en eso? O: ¿cómo están los artistas mexicanos vinculando o cruzando entre arte y ciencia? Eso exige de un crítico un conocimiento con el que tiene que involucrarse. Si no, va a ver la obra desde la superficie, y podrá decir cosas interesantes, pero no cualquier teoría sirve para analizar cualquier obra de arte. Y hay autores que parece que [les basta] con Platon, con Adorno, con Benjamin, que son monstruos indudablemente, pero no: hay otros autores también que permiten ver otras cosas en las obras, sobre todo cuando te das cuenta que el artista está aludiendo a esos autores, te gusten o no.

¿Cuáles son algunos falsos debates cuando se habla del arte que involucra nuevos medios?

El más básico, me parece, y que era como de hace unos 15 años: hay que pasar de lo analógico a lo digital. Como si eso te diera algo más que no tienen los demás, eso pasa en todos los campos. Me parece de todos los debates el más falso. Por otro lado, está muy ligado a eso, la creencia de que hay soportes y materiales no tradicionales y soportes tradicionales, como si trabajar con pintura, necesariamente te ligara con una tradición. Ojalá que con agarrar un óleo ya estuviéramos ligados a Rembrandt. O como si trabajar con un soporte “no tradicional” te garantizara salirte de lo convencional, de lo conservador o de la tradición. Hay obras hechas en gráfica digital súper tradicionales, pero mucho, que dices ¿para qué hacemos lo mismo? O concepciones de espacio, de tiempo, de mundo, hechas con altísima tecnología que son súper tradicionales. Otro por ejemplo, desde puntos centrales, hegemónicos en el mundo, incluso también desde nuestros propios contextos, pensar que los artistas latinoamericanos o que viven en los

países, digamos, del sur, apropian tecnología porque en sus países no se produce. Y hay algo de cierto, pero no, claro que también hay invención, también hay desarrollo, también hay investigación en sentido técnico y conceptual. No todo es apropiación sólo porque aquí no hay desarrollo. Y es verdad que no hay eso sí, o que hay muy poco.

¿Puede ser que en estas expresiones haya mayor atención al soporte que a la propuesta?

Sí, y sí puede ser un poco en ciertas prácticas que hay más interés por mostrar la sofisticación, pero también es, al menos en el arte electrónico, como de hace quince años: irse por la fascinación de la tecnología y ser poco críticos. Pero lo que también creo que se da en estas prácticas es que, como dice Andrés Brugmann o varios autores, pensar a través de la máquina y creo que ahí es donde está gran parte de lo interesante de estas prácticas: que en la propia producción del dispositivo está la parte conceptual, la parte estética.

¿Cómo decir en el arte electrónico que algo es arte?

Yo creo que ahí, como criterios que más que definen que sea arte, investigaciones interesantes, lo mismo que en las ciencias: investigaciones originales. Creo que muchos de los proyectos que se están desarrollando en México como, las nanodrizas de Iván Abreu, como las plantas nómadas de Gilberto Esparza, lo que hace Iván Puig, como Ariel Guzik que lleva tantos años trabajando, son investigaciones que están a un nivel de investigación de doctorado en cualquier otra disciplina artística, que son muy profundas, que ya tienen mucho tiempo, que son preguntas que se han hecho insistentemente durante años. Eso para mí sería más importante: el nivel de profundidad de la investigación.

¿Qué exigencias plantean estas obras al espectador?

Ahí sí es un diálogo que a veces parece *ping pong*, a veces parece muy rudo, a veces parece que es como exigirle al espectador ‘piensa en esto’, ‘voltea para acá’. A veces es una conversación, los tonos se van decidiendo y que eso tiene mucho que ver con la estética de las obras. Qué tanto es así como esta cosa de romper la tele frente a los espectadores con un martillo o ponerles otra manera de ver la televisión, hay una diversidad con eso.

¿Hay una escisión entre “el arte de antes” y el arte que involucra nuevas tecnologías?

Hay una cosa que dice Sergei Zelinsky en *Hacia una arqueología de ver y oír a través de medios técnicos* en donde dice que, de alguna forma, es un mito pensar que la

computadora es el punto que marca el encuentro entre lo nuevo y lo viejo, pero lo hacemos todo el tiempo. Incluso cuando nosotros, en este medio, decimos ‘nuevos medios’, nos referimos a los que aparecieron después de la computadora, ya no nos referimos a la foto ni al cine y todos en algún momento fueron nuevos. Sí creo que es una cuestión que tiene que ver con discursos del mercado: todo lo que pareció después de la informática y lo que está detrás es viejo. Este sistema en el que vivimos trata de ocultar la mecánica que está detrás de lo digital: detrás de casi cualquier sistema digital hay mecánica, pero como es la de los engranes y esa parece vieja, hay que ocultarla. Esa concepción de mundo finalmente está detrás de los sistemas digitales, detrás de casi todos. Entonces esto que parece nuevo acaba siendo bien tradicional.

¿Hay dificultades para comercializar este tipo de obras?

(...) el sistema del arte y como sabemos el mercado es tan poderoso que se vuelven a apropiarse y cualquier cosa que aparentemente no se pueda vender, la vende. Pero también creo que de alguna manera el mercado de lo que llamamos arte contemporáneo se ha defendido muchísimo del arte electrónico y no lo ha tomado mucho en cuenta por los problemas que presenta. Va en una dirección bastante opuesta en algunos casos. También el mercado es reticente al arte con tecnología por cuestiones de conservación. Si hay un medio vulnerable y difícil de preservar es el video. Es difícilísimo y creo que tiene que ver también con eso.

¿Qué tan difícil es conseguir recursos para estas propuestas?

Sí, a nivel institucional, y con instituciones tan viejas y tan fuertes como las mexicanas por supuesto que hay más. Y además entiendes la prioridad desde un punto de vista histórico pero no desde un punto de vista de agenda actual que haya más interés por los pintores y los artistas muertos, que además hay que preservar porque hay una ley que así nos lo indica, que por los artistas que están trabajando ahora y sí es mucho más difícil producir una obra nueva que conseguir presupuesto o apoyos para preservar una obra. Es bien paradójico. Hay algo que yo creo que es bien importante, y que no sé cuándo cambie, del arte hecho con medios tecnológicos: todo el tiempo hay que estar creando argumentos para convencer a nivel institucional de que es importante. Luego, cuando tiene este elemento crítico que normalmente tiene, es más difícil todavía. Siempre tiene un elemento crítico que lo hace más difícil de “vender”.

4 de agosto de 2010, Laboratorio de Arte Alameda

La mirada desde afuera: Carlos Amorales, artista

Carlos Amorales (Ciudad de México, 1970) ha explorado diferentes medios en la creación: de la gráfica digital al performance y de la animación hasta la invención de una disquera “ficticia”, Nuevos Ricos. Durante años, vivió y trabajó entre México y Holanda, de manera que su mirada se encuentra marcada por referentes del circuito artístico local y el internacional. En esta entrevista, insistimos la comparación entre los dos ámbitos con la intención de dimensionar sus dinámicas respectivas.

Para el artista, en el mundo el papel del espectador se transforma ante un contexto bastante particular; por ejemplo, la cooptación del trabajo artístico por parte de los gobiernos y la industria, o bien desde la parte de la moda y el espectáculo. Ya sea en su utilización como espacio de abordaje o solución de problemas sociales contemporáneos (“tipo los inmigrantes marroquíes en Holanda”), a través de laboratorios creativos de las empresas que patrocinan y apropian dispositivos de los artistas, o de su comercialización (“para mí es todo el fenómeno [de la revista] *Código*, el fenómeno coctelero, social, ser coleccionista, tener la obra de fulano, ir a la exposición de mengano”).

El arte ya no es el arte, es el mundo del arte.

Yo lo vi en Holanda cuando viví ahí, y de hecho salí corriendo un poco por eso: sentía que todo era canalizado por ahí. Yo creo que eso llegó a una especie de vulgarización del arte, que de alguna forma se potencializó muchísimo los últimos 10 años con internet. O sea, es muy fácil, digamos, la transmisión de toda esa información. Es muy fácil enterarte de qué está sucediendo en China al respecto de moda, tecnología y también de políticas. Es muy fácil que fluyan todos estos lenguajes, todos estos sentidos o comunicados. Y, claro, para que funcionen esas sinergias, necesitas una serie de intermediarios, de actores. Por decir en lo político, necesitas el tipo del sistema político: el especialista, el que trabaja y hace el vínculo con el artista, con la ciudad, con la ciudadanía; el jurado, los que deciden si una pieza es sanitaria o no, si es peligrosa, si es políticamente correcta o si no, si es provocativa. Hay toda una serie de gentes involucradas en la moda haciendo lo mismo: está el director de arte, el artista contratado, el diseñador y eso es también reflejo de lo que nos está ocurriendo en el mundo del arte, que se están complejizando todos esos esquemas.

Y, por otro lado, pienso que hay una especie de contrarreacción. Del mundo del arte por el arte, que era el arte immaculado, puro, autorreferencial, de alguna forma se creó una especie de idealización de los sesenta, de un supuesto momento de pureza que ocurrió en ese momento del que nos llegan unas cuantas fotos en blanco y negro. Una suerte de enunciados de cosas que se ven muy limpias, muy hermosas. Podemos decir entre el minimalismo y el conceptualismo, entre el performance. Hay ciertos trabajos, por ejemplo de Joan Jonas, de una serie de artistas que surgieron en ese momento y que ahora los vemos y siento que se ha vuelto una especie de nueva academia a la que artistas de generaciones de ahora se están refiriendo de una forma culterana.

Como ya tampoco hay la misma energía, porque es verdad que en ese momento ellos empezaron algo, (...) digamos que las intenciones fueron por decir puras y tenía que ver con un momento global de época y ahora digamos hay una especie como de nuevo academicismo, como de nuevo culteranismo, un rescate manierista de todo eso, que también funciona porque le da justificación al puesto de todo este esquema, ¿me explico? El crítico puede opinar, el curador puede opinar. Yo lo empecé a detectar en relación con el coleccionismo. La generación de coleccionistas potentes, los que mejores colecciones tienen en este momento, fue gente que justamente comenzó a coleccionar en este momento. O sea, los que compraron un Carl Andre de un metro de laminita en los sesenta ahora tienen una pieza ¡hiperhistórica! Y además compraron las piezas de todos esos artistas que se fueron idealizando, que se volvieron muy importantes y básicamente tienen las colecciones más potentes. Sin embargo, esos artistas ya no producen ni a la misma escala o simplemente se repiten: no es lo mismo tener un On Kawara del 68, que el último On Kawara, además los precios se dispararon.

Siento que ese grupo de coleccionistas imponen una especie de *trend*, de forma de pensar, pero ante un vacío, porque, digamos, lo original ya se agotó, ya está coleccionado, y lo que surge es como una especie de nuevo proveedor de ese tipo de trabajo tanto para satisfacer a ese grupo, como para satisfacer a los que salen de él, los coleccionistas más jóvenes que salen de ese *trend*.

Y yo siento que ahí es donde empieza a haber ese tipo de revisionismo, tipo Jonathan Monk, donde básicamente rehace una pieza de David Lamelas, pero la pieza que no hizo la rehace pero veinte años después; [bromea] la pieza que pensó Marcel Broodthaers, pero que se le olvidó en el camino de la escalera, la dejó anotada en no sé dónde, pero su esposa y su amante sí se enteraron y ya hacen esa pieza... Entonces se

vuelve una especie de nuevo producto que entra ahí. Lo curioso es que justamente hay una gran distancia con el trabajo original, o sea, con el espíritu original, y en ese sentido, yo siento que sí hay un cierto cinismo: el arte ya no es el arte, es el mundo del arte. Y de alguna forma el producto se ha vuelto necesario para, digamos, satisfacer a todos estos actores que de alguna forma están involucrados.

Yo algo que noté a principios de este año [2010] que me tocó ser jurado en Holanda de una academia aplicada a 2 mil personas, personas de todo el mundo, tal vez más europeos y más gringos, pero sí había hindúes, africanos, asiáticos, latinoamericanos. Y lo alucinante de ver todo esto es que estás viendo 2 mil personas de este momento aplicar, que son en su mayoría artistas profesionales, y darme cuenta de una gran homogenización donde hay toda una suerte de procedimientos de “cómo hacer una pieza correctamente” o tu trabajo; todo tenía un videíto, algo medio fotográfico en la pared y una referencia filosófico que ¡todos la tienen! [ríe], era alucinante ver tan poco espíritu individualista, muy poco trabajo visual, en realidad todos eran como discusiones de Aby Warburg pero así como retecomplejas y reteexquisitas, pero a final de cuentas lo que estás viendo es una suerte de coleccionismo de máquinas, por ejemplo, los casos de Aby Warburg eran como miles de fotos pegadas relacionadas entre sí, pero en el fondo estás viendo una especie como un reciclamiento.

Y lo curioso es que también todo te lleva a internet, a una especie como de wikipedia-art, un poco como la misma forma en que navegas internet: vas relacionando y relacionando y de Aby Warburg descubres que tuvo que ver con no sé quién y éste con no sé cuánto, y todo eso te va llevando a ese tipo de relacionalidad desde el punto de vista de la información. Pero curiosamente se vuelve como una codificación, y pierde impacto visual, pierde misterio. Y más que misterio, es una especie de hermetismo.

Como los art-toons de Pablo Helguera, donde un artista le pregunta a un curador: “¿a cuánto la cita de Gilles Deleuze?”... Decías “el arte no es el arte, sino el mundo del arte”. ¿Se ha olvidado el mundo del arte del público?

No, más bien lo que siento es que han definido ciertos públicos y cambia según la cultura. O sea, se ha enfocado a ciertos públicos. Por ejemplo, yo siento que el arte en México en una cuestión mucho como de afirmación social. No es que se olvide del público, es cierto público que quiere pertenecer a eso y que quiere volverse parte de eso, al menos en primer impacto. Ya después, digamos, en lo social, los museos están abiertos y puede ir quien quiera y puede relacionarse con los que él quiera. Pero sí

siento que el arte en México es una cuestión muy clasista. Afortunadamente estuve en Argentina, y es una sociedad mucho más clase media, y no lo sentí igual, la participación funciona de otra manera. Un taxista me habló del instituto tal, estaba en la onda, y dices “¡qué pedo?”, pero sí siento que fluye distinto, en Holanda también fluye distinto. Sí hay una cuestión de reafirmación social en el arte, pero supongo que tiene que ver con esos grupos que quieren identificarse con eso.

