

00262

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ACADEMIA SAN CARLOS**

LA PACIENCIA COMO MÉTODO

Tesis

**Que para obtener el título de
Maestro en artes visuales
Especialización escultura
Presenta**

Eric Carlos Bertrand Cervantes

México D.F.

2000

12.9982



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.

1910

ERIC BERTRAND

La paciencia como método

Chuang-Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser hombre.

Herbert Allen Giles. *Chuang-Tzu*

Un rey tenía un hijo llamado Phul. Este hijo, un día, penetró a caballo en un bosque enorme.

De pronto, todo lo que había en el bosque se transformó en flores. Solamente el príncipe y el caballo permanecieron príncipe y caballo...

Al volver al palacio, Phul contó el prodigio a su padre, quien no quiso creerle y lo reprendió por haber mentado. Llamó al *pandit* real y le ordenó leer al príncipe anécdotas y máximas contra la mentira. El príncipe, sin embargo, se obstinaba en pretender que había dicho la verdad. Entonces, el rey congregó un ejército y partió para el bosque. Allí, en un instante, se convirtieron todos en flores.

Pasó un día. Luego el hijo juntó los libros de anécdotas y de preceptos y se fue al bosque, arrancó las páginas y las dispersó a los cuatro vientos. A medida que las hojas se diseminaban, los soldados del rey resucitaron, y el rey también.

Mircea Eliade. *Noche bengalí*

INTRODUCCIÓN

El trabajo que sigue solo puede entrar en la categoría de ensayo: pues es un experimento sobre la forma. Pero esto no es suficiente como advertencia. Al leer este trabajo, el lector sin duda se dará cuenta que hay en el algunas contradicciones que parecen incoherencias. Le ruego por esto que tenga paciencia. Como lo podrá constatar rápidamente, estas contradicciones son parte integrante del trabajo. Esta (y así lo declaro varias veces en la tesis) es una tesis proceso, por lo que es necesario algunas aclaraciones antes de empezar su lectura.

Primero, el texto está dividido en tres partes. Cada una de éstas marcan una ruptura y una nueva metodología. La ruptura más grande es sin duda la que ocurrió entre la primera y la segunda parte, pues entre la redacción de ambas pasaron casi dos años enteros. Esto explica sin duda un cambio de orientación tan radical. Sin embargo, en el lapso de tiempo que las separa, surgió un interés repentino por la historia de México, y a partir de esto, una necesidad de investigar sobre los vínculos entre la política y el arte. Permanece cierto que las preocupaciones por la forma y el contenido son lo que une una parte con las otras. De hecho, el desarrollo de cada una de ellas es una consecuencia directa la que la precede, precisamente en esos términos. El tema cambia pero el objetivo permanece el mismo.

La primera parte (el proyecto de tesis) es precisamente eso: el proyecto de tesis. El hecho de que se encuentre "*encapsulado*" en la forma global de la aquella permite entender como evolucionaron las ideas desde su principio. La segunda parte es probablemente la más tradicional en cuestión de formato, más sin embargo su contenido ejerce indudablemente una influencia sobre la tercera y última parte, con la cual regreso a consideraciones formales con la intención ya muy definida de reflexionar sobre el aspecto del sentido de las obras de arte.

Los capítulos están ahora en el orden que fueron escritos y constituyen así una cronología del mismo proceso. Hay una sola excepción a esta regla: En el capítulo 3 usted encontrará las obras plásticas en los cuales el trabajo está basado, que fueron los primeros elementos realizados de todos los que conforman este trabajo. Tienen el lugar que tienen en el orden general porque solo después de haber escrito el capítulo uno y dos, pude entender la importancia que tienen. Por otra parte la tesis consta de ocho capítulos, algunos muy cortos, y otros muy largos. En este caso se trata simplemente de diferentes aproximaciones (ideas) al mismo problema con la diferencia de que no marcan una ruptura tan grande como lo hacen las partes. Sin embargo, para facilitarle un poco la tarea al lector, he incluido comentarios entre algunos capítulos, y esto especialmente a donde siento que el cambio es más radical.

No hay conclusión, porque preferí que el autor llegara a sus propias conclusiones, y porque este trabajo seguirá desarrollandose en el futuro. Tengo la pretensión de que sirva también como tesis de doctorado (en Montreal) para lo cual esta seguirá creciendo desde su interior y por las dos extremidades, si se me permite expresarlo así. Sin duda el lector podrá

especular en cuanto a posibles anexos que podrían añadirse luego (toda sugerencia será bienvenida) y considero que esta libertad de imaginarlas sería un mayor beneficio que el hecho de cerrarle las puertas de su imaginación.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1

P R O Y E C T O D E T E S I S

INTRODUCCION Suelo responder a los retos artísticos con materiales, conceptos y medios de expresión que le son característicos del genero artístico que llamamos en México "arte alternativo". Mis obras generalmente son comentarios críticos, a veces teñidos de ironía, acerca de la vida en la ciudad, de la urbanización masiva y de la centralización del poder. Hay algunos temas recurrentes: la niñez, la literatura, la política, la sociedad de consumo, la naturaleza y demás; sin embargo, se destaca de esto una preocupación (por no decir obsesión) por el proceso creativo en sí. Esto me ha llamado a fijar los parámetros de mi tesis conforme la óptica particular que este punto de vista supone. Mas no puedo ignorar el hecho de que resulta muy complicado abordar esta problemática bajo las prescripciones de un modelo metodológico creado para las ciencias, y que por ende, se adapta mal a las exigencias que supone tal investigación. Además, el artista de hoy busca vínculos más estrechos entre la metodología artística y la vida misma. Por éstas razones, y otras, decidí darle prioridad a ciertas manifestaciones del proceso creativo (yo los llamo síntomas) y dejar que la investigación se estructure a partir de la metodología que estas dicten. Esto podría llevar a una fácil (y debilitada) resolución de la tarea que tengo delante de mí; pero no se trata de eso, lo que quiero aquí es cuestionar el formato tradicional de la tesis experimentando con sus límites.

JUSTIFICACIÓN Veamos con más detalle

estas consideraciones relativas al proceso creativo. Es central en la estructura de mi argumentación la convicción de que la mediación entre los elementos que constituyen la sustancia de obra, y su eventual configuración en una estructura semánticamente coherente se efectúan de una manera esencialmente inconsciente (dando por cumplido el aprendizaje mínimo requerido de los códigos pertenecientes al contexto socio histórico particular en el que se difunde la obra, lo cual en gran medida se hace inconscientemente también). Esto implica que el reconocimiento y el respeto de los *síntomas* que aparecen en las diferentes etapas de los aspectos artesanales y psicológicos del proceso de la elaboración de la obra artística, son una parte esencial del trabajo del artista. Estos *síntomas* no son elementos que se puedan desligar del resto, o discutir. Son la punta de un iceberg, una guía para la intuición. Existe una contradicción fundamental entre esta actitud y la que nos es requerida para realizar una tesis convencional en la cual la justificación no solamente se explica por la actitud del tesista, siendo mas bien lo que le es específica a la tesis. A un artista se le pide que muestre, y al tesista que demuestre. Si tomamos en cuenta lo que escribí mas arriba, sentimos como se dificultan las cosas. Pero, ¿como se pueden conciliar estos puntos de vista ? He notado que algunos textos que he leído y que han logrado evitar de una manera satisfactoria que la formas impuesta por uno u otro de los géneros típicamente justificativos obstaculicen el pleno desarrollo de su potencial creativo tienen todos algo en común: el cuestionamiento de los mismos géneros a través del desbordamiento de este hacia otros géneros. Y no hay razón de impedir, por ejemplo, que un poeta haga uso de analogías en un texto con intenciones netamente teóricas. Si existiera alguna contradicción fundamental que lo impidiera, no contaríamos con las obras maravillosas que son El Arco y la Lira, de Octavio Paz, o Iniciación al Método de Leonardo da Vinci de Paul Valery; tampoco sería aceptable, por la forma abierta con la cual maneja los conceptos

Understanding the Media, de Marshal McLuhan.
He comprobado, no solo en mi propio trabajo pero también en el contexto de la enseñanza con mis alumnos, cuanto la lectura de textos como estos puede resultar provechosa para los artista. ¿Porque no intentar una aproximación al trabajo usando facultades distintas a la que le son propias al teórico en el sentido estricto que tiene esta palabra? El principal reto de esta investigación será la de reunir en el mismo texto información de fuentes muy diversas, conservando sin embargo lo más posible la claridad de este mismo.

HIPÓTESIS: Llamar hipótesis a la frase que servirá de punto de partida para el resto del trabajo limita el alcance que le quiero dar. Para aclarar esto debo antes que nada presentar dicha hipótesis:

"Si una obra de arte no necesita justificación, y que esta tesis es una obra de arte, entonces esta tesis no necesita justificación"

Esto no es una hipótesis en el sentido normal de la palabra.. Se me ha indicado que una formulación más justa podría ser la de pregunta "prospectiva". Sea cual fuese la nomenclatura correcta, esta frase tiene una función muy específica en este trabajo. Sirve de idea matriz (aquí estamos hablando más específicamente de contenido).y simultáneamente propone un indagar modelo para el cuestionamiento de la forma que deseo efectuar. Aunque la oposición Kantiana de forma y contenido es en muchos sentidos rebasada en lo que se refiere a una lectura integral de la obra, en este caso tiene ciertamente una función crítica muy interesante. La idea es dejar que se degeneren las reglas que rigen la tesis tradicional, sometiendo su lógica a los avatares de una hipótesis que es un sofisma. En efecto, si se examina la frase con detenimiento, uno se da cuenta que esta es totalmente inservible como hipótesis. Afirmo que la tesis es una obra de arte, y que la obra de arte no necesita justificación, pero tratándose de un

Aun con las teorías de la psicoanálisis, con los románticos, los surrealistas se ha hecho relativamente poco para desligar lógica y el proceso artístico de una manera radical. Beuys es, a mi ver, el que más ha logrado

argumento, es decir, de una justificación, niega por lo mismo lo que afirma. Lo que se afirma no es una verdad ni una mentira, y por lo tanto, se invalida a sí mismo.

La pregunta fundamental ahora, sobre todo si se decide proseguir el camino sin desechar el que ya hemos transcurrido es: *¿que pasa entonces con la tesis?*

Kurt gödel Y Douglas Hofstadter

Más arriba hablé de algunos libros que me llamaron la atención por el testimonio que rinden de la impresionante capacidad de sus autores en conciliar concepciones del mundo que están en aparente contradicción. Omití hablar de uno de ellos, porque sabía que vendría al caso aquí. El propósito mismo de Gödel, Eschedel r Bach, an Eternal Golden Braid, de Douglas Hofstadter es de explorar los vínculos posibles entre dominios del conocimiento que no relacionamos normalmente entre sí. Así el autor se interesa por ciertas características contener en el que presentan las matemáticas, la música, las artes visuales, la genética, y la inteligencia artificial. Los métodos empleados para vislumbrar estas similitudes son variados y numerosos, pero comunes uno de ellos me pareció tener en el la semilla de lo que permitiría una crítica del formato de este trabajo, llevándolo tal vez a un mayor coeficiente de apertura. La auto referencia es ya un concepto que ha penetrado profundamente el discurso artístico, y más allá de esto, ha sido una noción central de la retórica modernista que ha afecto a las diferentes disciplinas desde el advenimiento de la industrialización. Más específicamente, la manera en que la utilizaré aquí me vino de la aplicación que Hofstadter hizo de un teorema matemático elaborado en 1931 por Kurt Gödel en su ensayo "On formaly Undecidable prepositions of Principia matemática and Related Systems". Aquí está el dicho teorema:

*"All consistent axiomatic formulations of
number theory include undecidable
propositions"¹*

es decir:

*"Todas las formulaciones axiomáticas
Consistentes de la teoría de los números
Incluyen proposiciones que no tienen
Soluciones"*

En otras palabras, el teorema de Gödel afirma que ninguna teoría de los números podrá ser completa. ¿Cómo la comprueba? Inspirándose de paradojas como el de Epiménides (todos los cretenses son mentirosos) el cual no puede ser cierto ni falso, puesto que Epimenides, siendo el mismo cretense, sería también un mentiroso, poniendo así en duda su afirmación. (como sucede igualmente en mi hipótesis). Este tipo de incoherencia del lenguaje depende de su aspecto autoreferencial. De la misma, Gödel logro hacer que una frase de la teoría de los números hable de si misma, provocando incoherencias del mismo orden, y demostrando lo incompleto (un sistema completo siendo uno que solo dice verdades) que es cualquier sistema que es suficientemente poderoso para aludir a sí mismo. Y como todo sistema suficientemente poderoso para pretender ser completo es capaz de formular este tipo de auto-referencial, Ningún sistema puede ser completo. Lo que hace Hofstadter es extender las implicaciones del teorema a otros dominios del conocimiento, como lo son la inteligencia artificial, la genética y las artes.

La autoreferencia en el arte

La gradual especialización de cada medio es muy evidente en la pintura. Por ello la tomaremos como ejemplo. En ello coinciden dos contingencias frente a la cual el pintor deberá replantear su actitud. Primeramente, con la

¹ Hofstadter, Douglas, Godel, Esher, Back: an eternal golden braid, p 17.

invención de la fotografía y su creciente vulgarización. El hecho que la fotografía venía a ofrecerle a cualquiera la posibilidad de obtener una semblanza de si mismo (o de lo que deseara) por un precio mucho inferior al de la pintura pone en entredicho la capacidad de la pintura de reproducir esta realidad, característica principal sobre la cual había de fundarse la tradición de la representación desde renacimiento. Por otra parte, la inscripción del arte al gran proyecto moderno del progreso, alentaba, con mayor urgencia al artista a definir los términos con los cuales el podría tomar parte en la gran carrera que culminaría en la apoteosis de las vanguardias. Los teóricos formalistas americanos, Harold Rosenberg y Clement Greenberg, que contribuyeron a establecer a Nueva York como capital mundial del arte en la segunda posguerra supieron reconocer la importancia de la auto-referencia y con la ayuda de una retórica que le daba la preeminencia a este sobre todos los demás imaginables de la pintura, instauraron una red de significaciones con el cual nosotros, artistas, críticos o aficionados al arte, seguimos hablando del arte hoy en día. Si la preeminencia de un arte siempre en busca de su propia identidad se ha disuelto en la multitud de obras realizadas en los años que hemos ya identificado como perteneciendo a la época posmoderna, el tema del arte por el arte no se ha agotado.

Pero La autoreferencia es más que un simple residuo de un discurso caduco y decadente: es una costumbre, un hábito estrechamente vinculado con la capacidad crítica del propio lenguaje. En esta búsqueda por lo que le es específico, las artes como las ciencias reflexionaron sobre sus propios medios de expresión, desarrollando así los términos mismos a partir de los cuales se iba a justificar y a juzgar su funcionamiento. Las estrategias adoptadas se parecen así a las de Gödel, sin por o tanto llegar a los extremos críticos de este último, pues una de las virtudes de la auto-referencia es de mostrar los límites del modo particular de expresión que escogemos. Así, grosso modo, si

el arte de la tradición occidental que precede al romanticismo era un arte transparente, pues con el artista deseaba que el espectador olvide los límites impuestos por el "dispositivo" de la obra que se encontraba frente a él: el de hoy es en esencia auto-crítico, e integra en su propio discurso sus propios límites. Por su puesto, esto es muy relativo. Cada lenguaje artístico tiene su propio potencial auto-crítico, y este se estructura diferentemente para cada uno de ellos. Este ensimismamiento de la obra (y del arte), a través de la cual se revela la estructura semántica de esta, ha demostrado tener un potencial enorme en cuanto a riqueza de significados. Un ejemplo claro (y prematuro, puesto que muchos la consideran, por estas características, la primera obra moderna de la historia, aunque fuera producida siglos antes de la revolución industrial) de ello es *las Meninas* de Velasquez, en la cual se puede apreciar como una reflexión sobre el sistema de representación genera una crítica de la decadencia de los Hapsburgos en el siglo de oro español

Pero partiremos aquí de la premisa de que siempre existe, sea cual fuese la situación, un mínimo de elementos a partir del cual se puede efectuar este tipo de lectura; en otras palabras, diremos cada medio es suficientemente poderoso para citarse a si mismo.

Metodología:

Ahora ¿Qué tiene esto que ver con mi tesis? Simplemente, la hipótesis auto-referencial me ofrece un modelo operacional por el cual espero explorar los límites del formato tradicional de la tesis. Dicho de otra manera, este movimiento conceptual alrededor de un centro un constante reflujó crítico hacia ella generara un discurso de una tesis que busca su especificidad. Esencialmente, el resultado debería ser una suerte de documento de esta búsqueda. Estamos entonces ante el caso de una tesis proceso, en el sentido pleno de la palabra.