Háblame del periodismo sobre el arte en México.

Siento que en México se ha perdido mucho, así como crítica seria de alguna forma está Cuauhtémoc, aunque siempre sabes desde dónde lo va a agarrar. O sea, está bien, pero de alguna forma le faltaría su contra, sus dos contras, o cinco. Pero digamos, es el más serio, que conozco, que sí leo, que me interesa leer si escribió de mi obra. También hay un tipo de periodismo mucho más reporteril, el de “¿y cuántas piezas?”, que de pronto se queda un poco deficiente, o sea, tú sientes que puedes usar los medios para transmitir un mensaje, pero a la vez esos medios se te resisten porque en el fondo el mensaje es otro, que supongo que tiene que ver con políticas de lugar.

Y luego hay uno, que es ya muy llano, como ese que cuentas donde dices: “este güey debería estar en deportes o de aquí se va por el Chicharito”. Y, bueno, el clásico era Raquel Tibol, lo que ahora escribe Blanca González Rosas [en *Proceso*], que la sustituyó quién sabe por qué, o sea, ni está criticando arte ni está criticando nada en realidad. Está en una cruzada anti todo: anti *mainstream*, o no sé qué que le llama. Digo, al principio era chistoso, pero llega un momento en que ya dices “güey, no mames, cámbiale”, porque también adolece un poco de lo de Cuauhtémoc, que sabes exactamente qué va a apoyar y qué no o cómo lo va a interpretar, pero al menos habla de cuestiones mucho más interesantes y mucho más fundamentales de las piezas. Y esta mujer ni siquiera, solamente está viendo si Conaculta, si están involucrados unos galeristas y qué mala onda... Tampoco hay revistas de arte en México, mucho se ha vuelto estas revistas de moda que supuestamente publican de arte, pero siento que son más como informerciales, la verdad: *Código*, por ejemplo. *La Tempestad* está mejor, pero tampoco sientes todavía un rigor: como que siento que le están echando ganas, pero todavía no acaba de ser un espacio donde digas “güey, aquí están pensando cabrón”, pero sí, *Código* se ha vuelto simbólica, pero hay un montón de “uh, ah, qué padre”, una onda bizarra, la verdad, de infomercial.

En tu experiencia, y si lo compararas cómo te ha ido aquí y afuera, ¿cuál sería tu diagnóstico?

Es complejo, o sea, porque lo puedo ver de una forma mucho más básica. Lo que me gusta en México es que es mi cultura y entonces tengo algo que hacer y decir. Desde el trabajo, de arte o no, puedo influir socialmente de alguna forma. Por decir a partir de Nuevos Ricos, incluso, por cosas raras que ni siquiera parecían arte, porque mucha gente conoce mi trabajo por ahí, pero no conoce el personaje artista. Digo, algunos piensan que hago portadas de discos. Por ahí siento sí hubo algo que generó cosas y que fue, más que influyente, que inspira. O sea, que puedes crear dinámicas. Por ejemplo ahí lo que se me hizo interesante fue como inventarte una compañía, todo un conglomerado, pero en el fondo éramos dos y era una cosa que haces con tu cuate, pero haces toda una especie de campaña mediática de que es gigantesco, con una conferencia, todo lo exageras, pero que se me hizo que podría inspirar a otras personas a decir “güey, haz tus mamadas, invéntatelas, no tienes por qué pensarlas *como deben de ser*”, que por ejemplo eso viviendo en Europa no hubiera sido posible, porque hubiéramos acabado siendo otra compañía más, así como chiquitita, con su mercadito y más cool de la de al ladito. Que es lo que a veces pasa en Europa, que esa energía se pierde, todo está muy muy muy organizado y en México todavía hay la posibilidad de ser más bruto; de tirar algo y ver qué pasa. Es extraño porque hay una negociación entre afuera y adentro.

Para mí se ha vuelto mucho más interesante. O sea, yo me fui muchos años, volví hace seis, desarrollé el estudio y de alguna forma el estudio se ha vuelto la base o la estructura de mi trabajo que lo ata, que le da un porqué estar aquí, por qué hacer las cosas. De pronto es extraño porque trabajamos cinco meses una pieza que se acaba exhibiendo en Israel y prácticamente no la ve el estudio; hay una especie de dislocación extraña que también nos ocurre yo creo que a todos artistas, donde estás continuamente fragmentando tu trabajo: haces esta pieza, luego esta exposición y es como difícil verlo junto, es difícil tener una idea global del mundo que estás creando. Ahí es donde también siento que es responsabilidad del trabajo montar su propio discurso, estar encontrando esos argumentos de “¿por qué hago lo que hago?, ¿cómo funciona?, ¿cómo lo puedo ver?, ¿cómo hago coherente todo esto?” Lo digo porque de alguna forma el artista puede tomar la iniciativa a ser crítico. Te puedes acercar a los críticos, te puedes acercar al curador, puedes tomar tus propios roles. En lo personal, me gusta decidir solo. Y no es por [hace un gesto de presunción], incluso no es “solo” porque incluye mucha

gente, pero me gusta la idea de tener la posibilidad de escribir todo un discurso, una novela, una dramaturgia que sea parte de un discurso y no cuando se apropia una obra porque le simboliza no sé qué a no sé quién y entra en ese gran rompecabezas. A veces participan esas cosas y no es que esté como en contra pero lo que me excita es hacer mi propia historia. Ahí lo que he notado es que como artista tomas roles de curador, necesitas tomar otro tipo de roles, pensar cómo se va a mover la audiencia por ese espacio en ese momento. ¿Cómo vas a construir ese discurso?, ¿cómo vas a destruirlo? Está bien que de pronto haya un punto de responsabilidad de los artistas, de cómo se relacionan con el medio del arte. Yo siento que se ha aflojado mucho, de pronto como artista te puedes quejar de y decir “¡toda esa bola!”, pero si tú no estableces tus relaciones...

¿Qué pasa con los curadores?

Pues algunas veces me ha tocado trabajar con buenos curadores, fórmula uno, y es increíble porque sí se vuelve una postura crítica. Parte de ser artista es tener una ceguera, en el momento en que te metes y estás absolutamente clavado en tu pedo, en desarrollar; parte de ese proceso de trabajo es un proceso de confusión que yo llamo ceguera: o no ves o ves demasiado. De pronto estás metiendo demasiadas mamadas... o muy pocas. Es casi imposible verlo desde afuera. Necesitas realmente, o la suerte de irte a otro país y de pronto verte involucrado en no sé qué y repensar lo que estabas haciendo y decir “ay, güey, no”, o conocer un buen galerista, hacer un buen colega. Y en ese sentido un buen curador se puede volver un buen colega, porque un buen curador te va acompañando críticamente, te va haciendo ver ciertas problemáticas. A mí eso me gusta, lo que me da hueva es cuando, por ejemplo, si fuera literatura estar escribiendo un libro de terror y de pronto llega un güey y te dice: “no, no, no, tu libro de terror en realidad es sobre los deportes”. Entonces se vuelve como de “puta, güey, ¿sí o no?”. Y ahí es donde yo creo que muchos artistas se doblegan. No te voy a decir que yo nunca lo he hecho, también me ha pasado, pero uno se doblega a esos discursos por el afán de participar, de ser parte de, o estar dentro de o tener visibilidad o vete a saber. Y pues claro eso a la larga puede ir minando, aguangando tu discurso.

Yo no necesariamente estoy en contra, de lo que estoy en contra es esa visión totalitaria, esa especie como de ambigüedad donde el curador se vuelve artista, se vuelve autor, donde el artista se vuelve curador. Es un fenómeno como de travestismo (...) entiendo las razones, pero siento que de alguna forma van dañando ciertas posturas.

Es cool ser artista

Antes, si les decías a tus papás que querías ser artista era “¡noo!” y ahorita es como “¡síííí!” [risas]. El arte de alguna forma promueve movilidad social, si tú eres clasemediero o pobre, a través del arte, sea como curador o crítico o como artista, de pronto puedes verte en la élite económica, codearte con ellos. Antes era ser doctor, ahora es ser artista [risas], es un poco ridículo. Pero digamos, también se popularizaron muchísimo los medios. Antes tener una cámara para hacer cine era un pedo y ahora todo el mundo está grabando un concierto con su celular. Las computadoras te dan posibilidad de editar y crear cuanta mamada, ¿me explico? Antes para imprimir un flier tenías que ir al Centro, ahora lo imprimes aquí.

Digamos que los recursos tecnológicos y de comunicación se volvieron mucho más democráticos, más rápidos. Eso creo que generó más oferta, más espacios. Cada ciudad que se precie tiene un lugar de arte contemporáneo, en Europa cada puto pueblito, en Estados Unidos cada pinche capital de todos los estados y luego, claro, empieza a ocurrir también en los países del tercer mundo; empiezan a proliferar las bienales: hace un par de años había como 23 ferias de arte paralelamente a la Feria de Miami y había como 5 mil artistas representados. Es una brutalidad donde empieza a crecer esto desmedidamente y claro, por un lado, si entras a una feria de arte o una bienal donde hay entre 150 artistas en la bienal, o 200, y en la feria de arte 3 mil, ¿qué es bueno y qué malo?, ¿cuáles son los parámetros? Y creo que también eso es lo que genera toda esa serie de personajes intermediaron, que van generando discursos, opiniones, diciéndote: “invierte aquí, métele por acá, éste es el bueno, éste siempre ha estado aquí, éste es lo último que está llegando”.

Y también que hay una especie de homogenización en la técnica: todos imprimen en los mismos formatos, todos filman en los mismos formatos, todos proyectan en los mismos formatos, todos imprimen sus fotos y dibujos en los mismos formatos. Todos hacen algo en la pared con vinilo y esa homogenización hace que se pierda la diferencia entre las cosas. Y creo que es ahí donde surge esa tendencia a la diferenciación por lo culterano. Es como decir que el conocimiento es lo que puede privilegiar la diferencia, más allá de la técnica. Sin embargo, el conocimiento también está mediado por internet en gran medida, porque mucha gente la verdad es que surfea, no se van a visitar todos los museos europeos y las grandes colecciones o las pequeñas colecciones a ver qué onda, sino que están googleando, básicamente. Y creo que de ahí

es donde se genera esa especie como de actitud sofista y que también refuerza la cuestión social: entre menos se entienda y más pocos lo entiendan, ese grupo que lo entiende más sofisticado es y más particular, más diferenciado, más chic, más conectado con el chic de París y el chic de no sé dónde, y claro, para el de afuera esos resultan gestos bizarros. Incluso cuando yo como artista, que estoy en el mero ajo, me siento alienado de ciertos discursos, digo “está aquí muy bizarro”, pero sí creo que es esa conjunción del impacto de la tecnología con el impacto social, con la sobredemanda, una reacción como al populismo de los noventa y principios del 2000. Sí, siento que hay una síntesis.

Para el artista, con el gran peso de la exclusión social, el arte se está volviendo como una suerte de escapismo ante los problemas de este país. “Es como si en el mundo del arte nadie leyera las noticias ya y entonces todos estuviéramos viviendo en una especie de mundo ficticio, hueco, de cocteles, de grandes inauguraciones y eso a mí me parece súper preocupante”. En realidad esa respuesta parece contravenir el planteamiento de este trabajo. Sin embargo se trata de una tendencia pero no de una realidad invariable. Hay espacios y propuestas que encaran su contexto.

De la mayoría de los museos que estoy viendo, siento que sólo el MUAC tiene una agenda donde está comunicándose con un público de todo tipo. Hay niños, gente, intelectuales, colegas, todo tipo de gente interactuando con eso. Te pueden gustar o no las exposiciones, pero hay una comunicación con un público. Y siento que la mayoría de los otros lugares, los otros espacios están negando esa comunicación e intentando crear un público muy elitista, particular a ellos. Que también, igual estamos haciendo arte increíble, no estoy criticando si lo que están mostrando es bueno o malo, pero siento que hay una actitud de diferenciación. O sea, bien pocos artistas están viendo qué pedo con la realidad. Tere Margolles lo está haciendo, me pareció importante lo que hizo en la Bienal de Venecia. Puedes criticarlo igual, tendrá sus buenas cosas o sus malas cosas, pero al menos decir ‘güey, estamos viviendo esto’. Y sí, a mí me interesa cómo articular, no desde el discurso, porque siento que el discurso es discurso, pero sí me interesa la articulación de esa relacionalidad con los demás y yo desde donde la veo no es en la obra acabada ni en los posibles significados de la obra sino en el proceso de trabajo de la obra, es donde lo estoy, digamos, canalizando. (...) A mí me gusta eso, me parece importante esa relación con el público, no a través de la obra en sí porque la gente intenta leer la obra, encontrar mensajes en ella, y en realidad es lo de menos. La

obra es resultado de algo mucho más largo y a veces tiene mensaje, a veces no tiene mensaje. Estamos viendo fragmentos de algo que sólo tiene sentido cuando lo ves todo junto y ese conjunto pues al fondo va a ser tu vida, o estás viendo la repetición de la insistencia de un mensaje. Por decir, Santiago Sierra o Tere Margolles, que insisten en un mismo punto: la muerte, la muerte, la muerte y la explotación, la explotación, pero para mí, al menos yo no funciona así. Siento que el mensaje se borra, vale madres, pero es la hechura lo que lo va estructurando, lo que se vuelve importante en ese sentido. Y ahí es donde siento que sí es interesante pensar en el público, en general.

¿De qué hablamos cuando hablamos de arte contemporáneo?

Esa sí es una pregunta muy grave porque es verdad que es como indefinible por un lado o puede ser muy cínico al respecto. Yo siempre tendía a pensar que arte contemporáneo es el arte que se está haciendo hoy día, de diez años para acá, aquí, más o menos lo que está ocurriendo. Y para mí era una manera cínica de verlo y me parecía bien, pero de pronto te das cuenta que el arte contemporáneo se está volviendo una especie como de... o sea, por ejemplo, en Europa vas a ver una exposición de arte contemporáneo y hay pintores, escultores, conceptuales, un poco de todo, ni te lo planteas. Aquí al parecer el arte contemporáneo es una cosa como conceptual, justamente no es la pintura, aquí se ha fetichizado que el arte contemporáneo es una especie de actitud, de manera, de forma de ser.

Siento que el arte contemporáneo se volvió un poco como el modernismo: que es una especie de de manera de decir “¡soy actual!”, se ha vuelto utilizable. Acabo de exponer en Puebla [en el Museo Amparo] y un poco mi sensación al final fue eso: ¿para qué me invitaron estos cabrones si ni siquiera me dieron chance de nada? Dices: bueno, lo único que quieren decir es “uy, y además somos contemporáneos, [risas] no somos tan dinosaurios como parecería sino que, ¡miren, somos contemporáneos!”. Se vuelve como una especie de referente social y a mí esa es la parte que me caga, que me parece cínica. Que de pronto se vuelve excluyente, extraña. Le comentaba a alguien que si hubiera de pronto una especie de revolución los tendríamos que ejecutar a todos los del arte contemporáneo. No sé, en ese sentido es muy difícil de definir qué es. Es una gran pregunta. Me gusta eso de que cada vez que cruzo el Tamayo diga “qué es lo contemporáneo”. Es buena pregunta. ¿Qué es? ¿Es excluyente o no es excluyente? ¿Es el mundo que estamos compartiendo o es un mundo que nos queremos ciertos crear? Yo prefiero pensar que es algo que compartimos. Una dinámica que compartimos, tal vez

no para mejorar las cosas, pero desafiarlas, me interesa la idea de desafiar el *status quo* por que todos nos estamos yendo por allá, ¿por qué hace diez años era interesantísimo hacer una especie de antropología desde el arte y filmar, no sé, a tus abuelos y por qué ahorita cuando ves que todo puto artista que se dice contemporáneo lo hace se vuelve menos interesante?, ¿o sea, qué ocurre? Se vulgarizan los soportes y los métodos de pensamiento, las referencias. En ese sentido creo que es interesante el arte contemporáneo como algo que pudiera desafiar, no amansar.

3 de noviembre de 2010, estudio Amorales, Edificio del Buen Tono

El arte fuera de las instituciones públicas: Samuel Morales, Fundación/Colección Jumex

Samuel Morales ha desempeñado labores de investigación y promoción del arte contemporáneo en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, el programa infantil del Guggenheim y ha asesorado a la Secretaría de Educación Pública en el desarrollo de proyectos de educación artística. Desde 2002, es jefe de programas de comunicación y educación de la Fundación/Colección Jumex, donde se encarga de generar actividades pedagógicas y de vinculación entre la colección y sus diferentes públicos. El 21 de mayo y el 11 noviembre de 2010 hablamos de la posición desde la cual los agentes privados pueden incidir donde el Estado no actúa.

Mediaciones

Son preguntas que obedecen a muchas cosas: a intereses particulares de los artistas, a problemas dentro del campo específico del arte, a problemas de la teoría del arte, del lenguaje del arte o de la estética, en un sentido contextual, que tengan que ver con cuestiones de relación entre el arte y el contexto: la economía, la política, lo social. Es muy amplio el universo en el que se puede mover el objeto; depende mucho de la idea inicial del artista y de lo que da. Parte de la riqueza de esto es que el artista inicia un mecanismo que no para, que no está en su responsabilidad ni en su capacidad profesional detener, porque él lo que hace es como echar hijos al mundo, y esos hijos cobran vida a medida que otros se apropian de ellos y, a partir de ahí, generan otras cosas.

Si podemos entender lo que el artista hace, se comienzan a realizar distintos procesos de interpretación a la luz de posicionamientos que cada profesional tiene. Y en el sentido de cómo sus contenidos pueden ser comprendidos por alguien –entendiendo a este alguien como el público, que no es unívoco sino muy diverso-, hay muchas condiciones: cuestiones de formación, de género, de preferencias sexuales, de posicionamientos políticos... El público también tiene algo que decir, no es un público “vacío” que se llene de contenidos con lo que da el artista, o con lo que el crítico arroja o con lo que la institución transmite.

Para mí, el asunto es más intrincado: tiene que ver con un problema de construcción de conocimiento, en donde el artista detona la parte de un proceso que no se detiene, sino que va moviéndose cada vez de una forma diferente y más compleja en

la medida en que interactúan otros con eso que el artista da, o expone, o te pone enfrente.

Y la mediación buscaría, en el caso específico del campo de la educación, no tratar de concebir al público como un público que no tiene su propio contenido, su propio marco de referencia; por el contrario, la mediación significa construir conocimiento a partir de lo que existe como fenómeno –a nivel de percepción-, y que arroja o está arrojado de elementos conceptuales a los cuales el público se acerca con su propio aparato crítico, sus herramientas, y de ahí comienza a establecer sus propias negociaciones de acercamiento hacia ese conocimiento, y a generar contenidos particulares.

Con ello vemos que no se trata de plantear que el arte tenga un mensaje claro, que sea uno mismo el que todos escuchen, sino que a veces puede ser un mensaje bastante contradictorio, porque la forma en que se usa el lenguaje es muy abierta, no es un sistema cerrado, y en esa medida permite diferentes interpretaciones y diferentes tipos de relaciones.

¿Podríamos hablar de la importancia que tiene la curaduría, la función que juega en este contexto?

La curaduría se puede entender como un proceso de interpelación con los objetos; un proceso en que a los objetos se les pregunta, y a partir de allí los objetos van arrojando un contenido particular que a su vez se va contrastando con otros, y que a su vez van conformando todo un corpus a partir del cual se construyen ciertas líneas conceptuales que sustentan un discurso curatorial. Esto es cuando se entra en un proceso de investigación a partir de los objetos, sin una investigación que le preceda. Puede ser también el caso de alguien que no parta de un proceso de ir viendo y diagnosticando cada uno de los objetos que son de interés o del universo de estudio si es que hablamos de una conexión; eso es lo primero que habría que revisar: el corpus de esa conexión y las preguntas que ese corpus te plantea, las obras o los ejes conceptuales a partir de los cuales se pueden establecer ciertos grupos o núcleos de contenidos específicos.

También es cierto que hay curadores que parten de intereses e investigaciones particulares, donde se toma a los objetos como simples “confirmantes” o elementos que constatan cierto tipo de afirmaciones que los curadores, de alguna forma, ya vienen desarrollando, y que les permiten explicar o demostrar cierto tipo de cosas; no parten directamente del universo del estudio específico de los objetos, sino de un campo a

nivel conceptual de interés de los curadores para ver qué tipo de objetos funcionan para este propósito.

Pensando en el universo de los objetos, existe otro proceso de curaduría, uno mucho más creativo, en que se toma a los objetos como otro ente a partir del cual se continúa un proceso creativo; esto es posible verlo en algunas nuevas exhibiciones de curadores en que se plantea un trabajo más creativo, no solamente en la interpretación de los objetos sino en un proceso de construcción del discurso, donde que se desdibuja la figura del curador y del artista porque en algún momento el curador juega dos roles, y altera de alguna forma el estatus que tenían las piezas para luego entrar en un proceso de conceptualización o creatividad que se ajusta a lo que el artista o el curador buscan; por ejemplo, en el Tamayo últimamente se han estado haciendo curadurías de este tipo, que son mucho más creativas, más desapegadas de la primera lectura y del primer referente que pueda haber de esos objetos, y se convierten en un corpus a partir del cual el artista/curador comienzan a desarrollar otro tipo de discursos.

Para Samuel, no se trata solamente de utilizar obras como ilustraciones de ideas que se quieren comunicar, sino que para algunas curadurías los objetos sirven para emprender procesos de diálogo. Un proceso que, con base en sus herramientas, haga participar al espectador en tal diálogo. Ante esa problemática surgen las preguntas sobre los apoyos al espectador, como los textos en sala.

Todo depende del espíritu de los curadores y de los espacios; hay espacios que son mucho más públicos, más visibles, más transitados, y por lo tanto tienen mayor obligación de dar una respuesta a ese tipo de públicos. En el caso de los museos en México, generalmente se cuenta con diferentes dispositivos; por ejemplo, en el Tamayo hay cédulas introductorias o unas que plantean cuestiones específicas a lo largo del recorrido; o, por secciones, cédulas que plantean cierto tipo de argumentos. Eso es en un primer plano, a nivel de “muro”. Pero en el nivel, digamos, de información, también hay folletería, que se pone al alcance de la gente a fin de que no sólo lea la información en salas, sino que pueda llevársela a casa y –puesto que ofrece un mayor contenido, y si la exposición despertó dudas o preguntas particulares– le permita hacer sus propios procesos de investigación.

En la mayoría de los museos existe la folletería, pero no en todos existe un seguimiento puntual de los proyectos u objetos; con esto no me refiero a que tenga que ser un proceso de explicación del objeto al público, sino que pueda ser un dispositivo

que permita al público saber cómo mirar, indagar o plantear ciertas rutas que orienten su experiencia frente al objeto. Esto no tiene que ser muy didáctico ni muy obvio, sino mucho más lúdico y estratégico –en el sentido de la metodología: que cumpla con determinados propósitos-. Así, las formas de trabajo son muy diversas.

En el caso de nuestra experiencia en la Fundación, nosotros trabajamos con un espacio que tiene como características, en primer lugar, ser una colección privada y, en segundo lugar, trabajar con un programa de curadores invitados. No hay un curador o un equipo de curaduría en la colección. En la mayoría de los casos, la información se coloca en las salas en dos niveles: en uno, los textos que, de alguna forma, van introduciendo las exhibiciones, o textos puntuales acerca de ciertas piezas, o, en su defecto –si el curador así lo requiere o le interesa–, secciones de las exhibiciones que están marcadas con textos –que son documentos a partir de los cuales se construyen grupos de trabajo o reflexión-. En el otro nivel se encuentra la información que parece folletería, que procuramos poner a disposición en todas las exhibiciones; esta información hace referencia a los artistas que están presentes en las exhibiciones y a su contexto, es decir, ubica al artista –de dónde viene, dónde nació, qué tipo de obra ha realizado, cuáles son sus líneas de trabajo- y, en última instancia, hablar de las líneas generales del proyecto que se está presentando. Esto le permite al público tener un referente más amplio acerca de lo que está viendo, y sobre cuál es la relación de cada objeto con el contexto de la exhibición.

De esa forma, hemos pensado en no saturar el espacio de información, en construir una experiencia visual interesante, que le permita al público tener el placer de observar y sentirse en una situación de agrado, de bienestar en el espacio, o, también, de sentirse cohibido o molesto, pues a veces ésa es la búsqueda de determinadas piezas: conmover al público de diferentes maneras. En ese sentido, se apuesta más bien a la experiencia directa con la obra, y, de forma secundaria, a la información, que puede ayudar a que esa experiencia se decodifique, racionalice y analice, y que a partir de allí se genere un punto de referencia más objetivo respecto de lo que el público ha experimentado.

¿Cómo, en la colección, se eligen las piezas que adquieren?

Antiguamente, en México existían unos criterios establecidos con respecto a quién debería estar en una colección o qué tipo de artistas deberían figurar en algunas colecciones; se usaban, digamos, ciertas categorías de las que resultaron “museos para

jóvenes”, “museos para mexicanos”, “museos para internacionales”. Estamos en un mundo mucho más abierto, con mayor conexión, donde los artistas se mueven mucho (factor de hecho relevante: los artistas no están fijos en un lugar, todo el tiempo se están moviendo, produciendo nuevos proyectos, o, a partir sus intereses, visitando otros contextos para hacer investigaciones muy puntuales); así, surge una importante tendencia a ver el arte como un proceso, una unidad, sin tratar de fragmentarlo tanto.

En nuestro caso con la colección, desde que surgió como un proyecto, tratamos de no hacer diferencias en cuanto a regiones geográficas –es una colección integra lo mismo mexicanos que internacionales–, ni a edad –en México sucedía que los jóvenes no entraban en las colecciones–; esto permite inscribir la producción artística con respecto a su historia precedente y que el nuevo trabajo –la nueva producción artística– pueda entablar diálogos muy puntuales con las fuentes de las que proviene, pero también evidenciar la fortaleza o debilidad de esas nuevas propuestas frente a cosas más logradas. En ese sentido, es un espacio de confrontación, en donde los artistas jóvenes se miden con los maduros, los “bien logrados”; esto es un juego que los artistas agradecen, pues es la manera en que pueden demostrar si su obra se sostiene o no, si deben seguir por el camino que están investigando o buscar otro. Se trata de un trabajo, no directamente de calificación del tipo “malo” o “bueno”, sino que es un proceso que resulta de la experiencia, y en el que tanto el público como el curador, el crítico y el propio artista perciben cada una de *sus* especialidades, si cierta producción todavía es inmadura o si va por buen camino.

Todo lo anterior, en cuanto a nuestra colección, corresponde a la fase de exponer la obra; con respecto al ejercicio de decidir qué entra, se ha establecido una línea muy concreta: tratar de ser una colección que subrayara la importancia del discurso, de las estrategias discursivas, en el arte contemporáneo, pues no sólo es importante la solución formal de las piezas sino su “texto”, que está implícito en algunos trabajos y que tiene que ver con ideas, conceptos y procesos. Entonces, la colección ha buscado, como punto de origen, contar con piezas –de los años sesenta o setenta, por ejemplo– que marquen un anclaje; sobre todo porque se buscaba incorporar artistas que, en los noventa, estaban abriéndose camino en el arte contemporáneo mexicano al apostar por otro tipo de producción, una producción conceptualista que no los hacía caer en el vacío. Así pues, se buscó integrar artistas –en su mayoría jóvenes– que estaban abriéndose camino, a la vez que dar el contexto histórico de la generación que les precedía; también se integró

una generación intermedia, de artistas que ya estaban a media carrera, ya no tan jóvenes y con un buen grupo de trabajo. En resumen: la colección apuesta por el conceptualismo, pero también por la incidencia del *minimal art* en el arte contemporáneo. Con esas dos directrices, se han venido agrupando artistas que, de diferentes plataformas creativas y regiones geográficas, vienen haciendo un trabajo creativo.