Es preciso hacer unas aclaraciones en cuanto al eventual contenido del trabajo. En primer lugar, es obvio que no se pretende predecir un rumbo particular, y que los contenidos podrán tomar formas insólitas en la medida en que es precisamente lo que se está cuestionando. Mas sin embargo, puesto que se trata de un trabajo teórico que quiere ser una obra de arte, y de una obra de arte que quiere ser un trabajo teórico, podemos suponer, que trabajaré con elementos que son característicos de estas formas de expresión: La forma escrita y la forma plástica. Relativamente a la primera no se necesitan aclaraciones. La segunda, siendo de una naturaleza completamente distinta de aquella, ejercerá necesariamente una tensión "desde afuera", intentando resolver problemas desde un arsenal de medios completamente distintos. Es el polo paradigmático que más se alejará de las prescripciones normales de la tesis, y que por lo tanto provocará el mayor disturbio en el. Vislumbramos que en el proceso nacerá una tercera forma conformada por características que pertenecen a las dos anteriores, a la cual daremos el nombre de forma gráfica, por la mescolanza de texto y de imagen que la palabra implica. Puede que en ella se concreten lo esencial de las proposiciones para nuevo(s) modelo de tesis de arte.

No hay que olvidar que el trabajo toma forma relativamente a un modelo (distante, porque en fin de cuentas este no es más que un pretexto) que provoca un cuestionamiento de orden morfológico. En este caso, el contenido esta relacionado a la forma de una manera que implica una co-dependencia. Por lo tanto no es posible, ni siquiera recomendable, proponer un resultado final, de lo contrario se podría entorpecer el flujo de la investigación. Propongo de antemano que se prepare el lector a un trabajo en el que no se espera llegar a conclusiones específicas. Estoy creando un proceso, no tratando de acabar con él.

Objetivos:

El objetivo el más concreto (y el primero) que me viene a la mente, al tratar de elaborar una tesis que adopte una forma artística es de permitir que esta no interfiera con mi propio proceso creativo. Al proyectarla, tenía la convicción de que un trabajo de naturaleza puramente teórico era lo que yo tenía que evitar a toda costa. Sin embargo, pronto resultó obvio que para poder realizar esto de una manera demostrativa, era necesario sustentarlo rigurosamente al nivel teórico. Pero esto no impide que se crea un vínculo más estrecho entre el concepto y la obra, puesto que en este caso el uno y el otro no se pueden desvincular. El objetivo principal debe ser entonces este: el de investigar el espacio que existe entre el lenguaje y lo plástico.

Otras razones de existir tiene esta tarea. Siempre el entorno teórico ha estado a la merced de poderes los cuales intentan subyugar el arte a intereses particulares. El resultado es la creación de una retórica vacía, basada en a prioris que por su parte resultan no tener más fundamento que un razonamiento tautológico. Poniendo los medios teóricos al servicio del proceso, podré tal vez enfrentarme a estos prejuicios. En particular me preocupan todos los dogmas que son acompañados de pretensiones de pureza. Creo que en las realizaciones que calificamos (muchas veces negativamente) de híbridas, tiene ahora un potencial subversivo mayor a los medios "puros" precisamente porque funcionan en una zona que escapa a los diversos formalismos. Cada género tiende a definirse, todavía con sus propios términos, y esto es lo que les impide abordar campos de investigación que les sería provechosos. Desde los años sesenta esta tendencia ha ido disminuyendo, pero en México, los diferentes medios tradicionales parecen todavía estar enfrascados en un modus vivendi que les es particularmente nocivo en cuanto a una eventual apertura de posibilidades expresivas en el futuro próximo.

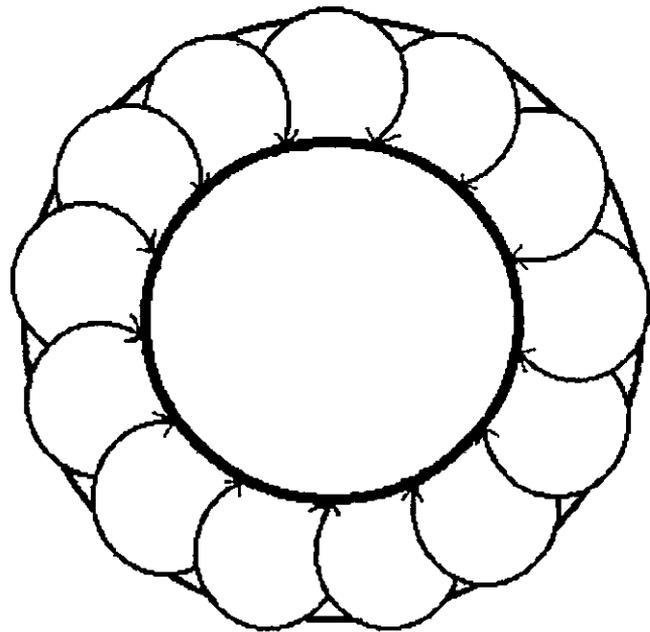
Otra posibilidad (objetivo) que me ofrece un experimento como este es el de intentar de cuestionar la tradicional objetivación de la obra

de arte que resulta de la mercantilización del arte en el contexto actual de globalización. He podido apreciar como la operación de distinguir entre el artista y su obra, de abstraer estas dos realidades que son partes integrantes del proceso artístico, y por vía de este acto arbitrario, de alienar la obra de su entorno, ha permitido poner el artista, al servicio del estatus quo. Esto siempre ha sido una realidad, pero parece haberse exacerbado la tendencia en la última década. Al nivel más personal se puede entender esta actitud como una reacción mía a lo que percibo como la causa principal de muchas lagunas enormes en el discurso que se relaciona al sentido de obras de todo tipo.

Índice:

Como lo he dicho antes, es imposible e indeseable predecir la forma que tendrá este trabajo. Un índice constituido en la forma introducción-desarrollo-conclusión no puede aplicarse por las razones ya mencionadas. En el momento de corregir esta sección se sabe ya que una introducción será definitivamente necesaria para preparar el lector a las aparentes incoherencias que este ha de encontrar a lo largo de la lectura del texto, incoherencias que se irán, sin duda aclarando, mientras se acerca del final. Sin embargo, puesto que se habla del proceso, conviene más hablar de sinopsis, ya que existe un verdadero "movimiento" (por oposición al índice que es estático). Poco importa si este "movimiento" es real, virtual, o conceptual. Asocio Las componentes, o en un espíritu conforme a lo ya mencionado, los actores que lo integran a nociones matemáticas: se puede así decir que el sinopsis se compone de variables parámetros y constantes. Lo que me interesa aquí es sobre todo como estos términos permiten dar una idea de niveles de estabilidad. El esquema según el cual se puede dar una idea espacial (más no cronológica) del desarrollo del trabajo proviene de una fuente muy específica. Tan Dun, un compositor chino de música clásica contemporánea usó un sinopsis diacrónico para que podamos vislumbrar ciertos aspectos

estructurales de su obra Ghost Opera. Me pareció de sumo interés la integración de los elementos de su ópera a una representación gráfica en forma circular que tiende a favorecer una lectura en función de una visión fenomenológica, lo que conviene igualmente a toda obra en la cual el productor se preocupa por el proceso de elaboración. Aquí está el dicho índice.



- Constante (autoreferencia)
- Parametros (el conjunto de las formas escritas, graficas y plasticas)
- Variables (conteni do)

Es casi superfluo decir que lo que más varía son las variables, y lo que menos varia, son las constantes. Note que como lo he dejado entender más arriba, todo se articula alrededor de la auto-referencia. Por último quisiera añadir que, lógicamente, el hecho que se pone el énfasis sobre el proceso hace necesario que se incluya la misma propuesta que se está leyendo, ya que es parte de la elaboración del trabajo.

Comentario 1

Uno de los resultados tangibles de este experimento es que se ha hecho patente un cierto desdoblamiento de la forma sobre sí misma a través del isomorfismo que pone en relación los diferentes temas abordados. Es notorio ya que éste concepto desdoblamiento es el motor principal del cual se nutre el proceso. El capítulo siguiente añade la variante del mito al juego como elemento clave para vislumbrar vínculos entre la forma y la psicología.

Capítulo 2

LA FORMA Y EL MITO

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

La actitud general adoptada hasta ahora parece indicar que este obligado a adoptar un punto de vista la vez subjetivo y teórico, lo que parece ser una contradicción en sí; en realidad no lo es, pues toda producción humana, sea esta una obra de arte o un texto teórico es fundamentalmente subjetivo. Siempre existe un punto de vista que podemos asociar a la vida de su autor. El hecho que yo haya decidido integrar estructuras ajenas a las que el genero me exige me permite sacar provecho de estos opuestos. De hecho, tengo la convicción de que tomarlos en cuenta incrementa de una manera significativa el alcance crítico de éste.

Seguiremos con un pequeño análisis semiótico (muy simple) que nos dará una idea de la posible orientación que podrá tomar esto. He aquí la esencia del problema. La forma auto-referencial confronta dos tipos de signo: los signos afectivos y los signos lógicos. En su contenido, que es la justificación, debe conservarse un tono lo más científico posible. Esto requiere del uso de signos lógicos, es decir, de signos que tienen significados que corresponden a convenciones universales, que son de acepción generalizada. Deben por esto tener solamente un significado posible. También se les denomina convencionales y la relación que se establece entre signo y significante es arbitraria. En general, en su modo de representación tiene muy poco en común con elementos naturales, lo que llevaría si tal fuese el caso, a confusiones por la consecuente connotación por analogía con los posibles referentes que el signo conllevaría. este tipo de signos se usa mucho en las matemáticas, por ejemplo. En un trabajo como este, por las exigencias de precisión, se deben usar palabras y símbolos que refieran al lector a nociones lo más concisas posibles. Concretamente, para justificar un tema el autor tiene que conocer bien las palabras que él emplea para que eventuales interpretaciones no vayan en direcciones opuestas de sus intenciones. Es cierto que esto es en realidad una exageración, pero la función crítica de esta "operación" depende de esta confrontación de opuestos.

Por otro lado, los signos afectivos, aunque resulten de una concreción de significados universales, y por lo tanto, sean convencionales, nunca tienen el nivel de abstracción que sería necesario para su uso en las ciencias llamadas puras, o exactas. Su forma los relaciona a elementos que se encuentran en la naturaleza, y por lo tanto no dependen únicamente de convenciones. Por ende su sentido tiene la tendencia a ser ambiguo. Por esta razón se les dice connotativos, pues no se

les puede atribuir un solo sentido. Son útiles para las artes y la psicología, por ejemplo, para las cuales la analogía es una herramienta muy útil.

La intención aquí es de sobreponer el tipo de significación abierto de la analogía, o del signo connotativo al aspecto formal de la tesis, como si ésta fuera en sí un símbolo. Así se abre la posibilidad de que la tesis sea interpretada en una dimensión que trasciende su contenido y permite criticar sus límites. Todo esto se hace posible por medio de la auto-referencia.

Para poder efectuar esta operación, o, más precisamente, para tener el derecho de añadirle una estratificación suplementaria de significado al contenido, necesito otro sistema de interpretación que presente isomorfismos al nivel de forma y de contenido con este ensayo (o con las intenciones de este, puesto que todavía existe en gran parte solo como proyecto). Aunque muchos científicos presenten una metodología que pueda ser muy interesante para los artistas (y Gödel y Einstein son buenos ejemplos de ello), la relación objeto-sujeto de las ciencias exactas complicaría mucho la labor, y debo admitir que no estoy preparado para hacer un análisis de este tipo. Estoy buscando un modelo que me permita cuestionar ña tesis desde un punto de vista personal, para adaptarla a mis necesidades. Se necesita una metodología que permita analogías simples, intuitivas y naturales, en el cual el objeto y el sujeto de estudios no sean tan diferenciados. Es el caso del psicoanálisis.

Las teorías de Freud y de Jung, hacen uso de los mitos para establecer un vínculo entre la vida del soñador y sus sueños, vía "real" por la cual se expresa el inconsciente. El tipo de relación objeto-sujeto, que se sintetiza en el isomorfismo entre los mitos y el inconsciente, es muy parecido a la relación que vincula el artista a su obra. Así, se puede decir, y esto no es ninguna novedad, que en la lectura de una obra de arte (lo mismo que en la de los sueños) en cuanto se toma en cuenta el proceso en el cual tomo forma, sus símbolos y el contexto del cual emerge, es también una lectura del inconsciente del artista. El soñador es el productor de sus sueños en la misma medida en que el artista es el productor de sus obras. En otras palabras, los sueños tienen un parecido con las obras de arte porque ambos constituyen mensajes del inconsciente que pueden ser interpretados. Si esto es cierto, se pueden usar los mitos para efectuar un análisis de esta que no se limite a los dogmas de una estética exclusivamente normativa. En el caso presente, si esta tesis es efectivamente una obra de arte, esta igualmente susceptible de ser considerada bajo este ángulo. Lo único que se necesita ahora es un mito que presente características similares con este trabajo. Más como decidí basarlo en la auto-referencia el mito de narciso parece ser el indicado.

Antes de ir más lejos, son necesarias todavía algunas aclaraciones. La aplicación de esta formula representa un esfuerzo considerable por su calidad de autocrítica. En fin de cuentas el que será analizado, a través de este trabajo, soy yo mismo. Es evidente que esta actitud supone muchos obstáculos, muchos de ellos insuperables. Pero esto no significa que el intento no tenga valor. Además, este

corresponde en muchos de sus aspectos a tendencias del arte que han tenido lugar desde los sesenta. Para dar dos ejemplos, tenemos al performance y al arte proceso. En el primer caso, el artista es a la vez material, y motivo de su obra. El artista siempre es el centro y la biografía de este el contexto inmediato. En segunda instancia, en el process art (como es el caso de esta tesis) se colapsa la forma por encima del contenido en un "continuum" de la consciencia. El ir hacia delante es un constante autoreferirse. Con ambas formas estamos dejando atrás el carácter específico de cada medio (función de la sacrosanta objetividad modernista) carácter que el autor Rubert de Ventós, en su libro El Arte Ensimismado llegó a identificar con una alienación del artista relativamente a la sociedad. Su crítica de las teorías modernistas que promueven este ensimismamiento implican la utilización de modelos psicológicos que inspiraron este trabajo. Mis preocupaciones se centran primero en la época de la posguerra porque muchos de mis maestros crecieron en ese contexto ideológico. Es necesario regresar a este pasado para demistificar lo que está atrás e ir mas allá de las apariencias.

El mito de narciso

<< Las ninfas eran hermosas criaturas divinas de la naturaleza [...] Una de las más famosas era Eco. Dicen que como ayudante de los dioses, mantenía ocupada a Hera mientras Zeus iba con las otras ninfas. Hera eventualmente descubrió el artificio de Eco y la castigó declarando que de ahora en adelante, nunca más hablaría excepto repitiendo cada sonido que oyera. Algún tiempo después, Eco vio al hermoso joven Narciso y se enamoró de él. Pero evidentemente, no podía hablar con él si este no le podía hablar si este no le dirigía la palabra. Finalmente un día en el bosque Narciso llamó "¿Hay alguien allí?", y Eco contestó "allí". Entonces Narciso, no viendo a nadie, gritó "¿Porque te escondes de mí?", y Eco le regresa la pregunta. Perplejo, Narciso grita "Encontrémonos aquí". Eco repite las palabras saliendo del bosque ya preparada a abrazarlo. Este espantado por la audacia de la ninfa, la rechaza y huye del bosque. Eco humillada, se esconde en las cavernas y los bosques hasta que no queda más de ella que su voz. Narciso, sin embargo, fue castigado por menospreciar el amor de una doncella. Vio su propia imagen reflejada en el agua de un pozo y se enamoró tanto de ella que no pudo dejarla. Se quedó allí Y se convirtió en la flor que lleva su nombre.>>²

² Robinson, Herbert Spencer, Myths and Legends of All Nations, p 91.

Comentario 2

La inclusión del mito de Narciso es la semilla de lo que se convertirá más adelante en el interés por la auto-crítica y la autobiografía. Por otro lado, el interés por la psicología no tuvo la importancia que yo creía que iba a tener al momento de terminar el segundo capítulo, aunque el las expectativas generadas aquí me proveen con buen material para la tesis de doctorado que he de empezar en enero del 2001. Me parece que el mito como Instrumento para investigar el proceso creativo tiene mucho potencial. En el siguiente capítulo propongo algunos modelos de tesis no tradicionales, no tanto para aplicarlos al presente trabajo, sino para ejercer una influencia sobre la orientación que este pueda tomar.

Capitulos

PROPUESTAS DE FORMATO

Para darle más amplitud y sugerir direcciones posibles a la investigación, elaboré en las fases preliminares del proyecto tesis diferentes propuestas de formatos. Sugiero que están a la base del actual trabajo y que siguen indicándome el camino que habré de seguir. De acuerdo con el segundo capítulo, la idea es de analizar estas proyecciones para determinar más tarde hasta que punto lo que dije más arriba es cierto. ¿Cuales son las relaciones que se establecieron con las partes subsecuentes?. ¿Cómo se relaciona esto conmigo? Estas preguntas no tienen respuesta ahora. Esperemos que el lector encuentre respuesta a ellas en el curso de su lectura.

Primera propuesta:

Tesis (1996)

Instalación

Marco rústico apolillado, papel, bolígrafo

Bic azul, Cuaderno Apolillado, pez de madera

Mesa de madera.

75x30x200cm

El objetivo principal de esta instalación era en un primer tiempo de "mimar" una tesis para luego integrarla de alguna manera al proceso de elaboración de este ensayo, dejando que se provoque un tipo de tensión formal sobre esta, lo que acabo causando cosas interesantes al nivel de su aspecto poético. No hay texto, o podríamos afirmar que este existe de manera virtual. Del libro apolillado, las letras parecen haber sido aspiradas por la constelación de hoyos que hicieron las polillas al consumirlo. En el cuadro, las rayas hechas con el bolígrafo Bic imitan la escritura y hacen también referencia a aquella ardua tarea identificada por el título. El cuadro también está apolillado, sugiriendo así un ir y venir de la información entre este y el cuaderno. La "información" contenida en el cuadro sugiere un paisaje, así como lo hacen los hoyos del libro(constelación) como para marcar la diferencia entre la naturaleza y la teoría. El pez de madera es una tabla para picar comida ya usada, que sugiere metafóricamente la idea de la información como alimento y la del trabajo del inconsciente (a través de la simbología del pez). El marco y el cuaderno también constan de esta connotación, porque sirvieron de alimento para los pequeños insectos.

Segunda propuesta

Tesis y Antítesis (1997) Tinta y fotocopia sobre papel Y acetato.

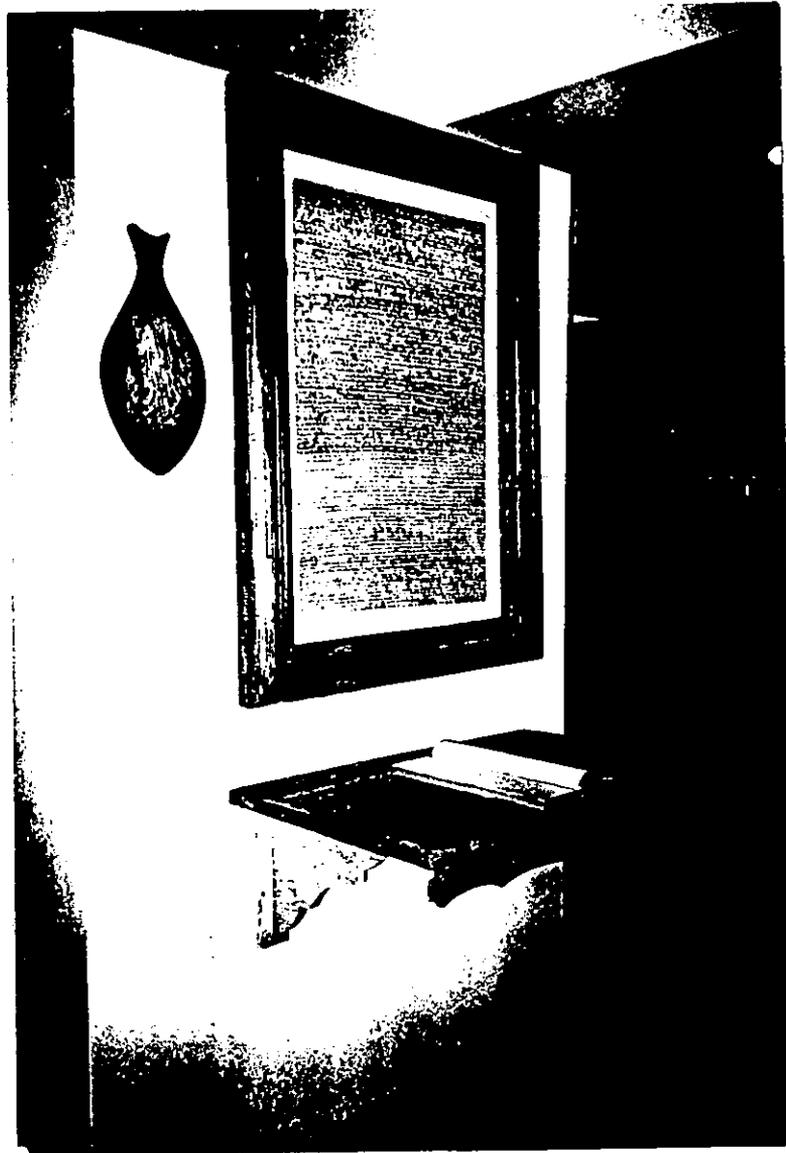
Esta propuesta fue elaborada antes de empezar a elaborar la tesis, y sirvió de primer guía. Al principio la intención era la de hacer un trabajo teórico usando imágenes que funcionarían como elementos teóricos. Lo que resultó fue una toma de posición relativa al uso de la teoría en el arte: "¡El arte es un lenguaje que aprovecha más de su propio encanto que de sus fuentes!".

En el libro Iniciación al Método de Leonardo da Vinci, Valery describe, como si se tratara de una biografía a la tercera persona, el proceso creativo de Leonardo. Sin embargo, según lo que se sabe de la vida del artista, parece ser que este último era mucho más práctico al dispensar de sus conocimientos. Uno de sus consejos (el de estimular la imaginación a partir de manchas y grietas en el muro) pone el acto antes de la palabra. Consecuentemente usé el aspecto físico del libro para trascender el contenido del libro, para expresar de una manera concreta el consejo de Leonardo. El hecho de superponer el doble de su portada, de manera invertida crea una especie de mancha de Rorsarck. Cada quien ve lo que proyecta.

Tercera propuesta

El Goce Artístico (1997) Tinta sobre papel, fotocopia sobre Acetato y papel.

Este "ensayo" fue realizado para una clase teórica en San Carlos y originalmente debía ser una simple reflexión sobre el goce artístico. Para esto elegí el tema de la música de Glenn Gould y de la extraña relación de este con su música, una especie de seducción y de rechazo del sonido. Más aparte algo de su técnica se invadió en la estructura de la redacción: el stacatto que la caracteriza y a través de la cual penetraba, perforaba delicadamente la melodía son aquí ilustradas por el texto que interpenetra la imagen del interprete. Cada letra fue impresa por la maquina de escribir, borrada y escrita una segunda vez, dejando una pequeña zona alrededor de cada una de ellas en la cual se arranco parte de la imagen. Cada letra conforma y simultáneamente destruye la imagen.



EL GOCE ARTISTICO

GOZAR: v. poseer alguna cosa. 2. tener gusto. 3. sentir placer.

GLENN GOULD, uno de los mas importantes virtuosos y artistas del siglo, buscaba bajo las teclas de su Steinway 174 alguna

macro o mi gracia de su piano. sin embar- go el hizo de el "era" pian en la medida en a nues- tra sensib ould no son dom de seduccion. ncertos para clave dad del autor (Bac on el que las esc melodia. Es esta la tos, eso mismo q



en una soledad enorme y voluntaria a la edad de treinta y tres años, como por compromiso con sigo mismo y con su estatus de genio. Siendo Apolo, el transparente y el derecho y a la vez rechazandolo. ^{GLENN GOULD} Como es posible, cuando uno se hace el intru- ^{Photo Don Murray} mento de su scepticismo, hablar del goce? Pero como evitarlo?

EL GOCE ARTISTICO

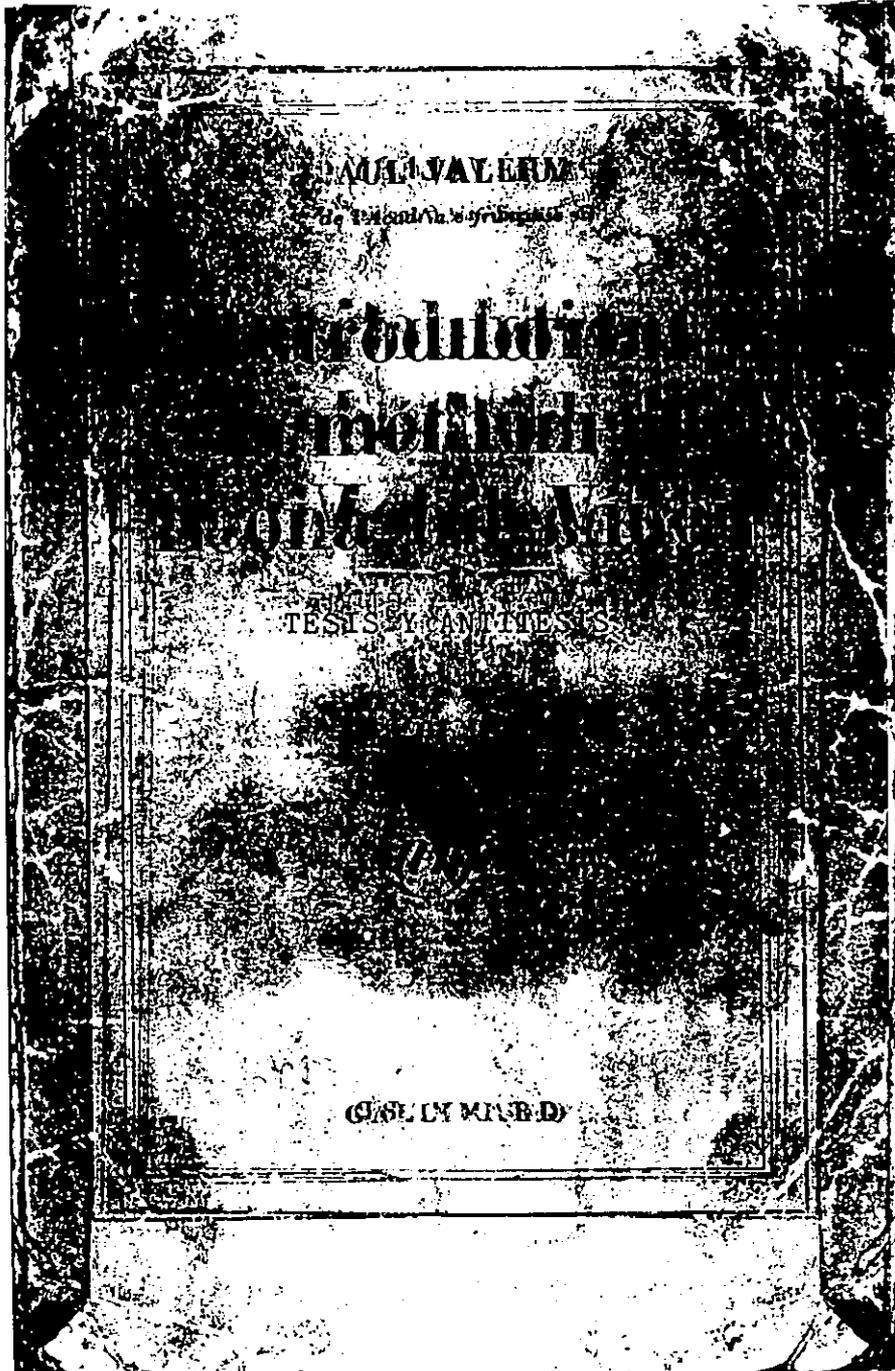
GOZAR: v. poseer alguna cosa. 2. tener gusto. 3. sentir placer.

GLENN GOULD, uno de los mas importantes virtuosos y artistas del siglo, buscaba bajo las teclas de su Steinway 174 alguna macro o micro estructura que lo liberara de la esclavitud de su piano. El decía que odiaba el timbre del piano, y sin embargo el hizo de este su vida. Es más; podríamos decir que el "era" piano. Caso extremo, sin duda, pero interesante en la medida en que esta actitud del intérprete se trasmite a nuestra sensibilidad de oyentes. Las interpretaciones de Gould no son domables, aunque cuentan con un inauditable poder de seducción. Hasta sus adaptaciones para piano de los conciertos para clavecín y orquesta mantienen, a pesar de la claridad del autor (Bach), una voluntad de cultivar una distancia con el que las escucha, de luchar con la transparencia de la melodía. Es esta la razón que lo condujo a abandonar los conciertos, eso mismo que se había ganado fama y fortuna, para "clavarse" en una soledad enorme y voluntaria a la edad de treinta y tres años, como por compromiso con sí mismo y con su estatus de genio. Siendo Apolo, el transparente y el derecho y a la vez rechazándolo. ¿Como es posible, cuando uno se hace el instrumento de su scepticismo, hablar del goce? ¿Pero como evitarlo?

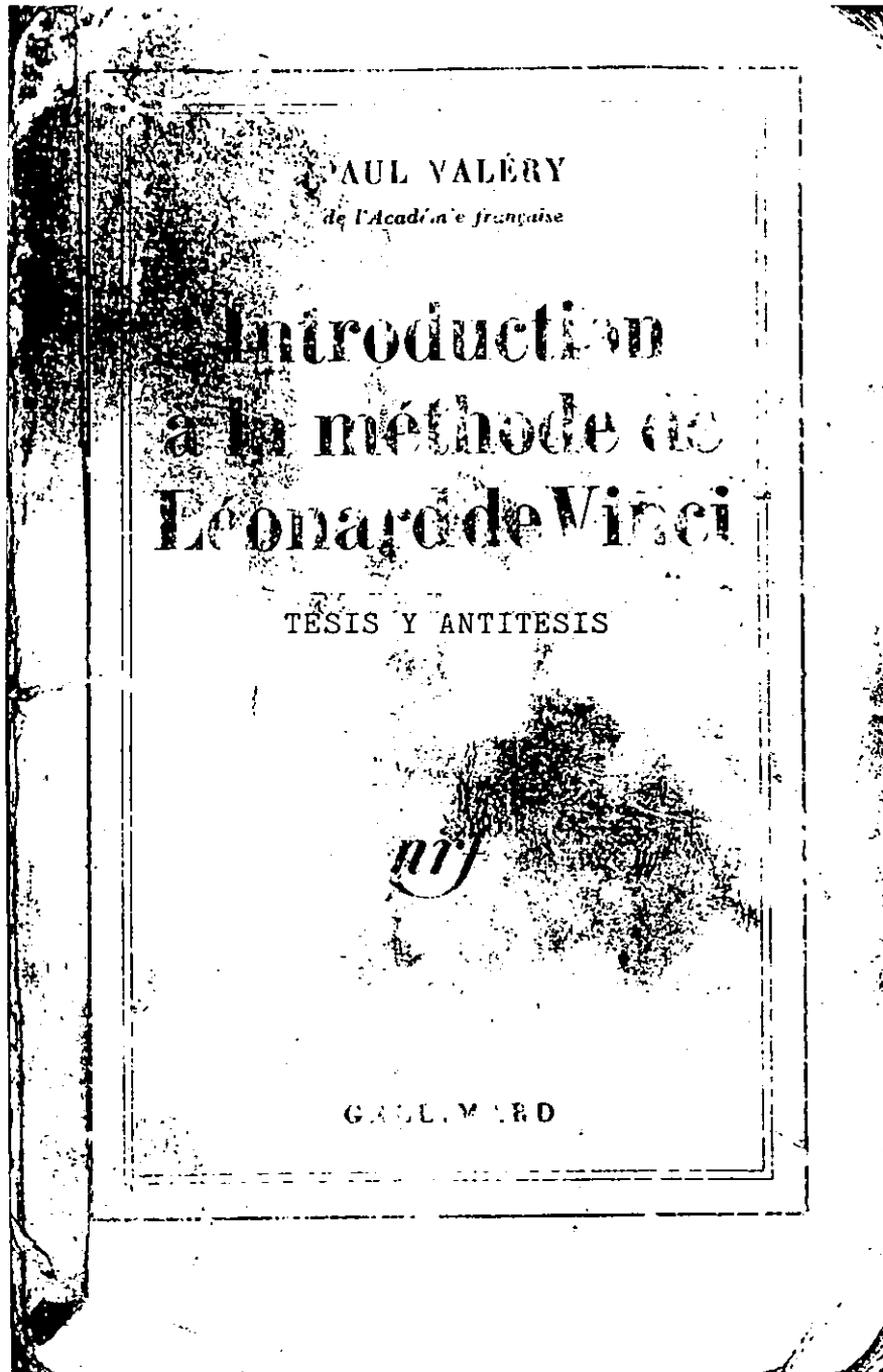
GLENN GOULD

Photo: Don Hume

¡ El arte es un lenguaje que
aprovecha mas de su propio encanto
que de sus fuentes !



¡ El arte es un lenguaje que
aprovecha mas de su propio encanto
que de sus fuentes !



Quizá es preciso una pequeña alusión a ese consejo bien conocido de Leonardo relativo a unas manchas en un muro.