Quien toma la decisión de qué artistas entra a la colección, es el presidente –que además es dueño- de la misma; él tiene un grupo de asesores que le sugieren obras que conviene incluir en la colección, porque algunas obras, junto con otras específicas, marcan contenidos particulares dentro de ella. A partir de eso, se van conformando grupos más redondos de artistas, pues eso también se procura: que haya grupos de obras más representativos, que permitan trazar una genealogía o un tránsito del significado de producción de determinado artista a lo largo de los años; en ese sentido, se crea un grupo coherente, consistente, redondo, que dé cuenta de quién es aquel artista –que puede ser de “mediana carrera” o más joven- y qué es lo que hace; lógicamente, los artistas más jóvenes tienen toda una carrera que construir, pero estamos muy abiertos a que se continúe comprando obra de ellos.

Supongo que es diferente la percepción pública que hay de una colección privada a una colección pública. Por ejemplo, la del MUAC. Pero me parece que algo que caracteriza mucho a la colección Jumex es que ha sido compartida con el público, generando así vínculos comunicativos. ¿Me podrías hablar de este trabajo?

Al final, forma parte de una personalidad específica. Por un lado, se parte de una idea de coleccionismo que quiere reformular la idea de ser coleccionista; es decir, un coleccionista que no solamente apuesta por la idea de los artistas que ya pasaron por un cedazo a nivel del mercado, de la crítica, etc., y que por lo tanto son merecedores de pasar a una colección; si se busca la fortaleza conceptual de la propia colección, o si se busca un asunto de inversión financiera, para lo cual es necesario un proceso de dictaminación que permita afirmar que el valor de la obra en cuestión no irá a devaluarse, sino que seguirá creciendo por tratarse de una obra capital en el arte. Con esta última perspectiva se trabajaba en muchos museos internacionales, que adquirirían sobre todo obra de artistas que pasaban por el cedazo de la crítica y el mercado, en ese sentido no había riesgos. Cuando Eugenio López comenzó a formar su colección, le interesaba plantearse una colección que fuera un espejo de su tiempo, hecho que implica

que todavía no exista una distancia tan amplia como para tomar la perspectiva y tener un cedazo; de este modo se corren riesgos tanto como es posible tener un “buen ojo” y apostar por artistas que hasta la fecha han tenido una muy buena carrera, igual que muchos de los artistas que iniciaron en los noventa y que, a la fecha, tienen un currículum de exhibiciones a lo largo del mundo bastante amplio, y cuyas obras se venden muy bien en diferentes exhibiciones, galerías o en ferias internacionales.

Pero ser coleccionista también plantea resolver la cuestión de: ¿cómo posicionarse como institución dentro del propio entorno, del propio contexto? En ese momento, cuando se inició la colección, prácticamente había dos tipos de coleccionistas: aquéllos que apostaban por los artistas ya avalados por un mercado y cuya obra era una inversión, muchos ejemplos al respecto se encuentran en Monterrey y otros lugares donde, a partir del *boom* de ciertos medios o estéticas, se adquiere determinado tipo de piezas de artistas, y aquellos museos que pasan por un proceso de incremento de su colección bastante lento, pero que está relacionado con una lectura crítica-académica acerca del significado de cierto tipo de piezas y artistas, y por lo tanto se trata de lugares mucho más definidos, seguros y, consecuentemente, sin riesgos. A Eugenio le interesaba funcionar como una especie de contrapunto a *ese* coleccionismo: uno mucho más activo, participativo, que se involucrara con la escena artística contemporánea, no sólo comprando obras, sino asumiendo riesgos y acompañando a la gente joven de su generación. Cuando *él* tomó la decisión, a sus 20 años, de adquirir la obra de chicos de 20 años, fue una cuestión insólita para un coleccionista en México...

Todo consiste en tratar de acompañar a los artistas en el proceso, no sólo de comprar sino de dar recursos para que ellos hicieran proyectos, y, a partir de eso, generar exhibiciones o publicaciones además de piezas. Se inicia entonces un proceso de acompañamiento e involucramiento más cercano a la escena artística, que implica no solamente ser un coleccionista sino también un Mecenas. Así, se abre la perspectiva de que si uno no comparte lo que tiene con el entorno donde está ubicado, eso no tiene sentido; sobre todo si se busca ser una institución que sea punto de referencia, que marque un punto de contraste, un punto de quiebre, como lo logró, desde que surgió, la Fundación, al buscar que el público tuviera un diálogo efectivo y recurrente en sus espacios.

Transcurrió un año para que el museo de Ecatepec estuviera dispuesto a una línea de trabajo mucho más diversa a partir de entender su propia situación geográfica,

hecho que también amerita un análisis: ¿qué hace una colección de arte contemporáneo en Ecatepec, una zona industrial? Desde ahí, se advierten puntos de ruptura por el hecho de no inscribirse en un circuito tradicional ni establecido del arte, sino de procurar generar un punto independiente; a partir de formular preguntas específicas respecto del contexto. Ésa es una tarea que me toca a mí: la parte que tiene la obligación de vincularse con la sociedad de dos maneras: a través de la comunicación y de la relación interpersonal con los programas de educación.

Los sectores que conforman el contexto inmediato –ya sean los empleados, o la zona de Ecatepec, o la zona de la ciudad- siempre han sido tomados en cuenta mediante diferentes programas, porque, si se quiere ser coherente como institución, se debe tener una interlocución con esos ámbitos para obtener un diálogo efectivo con el entorno.

Con respecto a las colecciones privadas, en cuestión de imagen pública, mucha gente las descalifica a priori precisamente por su carácter privado...

Eso tiene que ver mucho con una ideología, con el significado de cultura y con quién detenta esa cultura. A veces uno piensa que la cultura no nos pertenece, y que sólo es un mecanismo de generación de ideología por parte de las estructuras del Estado. Durante un largo periodo de nuestra historia, el arte estuvo orientado a delimitar un proceso de construcción de identidad; el arte caminó, durante varias décadas en México, confirmando una identidad nacional a lo largo de las colecciones en los museos y del programa de exhibiciones tanto local como internacionalmente, pues ésa era la línea que imperaba con respecto al papel del arte y de la cultura como entes que permitían la construcción de la identidad nacional. Dado que hoy no se habla de una identidad, sino de que hay varias identidades, todas ellas en flujo, resolver lo que significa ser mexicano es algo mucho más complicado que hace años, porque antes existían estereotipos bastante rígidos. Por lo tanto, la cultura es un bien que nos corresponde, que nos toca, que nos compete a todos. Uno debe decidir, desde la esfera en la que se encuentra, qué papel desempeñará en ese juego. El coleccionista a quien le interesa jugar ese rol, debe hacerse preguntas que son pertinentes al respecto. Así se establecen puntos de contrapeso sobre lo que se viene haciendo desde las instituciones.

Eso no está bien ni mal, simplemente *es*, y en la medida en que se enriquezca el panorama, y existan puntos de referencia diversos que admitan poner en contraste y en lecturas cruzadas lo que está pasando, se le permite al público tener una opinión mucho más informada, más suya y menos dictaminada, referente a lo que el Estado quiere que

uno haga o no haga. Creo que hoy en día hablamos de que los actores trabajan de diferente manera, se complementan y, al final, el público es el que tiene toda la perspectiva en este juego.

Creo que actualmente, a nivel internacional, es importante la participación de la iniciativa privada, o de las colecciones privadas, porque, ante la crisis que padecen las instituciones oficiales, es difícil que éstas puedan reaccionar ante la cambiante situación –de manera inmediata–, integrando a toda una generación de artistas y de modos de trabajo.

Existen otros actores que no solamente son coleccionistas; los propios artistas se asumen, a su vez, como promotores del trabajo de otros compañeros, no sólo en el plano de exhibición, sino en el plano educativo: vemos espacios que tratan de conjugar una plataforma en donde se desdibuja el espacio de exhibición y el espacio de educación, y todos son puestos al mismo tiempo. Éstos son espacios promovidos por artistas, y vemos que el cuestionamiento de que una colección privada participe en el desarrollo de la cultura no importa, pues existe una respuesta como la de los propios artistas. Es decir, hay un Estado que no está haciendo mucho, y ante ello uno tiene que reaccionar y se reacciona de acuerdo al lugar donde se está trabajando como artista, como académico, como público.

Sobre la percepción social del artista... ¿Quién es en el arte contemporáneo?

Yo creo que el artista es como tú y como yo: un ciudadano más del mundo y del lugar en que vive, que tiene el mismo conflicto y cuyas herramientas de trabajo son específicas como lo son las de un ingeniero o un contador. Hay una imagen del artista dependiendo desde donde hablemos: si lo hacemos desde la gente más enterada, pues se percibe como un ciudadano más; si se habla desde una esfera poco informada, con una perspectiva bastante clásica del significado de arte, quizá todavía exista la idea romántica del artista como el atormentado, a quien tiene que llegarle una musa para que se inspire; en este caso, lógicamente, hablamos de una producción bastante desfasada del arte y las problemáticas que aborda en la actualidad.

Creo que en la medida en que el artista tiene un lugar menos etéreo, menos ubicado en las alturas, más terrenal, comparte más problemáticas afines a nosotros. En ese sentido, hay artistas que están tratando de hacerse preguntas que obedecen al campo de la política, o de la antropología, o de la economía, o de la recepción de la propia producción artística (y ese cuestionamiento lo reflejan en sus piezas); a partir de eso se

genera un diálogo con su producción, que tiene que ver más con un contexto, y por lo tanto, las piezas aspiran a dejar de ser obra como pieza y como obra maestra, para convertirse también en experiencias y en procesos de diálogo, y en cuestiones mucho más intrascendentes, más comunes y coloquiales. A mucha gente le cuesta trabajo entender la diferencia entre algo que está en un museo y algo que sucede en su casa o en la calle, diferencia que tiene que ver con el proceso de las piezas; es decir, por qué éstas llegaron allí y qué las está sosteniendo como piezas en ese entorno. Son preguntas, reflexiones, percepciones, comentarios, críticas, las que suelen darle su lugar a las piezas en un entorno, a diferencia del que suelen ocupar las cosas afuera del espacio museístico.

Por lo tanto, hoy te podría decir que tenemos de todo: tenemos artistas muy tradicionales, que todavía están buscando la forma perfecta y utilizando los cánones de la modernidad –ahora hay artistas hiperclásicos, que aún trabajan el desnudo y cumpliendo con un consumo que busca ese tipo de objetos-, así como artistas mucho más politizados, más ubicados en una realidad cambiante y conflictiva como la nuestra, y que generan una producción más intrincada, más compleja. Por ejemplo Francis Alÿs, cuyos comentarios pueden ser muy directos pero, al mismo tiempo, difíciles de entender para alguien que no tiene los matices para percibir las diferencias.

¿De qué hablamos cuando hablamos de arte contemporáneo?

Hablamos, para mí, de un lugar de experiencias y conocimientos. El arte no es sólo ya un objeto, una forma, sino un universo que implica una esfera de conocimientos de lo que el hombre se pregunta con respecto de su entorno y del momento en el que vive, y desde el cual se hace un enunciado, se formula una pregunta, a partir de lo cual se abre un proceso de diálogo con el público, utilizando los medios que se tienen y que son propios de nuestra época.

Construir una escena: Yoshua Okón, artista

Yoshua Okón es cofundador de SOMA, espacio independiente de las instituciones públicas que desde noviembre de 2009 ofrece un programa de profesionalización para artistas. Durante la década de los noventa, fue también fundador de La Panadería (1994 a 2002), que junto con otros espacios alternativos agrupó a la generación que configuró algunas condiciones del circuito artístico contemporáneo local y logró su proyección internacional.

SOMA, de hecho, reúne en su consejo un grupo de artistas tan visibles de dicha generación como Carlos Amorales, Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Pablo Vargas-Lugo, y Teresa Margolles, entre muchos otros. Autor de una obra que busca cuestionar “las percepciones habituales de la realidad y la verdad, la individualidad y la moralidad”, Okón habla en esta entrevista del trabajo que les tomó como generación construir una escena: un circuito artístico de la manera en que lo conocemos.

¿Cuál fue el trabajo, en términos amplios, que se realizó en La Panadería en el contexto de los noventa en comparación con lo que ahora se hace en SOMA en cuestiones como la reflexión sobre el arte contemporáneo?

Algo que tienen ambos en común es que reconocen, por lo menos lo que es mi percepción y que es compartida por muchos otros agentes culturales y artistas en la ciudad, (...) es que hay una gran falta de diálogo, de conversación, de intercambio de ideas, de experiencias. Vivimos en una ciudad muy grande de manera muy alienada. El tipo de intercambios se dan en términos muy superficiales. (...) Es algo que ciertos artistas a principios de los noventa, junto con muchas otras necesidades, reconocimos. Nos sentíamos alienados, por decirlo de alguna manera. Además, nos sentíamos aislados en relación al extranjero, al exterior, a lo que podría denominarse como el circuito internacional del arte y de la cultura. También sentíamos que había una gran falta de espacios para exhibir el tipo de arte que estábamos haciendo. (...) Íbamos a museos y sentíamos que el arte que veíamos no tenía mucho que ver con nuestras vidas. Eran instituciones que no eran receptivas a artistas contemporáneos y sobre todo a artistas que estuvieran interactuando con el entorno de manera muy directa, por eso es que yo argumento que el arte de los noventa es altamente político: hay una gran nivel de interacción con la polis, con la ciudad, que es de donde viene la palabra político. Sin

embargo, ninguno de esos artistas militábamos. No llevábamos ninguna bandera. No éramos políticos en el sentido burdo de la palabra, pero sí era una actitud altamente política.

En este contexto se funda La Panadería, para cubrir estas tres grandes necesidades: lograr una plataforma para que hubiera más interacción, más diálogo, más conversación; lograr hacer un puente con ese circuito internacional, y lograr tener un espacio donde exhibir el tipo de obra que estábamos haciendo, que es una obra altamente interactiva con nuestro entorno. En el caso de SOMA, que abre siete años después de que La Panadería cierra y 16 años después de que La Panadería abre, cambian algunas de las necesidades. El contexto cambia enormemente. Sin embargo, esta necesidad de diálogo, de conversar, de interactuar más y este sentimiento de que los diferentes actores culturales estamos alienados entre nosotros y también en relación al público, etcétera, u otros ámbitos, otras disciplinas, otros ámbitos culturales, sigue siendo una necesidad enorme. Es decir, esta necesidad que cubrieron los espacios en los noventa, en el momento en que cierran, se vuelve a generar. Ninguna otra institución, nadie más, reemplazó esta necesidad, esta función.

SOMA sí se reconecta con ese aspecto, específicamente ese aspecto, que es el aspecto social, el aspecto comunitario del arte y del ámbito cultural. Es fundamental la idea de crear una plataforma donde podamos conversar, interactuar, tener una infraestructura y unas estructuras que nos permitan ese espacio para que ocurran ese tipo de interacciones, de comunicación y de intercambio. Lo que cambió radicalmente de los principios de los noventa a ahora es que hay muchísimos espacios que exhiben arte contemporáneo. El lado de exhibición, el lado más espectacular del arte contemporáneo, está más que cubierto.

Entonces no tiene sentido en SOMA hacer exhibiciones sino conversaciones, como se hace cada miércoles en eventos que giran en torno a cuestiones culturales donde se puede conversar sobre exhibiciones que están sucediendo en la ciudad, donde gente que viene del extranjero pueda también interactuar con la comunidad local y también se abre un programa de nivel de maestría porque es una enorme necesidad en la ciudad; hay poco. Hay un solo programa que da la UNAM que realmente está basado en un modelo completamente obsoleto, con un modelo de academia del siglo XIX. Una cosa rarísima.

¿Cuál programa?

San Carlos. Es el único programa de maestría en arte que hay en México, pero es un programa que no está en sincronía con la mayoría de lo que sucede. Cubre una función, pero hay una gran necesidad de un tipo de programa a nivel de posgrado que cubra esa función de profesionalización de artistas. En ese sentido, SOMA es una plataforma que cubre una función a nivel bastante general, pero también, muy específicamente, tiene este programa muy especializado que es para artistas nada más.

Es muy interesante que esto que se hacía en La Panadería y en otros espacios colaborativos de manera independiente, ahora forme parte de las colecciones del MUAC o de otros espacios. ¿Qué de eso que se plantearon sí lograron?

De lo que nos planteamos logramos muchísimas cosas, pero por otro lado es muy peligroso y engañoso hablar en términos muy generalizantes, porque esta necesidad de más conversación, de más diálogo, de más interacción fue algo que logramos. Realmente creamos una escena donde había gente aislada, cada quien por su planeta: logramos crear una escena, pero en el momento en que cerraron los espacios eso se empezó a desmoronar. Por un periodo de tiempo específico eso sí se logró y empezó a caerse en pedazos y por eso es que también surge SOMA, para tratar de reconstruir y volver a armar esa escena, ese sentido de comunidad y entender que la cultura no es de individuos aislados sino que es un conjunto, una comunidad de gente. Hay una dimensión comunitaria que es muy importante y muy pocas veces se reconoce en la manera en la que está estructurado todo el mundo del arte y nuestra sociedad en general (...).

Siento que en la Ciudad de México podríamos hablar de una proyección artística en espacios desde tres polos: los espacios de Conaculta, que tienen que ver de alguna manera con el gobierno; los de la UNAM, y estos espacios independientes en los que igual entraría lo que se hace en Colección Jumex, por ejemplo, donde también se genera un diálogo como en estos espacios ¿Cuáles serían los retos de SOMA en ese contexto?

No me gusta hablar en términos de reto, yo hablaría más en términos de cuáles son las funciones o las necesidades que cubren. No es lo mismo el contexto de hoy que el de principios de los noventa, pero hoy sí te puedo decir que hay unos huecos enormes que no están cubriendo las instituciones públicas. Yo creo que todas estas instituciones, de alguna manera, cubren funciones muy puntuales. (...) Por ejemplo, los museos cubren la función de hacer exhibiciones, pero no han sido capaces de cubrir esta función social.

O por lo menos de una manera a fondo, como que se queda por encimita. De repente hay esfuerzos, pero nunca son suficientemente permanentes. Además los museos tienen una cuestión, la institucional, que crea cierto tipo de dinámicas, como estar llenas de guardias. Crear cierto tipo de conversaciones más orgánicas es difícil que pase en los museos. Este tipo de espacios de artistas o creados por artistas históricamente han ocurrido de una manera mucho más orgánica, cuando tú estás hablando de la creación de una escena artística no es algo que puedes formular, o que puedes prever, más bien son cosas que se van dando de manera orgánica y de manera que no se puede anticipar. Es como la vida misma, es algo que fluye. Nada más es una cuestión de dar las condiciones para que eso ocurra. Y las instituciones oficiales no crean ese tipo de contexto. Las instituciones oficiales cubren funciones muy importantes. Por ejemplo, montar las exhibiciones, y este tipo de espacios de artistas no tiene la capacidad de montar ese tipo de exhibiciones.

Entonces yo lo veo como funciones complementarias, y creo que históricamente este tipo de espacios de artistas lo que han hecho es reconocer cuáles son las necesidades que no están cubriendo los otros tipos de instituciones. Y las cubren. Por ejemplo, los espacios privados tienen agendas privadas, no tienen agendas para el bien común o para el bien de la cultura. En una galería privada, su agenda es que sus artistas se vuelvan famosos, que vendan mucho. Es una agenda muy específica que no responde al bien cultural general. Una galería representa a ciertos artistas, entonces viene alguien de fuera y nada más le van a presentar a esos artistas. No hay una intención de que haya una mejor dinámica cultural, no se piensa en la cultura por sí misma. Contribuyen de maneras puntuales, pero no en el sentido de que no estén creando condiciones para que se den dinámicas comunitarias y culturales.

¿Cuáles son los grandes temas que persisten en tu obra, que abor das?

Más que temas son intenciones. Por ejemplo, yo creo que el arte es una manera de interacción y otra vez regresamos al meollo de la conversación. Creo que históricamente el público del arte ha tenido un papel muy pasivo, muy contemplativo y de consumismo. A mí me interesa que a través del arte que hago, exista la posibilidad de crear, provocar y generar conversaciones, interacciones, intercambios de manera activa y viva. Creo que mucho del arte está planteado históricamente de manera que está muy muerto, es así como un objeto que es ajeno a ti y de alguna manera contemplas nada más. He tratado de desarrollar un lenguaje en el que haya un alto nivel de interacción

con quien lo mira. No que sólo se vea; creo ambientes, espacios en los que entras, tu cuerpo penetra de alguna manera. He desarrollado toda una estrategia para que el espectador de lo que yo hago sea un espectador activo y creativo. Para eso ha habido todo el desarrollo de un lenguaje y de ciertas estrategias que provocan cierto tipo de dinámicas con quien lo ve. Yo creo que ése es mi gran tema (...).

Para Okón, existe una tendencia pasiva en los espectadores (y en ese grupo puede estar también la prensa y la crítica). Y si bien lamenta ese aspecto, también señala que haya artistas que no hagan obras suficientemente seductoras. El arte, considera, debe ser también teórico porque los artistas son seres pensantes, aunque puede evitarse caer en ilustraciones de la teoría. De manera que el ideal es un término medio entre lo sensual y lo reflexivo, entre la seducción y el reto intelectual.

Me gustaría que me hablaras del papel del curador, porque hay gente que lo ve en términos muy negativos, como alguien que pierde el sentido, que organiza, que dicta, da discursos y otros lo ven en términos muy positivos. Quiero preguntarte, de manera muy neutral, ¿cuál es tu relación con ellos y cuál es tu punto de vista?

Otra vez te voy a dar una respuesta matizada. No te voy a decir bien o mal, porque el problema que existe con la práctica de la curaduría es que es increíblemente ambigua. Hay muchísima ambigüedad en relación a cuál es la función de un curador. Tú, te lo propongo como ejercicio, no le preguntes a la gente qué opinas de un curador, pregúntale a mucha gente muy variada, cuál es la función de un curador y yo te puedo apostar a que casi nadie te va a dar la misma respuesta, porque no existe una idea clara de cuál es la función de un curador. Si preguntas cuál es la función de un artista es muy claro; cuál es la función de un crítico, es muy claro; cuál es la función de un periodista, es muy claro; el curador es una especie de figura que navega entre todo y entonces es una profesión que se presta como terreno fértil para los charlatanes, para los oportunistas. Es una profesión que se presta mucho para no hacer nada y llevarse mucho crédito. Eso no quiere decir que todos los curadores hagan eso. En mi experiencia, y llevo más de 15 años en esto, he tenido estupendas experiencias con curadores que de manera muy profesional definen cuál es su función y sin ambigüedad alguna la dejan muy clara y puedes hacer un gran equipo, complementarte. Yo creo en trabajar en equipo, que somos una red de gente. He tenido estupendas experiencias y también terribles con curadores que ni administran, ni recaudan dinero, ni asisten en el montaje, ni hay un intercambio intelectual interesante, porque como no está definida su función,

navegan en todo pero no se enfocan en ninguna. Ni saben escribir, no saben administrar, ni nada y por alguna razón ahí están: su función es como de relaciones públicas.

Hay de todo, pero sí es una profesión que se presta mucho a charlatanes. También como artista uno va aprendiendo, los identificas luego luego. Entiendes si vas a invertir energía con un curador o si de plano no dependes de alguien con el que no vas a poder hacer equipo. He tenido desde pésimas hasta estupendas y todo lo que le cabe en medio.

Quiero preguntarte sobre el trabajo académico; por ejemplo, los ciclos del MUAC parten de un seminario y de ahí escogen las líneas de investigación o líneas de trabajo de las exposiciones. En SOMA hay un trabajo académico, en un espacio que justo no está en el seno de una universidad. ¿Cómo va la dirección de este trabajo, el estado de salud?

SOMA es una escuela hecha por artistas y en ese sentido, a pesar de ser una escuela, no es académica. No es académica por varias razones: por un lado, la intención en SOMA es profesionalizar artistas. Se trata de crear una institución que dé a los artistas jóvenes las herramientas que necesitan para profesionalizarse. Pero la agenda no viene de la institución sino del artista. En ese sentido hay una diferencia fundamental. No hay una estructura académica, más bien es una infraestructura y un espacio en el que se dan ciertas dinámicas en las cuales artistas jóvenes tienen un contexto en el cual se pueden profesionalizar de manera mucho más fácil que si están aislados en su estudio. En otras palabras: el arte no se puede enseñar. Si partes de la idea de que el arte no se puede enseñar ya no puedes ser académico, ya no puede haber una aproximación académica a la enseñanza del arte.

Cuando partes de la idea de que el arte no se puede enseñar quedas con la idea de que, a pesar de aquello, si creas un contexto determinado puedes acelerar ese proceso de desarrollo de un artista, porque artistas con más experiencia están intercambiando ideas y experiencias con artistas más jóvenes. Es un método de aprendizaje más medieval, de tutoría basada en experiencia concreta, en práctica concreta. Por eso es que no es un programa muy teórico, muy académico, más bien es un programa muy orgánico y determinado por las agendas y las intenciones específicas de cada artista. Por eso ni siquiera le llamamos en SOMA estudiantes o alumnos, son integrantes. La institución no pone la pauta, la pone quien utiliza la institución. La institución se concibe como una especie de herramienta.

El año pasado, el proyecto Jardín de Academus en el MUAC, impulsado por José Miguel González Casanova, buscaba generar experiencias artísticas o estéticas con gente que está alejada del mundo del arte. José Miguel me contaba que justo la intención de esa exposición era trabajar lejos de estas dinámicas institucionales. Yo le preguntaba entonces por qué exponer en el MUAC, y decía que justo por tomar una oportunidad y utilizar a la institución de una manera inversa. No que la institución utilizara su trabajo, sino ellos utilizar a la institución como plataforma del trabajo que ya estaba realizado.

Exacto. Coincido mucho con él en el sentido de que nadie está proponiendo aislarse, nadie está proponiendo cubrir todas las necesidades, todos los huecos; al revés, lo que se está proponiendo en este tipo de espacios y dinámicas es complementarse con las instituciones y no duplicar funciones. Las funciones de las instituciones son muy importantes pero yo creo que necesitan ser complementadas. Y por otro lado también, para matizar más esta respuesta, yo creo que además SOMA sí es una institución, pero es otro tipo de institución. Y es un tipo de institución que se complementa con instituciones como museos o con instituciones académicas. Se complementan bien.

Al preguntarle sobre el papel de la prensa y la crítica en las dos últimas décadas, decisivas en la configuración del circuito artístico local, el artista explica que si bien la década de los noventa dio una generación de artistas, habría que esperar que de manera paralela surgiera una generación de críticos, pero no fue el caso; por otra parte, como ejemplo planteó que en nueve años de La Panadería apenas se publicaron unos cuatro artículos en los medios: “En pocas palabras: es una gran producción cultural con una muy mala, pésima, producción de literatura o de textos en torno a esta producción cultural que la historice, que la critique, que la narre...”.