Comentario 3

Como ya lo especificué en la introducción, en lapso de tiempo considerable separa la primera parte de la segunda. Sin embargo, la diferencia de contenido que resulta útil en la medida en que, estando consciente de esta discrepancia, pude abogarme a observar como esto afectaría mi proceso. El interés repentino por la historia de México, por una parte, y la realización de que el mercado del arte es el mayor obstáculo a la elaboración de un arte crítico (y esto es cierto en cualquier parte del mundo), por otro, hicieron que sintiera la necesidad de indagar acerca de las modalidades económicas y políticas que condicionan el desarrollo de la cultura.

En este sentido, los tres próximos capítulos son un suerte de documento de la asimilación de ésta información que es relativamente nueva para mí. No hay, pues, una pretensión de originalidad. Está claro que el hecho de incluirlos atestigua de la necesidad que siento en hacer valer que el artista tiene una responsabilidad social, el cual a si vez motiva el hecho de aclarar ciertas cuestiones acerca del sentido, uno de los conceptos más frágiles en el contexto de la sociedad contemporánea.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4

EL FONDO

Lógicamente, la crítica de este modelo impuesto deberá llevar al establecimiento de correlaciones entre la realidad política y económica Estadounidense, la económica y la política Mexicana. Bien es sabido que la clase dominante es de arraigo internacional, que los poderosos de los países del tercer mundo estudian en las mismas escuelas que los poderosos de los países desarrollados, de lo cual procede que pertenecen a los mismos grupos de interés. Los medios varían por el contexto en que se desenvuelven, pero los objetivos son los mismos.

El fin último de este análisis político y económico es de poder confrontar el problema de la vacuidad del nuevo arte con argumentos que se arraiguen en algo substancial y que permitan proponer vías alternas para el artista que se preocupa por la situación que estamos atravesando. En efecto, el arte aquí ha llegado a deslindarse de una manera alarmante del entorno. Hay pobreza, violencia e impunidad, y esto, todo el mundo lo sabe. Es particularmente chocante que, a pesar de esto, las obras de jóvenes artistas mexicanos se han alejado más y más de consideraciones sociales. De una manera generalizada, el discurso dominante de los críticos y de los teóricos (y esto, en todas las ciencias sociales) tiende a aislar la problemática que le concierne de su entorno inmediato, y por lo mismo, de su objeto de estudio. Paralelamente ha habido últimamente un interés creciente por las ciencias del lenguaje, por la semiótica, la semiología. Es cierto que existe una necesidad de renovar el lenguaje, porque ha sido desvirtuado por la elite dominante. La palabra democracia, por ejemplo, es usada por los políticos con connotaciones que tienen mas que ver con el imperialismo americano y la doctrina Monroe que con la república de Platón. Pero el caso es que, en general, el placer que se deriva de la aplicación de estas ciencias tiene poco que ver con la realidad, y mucho que ver con la forma. En otras palabras, los especialistas (generalizo las implicaciones a todas las ciencias) tienden a escucharse hablar en vez de comunicar, lo cual debería ser el objetivo principal de la palabra. Consecuentemente, mientras nuestras escuelas se especializan en la formación de sofistas, nadie se preocupa por enseñarnos a vivir con dignidad.

En la introducción a la antología de textos escritos por artistas Theories and documents of Contemporary Art: a source book of artists' writings, Kristine Stiles escribe:

<<Creo que una verdadera "industria de teoría" hizo su emergencia en los 1980, que no estaba sin relación con la "industria de cultura" descrita por los filósofos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer en la mitad de los años 1940. Esta industria de teoría absorbió muchos modos de producción intelectual y de valor en el discurso escolástico y confirmó el filósofo alemán Hans Magnus Enzensberger en su intuición de que la industria de la cultura estaba conectada con la producción de una "industria de la consciencia". En su origen, un poderoso instrumento para el análisis, la teoría crítica era a menudo reducida a poco más que una forma de retórica discursiva por su sobreproducción en las academias, la cual la desarmaba y la reabsorbía en el lenguaje-máquina de la industria de teoría. El crítico literario Edward W. Said describió este fenómeno como la conversación auto-absorbente de los "3000" especialistas escribiendo para ellos mismos.>>²

Esta citación constituye una muy buena ilustración de como, en el contexto del modernismo, cualquier escuela de pensamiento tiende a aislarse de su objeto de estudio dado el impulso natural de cualquier elite a legitimarse a través del un dialecto especializado, creado por ellos mismos, minimizando así el impacto de su trabajo a efectos circunstanciales que no rebasan su área de influencia. Es una tendencia general que no se limita al trabajo de los teóricos, porque ha penetrado de una manera tangible nuestro discurso y nuestras conversaciones cotidianas. Cuando hay mucha tensión social, como la que conocemos ahora, esto parece alcanzar niveles extremos, lo que equivale a decir que en los momentos de crisis, hay un claro desdoblamiento del lenguaje que permite un control de la información por las elites, en el dialecto especializado como en el lenguaje popular. Por ejemplo el albur y el doble sentido, reacción de gente común a los caprichos semánticos del discurso oficial, es a la vez una manera de re-apropiarse del lenguaje, así como un medio que emplea la elite para desviar, a través de programas de variedades como "Siempre Domingo", la discusión hacia contenidos "inofensivos", como el sexo. De hecho, una de las características más interesantes para este estudio es su carácter formal, excéntrico y voluptuoso, y su pelea constante con el contenido, el cual busca a incorporar estructuralmente. El idioma, por ende ha logrado algo que el artista todavía busca: integrar forma y contenido.

³ Kristine Stiles Ed. Theories and Documents of Contemporary art, p. 5.

El problema con cualquier tipo de crítica es que requiere de distancia. El mismo Octavio Paz, que ideó un concepto de la crítica constructiva basado en la soledad, fue al final de su vida víctima de la capacidad del sistema de absorber toda clase de discursos. El hecho de que la mayoría de los especialistas del mundo del arte (curadores, críticos y artistas) deban pertenecer a algún grupo reconocido por la elite para promoverse limita seriamente el alcance de su trabajo. En México los críticos y los curadores se limitan a promover un grupo limitado de artistas y esto tiene poco que ver con la cualidad de la obra en sí y mucho que ver con la competición que existe entre los diferentes grupos de intereses que son protagonistas en la carrera hacia la apoteosis de unos cuantos afortunados. El caso de la Panadería, del Carrillo Gil y de la sala de proyectos del Tamayo son ejemplos patentes que usaré para analizar el asunto, pero no son de ninguna manera excepciones, ya que el problema es una condición general del sistema de difusión del arte en México y en el mundo. Mientras tanto, el artista que intenta elaborar una crítica realmente profunda del sistema encuentra que no puede participar en este, simplemente porque los términos en que suele expresarse entran en directa contradicción con las condiciones que permitirían la difusión de su obra, relegando así su papel al de simple observador. Veremos adelante como se puede evitar, incluso usar los canales de difusión existentes o crear nuevos canales para preservar el impacto deseado de la obra.

A mi ver, el verdadero propósito del arte siempre estuvo y estará relacionado con valores humanistas. En las mejores obras, el artista supo relacionar temas sociales con un formalismo que pasaba al segundo plano. Esto ya no es el caso; desde los años cincuenta, la teoría oficial se ha limitado a considerar el aspecto formal del arte por encima de cualquier otro aspecto, haciendo que pensemos que cualquier obra teniendo contenido alguno sea arte de segundo orden. En el siglo XIX, la clase dominante había logrado un control similar clasificando la pintura por géneros e integrando estos últimos a una jerarquía. A la cabeza de la lista, estaba el denominado genero histórico, por el cual el pintor tenía la oportunidad de rendirle homenaje a los peores criminales de la historia de la humanidad. David, un buen pintor sin duda, se hizo famoso en gran parte por sus apoteosis de Napoleón. Las pláticas en los grandes salones y la crítica giraba en torno a la capacidad del pintor de apegarse a las reglas establecidas y poco tenían que ver con su capacidad de ser original y mucho menos

concepto central del arte contemporáneo y moderno, es sintomático de un arte que ya no tiene función social, en la medida en que este parece haber perdido su facultad de reflejar las realidades sociales del entorno del artista que lo produce.

Así, la ética, en su relación con el *hacer* de una obra de arte toma el primer plano. El análisis de la distancia que existe entre la intención que el artista tiene al hacer una obra y los efectos de esta obra sobre la realidad, análisis que puede reducirse a una crítica del sistema de difusión y de consumo del arte, no puede ser más que superficial. Para hacer un estudio realmente profundo se tienen que considerar los mecanismos que permiten que los galeristas, curadores y teóricos promuevan un arte ensimismado y sin contenido (un arte esquizofrénico yo diría). Dichos mecanismos parecen tener mucho en común con los mecanismos que se usan en la política para crear un consenso y mantener una cierta elite en el poder. Otra vez, limitar la investigación a una comparación entre las virtudes de los partidos políticos llevaría a soluciones superficiales pues los problemas que están a la base del problema son institucionales, añadiendo a esto que, tal vez, una solución no sea precisamente lo que este a la orden del día. ¿De que se trata entonces?

El sistema imperante al cual nos encontramos todos subyugados, tiene un plan, ejecuta acciones que son consecuentes con este plan. Tiene todas las razones para impedir que se desarrolle un arte crítico. Pero se mueve por intereses que rebasan obviamente el contexto artístico. Discutiré más adelante este plan, limitándome a afirmar que el control ejercido sobre la economía mexicana (y sobre la del mundo) por los Estados Unidos, por consecuente sobre su cultura, hace necesario un análisis somero de la política económica instaurada por el imperio americano, sobre todo porque a la luz de esto se puede entender claramente el desarrollo de la teoría artística formalistas de Clement Greenberg, sin duda el teórico y crítico mas influyente de esta segunda mitad del siglo, y de sus consecuencias en lo que el mismo discurso oficial ha llegado a llamar las periferias. La clase dominante tiene un discurso que lo caracteriza, con sus símbolos y mitos, lo que veremos también en detalle adelante, para entender mejor como ejecutan dicho plan, que es nada menos que el destino que reservan para la raza humana.

con el de demostrar la agudeza de su sentido crítico. Esto es poco menos que censura. Lo mismo hizo Greenberg por medio de su teoría formalista, que resultó ser un elemento clave en el desplazamiento del centro hegemónico del arte de París a Nueva York.

De esto queda la ilusión de que todo el arte contemporáneo tiene que ver, exclusivamente, con estructuras y formas. En la crítica, el objeto de estudios se transforma en pretexto, sobre el cual el filosofante extiende su motivo. La metáfora con la pintura no es gratuita. No tenemos la necesidad de "descubrir", solo se debe *re-formular*, que no es lo mismo que *reformar*. Si acaso el objeto de estudios permanece al centro de la atención, es porque es suficientemente inofensivo, pues no debe haber polémica. Lo que importa, como en la corte de Louis XV, no es lo que llamaríamos el sentido común, sino la capacidad del orador de elaborar ideas complejas. Es como si las palabras, por sí mismas, no tuvieran peso alguno y la lógica tuviera su propia inercia. Se puede debatir cualquier tema, con una lógica impecable según los planteamientos de cualquier filósofo, y hasta usar estos mismos planteamientos contra su autor. Cualquier hecho se puede refutar (la filosofía ya era suficientemente madura a la época de los sofistas para hacerlo). Es precisamente lo que me ha llevado a cuestionar el género de la tesis tradicional, puesto que esta está enteramente basada en la capacidad de argumentar del alumno. Los artistas no queremos ser diputados o cortesanos (no es la primera vez que se establece este vínculo: es la razón por la cual la película *Ridículo*, de Patrice Leconte, tuvo tanto éxito, aunque fuera escenificada en la corte de Louis XV). Esto no tiene nada que ver con la honestidad. En cambio, a mi ver, la honestidad sí tiene algo que ver con el hecho de ser artista. No hablo, por supuesto, del éxito comercial. Sergio Bustamante no es un artista. Hablo de trascendencia. El destino de una obra está trazado, a largo plazo, por las relaciones que esta estableció con el contexto mismo en el cual fue producida. De ahí viene su gravedad. Mi objetivo aquí es de restablecer esta gravedad.

Por otro lado, el énfasis que pongo sobre el carácter artístico de la tesis debe ser justificado autobiográficamente. En efecto, como para cualquier obra, las motivaciones de este trabajo residen en el pasado del que lo crea. En este pasado se encuentran los gérmenes de lo que usted lee aquí. Por esta razón, encontrará que los argumentos utilizados estarán

fundamentados en hechos que forman parte de mi experiencia, tanto así como lo serán en datos que provienen de referencias los corroboran. Desde los ocho años hasta los trece (de 1977 a 1983) viví en Centroamérica, más precisamente en Guatemala y Honduras, en completa ignorancia de los hechos (matanzas, guerrillas etc.) que estaban llevándose a cabo a mi alrededor a unos cuantos kilómetros de mi hogar, y del liceo francés en el cual mis padres nos habían inscrito a mi hermano y a mí. Debido a mi corta edad, mis padres me escondieron estos hechos hasta mucho más tarde, cuando era ya un adulto. Ahora, al mirar hacia el pasado, encuentro que muchas de las razones que me llevaron a hacer arte tienen su origen en aquellos años. Hay que añadir a esto que mi padre estuvo en una situación algo estratégica en la medida en que esta le permitió entender los conflictos con particular agudeza, ya que en aquel entonces realizaba estudios que tenían como objetivo de analizar el impacto social y económico de grandes proyectos de ingeniería sobre pequeñas y medianas poblaciones indígenas. Él estaba en medio del conflicto. Me acuerdo claramente de la cantidad de hojas que cubrían su escritorio, muchas de ellas encuestas que realizaba en los pueblos, con los mismos indígenas que no podían concebir que el "gringo" (en estas instancias, un canadiense, sea el de habla francesa o inglesa es también un gringo) no estaba allí para quitarles lo poco que no se les había quitado todavía, sino para ayudarlos. Ahora me doy cuenta que la educación que recibí de mis papas provenía directamente de estas experiencias. El contexto en que me desenvolvía, lleno de racismo y odio, terminó por hacerme comprender, como a golpes de martillo sobre mi cabeza, que yo no podría negar la existencia de estos conflictos sin alienarme a mi propia realidad.

De cierta manera, este trabajo es un homenaje a mi padre, y no podrá ser completo sin darle una voz, puesto que no se le ha dado la oportunidad de expresar su inconformidad con el sistema que lo llevó a ejecutar estas tareas. Sus superiores casi siempre han sido administradores a quienes les disgustaba la realidad, pues estos estaban ocupados en la muy importante tarea de administrar las enormes estructuras abstractas y tenían poco tiempo para considerar seriamente las sugerencias de un antropólogo "comunista" que hablaba con los indígenas.

Uno podría pretender que todo lo arriba mencionado supone inevitablemente un rechazo de la razón, llevándome así a un callejón sin salida. En el fondo, lo que se está rechazando es el uso de la razón según se la ha usado para manipular la verdad, entendiendo por verdad algo concreto, que nos concierne y que reside en algún lugar detrás de las palabras. El concepto más cercano a lo que corresponde a un uso de la lógica que este en acuerdo con los hechos inmediatos de la experiencia (es decir que sugiere un vínculo estrecho entre idea y acción) es lo que denominamos el *sentido común*. El sentido común era en la antigüedad, y particularmente para romanos estrechamente relacionado con los conceptos de humanidad y de sensibilidad lo que ofrece la ventaja de tener connotaciones muy afines al arte. Estos términos ofrecen las ventajas de un contenido semántico que no a sido asimilado por el discurso oficial. Aún con el sentido relativamente reducido que ha llegado ha tener hoy, creo que estas dos palabras empleadas juntas son lo que más se aproxima a la actitud que propongo como ejemplar en un trabajo que se quiere evitar las trampas que presupone el empleo de palabras como razón o lógica, ya que estas han sido igualmente desvirtuadas, así como lo ha sido la palabra democracia, por las autoridades del lenguaje al servicio de la elite dominante.

Queda planteado ahora el porque de una actitud escéptica relativizada por un imperativo de honestidad. Si acaso éste último concepto deja adivinar la preeminencia de una verdad *a priori*, en la medida en que dicha honestidad supone escrúpulos que provienen de la educación del sujeto, lo cierto es que sería ingenuo decir que la vida del artista no es un *a priori* para la obra que este produce. (Y como esta tesis es una obra de arte...). Ante todo, lo que importa no es quitarle el rigor a la argumentación, sino impedir que este rigor impida una investigación que repercuta realmente en la visión de quien la esta escribiendo y quien la está leyendo. Muchas veces evitamos hacernos las preguntas claves porque preferimos apegarnos a los modelos preestablecidos. Y creo que la función de cualquier investigación debería ser la de encontrar las buenas preguntas.

Finalmente, y a manera de conclusión a esta introducción a la segunda parte de la tesis, quisiera subrayar la importancia que tiene la persona de Sócrates para esta. Digo "persona" precisamente porque su filosofía no se puede distinguir de La persona que fue Sócrates.