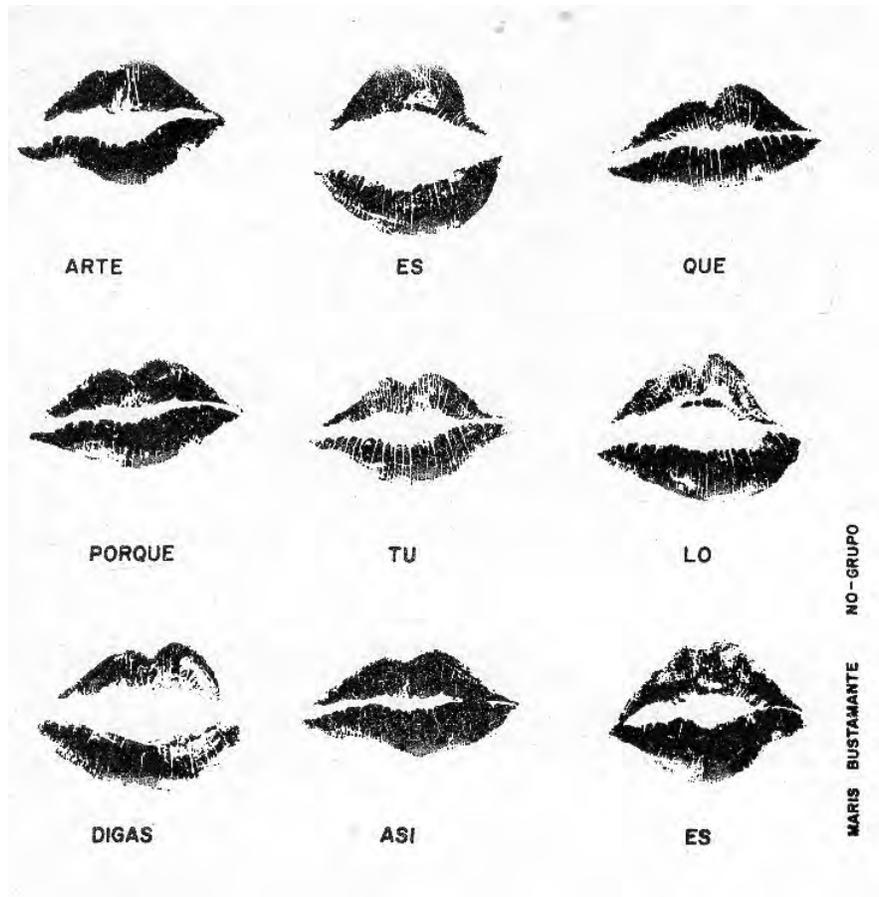
También es interesante cómo el arte ha cambiado históricamente en sus búsquedas y sus funciones, de condiciones institucionales y formales. Como artista y en este contexto tan particular de lo que hemos venido hablando, ¿de qué hablamos cuando hablamos de arte contemporáneo?

El arte contemporáneo puede ser tantas cosas. La razón por la que me interesa el arte contemporáneo, y veo en algunos artistas, es la construcción de algo increíblemente complejo.

Existe arte contemporáneo que realmente está tomando en cuenta muchísimas facetas de lo que somos como humanos. De repente sí entro a exposiciones a ver arte contemporáneo del cual el artista logra a la vez ser emocional, a la vez ser sensual, a la vez ser racional. Hay arte contemporáneo que alcanza a ser increíblemente complejo, porque como seres humanos yo creo que somos increíblemente complejos. Ha habido muchas etapas de la historia en la que el arte no ha sido muy complejo. ¿Arte abstracto?, *ok*, sobre las emociones del artista y es formal, pero deja fuera muchas facetas y muchos aspectos. Me interesa el arte contemporáneo porque es una gran plataforma que te permite expresar y desarrollar esta complejidad que tienes como persona. Tiene el potencial de generar unos espacios que son rarísimos en nuestra sociedad en los que podemos realmente hablar de cierto tipo de temas que no se pueden hablar muy comúnmente, en el que tenemos esta increíble capacidad de distanciarnos de nuestra cotidianidad, nuestra civilización, nuestra cultura, nuestra persona. De mirarnos desde afuera.

También da la oportunidad de repensarnos, de reinventarnos. Se me hace un espacio con un potencial increíble, que no siempre es aprovechado ni utilizado, pero que te da esta capacidad y espacio como pocas otras disciplinas o actividades. Me interesa explorar todo ese potencial.

Sobre lo nuevo: Maris Bustamante, Artista No Objetual



(Arte es que porque tú lo digas así es, 1979, serigrafía en blanco y negro, cortesía de la artista.)

No es que uno esté a huevo en contra del arte bidimensional –dice Maris Bustamante–, es que a huevo hay que cambiar las estructuras: generar conocimiento nuevo, hacer que avance la especie. Lo cuenta en su departamento en la Juárez, en el Edificio del Buen Tono, concebido por Miguel Ángel de Quevedo hace más de 100 años y al que considera, con razón, una obra de arte. Pero su casa, detrás del portón de madera, está llena también de obras; o mejor dicho, de huellas de obras: además de una instalación en el cubo de luz detrás del comedor, en la estancia hay fotografías y materiales que dan cuenta de una vida de provocación. Maris es pionera del arte conceptual en México. Desde los setenta, individualmente o en los colectivos No Grupo o Polvo de Gallina Negra (junto a Mónica Mayer) se ha dedicado a dar pastelazos a las instituciones del arte, la madre y cierta academia; se ha burlado de las formas (plásticas, sociales, del mundo del arte), del culto irreflexivo, de los funcionarios, de los artistas, de los espectadores...

ARTE ES QUE PORQUE TÚ LO DIGAS ASÍ ES, dijo entre besos en 1979, y de su afirmación quedó constancia en una imagen que reprodujo mediante serigrafía. De la entrevista que sostuvimos el 23 de septiembre de 2011, donde intentamos establecer una genealogía del circuito artístico actual respecto de la generación de artistas de las décadas de 1960 y 1970, queda constancia en las siguientes líneas.

El llamado de la especie

En forma concisa, la especie humana ha producido muchísimas cosas como formas de supervivencia. Es tan imperfecta que tuvo que inventar algo tan loco y tan esquizofrénico como un dios al que le otorgó todo lo que no tiene. La humanidad es simplemente una especie, pero esta cosa que hace que estemos aquí hablando es lo que ha hecho que se crea *La especie*: es bastante animal, escatológica, chafa, pero su parte sublime es la producción de conocimiento. Ahí se salva. Todo mundo se ubica entre la extrema bestialidad, el animalismo, y la producción de conocimiento (...) El arte, la ciencia y, hoy día, la tecnología, son campos que producen ese conocimiento que lo hace, además, una forma de supervivencia, es un instinto. La producción de conocimiento es un instinto, aunque si lo ves desde dentro de la especie se ve como una disciplina y como parte de campos de conocimiento. Les decía siempre a mis alumnos que las personas, en general, o hacen *zoom in* y ven pequeñas partes o hacen *zoom back* y ven generalidades. Siempre por el tipo de estructuras en las que estamos desde antes de nacer se nos enseña una u otra porque no podemos tenerlo todo (...). Digamos que

las personas somos fragmentadas adrede. Es la parte grosera de la especie. Podemos aprender las dos cosas: irnos a la parte, irnos para atrás y verlo todo. Particularmente la gente que produce conocimiento debería hacer eso.

Debido a la fragmentación de los campos de conocimiento que vemos reflejada en la forma como están estructuradas las carreras, hay carreras que son humanísticas, hay otras racionalistas. Hoy día todo eso ya acabó. La especie ya sabe, por aquellos que lo descubrieron y lo construyeron, que la disciplinariedad ha acabado. Ya sabemos, cuando aparecen las cuestiones de género, que las diferencias entre las personas de acuerdo a su identidad sexual, a su género de origen, una cuestión genética, que ahí ya está descubierto. El problema es que de donde se producen las cosas hasta que llega a todos, hay un transcurso que es parte de estos esquemas que todo mundo hace para entender: aquí está la gente, aquí está el que hace esto, aquí está la estética o el arte y entonces a través de la periodización es que uno va tratando de entender cómo es que están armadas las cosas. Los que producen conocimiento en relación al arte, (aunque creo que ya es un defecto hablar de disciplinariedad y de campo específico artístico, y por eso desde hace 18 años estoy trabajando en la cuestión de transdisciplinas), deben hablar de cuestiones transdisciplinarias, o sea, no nada más de ciencia, de arte, sino en su conjunto. Ya no debemos hablar de que las personas son hombres o mujeres sino que son personas. (...). Hablando concretamente del arte, la producción de conocimiento no se queda nada más en las artes, porque una vez que se desarrolla esto le llega a todos. Ha pasado por muchos momentos. Sigue vigente qué es el arte, qué es una obra de arte. Todavía es tan vigente como el ritual del acto académico, del aprender (...)

Me sigue apasionando lo que es el arte ante la especie humana, que tiene todas estas características que he enunciado: animal, elemental, escatológica, etcétera, con una carga increíblemente difícil de rebasar, que son las estructuras. Las personas que yo he observado, en un 98.5% solamente aprenden y son enseñadas a reproducir lo que aprendieron, punto. La mayor parte de la gente no se mueve de lugar, donde nace ahí se queda y nada más reproduce lo que se le enseña. Hay un acto heroico, que es ese 1.5% de la humanidad, que al mismo tiempo de que nació donde estaba y reaprendió a reproducir lo que se le enseñó (...) se da cuenta de que hay algo más, que hay que moverse de lugar, dejar de reproducir lo que se nos enseña y hacer algo completamente nuevo. El arte está constituido por demasiados elementos, pero todo empieza por ese 1.5% de la humanidad que sabe y se da cuenta que hay que moverse a otras partes del

sistema y que hay que hacer algo que no está hecho. Ese 1.5% son los verdaderos artistas o los verdaderos científicos o los que como Steve Jobs arman todo ese rollo increíble de la tecnología que transforma sustancialmente nuestras formas de ver y de pensar. Ese 1.5% hace un esfuerzo enorme que también el sistema pide, la especie lo pide, porque si no hubiera eso que la especie solicita, todo se anquilosa y muere porque no se pueden sostener las cosas nada más por su reproducción automática.

Hablando de los que verdaderamente son artistas, que son los que inventan algo nuevo y que no existía, hacen un acto que crea condiciones y situaciones que reverberan *ad infinitum*; es una cosa increíble, es un acto, como te decía, heroico. Al mismo tiempo que es heroico, es milagroso. El milagro no en la forma religiosa, (...) sino visto desde el punto de vista de la construcción intelectual de conocimiento (...). Es como un camino de piedritas en donde el artista, cuando arma algo que es consistente para la especie, pone la última piedra y esa última piedra nos da el *tip* y todos entendemos perfecta y clarísimamente cómo está armado eso. Sin embargo, cuando nos toca intentar hacerlo y acomodar esas piedras o esas piezas del rompecabezas está increíblemente difícil (...).

Me sigue apasionando esa posibilidad dentro de una especie en general elemental, imperfecta y grosera, el que haya individuos realmente de excepción que logran hacer algo increíble, que además, parte de lo increíble no es nada más en sí mismo hacerlo sino que nos ayuda a todos los demás. Aquellos que se autodenominan artistas, en general, lo que están haciendo son manualidades.

¿A qué reaccionó ese instinto del que habla cuando comenzó a trabajar en arte?

Tenía una intuición. Parte es genético y parte es aprendido. Casi todos nuestros impulsos son determinados por una madeja increíble de opciones, reacciones y condiciones, que la mitad es genética, la otra mitad aprendes y si tú tienes genéticamente un abanico con ciertas opciones pero nunca tienes la opción de desarrollarlas, se queda. Sin embargo, si los tienes y tienes condiciones culturales, educativas y de actitudes humanas en esta estructura tan nefasta como es la familia y, en general, tan nefasta en lo que se han convertido los centros de educación que son fraudes institucionalizados... Por eso ese 1.5% tiene que moverse de donde está, primero está donde está la familia, que es ese grupo de consanguineidades del cual es casi imposible salir; luego viene la escuela, luego el entorno cultural y luego vienen las condiciones propias de tu localidad de origen. Es casi imposible salirse de eso.

Me lo he explicado en un ejemplo tan común y tan conocido como la *Mona Lisa*. Realmente Leonardo era un individuo que en su momento logró cruces transdisciplinarios para romper la disciplinabilidad de origen, puesto que es el paso de la época medieval-feudal al Renacimiento. Eso es lo que sucedió en el Renacimiento. Ahí pasó algo en la especie, que se abrieron puertas y condiciones que luego se cerraron, pero los que la vieron armaron cosas que todavía hoy tienen una significación. Se acepte por publicidad o por una especie de cosa mercadotécnica elemental, todo mundo va y, pues sí, “Leonardo, Leonardo, Leonardo”. Tal vez no todo mundo lo entiende realmente, pero no importa, es parte del milagro; si estaba bien armado, no importa, reverberará y funciona independientemente de que la gente se lo explique o no. Leonardo en su momento entendió esas fisuras en donde se abrieron estas puertas y fue de aquellos poquísimos que atendieron ese llamado, no en forma religiosa, el llamado vocacional, que quiere decir regalo de dios, aunque en esa época era lo que predominaba, sino que hay una respuesta instintiva de la especie a eso y entonces arma distintas cosas, algunas incluso fallidas, pero como él no era fallido aún cuando tuviera cuestiones fallidas, la hizo, no es un individuo fallido.

Les decía a mis alumnos de diseño de arte cuando entregaban trabajo: “a ver, ¿a quién chingados le van a interesar esos dibujitos que ustedes me traen hoy? Pues sí, primero a ustedes: ‘ay es que están tan bonitos los que hice’, y luego a tu mamá, pues sí, tu mamá está hecha para eso: ‘ay qué bonito, mi hijito’, aunque esté horrible, pues no sabe”. Entonces les digo: “pero, a ver, ¿cuántos años van a aguantar estos dibujos? Se acaba el trimestre y a la basura por ustedes mismos o a lo mejor acaban la carrera y entonces se van a la basura y si no se fueran a la basura, ¿cuántos años van a durar y qué repercusiones van a tener para toda la especie?”, ahí ya nos tronamos, es realmente imposible. Les digo: “entonces ahora imagínense que Leonardo hacía bocetos, que ni siquiera eran a veces originales, y esos pedacitos de cosas que él hacía nos llegan como reliquias, ¿cómo puede un papel dibujadito trampear los siglos y llegarnos hoy día en calidad de hiperoriginal, hiperreliquia cuando fue hecho como parte a veces de un proceso? Caso que, si comparamos cuál es el proceso en la gente que estudia diseño y arte, en general no se da. Ahí es parte del milagro.

Cuando se inauguró el museo de Cuevas, estaba muy cercana al maestro que fue siempre muy generoso y bueno, un hombre tan brillante y tan inteligente, un día hablamos y me dice “¿qué te pareció la inauguración del museo?”, y entonces le dije,

“bueno, te han dicho todo, había tanta gente, tantas cosas, pero te voy a decir algo que creo que nadie te ha dicho”, y el maestro siempre así muy atento, porque él siempre busca las cosas originales, él sí es un artista, ¿verdad?, le dije: “me impresiona todo eso que yo vi en la inauguración porque todo empezó con un lápiz y un papel”. Ése el poder de un artista, ¿cómo le hace? Que esté metido con políticos, que sepa hacer amigos, que... ¡Pero todo eso empieza con un papel y un lápiz! (...) El poder crear eslabones de conocimiento desde el campo de las artes haciendo lo que se llama una obra de arte es milagroso. Eso es lo que a mí me interesa todavía del arte, cosa que en general no veo.

Con las propuestas que hicieron en No Grupo y después en Polvo de gallina negra, surgieron cuestionamientos al sistema de las artes, sus formas y a las instituciones de la época...

...y a las de la humanidad en general...

En ese momento fue un “zangoloteo”. A propósito de esta visión retrospectiva, ¿hay un avance de eso, se zangoloteó de verdad este mundo o retrocedió, qué pasó?

La realidad es múltiple. No es una sino que son muchas. Hay muchas realidades que trabajan de forma simultánea. Luego, extrapolando en el fenómeno histórico, imagínate que es muy complejo. Defendería todavía que es tan claro que se zangoloteó que estamos hablando de eso, esa es una. Dos: nosotros en el momento que empezamos a desarrollarnos, captamos, como Leonardo en su momento, estas fisuras y puertas que se iban a cerrar y tan se zangoloteó y logramos penetrar esa realidad, en general impenetrable, que se transformaron todas las variables del sistema.

Lo que yo defiendo no es que los no-objetualismos sean una nueva técnica que se inventó y que se anexa a lo fisiotradicional del pintor. No. Hubo una división radical entre las formas de pensar, producir el arte, circularlo y lo que vino después. Y, siendo individuos con un juego muy limitado, el hecho de trabajar en grupos permitió que el reto que se planteaba históricamente en ese momento por esos resquicios que se abrieron, pudimos penetrar la realidad. Lo que nosotros empezamos a desarrollar tuvo varios pasos: uno, darnos cuenta de que ahí estaba pasando algo; dos, que estábamos ahí como jóvenes con toda la hormona, con toda la juventud, con toda la energía y con toda la inteligencia ambiciosa de la que éramos capaces. Teníamos antecedentes ambiciosos, como la Escuela Mexicana de Pintura. En México tenemos esa tradición de artistas potentes que no importa que estés en un país en vías de desarrollo y miserablemente pobre: cuando las cosas se dan te mides con cualquiera en cualquier parte del mundo y

esa es una educación que hemos tenido, es una cosa increíble. Todas esas variables se dieron para que pudiéramos hacer lo que hicimos siendo individuos, porque estábamos en equipos, en colectivos, porque las condiciones políticas, sociales y culturales nos permitían hacerlo con estos antecedentes que nos daban esa fuerza de actitud y porque pudimos con cualidades individuales personales. Todo mundo es inteligente, el que no la hace es que no sea inteligente, es que su inteligencia no estaba en función de lo que había que haber hecho.

Cuando doy clases a los profesores para que se actualicen, por ejemplo, un día en Guanajuato, no sé en qué universidad, creo que en Guadalajara, me grita desde el público un profesor: “¡es que a mí así me gusta pintar!” Y entonces volteo, suelto la carcajada y le digo: “bueno, cuando a mí me dan ese tipo de ataques lo que yo hago es ponerme una botellita con trementina aquí [señala su pecho, cerca del hombro] y cuando me da eso lo huelo, se me calma y sigo adelante haciendo, no lo que me gusta sino lo que la especie está necesitando”.

Hay diferencia entre ser una persona que hace las cosas para darse gusto, que son las manualidades, pero si eres profesional tienes que darte gusto haciendo cosas no nada más para ti sino para todos los demás, porque hay labores que se tienen que hacer y si tú no estás dispuesto a hacerlo te quedas en la manualidad, no eres artista.

Es duro porque por un lado nos reímos con la broma de la trementina, pero por el otro lado habla de un compromiso que no todo mundo puede asumir porque al final la vida de uno es la vida de uno. Es lo único que tenemos. Si en las condiciones para hacer lo que se tiene que hacer, y entendiendo que la inteligencia puede responder a estos retos de la especie, a uno le gusta, pues qué mejor. Si uno logra que todas las variables estén en función de eso, pues es una unión perfecta, porque esas situaciones nos piden todo y de manera obsesiva lo damos y a veces no funciona y entonces imagínate, ¿gastar toda tu vida en eso para que no sirva?, pues está cabrón; pero por otro lado, en esa opción también hay un arriesgue sin protección que creo que es interesantísimo pero que no es para todos, desde luego.

Los sistemas tanto familiares, de enseñanza y de medios que tenemos ahora, hacen que las personas no le entren a eso porque entonces la especie realmente cambiaría, ¿para dónde vamos? Cada persona es una maqueta de muestra de lo que es la especie. Una persona nace donde nace, tiene los valores de donde nace, tiene que actuar de acuerdo a como se le dice y después viene todo lo demás: el compromiso del país y

de todo. No todo el mundo puede decidir, porque tiene que ver lo que es su familia y su familia a lo mejor es chafa, porque las familias en general son chafas. La familia lo que hace es envolverte de nexos inmediatos emocionales y afectivos para que no te muevas y además siendo mujer, me lo sé perfecto, ¡menos! Así que en el momento en que uno logra rebasar eso, pues ya. Pero casi nadie puede. Siempre he hablado mal del concepto de madre social, que es uno de los arquetipos de la especie. Por eso después hice con Mónica Polvo de gallina negra, ahí estaba muy cabrón. Si el No Grupo fue cabrón porque no había nada de esas formas de producir y de identificarnos con cosas nuevas y no había nada, que fue muy duro, digo que éramos casi casi como artistas suicidas. Estábamos contra todo para encontrar lo nuevo. Contra la escuela, contra los otros artistas, contra lo que se había hecho, contra la familia, contra el medio, contra el mercado del arte, ¿pues ya que podía salvarnos? Nada. Es increíble eso.

(...) Hicimos nuestro trabajo. Cumplimos con nuestro trabajo. Como parte del No Grupo con los demás y con Mónica, creo que hicimos bien nuestra tarea y entendimos en ese momento que era tiempo de nuevas formas de pensar y las asumimos. Hoy todo el mundo piensa así. En alguna conferencia que puse en *Transitio* hace como tres años, hablé de eso y dije: “muchas de las cosas que hicimos entonces, ¡hoy dan risa! Y yo me río también con ustedes, no crean no, pero me da gusto que nos podamos reír de eso cuando en ese momento no había nada”, y era, pues un alarde o una actitud que se entendía como prepotente o como mamona, pero si hoy eso ha sido rebasado fue gracias a que nosotros hicimos nuestro trabajo.

Me gustaría que me hablara en este tránsito histórico sobre el papel que han jugado algunos agentes, por ejemplo del papel que han jugado los medios de comunicación, si, por ejemplo, el periodismo cultural ha sabido responder, asimilar o dar cuenta de todo esto.

El 1.5% contenido en los medios, respondieron. Nosotros empezamos a darnos cuenta de que si no nos movíamos de lugar, incluso para buscar otro tipo de públicos, pues no la íbamos a hacer, porque si cambiábamos todo y el sistema estaba anclado en lo que había, simplemente te mandan a la chingada. Teníamos que buscar otros públicos y para eso necesitábamos de los medios. ¿Qué hacíamos? ¡Cada cosa que hacíamos! Íbamos a las redacciones de los periódicos. En aquella época no estaban ni el *Unomásuno* ni *La Jornada*, entonces íbamos al *Excélsior*. Íbamos a la redacción y decíamos “queremos hablar con los reporteros de la fuente cultural”, muchos nos mandaban a la chingada o

nos decían que sí pero seguramente agarraban los papeles y los tiraban a la basura. Pero persistíamos (...) El 1.5% que se interesó también desde su campo estaba ya conectado a que iba a ver cambios y los intuyó, y así es como incluso se hicieron amistades muy interesantes a través de los años.

Hacer la guerra a la institución

Ahora, está la historia de la pintura, que viene desde el siglo XII y todavía existe, supuestamente... No es que uno esté a huevo en contra de lo bidimensional. No. Es porque obviamente... En ciencia eso es muy claro. Si tú descubres la vacuna de la polio y después de 300 años dices que la vuelves a descubrir, quiere decir que eres un farsante. En arte es igual. Si descubres una serie de cosas surrealistas, por ejemplo, pues en su momento cumple, pero que hablemos del surrealismo en este momento es farsante, es fraude. Que haya personas con intelectos medianos, es parte de las manualidades que hay que hacer. Seguirán trabajando con el surrealismo, seguirán trabajando con ciertas cosas porque no encuentran otras, pero si ya se descubrieron y se vio su eficacia, tan es así que están implantadas...

Los no objetualismos, que son nuevas formas de pensar, cambiaron todo: el sujeto, el objeto, las condiciones de conceptualización, de financiación, de producción, de circulación y de consumo. Porque el consumo no es nada más el que comprar un cuadro, es el que lo ve y puede interesarle. Todo eso fue alterado. Que me vengan con cosas de los veinte, pues no.

Los críticos siempre iban a la zaga, porque el sistema tradicional de sujeto, objeto, ta, ta, ta, ta, ta; el sujeto estaba en un lugar fragmentado y el público estaba en otro, entonces la crítica era un interlocutor idóneo para que de lo que se hacía acá y llegar acá: explicaba, aunque las explicaciones, en general, podían ser muy chafas y muy de manualidades por los pocos que sí funcionaban, pero en los 70 ya los críticos no tienen nada que hacer, porque aparecieron los teóricos del arte como Juan Acha, que le dan de bofetadas a los críticos que nada más hablan “que del azul, que me recuerda los azules de...”, ¡chafez!, ¡chafez!

Se va mejorando el sistema y es mejor que haya un crítico, pero teórico. En este momento los curadores (no todos, porque hay curadores que funcionan como los críticos más chafas), sí hacen su trabajo, en función del conocimiento, esta especie avanza. Por eso los curadores vienen y algunos son muy mamones porque saben que

tienen un rol histórico que ha rebasado a muchos artistas, a muchos críticos y a muchas situaciones.

De todas maneras, la fórmula persiste: tiene que haber alguien que lo imagine, que lo conceptualice y que lo haga, que lo baje de bulto, y entonces aquél que está estudiándolo lo puede entender. A lo mejor no, pero a lo mejor sí, y si sí, funciona. Y entonces se van rearmando estos circuitos hasta que le llega a la mayoría de la gente.

(...) En el campo de conocimiento hay una limpieza, a pesar de que la gente pueda estar ahí como intermediarios que pueden ser críticos o pseudocríticos o posneotranscríticos, ya, nada... De todas maneras el sistema requiere de todo eso y la basura se va eliminando, se va purificando (...). El conocimiento se va depurando, va quedando lo sustancial, se hace la aplicación aquella del *zoom in* y de *zoom out* y lo que no funciona se elimina.

En ese sentido, no sé si viste u oíste la radionovela del No Grupo. Está en el portal de Artes e Historia, en el blog de Manuel Zavala. Es una radionovela que se hizo en forma doméstica con los elementitos que se tenían. La idea era de Rubén Valencia, lo escribió con Melquíades y yo les ayudé, era una cosa entre los tres. Lo que se plantea es que llega un día en que los museos están llenos de basura. ¿Qué hacemos con eso?, porque está saturando el espacio y hay que eliminar lo que no sirve, y aunque estuviera en los museos, no sirve. Porque es esto que te digo: se va depurando el sistema, entonces va a llegar un día en que todo lo que hay en los museos no funciona y hay que eliminarlo porque si la gente no lo recoge, hay que eliminarlo. Esa temática (...) es muy actual y que puedes tomarlo como ejemplo de todo lo que hemos estado hablando.

En la especie humana y concretamente México, donde así como en el museo hay basura y hay que eliminarlo, pues es la política. La política ya no hace lo que debería de hacer. La política es una de las labores máximas y sublimes de la humanidad donde los mejores hombres y mujeres, las mejores personas, trabajan para los demás. En este momento, los políticos en general no hacen eso, por lo tanto se necesita una depuración, ¿cómo se llaman esas depuraciones? Guerras, revoluciones, etcétera, esas ya son fórmulas históricas.

Nosotros le hicimos, digamos, la guerra a los soportes tradicionales, pero no matamos a nadie. Lo que hicimos fue penetrar las instituciones artísticas sin estar en el mercado. Increíble. Teniendo de enemigos a los críticos nos metimos y transformamos muchas cosas desde adentro. Es más lento, pero nosotros logramos hacerlo. (...) Lo que

hace poco le dije a Mónica es que nosotros sí tenemos que ir modificando cosas porque ganamos la partida. El arte ganó la partida (...), ya todo mundo puede hacer labores de diseño y de arte. Ya. Tan se embebió bien en la especie que la tecnología ayudó y ya todo eso está al alcance de todos. Tenemos que seguir haciendo lo que no está hecho.

¿Ustedes respondieron a lo que les demandó la especie en ese momento, hablando en términos de lo que me contaba al inicio? ¿Cómo cree que le está haciendo eso el arte contemporáneo, si está respondiendo o cómo le está haciendo?

Yo creo que el 1.5% del arte contemporáneo responde bien, muy bien, con toda la potencia, el talento, la genética, el moverse, todo eso: el 1.5%. Pero del 100%, el 1.5% para mí es insuficiente. Hay que invertir los valores, pero si tú analizas, por ejemplo, en el mundo del performance, que es tan nuevo y tan eficazmente implantado ya; si tú conoces lo que se hizo al principio donde no había computadora, no había correo electrónico, no había video, no había cámara digital, no teníamos nada y lo que se hizo, y tú analizas lo que se hizo ahora, con todos esos medios, pues todos esos medios deberían de haber potencializado una cosa muy diferente. Algunos poquitos sí lo hacen, pero la mayor parte es como, por decir, son cuadros tradicionales en un mundo que ya cambió. Son bodegones, están haciendo bodegones o están haciendo bodegones con formas geométricas, pero por qué, ¿por pendejos?, no, es porque su inteligencia no está dirigida donde debería de dirigirse y su estructura emocional y racional, por donde estuvo o nació, no puedes soltar cosas, no las puedes soltar, así como al que me gritó “¡es que a mí me gusta la pintura!” y le digo de la trementina: cubro el ataque y sigo adelante con lo que tengo que hacer, pero la mayor parte de la gente lo que quiere es hacer manualidades, vivir de la idea de ser artista sin serlo, porque el serlo implica dejar cosas y darte cuenta de cosas que duelen.