Raras veces uno tiene la impresión de sentir una presencia al leer los escritos de algún filósofo. Esta afirmación se vuelve todavía más pertinente cuando recordamos que este no dejó escrito alguno, y que todas sus enseñanzas nos llegaron a través de los relatos de otros filósofos, el más importante de ellos sigue siendo Platón. El ejemplo de su vida, y de una manera más específica, sus famosas discusiones con los sofistas, inventores de la retórica, y por ende, de la política moderna, sirvieron de modelo en mi tentativa de darle una coherencia este tema confuso. La división entre forma y contenido que, como lo he dicho una y otra vez, es un elemento esencial de esta tesis, presenta una especie de correspondencia simbólica con los respectivos protagonistas de este eterno debate, que se ha recreado innumerables veces en la historia de la humanidad. Esto me servirá en mi tentativa de decodificar, a través de todas las mentiras, el verdadero mensaje que nos está mandando nuestra tierra. La influencia de otros filósofos se limitará esencialmente a aspectos circunstanciales. Sócrates, hablaba con términos simples, y tenía una consciencia aguda de los problemas de la sociedad en la cual vivía. Es, además, un ejemplo de trascendencia en el sentido pleno de la palabra. Intentaré, hasta donde pueda, seguir su ejemplo.

Capítulo 5

DE POLÍTICA

Es relativamente fácil comprender cuales son las intenciones reales de un gobierno cuando elabora su agenda política para los años venideros. Desde los años de la posguerra esto ha sido evidente en una política exterior agresiva y sumamente violenta en el caso de los Estados Unidos. Esta citación de George Keenan, jefe del personal de planeación del departamento de estado en aquel entonces, sacada de un documento interno escrito por él en 1948, es sumamente reveladora no solamente por su contenido, pero también por la actitud que la caracteriza:

<<...tenemos más o menos 50 % de la riqueza mundial, pero solamente 6.3% de su población... En esta situación, no podemos evitar ser el objeto de envidia y de resentimiento. Nuestra verdadera tarea en el periodo venidero es el de diseñar una red de relaciones que nos permitirá mantener esta posición de disparidad, sin por lo tanto dañar nuestra seguridad nacional. Para hacer esto, debemos dispensarnos de toda sentimentalidad e ilusión; y nuestra atención deberá estar concentrada en todos lados sobre nuestros objetivos nacionales inmediatos. No necesitamos engañarnos en cuanto a que podamos darnos el lujo de ser altruistas benefactores del mundo... Deberíamos dejar de hablar de objetivos para el lejano orientevagos e irreales como los derechos humanos, el subir del estándar de vida, y la democratización. El día en que tendremos que negociar con conceptos directos de poder no está muy lejos. Mientras menos nos limitamos con eslóganes idealistas, mejor.>>⁴

Las implicaciones de tal afirmación son más sorprendentes si consideramos que Keenan es, según Chomsky, *<<uno de los más atentos y humanos de los planificadores estadounidenses>>⁵*, y que *<<dejo su posición no mucho después porque era considerado insuficientemente duro para este mundo cruel>>⁶*.

⁴ Chomsky, Noam, Turning the Tide, the U.S. and Latin America, p 48.

⁵ Op cit.

⁶ Op cit.

Los ejemplos de las consecuencias de esta política son numerosos. Al revisar la historia de las intervenciones militares en el continente americano y en el caribe, uno se da cuenta que no existe un solo país que "Big Brother" (la referencia a la novela de George Orwell es común entre los activistas y críticos del imperialismo Norteamericano) no haya invadido, por lo menos indirectamente a través de grupos para paramilitares entrenados por la CIA, y esto siempre en nombre de la "democracia". El verdadero significado de democracia, cuando es utilizada en el contexto de su política exterior, es la condición cualquiera de un gobierno que permite a sus grandes transnacionales de explotar los recursos naturales sin trabas. Otra cita de Chomsky nos podría ayudar a poner todo esto en perspectiva: <<*Ruth Sivard detectó hasta 125 o más conflictos desde la Segunda Guerra Mundial, 95% de estos en el tercer mundo, en la mayoría de los casos involucrando fuerzas extranjeras, con "poderes occidentales" responsables en 79% de las intervenciones, y comunistas en 6 %*>>⁷. La palabra comunismo también tiene su lugar especial en la retórica oficial:

<<Catalogando como "comunismo" a cualquier manifestación de nacionalismo o de independencia económica, cualquier deseo de progreso social, cualquier curiosidad intelectual, y cualquier interés en reformas políticas progresivas o liberales... cualquier gobierno latinoamericano que se empeña en elaborar un programa realmente nacional que afecte los intereses de las poderosas compañías extranjeras, en las manos de las cuales la riqueza y los recursos básicos reposa en grande parte en Latinoamérica, será etiquetada de comunista; será acusada de ser una amenaza para la seguridad continental y de romper con la solidaridad continental, y así amenazada con intervención foránea>>⁸.

El Ex-Ministro de Asuntos Exteriores Guatemalteco Toriello formuló estas palabras después de un golpe de estado, provocado por la CIA destinado a contrarrestar las reformas democráticas que ponían en peligro los intereses de las corporaciones estadounidenses y a restablecer la dictadura militar en este país. Lo mismo pasa en todos los países que presentan avances reales en términos de activismo social (ni siquiera político). De hecho,

⁷ Ibidem p. 216

parece existir una correlación directa entre el nivel de vida de la población y dichas intervenciones. Los programas de desarrollo social bajo el gobierno sandinista en Nicaragua hicieron que esta nación ganara un premio de la Organización Mundial de Salud por "*sus logros en materia de salud para una nación del tercer mundo*"⁹, esto en los mismos años de hostigamiento de este por el gobierno de Estados Unidos. Es superfluo añadir que la excusa para estas intervenciones era su pretendida intención de proteger el continente americano de una amenaza comunista, restaurando la democracia en un país que había perdido la capacidad de gobernarse a sí mismo. En Cuba, el nivel de vida de la población había alcanzado niveles inéditos para un país del tercer mundo, rebasando en muchos renglones el de Estados Unidos. La mortalidad infantil, por ejemplo era "*mas baja que la de Chicago, y mucho mas baja que la de las reservas de los Navajo*"¹⁰, lo que no es muy sorprendente, cuando se sabe del ejemplar sistema de salud que posee el estado cubano. Esto, evidentemente no era aceptable en el contexto de la guerra fría. A pesar del embargo económico impuesto por los Estados Unidos, Cuba sigue teniendo un mejor sistema de salud que estos últimos, así como mejor educación. El caso de Chile, durante el gobierno de Salvador Allende, es muy parecido, así como el de los numerosos países víctimas de las intervenciones Estadounidenses.

El objetivo principal de estas es el de preservar el acceso de las grandes transnacionales a los recursos naturales, que no vacilan en llamar *nuestros* recursos naturales, según lo deja entender las palabras mismas de los autores de tales acciones, como lo es el mismo Keenan, que definió el objetivo de la política exterior como siendo el de "*la protección de nuestra materia prima*"¹¹. Al hacer esta declaración, estaba refiriéndose tanto a los recursos naturales como a los recursos humanos de los países tercermundistas. Para llegar a estos fines, los métodos del gobierno son los mismos que para cualquier imperio; la violencia. Sea esta ejercida por el mismo ejercito estadounidense o por grupos paramilitares entrenados por la CIA, es en parte dirigida a los mismos grupos que intentan mejorar la situación de la población campesina a través de la elaboración de cooperativas, sindicatos,

⁸ Ibidem p. 52

⁹ Ibidem p. 82

¹⁰ Ibidem p.83

¹¹ Ibidem p.50

etc. Lo que resulta ser lo peor de todo esto, es que dichos agresores no se limitan a asesinar a los mismos activistas, sino que sirven como pretexto para eliminar el más grande obstáculo que existe para la plena realización del neoliberalismo: los indígenas. Como los Españoles al llegar a México (que eliminaron a veinte millones de personas en menos de cincuenta años, Quizás la más grande hazaña de la historia en términos de genocidio), estos no discriminan entre hombres, mujeres y niños. Los estadounidenses tienen una larga tradición de genocidio, por lo que saben que es necesario erradicar el problema a la base. Esto nos da una diferente perspectiva de la palabra "terrorismo" que nos da de ella los media. Cuando estos últimos utilizan la palabra para referirse a grupos guerrilleros, provenientes estos casi siempre de Latinoamérica o del medio oriente, uno no puede dejar de preguntarse, sabiendo de los intereses que tiene "Big Brother" en aquellos países, y de lo que implica para ellos protegerlos, quien es realmente el terrorista.

He aquí el testimonio de una madre de dos niños que sobrevivió una matanza en la cual su pueblo fue destruido por un grupo paramilitar entrenado por la CIA por las razones arriba mencionadas:

<< En julio de 1982, los militares llegaron por helicópteros a la área. Primero fueron a --, un pueblo cercano, y mataron cinco personas, quemaron al pueblo y empujaron gente, incluyendo a mujeres y niños, al fuego... Degollaron niños y mujeres fueron pegadas con machetes. [un hombre] miraba mientras los soldados mataron a quince personas, incluyendo mujeres, con machetes. Quemaron las casas y a veces abrían las puertas de las chozas y tiraban granadas adentro. en total, cincuenta personas en su pueblo fueron asesinadas. los soldados también mataron cuarenta y nueve gentes en el pueblo cercano de--, el cual quemaron también. Desde un kilómetro de distancia, veía mujeres colgadas de sus pies sin ropa y abandonadas.>>¹²

Este tipo de declaración es común en las áreas que están bajo control de Estados Unidos (aunque, curiosamente no se haga mención de ellos en los noticieros). Los helicópteros utilizados generalmente son de manufactura estadounidense, así como las armas, a menos que estas últimas sean de origen israelí, un gran aliado de aquellos en el terrorismo internacional, sobre todo en Centroamérica. Además, hay pruebas contundentes de que la CIA contrató a Nazis, que estuvieron involucrados en la concepción de técnicas de tortura y

en la aplicación de estas durante la segunda mundial, para que ellos participen intelectualmente o directamente en estas agresiones. Al final de la guerra, estos se dieron cuenta que existían afinidades entre los objetivos del gobierno de Estados Unidos y los suyos, pues también querían dominar al mundo, por lo cual fueron rápidamente integrados al servicio secreto de los primeros. En la cabeza de esta larga lista está el famoso Klaus Barbie, que fue asalariado de la CIA como espía en Francia y luego en Bolivia a donde organizó un sangriento golpe de estado en 1980 con los fascistas italianos.

Lo relevante de esto para México es el paralelismo que existe entre ciertos eventos violentos sucedidos en México y el descrito en la cita más arriba. En particular, características específicas de la matanza de Acteal vincula el hecho, a través de técnicas utilizadas por los paramilitares en Guatemala, a otras matanzas realizadas por paramilitares entrenados por la CIA. Una encuesta del EZLN acerca de la dicha matanza afirma que:

<< El ritual sangriento de abrir el vientre de las mujeres embarazadas muertas y exhibir como trofeo s u contenido, forma parte de las "enseñanzas" que militares guatemaltecos (de los llamados "kaibiles") impartieron a sus similares mexicanos a raíz del alzamiento zapatista. Después del 1o. de enero de 1994, el Ejército guatemalteco ofreció a su par mexicano "asesoría y preparación" en lucha contrainsurgente. Un grupo selecto de oficiales del Ejército Federal tomó el curso "kaibil". Desde entonces nuevos grupos son preparados en el vecino país.>>¹³

La fuente de esta información llevaría a dudar, razonablemente, de la veracidad de la información, porque toda facción que este involucrada en una guerra tiene que recurrir, desde siempre, a la manipulación de la información. Sin embargo, esta información coincide con los relatos de los testigos de la matanza publicados en varios periódicos nacionales y extranjeros. En turning the tide:the U.S. and Latin America de Noam Chomsky, el libro que es mi mayor referencia en cuanto a estadísticas y testimonios de la violencia que sufren los países centroamericanos a manos de la primera potencia mundial (esto porque es poco menos que imposible obtener información sobre este tipo de hechos en otra parte) , varios testimonios narran eventos muy similares. Una de dos; o el gobierno de Estados Unidos estaba indirectamente involucrado en la masacre (Chiapas es un estado riquísimo en recursos naturales, e igualmente tiene muchos indios) lo que explicaría la

¹² Ibidem p.28

reciente aparición de la FBI y su intención de entrenar al ejercito Mexicano para combatir el "terrorismo" y la venta de drogas (la más reciente excusa para la intervención del ejercito americano en países ajenos), o el gobierno Mexicano ha aprendido a utilizar las mismas estrategias que su hermano grande, y para los mismos motivos. La verdad se encuentra, sin duda, en algún punto intermedio entre esta dos hipótesis.

¹³ La Jornada,

Capítulo 6

DE ECONOMÍA

*Can't you see, it all makes perfect sense
expressed in dollars, pounds, shillings and pence?
Can't you see, it all makes perfect sense?*

-Roger waters, Amused to death.

¿Porque estamos soportando todo esto? Sin duda hay alguna razón lógica. En las grandes esferas de poder Dios murió hace ya mucho tiempo. En las razones que nos dan, y que se dan las elites, siempre aparecen palabras como progreso y democracia. Ya vimos de que modo son utilizadas las palabras de la retórica oficial, y como estas encubren el hecho de que el estado es un simple representante de las grandes transnacionales. ¿Pero que hay del impacto positivo del capitalismo? ¿Que hay de los empleos creados por este sistema de explotación de los pequeños países en vía de desarrollo? ¿Y que hay de los beneficios eventuales a estos países provenientes de la política económica del libre mercado?

El modelo económico mantenido por las grandes potencias (pues esta realidad no se limita solamente a estados Unidos), contrariamente a lo que nos han querido dejar entender de ella, depende entonces de la construcción de un mito enajenante, no solamente psicológicamente y socialmente, pero también económicamente. No ha habido crecimiento real de la economía desde 1960, y la inflación ha estado fuera de control desde la crisis del petróleo instigada por el alza de los precios del mismo por la OPEP en 1973, esta misma alza debida en gran parte al hecho que los Estados Unidos forzaron los países productores de petróleo (principalmente Irán) a comprarles armas. Para pagar por las armas, estos subieron el precio del petróleo. A su vez, para pagar, los estados Unidos derregularizaron el mercado financiero. Los estados petroleros tuvieron que volver a mandar este dinero para pagar por bienes, (otra vez, armas), el cual depositaron en bancos estadounidenses, y el cual estos últimos acabaron debiendo a aquellos, además de los intereses. Para maximizar este dinero, los bancos acabaron por prestarlo a los países tercermundistas, pensando que esto iba a fomentar la economía de estos países. Pero estos apenas pueden cubrir los intereses. El dinero ya no se podrá recobrar, pero los bancos siguen haciendo préstamos esperando

que esto actúe como catalizador, y que finalmente se recupere este dinero. Esto es simplemente una forma de control. Pero como lo veremos, no se trata solamente de la aplicación de un control fríamente calculado. La economía de los Estados Unidos no es tan fuerte como se piensa. No debería sorprender que este país esté provocando más guerras en los países en los cuales tiene "sus" recursos naturales, como los de Centroamérica y los del medio oriente. Se trata en realidad de actos de desesperación.

En una primera instancia, la economía actual no corresponde a lo que llamábamos antes capitalismo. El capitalismo, se supone, se basa en el uso de medios de producción para producir capital. La gran mayoría de la actividad económica de hoy en día son el resultado de la especulación:

<<Durante los últimos años, ha habido un fuerte incremento del monto del capital no regulado (unregulated) que se usa primordialmente para la especulación y transacciones financieras no para el comercio y la producción. para el año 1970, una estimación concluía que alrededor de 90 % del capital internacional se empleaba para el comercio y la producción y 10 % para la especulación; Hoy, estas proporciones son inversas. Y el efecto de esto es que los gobiernos están casi obligados a practicar políticas deflacionarias y no estimulantes, porque esto es lo que los especuladores internacionales prefieren. Ellos quieren que el dinero sea estable. Cuando Clinton buscó la aprobación de un presupuesto medianamente estimulante, este fue derribado inmediatamente. Los dueños de los bond, los securities, etcétera, querían baja inflación, y esto se refleja en la reducción de la tasa de crecimiento. Bueno, estas son condiciones muy graves para cualquier gobierno de tipo social demócrata que llega al poder.>>¹⁴

Esta especulación es posible en una sociedad que funciona a base de la elaboración de mitos. Los mismos economistas que pugnaron por la desregularización del mercado financiero mundial (es decir, que forzaron el gobierno a disminuir las restricciones en el sector financiero, y así a liberar las oscuras fuerzas de la inflación), no podían ver a través del espeso tejido de los mitos que crearon. En las escuelas en las cuales estudiaron, se sigue propagando el ideal de un paraíso financiero completamente abstraído de la realidad que lo hizo posible en la primera instancia: la producción de bienes. Sin esta realidad, su soñado

¹⁴ Noam Chomsky, Noam Chomsky Habla de América Latina y México, p 133.

paraíso se derrumbaría. Una de los argumentos que usan para sostener esto es que el mercado está orientándose hacia un el sector de los servicios, que se está desarrollando rápidamente gracias a las nuevas tecnologías, las computadoras, etc. Pero, mientras las industrias manufactureras de todo tipo están abriendo un numero siempre creciente de sucursales en las diversas zonas que aquí llamamos maquiladoras, ubicadas en países tercermundistas, las transnacionales van cerrando las industrias que quedan en los países desarrollados porque el costo de la mano de obra hace que estas no sean *competitivos* (la palabra competitiva en este contexto se aplica a países que tienen un nivel de desigualdad social suficiente para mantener el nivel de vida de los trabajadores equivalente a los de la mitad del siglo diecinueve). El resultado concreto de esto es que, mientras que los obreros de la fábricas que cierran se quedan sin empleo, y por ende sin dinero para gastar en el consumo de los dichos servicios y que siguen sin empleo porque el sector de los servicios no es una fuente de trabajo que pueda cubrir, ni remotamente, las perdidas de empleo en el sector manufacturero, la división entre los que viven de los sectores de la economía que no producen nada, como los banqueros o los agentes de bolsa, y los que si producen, se va agudizando, (la gran esperanza de la elite reside en el sector de altas tecnologías el cual es constituido en su mayor parte por investigadores y científicos; la parte manufacturera de ella también esta abriendo maquiladoras en pequeños países *competitivos*). Y como los ejecutivos que toman las decisiones quieren seguir viviendo en su mundo abstraído, lejos de las fabricas que les permite mantener esta falacia, el sistema se tendrá que derrumbar para que estos entiendan que la realidad no puede doblarse a sus complicados modelos teóricos.

La inflación, como la conciben los economistas oficiales cuando nos dicen, por ejemplo, que está será de cuatro o cinco por ciento, no corresponde al estado real de las cosas. En realidad, existen centenares de prácticas financieras que son, aunque nunca se les diga así, inflacionarias. La bolsa por ejemplo permite a las grandes compañías obtener crédito mediante la producción de "hechos" (estos hechos son esencialmente la manipulación de estadísticas) que, planteados de una manera muy convincente, puedan generar un clima de confianza necesario para que los accionistas inviertan en el futuro de esta. Nótese, otra vez, que en este proceso no se produce nada concreto. Esto es, en el pleno sentido de la palabra,

inflación (capital obtenido sin la producción de bienes). Las tarjetas de crédito son igualmente un tipo de inflación, porque también producen capital sin que nada sea producido. Estos son solamente dos ejemplos entre muchos otros de abstracciones basadas en la mayor de todas las abstracciones: el dinero. Si una no parece funcionar, rompemos un papel y hacemos otro. Podemos ver como estos papeles contribuyen a la construcción de una realidad que es de hecho una gran fábula auto-referencial que se auto-edifica con justificaciones sobre otras justificaciones. Si es cierto que la economía pudo cambiar de tal forma que noventa por ciento del capital disponible a los inversionistas se emplea para la especulación, podemos afirmar que tenemos una economía en la que los grandes protagonistas se preocupan menos y menos por construir una mejor sociedad y más y más por la acumulación de capital. En sí, la producción de capital mediante la fabricación de mitos es *lógica*. Pero el impacto negativo que esto tiene sobre la vida de la población que no pertenece al grupo dominante hace que sea *irracional*.

La economía estadounidense en general está basada en el tipo de mito mencionado arriba. Los bancos funcionan con un capital que es por mucho inferior al contenido en sus cofres. John Ralston Saul da como ejemplo el de Lehman Brothers, un banco mercantil estadounidense que funcionaba en la mitad de los años ochenta con una base de capital diaria de 270 millones, pero que era expuesta a una carga de responsabilidad fiscal de 10 billones de dólares¹⁵. Una gran parte de ellos, están en quiebra, pero siguen funcionando mediante un sistema artificial de ayuda del gobierno a bancos en dificultades. Lo mismo pasa con las grandes corporaciones porque su *valor* estimado está por encima, muy por encima, de su valor real, de manera que su déficit, siendo inferior a su valor estimado, les permite proseguir con los desastres que esto causa, como la quiebra de los bancos.

<<La deuda corporativa de los Estados Unidos es ahora [1985] de 2.2 trillones de dólares. Casi ha doblado en dos años. Los pagos sobre intereses de este monto absorben 32% del total del flujo de efectivo corporativo. Estas figuras no incluyen el 1.1 trillón de la deuda del sector financiero privado, es decir, la suma capital reunida por instituciones financieras, principalmente de bonos corporativos y papeles corporativos de corto plazo [short-term corporate paper] usado para sus propios fines. Tampoco incluye el 1.17 trillones de la deuda del sector

¹⁵ Ralston Saul, John, *Voltaire's Bastards, the Dictatorship of Reason in the West*, pp. 397-98.

*no-corporativo, la mayor parte del cual pertenece a la industria de servicios.
En otras palabras, mucho más que el 32% del flujo de efectivo corporativo
es absorbido en el pago de intereses.>>¹⁶*

Además de ser débil, la economía actual ni siquiera cumple con los objetivos que se habían dado al principio del siglo los grandes capitalistas. De hecho, desde la crisis del petróleo, nos hemos estado alejando rápidamente de estos. Por razones que ya mencione los que se refieren a la imperativos sociales, y que hacen que asociemos las palabras democracia, y capitalismo (en el verdadero sentido de ambos términos) son los que se presentan los más evidentes atrasos relativamente al periodo de la posguerra. Lo extraño es que sigamos asociando estas palabras, aunque en realidad, no tengan absolutamente nada que ver. Los mas grandes avances de la historia del capitalismo se realizaron bajo la autoridad de gobiernos totalitarios, que pudieron someter la clase obrera al sacrificio que aquel consideraba necesario para que la nación progrese. Es en este sentido precisamente que México, por ejemplo, es considerado competitivo por las grandes transnacionales. Como dije antes, lo que se quiere expresar en este caso, es que México es una buena fuente de mano de obra barata. De igual manera, la variedad de los productos que se nos había prometido, es en gran parte ficticia, un efecto del embalaje, puesto que ya tiene mucho tiempo que las grandes corporaciones se dieron cuenta que es mucho más económico de producir un solo producto en cantidades enormes y variar la presentación para dar la ilusión de variedad. Barcel produce una gran cantidad de embalajes y de presentaciones para un producto que no cambia en su esencia. Los automóviles se parecen más y más, pero duran menos y menos, su duración esta calculada según el régimen de pago a plazos con interés. En general, cuando se ha terminado de pagar el carro, este ya dejó de servir. Es lo mismo con los demás productos que los economistas se complacen en seguir llamando durables, cuando lo son menos y menos. La cultura sufre de los mismos avatares; Hollywood produce un sin numero de películas, pero todas ellas según un número reducido de patrones. De hecho, cuando un director, o alguna pequeña compañía produce algo original, estas transnacionales compran inmediatamente el elemento que hizo su originalidad y lo someten a la fuerza arrolladora y banalizadora de su organización. Otra vez: menos contenido y más forma.

En tales contextos de desesperación, y de manipulación financiera dudosa, los programas de *ayuda* o de *desarrollo* ofrecidos por los gobiernos de los países del primer mundo no pueden ser menos que dudosos. Un ejemplo claro de esto, y que se aplica muy bien a la realidad Mexicana, es el caso de "Alianza para el Progreso". Tenemos aquí un perfecto ejemplo de como las autoridades utilizan palabras en contradicción directa con el sentido real de estas. Alianza para el Progreso es un programa creado por el gobierno de John F. Kenedy en el pleno auge de la guerra fría para encubrir las intenciones de minimizar y de contraatacar la exitosa política social de Cuba. La campañas de publicidad asociadas con este le dan el tono de una cooperativa, cuando esto es precisamente lo que se está combatiendo. Su impacto entre 1960 y 1965 fue expresado de esta forma por el editor de la revista *Inter-American Economic Affairs*:

<<Durante este lapso, la distribución del ingreso fue más insatisfactorio mientras la disparidad entre ricos y pobres se ensanchó de una manera apreciable. Durante la mayor parte del periodo, una gran parte de la proporción de los gastos fue para regímenes militares que habían derrocado gobiernos constitucionales, y al final del periodo, con casi la mitad de la población bajo mando militar, una porción significativa de la ayuda era destinada no a la ayuda de "hombres libres y gobiernos libres" (según la retórica de Alianza) pero más bien a mantener en el poder a regímenes bajo los cuales la gente había perdido su libertad.>>¹⁷

Los fondos de Alianza iban más precisamente a firmas estadounidenses y a las oligarquías centroamericanas que controlaban los bancos, y el mercado, así como las mejores tierras. El efecto concreto de este programa fue de canalizar la producción de los bienes de subsistencia, es decir, de productos baratos y esenciales para la gente pobre de estos países al mercado de exportación, para el beneficio de las corporaciones internacionales y de las oligarquías locales. Debido a esta política, todos los países de Centroamérica vieron un incremento en el crecimiento de su economía, mientras que perdían progresivamente la capacidad de alimentarse a sí mismas. Esto es un ejemplo de la confusión que provoca el empleo de la palabra *crecimiento* en cuanto a lo que se refiere, supuestamente, a una situación económica de la cual debería beneficiar a toda la población. El dicho crecimiento

¹⁶ Ibidem p.317.

¹⁷ Chomsky, Noam, Turning the Tide, The U.S. and Latin America, p.46.

se refiere, por su puesto, a la macroeconomía de un país, de la cual aprovecha a una parte mínima de la población, (la oligarquía) y las corporaciones extranjeras, que poseen los fondos y las tierras necesarias para invertir en ella. En realidad, este tipo de política favorece la invasión de tierras por los grandes terratenientes, y por ende, el abuso de los derechos humanos en las localidades en las cuales el programa es llevado a cabo. También se ha comprobado que existe una correlación directa entre Alianza para el Progreso y el entrenamiento para la represión de fuerzas armadas. Ahora, en México, estas corporaciones, junto con el gobierno de los países realmente favorecidos (Canadá y estados Unidos) y con la oligarquía mexicana, lograron que se autorice una cuota mínima de importación de frijoles producidos por ellos, lo que resulta por su puesto absurdo, pero esto no representa de ninguna manera una medida de la ambición de estos. La corriente campaña publicitaria de Alianza para el Campo se enorgullece del hecho que un tercio de los aguacates del mundo son originarios de tierras mexicanas. Según una lectura que se haría en conocimiento de lo que he descrito más arriba, esto significaría en realidad más represión, más corrupción, y más hambre para los campesinos de la provincia de este país. En un documentario sobre estos asuntos, del cual no poseo desgraciadamente las referencias, un científico que era también activista, explicaba como los laboratorios privados como gubernamentales en los Estados Unidos están desarrollando variedades de semillas estériles que podrían ser vendidas a los países pobres. Lo cual implica, por su puesto, una mayor dependencia de estos relativamente a los primeros. Ejemplos como estos abundan, pero no en los media.

Si la elite obtiene lo que quiere, podemos suponer que los países del tercer mundo se transformarán en gigantescas zonas maquiladoras, dependientes para su subsistencia del empleo en las oscuras fábricas y de la comida que les venderán las transnacionales que poseerán su propio ejercito (que en gran medida, ya poseen, solamente que no de una manera oficial). La enorme fuga de cerebros consecuente (los intelectuales raramente pueden aguantar el clima político de países caracterizados por su alto nivel de desigualdad social), podrían encontrar empleo en los gobiernos al servicio del ministro de la defensa. Aunque, es cierto, podríamos suponer que no existirán ya intelectuales en estos países, porque la educación no es precisamente la primera prioridad de un gobierno militar. Las

escuelas son de las primeras estructuras destruidas por los paramilitares en las agresiones a pequeños pueblos, y las primeras víctimas de los recortes presupuestales de estos gobiernos (es lo que está sucediendo desde los años sesenta en este país) Tal vez podríamos suponer que esta situación se extenderá también a los países del primer mundo, puesto que las transnacionales funcionan por la inercia misma de su lógica interna, y que no demuestran el mínimo interés en contribuir a la sociedad (la palabra misma tiene una resonancia negativa en la boca de los grandes empresarios) sea cual sea. Las transnacionales son muy poderosas, tal vez más poderosas que cualquier gobierno actual pues estos tiemblan ante la perspectiva que estas pueden, en cualquier momento, si no están de acuerdo con las políticas locales, cambiar sus subsidiarias a otro estado o a otro país. Los mismos funcionarios y banqueros locales resultan aliados inestimables aunque no imprescindibles. Estos dependen personalmente de aquella, por el hecho que el eventual abandono de la localidad por la subsidiaria tendría un fuerte impacto en la economía y llevaría a una fuerte crítica del funcionario por parte de los constituyentes afectados. Igualmente, muchos de estos funcionarios están en la nómina de aquellas como miembros del consejo de dirección, y por lo tanto, obligados a doblegarse a los imperativos de aquella si no quieren perder el resultante ingreso suplementario. Estas corporaciones ya tienen amplia experiencia en cuanto a la evasión de sus responsabilidades fiscales, acudiendo a paraísos fiscales para evadir impuestos, y manteniéndose en los márgenes de la legalidad, o simplemente ignorando las leyes cuando les es oportuno. Allá como aquí, el sistema jurídico ha resultado ser un excelente instrumento para los ricos, pero ineficaz en materias de justicia en el verdadero sentido de la palabra.

Pero, tan aterradora resulte tal perspectiva, en ella no reside mi mayor argumento en contra de lo que llamamos hoy el neoliberalismo. Como hemos visto, la lógica interna del mercado lleva a los dirigentes del gobierno a hacer decisiones que van directamente en contra de sus propios intereses. El mejor ejemplo de esto, y sin duda, el que más peso tiene, concierne la industria del armamento. Desde los comienzos de la guerra fría, es decir, justo después del holocausto de Hiroshima, la producción del armamento se ha ido incrementado a un ritmo alarmante al punto que resulta poca cosa afirmar que vivimos hoy en un mundo amenazado de extinción inmediata. Las confrontaciones entre los Estados Unidos y la U.R.S.S. en

regiones del tercer mundo, como por ejemplo Nicaragua y Cuba nos han llevado varias veces al borde de un holocausto que sería la más grande calamidad enfrentada por la humanidad en toda su historia. Por ejemplo:

<<Una de estas ocasiones fue la crisis de misiles cubanos que llevo el mundo peligrosamente cerca de una guerra nuclear en 1962. En ese tiempo, de acuerdo al testimonio de los participantes, los planificadores consideraron que una guerra nuclear extremadamente probable si rechazaban la oferta de Khrushchev de resolver la crisis pacíficamente con el retiro completo de misiles soviéticos de Cuba. Rechazaron la oferta porque implicaba el retiro simultáneo de misiles estadounidenses de Turkía: misiles obsoletos por los cuales ya existía una orden de retiro (que no había sido implementada) porque estaban siendo reemplazados por submarinos Polaris. "los mejores y los mas brillantes" (The best and the brightest) decidieron enfrentar lo que consideraban ser una alta probabilidad de destrucción global para establecer el principio que solo los Estados Unidos tenían el derecho de conservar misiles nucleares en la frontera de un país enemigo, incluso misiles que ya ha reemplazado con armamento más avanzado.>>¹⁸

No hay duda alguna que cualquier incidente de este tipo llevaría a la destrucción de los protagonistas pertenecientes a los dos campos opuestos. La relación entre la reducción de misiles nucleares y el riesgo de un nuevo holocausto de dichas armas, parece irrelevante cuando uno toma en cuenta que se utilizó por primera vez la bomba atómica contra seres humanos durante la primera guerra mundial, cuando solo existían dos ejemplares de esta. Por otro lado, los Estados Unidos han demostrado que no tienen el menor interés de reducir la producción del armamento. Repetidamente han bloqueado las diferentes negociaciones que han tenido lugar en las sedes de las Naciones Unidas relativas a diferentes aspectos de la nuclearización del mundo. En una de estas instancias, en septiembre de 1985, se reunieron 90 países para discutir acerca del problema de la proliferación de estas. 88 de los 90 países reunidos votaron en favor de la propuesta de la U.R.S.S de prohibir el ensayo de armas nucleares. Los únicos que votaron en contra fueron Gran Bretaña y, por su puesto, Estados Unidos¹⁹. Este tratado era de especial importancia porque la interdicción de pruebas de las dichas armas llevaría inevitablemente a una pérdida de confianza en la efectividad de estas, y a su eventual retiro, sobre todo por la respuesta rápida que es necesaria en el contexto del armamento masivo que caracteriza este fin de milenio. Adicionalmente esta respuesta rápida depende inevitablemente de un sistema de

¹⁸ Ibidem. p. 172.

advertencia que a su vez depende de un sistema de computación extremadamente complejo y de la decisión de oficiales poco experimentados y de bajo rango. Las señales pueden ser mal interpretadas, y lo han sido en un número sorprendente de ocasiones. Un comité del congreso estadounidense encontró 3703 falsas alarmas (151 de ellas relativamente serias) en 18 meses en 1979 y 1980, periodo en el cual no hubo tensiones particularmente graves entre las dos superpotencias²⁰. Se ha dicho que estas falsas alarmas fueron manejadas con facilidad para evitar la catástrofe, pero uno no puede evitar de pensar si esto sería el caso en una eventual verdadera crisis internacional, lo cual, como ya lo vimos, parece formar parte integrante de la política exterior de dicho país.