Hay una última pregunta que me interesa mucho. “Arte es que porque tú lo digas así es”, ¿cómo se relaciona hoy después de todo este periodo de trabajo de tiempo con esta frase?

Bueno, esa frase fue concebida, de acuerdo a todo lo que platicamos, que no todo mundo que quiere ser artista lo es, pero aquel que lo es dice “arte es porque yo lo diga así es”, y sí funcionó, el que sí fue. Entonces yo diría que en mi caso, en la forma más modesta, yo tuve razón al decir esto porque lo que yo dije, aquí está y ahí quedó. Es una forma, es una contribución, considero que es una contribución modesta, muy modesta, muy modesta, pero contribución y la sigo considerando milagrosa. Porque

todo mundo quiere pero no puede, pero el que quiso y pudo, hay que respetarle esa entrega, porque tienes que moverte de lugar, tienes que dejarlo todo y tienes que criticarlo todo (...) Hay que darse cuenta de esas cosas si quieres ser artista. Entonces es una fórmula que funciona en cualquier caso para los que sí fueron artistas o van a ser artistas, pero para los que no, no. Porque la gente puede decir lo que quiera y es una pinche pendejadota, mejor no lo oímos aunque lo diga, pero en aquellos que lo dijeron y sí fue cierto... Es una maravilla.

Por eso estamos aquí.

Pues sí, porque imagínate, es como yo les digo a mis cuates a veces: imagínate que estábamos en contra de todos, de la familia, de la cultura, de la escuela, del concepto de maestro, del mercado del arte, de las galerías, de los museos. Les digo: imagínate qué grueso y que todavía haya alguien que nos pida nuestra opinión verdaderamente es milagroso. Es que las cosas circulan no nada más por las verticalmente armadas, eso es lo que es milagroso todavía, que tal vez en la sociedad nueva, en la humana, que te digo que va a ser así como una clase media generalizada donde la gente ya no se va a morir de hambre, va a tener acceso a toda la información, pero va a seguir habiendo pedos y broncas. Y ahí se necesitará de los nuevos individuos que ya no se llamarán artistas ni científicos sino que va a ver otro nombre para identificarlos que van a ser los mejores, porque su genética y su autoformación les permiten dar mejor que otros, porque eso, a huevo que siempre va a haber. O sea, todo mundo tiene inteligencia, todo mundo tiene genética, pero no todo mundo puede de la misma manera. Eso es así. Entonces todo se va a mejorar, todo se va a limpiar, va a ver cosas muy chingonas, todavía estamos un poco en la parte animal y bestial, pero eso va a acabar, yo creo.

(...)

Tú estás muy preocupado por los públicos, me imagino lo que yo creo cuando tú recalcas tanto eso es que, como un profesional que se desarrolla desde la comunicación, no quieres abandonar eso en su origen. Eres periodista, se complementa y te das cuenta que el mundo necesita de eso y seguramente tú, concretamente, te das cuenta que los públicos están abandonados a su arbitrio. Nadie se preocupa por ellos; o sea, ellos se dirigen y se mueven según sus intereses o según las manipulaciones para que se muevan de esa manera y me imagino que es muy lícita tu preocupación porque se cuidan todas las variables, pero el público es el más esclavizado. Se le manipula, nadie ve por ellos, entonces a lo mejor una nueva especialidad podría ser el que representara a esos

públicos en tanto, no políticamente como los sindicatos, etcétera, etcétera, sino en tanto consumidores de cosas. Eso no lo hay. Yo no he visto ningún especialista, así como los críticos eran el intermediario entre el arte y los artistas, digamos el debate y el público pero que era el arte y el artista, no hay lo mismo para los públicos, no hay quien o quienes (...) Ahora que voy a ir a España quiero estar en la Puerta del Sol porque ese movimiento de los indignados me parece que es eso: me parece que son los públicos que dicen “chinguen a su madre, este sistema ya chingue a su madre”. Los indignados: como en el 68 los estudiantes eran sujetos de cambio social, por eso me interesa mucho, pero, pienso que tú haces mucho énfasis en la cosa de los públicos y que los públicos son como el reducto a donde llega todo: la mierda o cosas buena onda. Las cosas buena onda a veces tardan mucho en llegar, pero pienso que eso ya está cambiando.

Pienso en esta experiencia de, a lo mejor es un punto de partida también muy personal, de pararse frente a una propuesta artística sin saber nada, sin tener un bagaje, sin tener una historia... A lo mejor, por eso me interesan mucho las mediaciones, lo que hacen los periodistas, los curadores...

Seguramente te pasa lo mismo que me pasó a mí que cuando se dio lo del arte feminista: lo que yo quería primero era ayudarme a mí, porque cuando me empecé a dar cuenta de las cosas dije: “está de la chingada y además soy mujer. Está de la chingada”. Entonces lo que hice fue primero querer ayudarme a mí, pero inmediatamente me di cuenta de que como yo había millones y entonces eso se hace una posición política, porque me di cuenta de que mi preocupación la tenían millones que estaban igual de jodidas. Entonces hay que hacerlo, ¿no? Me imagino que ese primer estadio es porque tú, en la paradoja esa de que tú eres tú y todo viene a partir de ti, entonces por eso es muy importante empezar por uno, pero no olvidar que uno es los demás. Entonces todo eso es muy lícito en tanto que empiezas por ti y estás tratando de hacer eso, pero hay que rebasarlo, pero solamente haciendo cosas como esto vas pasando a otros puntos.

(...)

Claro, todo mundo hoy día, como ya se puso de moda también el profesional periodista: hay películas, todo, o sea, realmente destaparon a un profesional que desde que se empezó a identificar como tal... ¿cuánto llevarán los periodistas?, ¿tres siglos, cuatro siglos? No más. En la época de Leonardo no había periodistas. Había heraldos. Pienso que es una nueva carrera que también se destapa como el arte en su momento y entonces te va puliendo hacia adentro con la particularidad de que el periodista... Digo, hay

periodistas que han matado porque también lo que dicen es tan cierto que es grueso; es como cuando los artistas decimos algo que es tan cierto que tu familia te manda a la chingada. Yo, por ejemplo, cuando doy clase hablo muy mal del arquetipo de la madre. Un día estaba mi hija la mayor, Andrea, en un diplomado que armé y en esa clase se destapa el tema la madre y me acuerdo que ya veníamos de regreso en el coche y me dice “ay mamá, estuvo padrísima la clase”. ¡Pues claro, contra la madre!, y me dice “pero tú no eres así” y le digo, “¿sabes qué, hijita?, no bajes la guardia, porque la madre social siempre ataca” y entonces ya nos reímos, pero es verdad, entonces no me las chingué tanto. Pero todo mundo te chinga y ni cuenta se dan, y cuando se dan cuenta siguen, siguen...

Eso es súper interesante: ¿cómo vivir una carrera artística y toda una vida sin bajar la guardia? El otro día estuvo Felipe Ehrenberg en SOMA y yo le preguntaba “¿Cómo vivir al margen del mundo del arte tantos años?”, y decía: “pues no haciéndoles caso”, bueno, lo dijo con otras palabras, pero, ¿cómo es no bajar la guardia?

Bueno, yo creo que para realmente no bajar la guardia, pero vivir, poder sobrevivir al hecho, lo que tienes que hacer es cambiar tu estructura, otra vez vemos que es la cabronada, ¿no? Entonces, yo siendo hija de familia, familia tradicional... lo que hice fue cambiar mi estructura. No se puede cambiar todo, pero la parte que iba a corresponder a la mía en tanto arte, arte academia... Armé un paquete y ahí sí cambié. Entonces puedo hablar mal de la madre y aunque yo sea madre en mi plática con mi hija me río de la madre, porque la ubico y sé el poder que puede tener y no me creo pendejadas y no me voy a defender a lo pendejo, porque las madres somos nefastas pero podemos no serlo o serlo menos. No es nada más no hacer caso y cambiar las cosas: hay que cambiar las estructuras. Hay que cambiarlas, a huevo hay que cambiarlas, pero pues eso no todo mundo puede aunque quiera, aunque le convenga, porque si realmente cambias las estructuras, ¡ya!, no hay tanto pedo. En cambio si tú no las cambias siempre hay conflicto, porque tú quieres eso pero ¡otra vez, puta, no, y otra vez, puta! [risas]. Hay que cambiarlas. Ahora: nunca vas a estar tan solo como te dijeron esas estructuras, aunque tampoco estés tan acompañado como te hubiera gustado, pero nadie está tan acompañado como le gusta o hubiera gustado aún sin cambiar nada siempre hay pedos con las gentes de tu alrededor, entonces pues mejor ser selectivo...

Bibliografía

- Barthes, Roland, "De la obra al texto", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (1971), Paidós, Barcelona, 1988.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Ítaca, México, 2003.
- Berger, René, *Arte y comunicación*, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, España, 1976, 96 pp.
- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Paidós, España, 1987.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Estética, España, 2010.
- Genette, Gérard, *La obra del arte I. Inmanencia y trascendencia*, Editorial Lumen, Barcelona, 1997.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Hadjinicolau, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI Editores, México, 1981
- Jiménez, José, *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2003.
- Kosík, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México, 1967.
- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- Osborne, Harold, *Estética*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios del FCE, México, 1972. Los artículos: Paul Valery, "Idea general del arte"; Roman Ingarden, "Valor estético y valor artístico", y Sartre, J. P., "La obra de arte".
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Sobre la verdad en las artes", en *Arte, sociedad, ideología*, número 2 agosto-septiembre de 1977, México.
- S/A, "Los camaradas del tiempo. Conversación con Boris Groys", en revista *La Tempestad* número 75, México, noviembre-diciembre de 2010.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós Estética, Barcelona, 2004.

- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, form, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos/Alianza, España, 2002.
- Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Colección Teoría y Análisis, UAM Xochimilco, México, 2000.
- Thornton, Sarah, *Siete días en el mundo del arte*, Edhasa, Barcelona, 2008.

Complementaria

- Ávila, Sonia, “Zona Maco abre el ‘latente’ mercado del arte”, [en línea], *Excelsior*, 19 de abril de 2012, URL: http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=nacional&cat=1&id_nota=827685, [Consulta: 19 de abril de 2012].
- Debrouse, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM-Turner, 2006.
- Abelleira, Angélica, *Se busca un alma. Retrato biográfico de Francisco Toledo*, Plaza y Janés, México, 2001.
- González Casanova, José Miguel, *Agenda oculta*, Conaculta-Aldus-Fundación/Colección Jumex, México, 2009.
- González Casanova, José Miguel, coordinador, *Medios múltiples dos*, UNAM-ENAP, Fundación/Colección Jumex, México, 2008.
- González Rosas, Blanca, “Cuadrado rojo: El INBA a evaluación”, en *Proceso*, núm. 1804, 29 de mayo de 2011.
- González Rosas, Blanca, “La Bienal de Venecia: cinismo y sumisión”, en *Proceso*, núm. 1805, 5 de junio de 2011.
- Henaro, Sol, *No-Grupo: un zangoloteo al corsé artístico*, Museo de Arte Moderno, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

- Kaplan, Dale “Du Champ de l’art contemporain. Una consideración metaestética del campo del arte contemporáneo”, [en línea], en revista *Replicante*, julio de 2011, URL: <http://revistareplicante.com/du-champ-de-l%E2%80%99art-contemporain/>.
- Lésper, Avelina, *Reflexiones sobre arte contemporáneo. Brevísimos diccionario de una impostura* [en línea], revista *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*, julio de 2011, dirección URL: <http://revistareplicante.com/reflexiones-sobre-arte-contemporaneo/>, [Consulta: 2 de agosto de 2011].
- Lésper, Avelina, *¿Qué quiere el arte contemporáneo de la crítica?*, [en línea], en *Avelina Lésper. Crítica de arte*, 13 de marzo de 2010, dirección URL: <http://www.avelinalesper.com/2010/03/que-quiere-el-arte-contemporaneo-de-la.html>, [Consulta: 2 de agosto de 2011].
- Lésper, Avelina, *Los curadores... y la atrofia del arte*, suplemento *Laberinto* de *Milenio Diario*, 6 de septiembre de 2008.
- Medina, Cuauhtémoc, “Contemp(T)orary: Eleven Theses”, [en línea,] en *e-flux journal*, núm. 12, enero, 2010, URL: <http://www.e-flux.com/issues/12-january-2010/>
- Mejía Madrid, Fabrizio, “Las biografías del presente. Cinco artistas mexicanos contemporáneos” en *Revista de la Universidad de México*, núm. 81, noviembre de 2010.
- Ostrander, Tobias y otros, *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco 2010*, Dirección General de Artes Visuales-UNAM, 2010.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- Tribe, Mark y Jana, Reena, *Arte y nuevas tecnologías*, Taschen, España, 2009.
- Márquez, Marcos, “Acerca del significado de las imágenes periodísticas”, en: Romero, Lourdes (coord.), *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, Seminario de Periodismo, UNAM-FCPS, México, 2009, pp. 39-55.
- Smith, Melanie, *Melanie Smith*, A&R Press/Turner, Italia, 2008.
- S/A, Mex Art Data Base [en línea], base de datos del Patronato de Arte Contemporáneo A.C., URL: www.mexartdb.com

- Varios autores, *Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, A&R Press, México, 2006.
- Varios autores, “Política cultural. Modelo para armar”, en revista *Letras libres*, año XII, núm. 137, mayo 2010.
- Varios autores, “Hacia dónde va el arte”, número especial de la revista *Letras libres*, año V, núm. 50, febrero, 2003
- Varios autores, “Arte contemporáneo mexicano: el relevo”, dossier de la revista *La Tempestad*, núm. 50, septiembre, 2006.