Al término de la guerra fría, había mucho optimismo en cuanto a como esto permitiría la reducción de la producción de armamento de todo tipo, pero esto resultó ser de poca relevancia. La caída del imperio soviético llevó a la división de sus estados en pequeñas naciones, lo que a su vez provocó un incremento en el nacionalismo. Esto siempre lleva a un aumento en el consumo de armas. La cantidad de armamento, y las estrategias de los sistemas relacionados con ellos permanecen equivalentes hoy al nivel que tenían antes de la Perestroika. Por otro lado, la razón de ser de estas rebasa los imperativos relacionados con la defensa. Desde los años cincuenta, se ha mantenido que la venta de armas en el extranjero puede ser un medio eficaz para cubrir los costos que implica la defensa nacional, y para disminuir la deuda exterior.

Vivimos hoy en una economía de guerra. Antes los mercaderes de armas no eran funcionarios, y el programa económico del gobierno nunca había incluido la venta de armas como medio para equilibrar la economía de un país. Los Estados Unidos fueron los primeros en exportar armas para estos fines y fue seguido primero por los demás países industrializados, y luego por algunos países del tercer mundo (México incluido). En unos escasos treinta y cinco años, el mercado de armas se ha transformado en el más grande mercado del mundo, seguido, pero no de cerca, por el mercado de las drogas, que constituye más o menos una tercera parte de aquel. El problema con esto es que constituye en una gran medida un mercado artificial, puesto que para vender estas armas al tercer

¹⁹ Ibidem p.179.

mundo, los países del primer mundo han tenido que forzar a sus eventuales clientes a consumir armas (como es el caso de los países productores de petróleo), lo que llevó, entre otras cosas, a la crisis del petróleo en 1973, y que acabó costándoles más caro a los vendedores que a los compradores. Igualmente han tenido que prestarles dinero a países que no estaban en la medida de pagarles las armas, y que no están ahora en medida de pagar los intereses que estos préstamos han estado generando. Finalmente, dicha estrategia de presionar primero a los países aliados, y luego a los países del tercer mundo, ha hecho (como mencioné más arriba), que estos mismos adopten el modelo económico basado en la venta de armas.

El siguiente ejemplo me servirá para contextualizar el problema un poco. En la persona de Robert McNamara, los habitantes del tercer mundo tienen lo que resulta ser su peor pesadilla. Es el mejor ejemplo del administrador que, aplicando soluciones rápidas a problemas complicados, acaba empeorando las cosas. Es un hombre sin duda seguro de él, y con buenas intenciones, pero ha causado estragos de los cuales el oeste no se ha recuperado aún. Fue secretario de la defensa bajo Kennedy y Johnson y presidente del Banco Mundial. Su nombre es uno de los que reaparece constantemente en las listas negras de los libros que analizan los problemas que están atravesando los países subdesarrollados. Después de renunciar a la presidencia de la Ford Motor Company en 1961 para tomar el puesto de secretario de la defensa, quiso aplicar los métodos de administración modernos que le habían servido en la industria automovilística a la venta de armas y al ejército. Aquí está la descripción según las palabras de John Ralston Saul de una de sus hazañas:

<<Como ex-fabricante de automóviles, se dio cuenta que el armamento era caro. A partir del principio Henry Ford de reducción de costos en la línea de producción, McNamara concluyó que sería racional de limitar los costos de armamento produciendo más armas y vendiendo el excedente al extranjero. Las ventas afuera cubrirían tal vez no todos pero por lo menos parte de las inversiones declaradas del pentágono en investigación y defensa, así como reduciría el costo por unidad de cada arma que los Estados Unidos necesitaba. Los aliados Americanos, comprando estas armas, estaría pagando a los Estados Unidos por la protección que estaba proporcionando. Finalmente, el uso de armamento estadounidense aseguraría una unidad de material, así facilitando acción común y un abastecimiento operacional en caso de

²⁰ Ibidem p.178.

*emergencia. Eficiencia, economía, moralidad, y estrategia militar sensata
estaban envueltas juntas en un bonito paquete. >>²¹*

La dependencia de la economía mundial relativamente al rubro mencionado es evidente. Los índices de crecimiento anual estarían en los números negativos si no fuera por ella, pero la venta de armas, por las razones que he hecho explícitas, resulta ser otro tipo de inflación, y es en realidad, un gesto desesperado de países con una economía extremadamente débil. Una prueba contundente de esto es que las sanciones impuestas por el Fondo Monetario Internacional nunca implican una reducción en los gastos relacionados con el armamento. Al contrario, tienen tendencia a subir. Lo que se quiere en el fondo es que los países pobres asuman la deuda de los países ricos.

Mientras tanto se nos sigue diciendo que el gran éxito del sistema es la paz que ha logrado. Lo que es cierto es que hay paz en las regiones desarrolladas del mundo (aunque este verismo se vea cuestionado seriamente por el crecimiento de la violencia doméstica y del terrorismo) y que el resto de este se ve consumido por la violencia. Se ha calculado que han muerto en guerras y guerrillas (siendo esta última palabra una manera de minimizar por un medio concreto, "incidentes" en los cuales no están involucrados oficialmente soldados de raza blanca) 1000 soldados y 5000 civiles por día en los últimos años de este milenio²². A esto se le ha llamado guerra de baja intensidad, simplemente porque la violencia está esparcida por toda la superficie del globo terrestre. Los medios, por su puesto, no reflejan esta realidad. Si acaso difunden hechos sobre alguna guerra o otra, lo hacen como si se tratara de un fenómeno a la moda. Cuando el interés público disminuye, estas simplemente dejan de existir, sin que esto quiera decir que el conflicto se haya resuelto o acabado. El arte, sujeto como lo está al mercado, tampoco refleja esta realidad.

²¹ Ralston Saul, John, Voltaire's Bastards. The Dictatorship of Reason in the West, p.82.

²² Ibidem p.180.

Comentario 4

En el siguiente capítulo se intenta regresar a consideraciones propiamente artísticas. Además, éste sirve de puente entre los capítulos precedentes y los experimentos formales de la primera parte y los de la tercera parte.

Capítulo 7

DE CULTURA

El medio no es el mensaje

El fenómeno de la inflación no se limita al sector de la economía. La cultura, sea esta escrita con "c" mayúscula o minúscula, es también sujeta a la especulación. La situación actual de desbordamiento de los medios de sus antiguos marcos formales y metodológicos ha permitido simultáneamente que el conjunto de las reglas se relaje, desde el interior de cada medio, y desde el exterior por la presión que ejerce el conjunto de sistemas de expresión "liberalizados" sobre la especificidad de cada medio respectivamente. La teoría se ha empeñado en elaborar sistemas de interpretación para explicar este fenómeno, pero poco en realidad se ha hecho en las academias para examinar la pérdida de contenido consecuente. La discusión se ha vuelto a centrar en consideraciones formales de superficie, así como se hacía en los años cincuenta en Estados Unidos alrededor del expresionismo abstracto, de tal modo que se tiene la tendencia de confundir la estructura y la obra. Mientras más nos alejamos de los centros "fuertes" hacia las periferias más el discurso tiende a la forma pura. En estas "periferias" muchos maestros, de antemano muy mal preparados en cuestiones de interpretación y de análisis, ven en la semiótica una manera de compensar las lagunas de su educación, sin preocuparse por el hecho que esta es el fruto de una hyper-especialización. La usan para justificar sus obras, pero no se preocupan por saber si estas comunican algo o no. Y cuando forman parte de algún comité encargado de elaborar los programas académicos, insisten en el hecho de que se deba impartir no uno, sino varios cursos en la materia.

Hasta donde yo sé, en las universidades norteamericanas, y europeas, el estudio de la semiología y de la semiótica es opcional, si acaso existe la opción. Una de las mejores universidades en el mundo en lo que concierne al arte conceptual, es la universidad de San Diego. Su programa no contiene ningún curso de semiología. Tampoco forman una parte esencial del programa de artes plásticas en la Sorbonne. En ambas se prefiere empezar por cursos de historia del arte, y después, cuando mucho, de impartirles alguna historia general de la filosofía poniendo énfasis sobre los aspectos que tengan relación con la estética. En lo que se refiere a la universidad en la cual yo estudié, (la Universidad de Montreal), que es una de las que mejor reputación tiene en Norteamérica en lo que se refiere a la lingüística y sus derivados, tampoco existía preeminencia alguna de la semiótica o de la semiología por encima de la historia del arte o de otras materias vinculadas más directamente con el

paradigma tradicional de la teoría del arte. Los cursos teóricos restantes están directamente relacionados a aspectos específicos del arte contemporáneo. Adicionalmente, si acaso se dan clases de semiología, estas son impartidas por un especialista en la materia, generalmente poseedor de una maestría o de un doctorado que garantiza su dominio del contenido del curso que es llamado a impartir. Por su puesto, en ninguna de las universidades arriba mencionadas se piensa que el advenimiento del arte conceptual en los años sesenta, y el imperialismo actual del concepto sobre el aspecto artesanal de la realización de obras signifique la necesidad de cambiar los talleres y los cursos de técnica por cursos teóricos.

Obviamente, en esta crítica está implícito el hecho que la educación sufre de la situación internacional a la cual están sujetos todos los centros de investigación del tercer mundo. Las universidades en Latinoamérica en general no tienen el presupuesto para contratar personal académico especializado, de modo que los profesores que forman parte de la curricula se ven forzados en compensar ciertas lagunas teóricas valiéndose de lo que este su alcance. Algunos de ellos lo hacen admirablemente, pero esta dependencia en la iniciativa individual provoca una cierta desorientación en el alumno. Las materias que son especialmente complejas (como la semiótica) necesitan que se establezcan un conjunto funcional de reglas para que se las pueda impartir con éxito. El libro Semiotique du Signe Visuel, una antología crítica de trabajos del Groupe μ relacionados con el estudio de la aplicación de teorías de semiótica al ámbito de lo visual, empieza con un comentario sobre la dificultad de establecer normas en cuanto a la aplicación de una terminología que no es el objeto de un consenso entre los teóricos que la emplean. Su integración forzosa al plan de estudios es, a mi ver, esencialmente un problema de surdeterminación del aspecto estructural en la educación. Pertener a una estructura es siempre una fuente de consolación para el intelectual, poco importa cual es su medio de expresión. Estamos en la era de las academias, en el sentido pleno de la palabra. Es decir, en la era de los grupos elitistas, auto-justificantes, que establecen las reglas del juego mediante las cuales dominan la pequeña porción del mundo que les corresponde. En el siglo XVI, Richelieu entendió con particular agudeza la pertinencia de concederles a los escritores, que en aquellos tiempos eran los principales críticos del sistema, el privilegio de fundar academias en las cuales

estos podrían discutir de los problemas relacionados con aspectos formales de la lengua. El resultado es que el francés es, desde entonces, una de los más complicadas idiomas de origen latino (esto a pesar del hecho que el río del tiempo se ha ocupado de suavizar las asperezas de las estructuras gramaticales creadas en gran parte para satisfacer los juegos verbales de los cortesanos en Versailles en el siglo XVIII). Esto es muy fácil de comprobar en las instrucciones de uso de productos electrónicos, por ejemplo, las cuales son siempre más largas en su versión francesa que en su versión inglesa o española.

El poder que tienen fue y sigue siendo en una gran medida ficticio, porque mientras viven de becas o de salarios que les son otorgados por el gobierno, el objeto de su estudio se va alejando de consideraciones sociales, disminuyendo así el potencial del impacto de sus trabajos. Es, pues, remunerado por los representantes (el gobierno) de los más grandes enemigos de tales consideraciones (las transnacionales). Esta situación favorece la emergencia de un discurso formal, por oposición a uno de contenido, porque el contenido significa crítica. En las artes plásticas, a mi ver, la obsesión de la academia con la semiótica visual es comparable a la obsesión por la gramática que tenía la academia en el siglo XVI. ¿O es solamente una coincidencia el hecho de que resulta sumamente compleja toda discusión acerca del contenido en los textos de semiótica? Lo que normalmente es leído como la limitación de un sistema de interpretación es, en este caso, confundido con lo que se cree es la virginidad de un campo todavía por descubrir. En la realidad los teóricos más interesantes en la materia han tenido que alejarse de los formatos que les ofrece esta "ciencia" para criticar los procesos de abstracción que implica el sometimiento de todo problema a los rigores de una estructura tan rígida. Baudrillard, por ejemplo, es en su esencia un sociólogo, que usa de la semiótica como herramienta de interpretación de las formas culturales y sociales, la hace a un lado cuando se trata de discutir las implicaciones concretas de los problemas que ha evidenciado. El sentido de humor y la actitud informal ante la etiqueta característicos de Umberto Eco es otra estrategia mediante la cual un teórico logra escapar el formalismo exagerado de esta. La semiótica no puede ser un método autónomo de investigación de la realidad. El mismo Grupo μ , ferviente defensor de una semiología visual, admite que esta "ciencia" debe recurrir, para su propio bien, a otras disciplinas. No importa cuanto se la reforme para que esta se adapte a las exigencias de la

realidad, lo que resulta inevitablemente es una deformación de la realidad misma. Lo más sospechoso de todo esto es que la semiótica es una moda, lo que supone en todo caso una mayor exigencia de distancia objetiva al abordar un análisis desde este punto de vista. Como es común hoy en día, estamos confundiendo lo nuevo con lo real.

Con esto, no tengo la intención de rechazar a la semiótica y la semiología, (pues tengo la intención de emplear, y he empleado estrategias que he sacado con mucho provecho de textos que participan de este dominio) sino que pretendo, en un primer tiempo, abordar los problemas formales desde un punto de vista crítico, limitando las resonancias de esta disciplina al dominio que le corresponde. En un segundo tiempo deseo mostrar como el exceso de estructura en las formas interpretativas puede conducir a una abstracción que a su vez, constituye una forma de inflación del sentido, precisamente porque existe una pérdida de verdadero significado. La semiótica es uno de los muchos dominios en los que este fenómeno está presente. Pero tengo la certidumbre que es un fenómeno generalizado en la cultura contemporánea. El problema se puede sintetizar confrontando dos arquetipos del ciudadano que están a la base del proyecto neoliberal: el *administrador* y el *soldado*.

El administrador

En los que se refiere al administrador (o al tecnócrata), podríamos fácilmente comprobar como este ha llegado a abstraerse del objeto que se supone debe ser su sustancia: la gente. Desde la emergencia de las primeras escuelas de administración pública, los contenidos de los cursos que se impartían allí han tendido a vaciarse de su contenido humanista y concentrarse en la elaboración de estructuras. Rápidamente, cada uno de los administrados se volvió un numero. Gradualmente hemos visto la emergencia de teorías sumamente complejas que sirven para justificar las actitudes antisociales del gran capitalista, las cuales se pueden reducir a unas cuantas palabras redundantes como "los negocios son los negocios" o "así es la vida", lo que debería ser una indicación de las intenciones reales de los que las pronuncian. Lo más alarmante de todo es que desde la posguerra, los mismos gobiernos, a la cabeza de los cuales están los ex-estudiantes de estas escuelas, se han

convertido en empresas. Las grandes transnacionales y el gobierno intercambian sus administradores como si los gobiernos fueran empresas, y se usan de las mismas teorías para administrarlas a ambas. Nuestros presidentes, así como los de Norteamérica, Europa y los de un número creciente de países latinoamericanos, fueron compañeros de escuela de los grandes empresarios. Estudiaron maneras de ser eficientes y profesionales. El caso de McNamara (ver más arriba) es un buen ejemplo. Como los problemas sociales que los políticos deben enfrentar para gobernar no tienen soluciones simples, no se puede ser eficiente en el sentido que tiene la palabra en el contexto de las grandes empresas. Este choque entre la teoría y la realidad les lleva a un cinismo que conocemos bien. En vez de tratar de resolver los problemas de una manera lenta y metódica, lo que implicaría el uso de conocimientos que no tienen, toda "solución" debe aplicarse a pesar de las consecuencias. La duda no tiene lugar en el proceso, puesto que los políticos, así como las grandes estrellas, no deben mostrar la mínima duda, lo que podría dañar su imagen pública. Aparte no tienen tiempo para dudar; en un corto periodo de cuatro, cinco o seis años deben comprobar su eficiencia y así ganarse un puesto en el senado, o relacionarse con la gente indicada para obtener un puesto de administrador en las grandes empresas. Si la fórmula no funciona, hay que aplicar otra fórmula, y si ésta última tampoco funciona, hay que regresar a los libros o consultar sus viejos maestros en busca *la* solución que funcione. Mientras van descubriendo que el mundo no puede ser doblegado a las teorías que aprendieron en la universidad, van desarrollando un pesimismo característico que va de la mano con el cinismo, que a menudo es interpretado por sus amigos como una forma de madurez profesional, y que les permite enriquecerse ilícitamente sin el menor escrúpulo. Su discurso, sin embargo, sigue fiel a sus ideales de juventud. Y como no está basado en la realidad, tiene que especular. Crea mitos, y más mitos, que se elevan en el cielo como maravillosas catedrales góticas sin fundamento. Se ha usado a menudo la misma imagen para ilustrar el mercado financiero que es en su esencia el fruto imaginado de una especulación que tiene como único límite, las reglas mismas que la componen.

Él (el administrador) es el autor del gran plan. Controla por estructuras. En los países desarrollados, este control no significa para el ciudadano normal la imposibilidad de satisfacer sus necesidades básicas, ni de consumir los bienes ofrecidos por la industria de

los servicios, puesto que el poder de la elite es generado por la capacidad de consumir de estos. Pero, en cambio, si significa la estandarización de su estilo de vida, su dependencia del sistema económico del país (pues el mantenimiento del nivel de vida que necesita para pertenecer a la clase social que corresponde a sus aspiraciones que lo hacen depender de los bancos y de las demás instituciones financieras), y su existir en la absoluta ignorancia de la situación del mundo afuera de las fronteras creadas por el sistema propagandístico diseñado para mantenerlo en línea con dicho plan. El administrador, además de ser funcionario, es también ejecutivo, que por el solo hecho de pertenecer a los exclusivos grupos de la elite en los cuales se manejan las complicadas teorías económicas destinadas a confundir el ciudadano medio, se ha ganado el privilegio de desplazar a los dueños de las grandes compañías en las decisiones que afectan a millones. ¿Como desplazaron estos dueños? Simplemente, los dueños de las transnacionales siendo demasiado numerosos (los accionarios, que son los verdaderos dueños de estas mega-empresas, son en realidad varios miles de personas) recurren a estos administradores en la esperanza de que estos aumenten su inversión. El problema con esto es que estos últimos no tienen una responsabilidad real. Como los mismos funcionarios, solo están en el puesto por algunos años, en la espera de algo mejor. Y como estos, tienen que encontrar soluciones rápidas, para todo problema. La deregularización del mercado les ha permitido especular con los bienes de los dueños para crear beneficios basados en deudas, y para aumentar sus propio estatus social, pues estos viven de los salarios enormes y de los beneficios libres de impuestos que lo triplican, como automóviles corporativos, viajes etc. Además de poner en peligro el futuro de la empresa (y por el mismo hecho, el futuro de la sociedad), con soluciones rápidas y superficiales, también obligan los dueños a cubrir sus gastos exorbitantes. Ya vimos como todas estas deudas han ido provocando otras deudas, causando más y más inflación.

Por otro lado, los habitantes del resto del mundo están confrontados diariamente a la realidad económica y social de la política exterior agresiva de los países ricos, y de la perversión del papel social de los gobiernos locales mantenidos por el proyecto imperialista de aquellos. Allí el administrador controla con estructuras, pero también dispone, cuando es necesario del ejército, y de instituciones internacionales como el Fondo Monetario Internacional para asegurarse que se lleven a cabo las decisiones que él hace en su oficina

en la capital. Además en todos estos países la burocracia es una realidad de cada día. Para todo es necesario algún papel, o dinero. La especulación para el común de los mortales significa la capacidad del funcionario para invocar alguna ley para impedir el avance de algún trámite, o la evaluación del monto de la mordida a pagar a éste para agilizar el trámite. En otras palabras, el control mediante estructuras en el primer mundo es inconsciente y trascendente, porque se "duerme" al consumidor mediante la propaganda y la censura, mientras que para los habitantes del tercer mundo, es (además de trascendente, e inconsciente) imánente y consciente porque es una realidad vivida.

El militar

El papel del militar es claramente el modelo histórico para el especialista de la era moderna. En efecto, la elite no solo dispone de militares uniformados y armados, sino que el ciudadano especialista, adoctrinado por los medios como lo es cualquier otro ciudadano, cumple con sus tareas de una manera que recuerda extrañamente a este primero. Aquí tenemos nuestro segundo gran arquetipo promovido por la elite. Para sostener el ritmo de producción necesario para la defensa del país y para la exportación de las armas al extranjero, el gobierno, junto con los media han diseñado un modelo de propaganda, directamente inspirado en la que los nazis emplearon en la segunda guerra mundial. El programa consiste en un proyecto social basado en una jerarquización de los valores que tiene en sus cima al científico y al militar, pues estos son en esencia los que permiten (el administrador prefiere la anonimidad y el secreto), a través de sus esfuerzos que permanezca el orden mundial hecho explícito en la afirmación de Keenan al principio de la segunda parte de esta tesis. Estos son en realidad los que le proveen el contenido al discurso oficial. En los media, no solamente el científico, pero, por extensión, cualquier especialista (esto incluye al artista) esta fuertemente connotado con características que estaban normalmente relacionados con el soldado, pues este siempre, o casi siempre es "serio", "desinteresado", en todo salvo el avance de sus investigaciones, al punto de sacrificar su vida familiar y amistades. Este desinterés es muy parecido al sacrificio y a la obediencia ciega del soldado que está al servicio de su patria, lejos de sus familiares y en peligro constante de muerte. Las diferencias son una cuestión de grado. El peligro real o inmediato, al cual está confrontado el especialista común en el cuadro de su trabajo es a todo fin

práctico nulo, sin embargo, los experimentos a los cuales contribuye sus conocimientos pone en peligro la humanidad entera, incluyéndolo a él mismo.

Mientras el científico mantiene la ilusión de estar contribuyendo a la gran empresa de la ciencia no se da cuenta que esto hace de él una persona incompleta y dependiente. Tampoco se da cuenta de las consecuencias de su ceguera. Mas arriba recordé como Gödel, en su *principia matemática* había logrado demostrar que la más pura de las ciencias (las matemáticas) así como cualquier sistema lógico, estaban constituidos por un lenguaje que en sí mismo, contenía las contradicciones que limitaban sus pretendidas exactitudes. Pero mas allá de sus limitaciones inherentes, hemos comprobado que los humanos no están en la medida de controlar las aplicaciones de las ciencias porque, después de la revolución industrial todos los especialistas han confundido los derechos humanos (sus derechos humanos) con el derecho de proseguir su trabajo libres de toda prescripción moral. Estos no se dan cuenta que, en el fondo, esto significa que están dedicando su vida a planes ajenos. Para ellos la libertad equivale a tener carro y casa y la libertad de elegir que quiere comprar (así se define la libertad en la televisión). Además, ya vimos cuales son los resultados reales de sus investigaciones. No tienen objetivo implícito, salvo el de alimentar su propia inercia, y, no importa cuan humanista sea el investigador, sus intuiciones siempre pueden ser aprovechadas por el poder para mantener la disparidad entre ricos y pobres. La investigación y el desarrollo en materias de tecnología han servido, junto con la "amenaza" comunista y la guerra contra las drogas de excusa para acumular el dinero necesario para financiar el desarrollo del armamento. En esto consiste verdaderamente el sacrificio del científico. No hay una sola radio, televisión computadora, o un solo automóvil que no sea el resultado de la investigación relacionada de alguna manera con la fabricación de armas. Aquí tenemos al verdadero contenido del proyecto neoliberal. Las fábricas que se dedican a elaborar estos aparatos están también involucrados en la fabricación de armas. Como en el caso de la semiótica, el cambio y lo nuevo son virtudes que son suficientemente convincentes para que no se interrumpa el *progreso* y además tienen la enorme ventaja de poder usarse en los discursos políticos con provecho. El hecho de que la mitad de las investigaciones científicas estén financiadas por el ejercito no importa, porque esto permite que prosiga el progreso.

El problema, en el caso de las humanidades, reside en gran parte en esta obsesión que tenemos de querer darle a éstas la objetividad de las ciencias. Desde el principio del siglo, la gradual especialización de cada disciplina, y de cada medio (discutida en la primera parte del trabajo), ha encasillado al especialista en su dominio particular de conocimiento. Cada disciplina tiene sus argumentos correspondientes para neutralizar la crítica. El discurso respectivo de cada uno de estos se ha complicado al punto de que la misma virtuosidad en el manejo de la terminología es ya un requisito para entrar al círculo privilegiado (elitista sería la palabra exacta), lo que tiene por efecto de excluir la mayoría de la gente del discurso que se está elaborando y de impedir que los intelectuales, especialistas en su propio dominio, participen en la elaboración de una visión integrada del universo, lo que es un imperativo para cualquier proyecto de sociedad. No solamente se rechazan los comentarios de los "aficionados" o de los especialistas ajenos a la disciplina, sino que estos últimos ni siquiera se atreven ya a opinar por miedo de que se les ridiculice y se les tache de ignorantes. El hecho de querer atribuirle una objetividad exagerada a las humanidades, cuando estas no puedan existir más que mediante un equilibrio entre la subjetividad del investigador, y el empirismo del mundo exterior (puesto que siempre se trata de un sistema de interpretación en el sentido estricto del término) está creando lo que se llama vulgarmente una cultura de masturbadores intelectuales. A esta la hemos estado llamando alta cultura.

El arte

En el caso de las artes, esta exclusión tiene la atracción de alimentar el mito personal del artista. Y el hecho de pertenecer le permite resolver un gran problema al cual siempre estará confrontado: el aislamiento. Las dos únicas soluciones que le deja la sociedad actual queda es participar al gran mito de la academia al gran mito del artista suicida. En los dos casos el artista sacrifica su vida, en el primer caso, dedicandola al servicio de la elite, en el segundo, literalmente.

Históricamente, la emergencia de las vanguardias artísticas ha sido esterilizada por una oposición de los principales protagonistas pertenecientes a los dos mitos mencionados. Son los dos polos hacia los cuales estos tienden. Los académicos están, tradicionalmente del lado del poder, y tienen el apoyo de la elite gobernante. Ellos son los que establecen las reglas. Tal vez combatieron, en su juventud, el estatus quo con particular vehemencia, pero solo para integrarse a éste una vez que las exigencias familiares y el orgullo los obligan a elegir entre el sacrificio que le es supuestamente necesario para reformar el arte, y repetir las formulas que han sido el signo de su éxito en el pasado. Cuando eligen la segunda opción, ellos también desarrollan ese cinismo característico, esta vez relativamente al papel social del artista. Las justificaciones que usan a menudo para defender su posición dependen de un paradigma, imaginado por ellos, en el cual se refugian. Una de las formulaciones típicas que sale de la boca de la elite artística, pone las exigencias del especialista por encima de las del espectador. En efecto, las palabras "*El arte por el arte*" se han utilizado en un número variado de oportunidades, con la convicción de que significan un arte liberado, porque este podría funcionar según sus propias prescripciones. En realidad, lo que se ha logrado es que la producción se desligue de sus responsabilidades sociales.

Aquí el ejemplo del expresionismo abstracto puede aclarar muchas cosas. Este movimiento artístico fue a todo fin práctico formulado por un teórico justo antes de la segunda guerra mundial, época que coincide exactamente con la creación de un plan por la CIA para dominar al mundo (si la formulación le parece exagerada, por favor referirse al libro En esa época, a penas si se conocía la obra de Jackson Pollock, y mucho menos la de los demás pintores que conformarían pocos años después la legión de artistas los cuales conformarían la academia del expresionismo abstracto. El autor de esta teoría, Clement es el primer crítico que logró que predominase el aspecto teórico sobre las obras mismas en la historia de las artes. Con la ayuda de otros pocos, imaginó un arte basado en la tradición del modernismo, del cual se declaraba el único descendiente, y en el cual se rechazaba toda figuración en favor de un arte autoreferente, basado en una conciencia del aspecto bidimensional de la tela. El enfrentamiento del pintor a esta superficie, connotado por la noción romántica del existencialismo en boga, permitiría al pintor de expresar sus más

profundas angustias y así dejar que aflore a la superficie de la tela, desde la profundidad del espejo que era el bastidor vacío, su originalidad fundamental. Sus planteamientos tuvieron tanto éxito que lograron cambiar la concepción del arte, y contribuyeron de una manera significativa en el desplazamiento del centro hegemónico mundial del arte de Europa a Nueva York.

El término genérico "modernismo", que se ha utilizado para definir la época de la industrialización de la civilización occidental, también se ha utilizado en referencia al dicho movimiento. Esto no es nada sorprendente, puesto que la era moderna es la era por excelencia de la especialización, pues en efecto, esta concepción hizo de los pintores de la generación de los cincuenta y sesenta pintores especialistas en todo los sentidos de la palabra. Efectivamente, el arte producido por estos era difícilmente entendido por el público, era autoreferente, y carecía de contenido (la guerra de corea fue contemporánea a aquellos pintores Americanos que todavía reconocemos como los más importantes de la segunda mitad del siglo, y que fueron testigos también de los holocaustos de Hiroshima y de los judíos, no impide que promuevan un arte obligatoriamente abstracto, es decir sin referente). El modernismo está igualmente fuertemente identificado con el contexto teórico bien definido de la historia del arte que es el del formalismo. Ya he explicado suficientemente como toda alusión a la forma, en el contexto de un adoctrinamiento por medio del establecimiento de una academia, es un signo inconfundible y ciertos efectos que puede tener el exceso de estructura sobre el contenido en la obra es decir, la desaparición del contenido. En este caso tenemos ante nosotros un fenómeno muy similar. El gran antecedente de Greenberg y de sus colaboradores es Heinrich Wölfflin, el primer teórico propiamente formalista. Este redujo, al principio del siglo, las obras de su época a consideraciones formales. Toda obra, pudo desde entonces reducirse a datos puramente formales el estudio de los cuales permitía contextualizarla históricamente mediante la elaboración de un estudio estilístico, que supiera reconocer las particularidades respectivas de cada época. Es un estudio útil y necesario para cualquier historiador y artista, aun hoy en día. Pero hay mucha diferencia entre una clasificación de los estilos, y el hecho de establecer una estética normativa a partir de estos, para determinar cual deba ser el curso que tome el arte y cuales deban ser las reglas según las cuales trabajen los artistas.

Es en estas circunstancias que se desenvuelve el artista-militar en toda su magnificencia. Contribuye igualmente al discurso del teórico perteneciente de dicha tendencia. Esto significaba, para el pintor por ejemplo, el rechazo de toda referencia exterior a la pintura misma, lo que excluía toda figuración y realidad social (creando así una ruptura irremediable con el muralismo, el primer gran movimiento moderno artístico de este continente), y el rechazo de toda crítica proveniente de grupos que no pertenecen al paradigma muy exclusivo del formalismo. Tan exclusivo era, que al abandonar las reglas del juego, uno de sus pintores mas preciados, Philip Guston, se dio cuenta al ser rechazados por ellos de la extensión del endoctrinamiento de sus compañeros. "*Era como si hubieradejado la iglesia; fui excomulgado por un rato*" En la inauguración de la primera exposición de sus pinturas figurativas, que el hizo porque ya no podía seguir preocupándose por saber "*este verde funciona, y este azul no*" en el contexto de la guerra de corea, fue víctima del rechazo casi unánime de los demás pintores y de la crítica. Estos lo trataron como si hubiera traicionado a su patria. Una excepción notable fue la de William De Kooning que tuvo al exponer sus famosas Women los mismos problemas que los de Guston. Según el testimonio de éste último, aquel le hubiera dicho, al ver su trabajo "esto no es el sujeto. Sabes cual es el verdadero sujeto?" A lo cual ambos contestaron "libertad" y se abrazaron como si hubieran sido parte de alguna resistencia.

En México, este fenómeno tuvo su equivalente en la apoteosis de los pintores llamados informalistas. José Luis Cuevas todavía afirma ser el responsable del ocaso del muralismo. En gran medida esto es cierto, pero no quiere decir que sea un motivo por el cual este se deba enorgullecer. Además, no lo hizo con la sola fuerza de la calidad de su obra. Es de conocimiento general, en el ámbito artístico, que éste "*le dio su museo*" para que acabara con el muralismo, y para que promoviera, en su lugar, un arte casi siempre anodino en el sentido social que todavía persiste hoy, y que denominamos arte alternativo. No niego que Cuevas sea un buen dibujante, pero cuando se examina su trabajo en la perspectiva de los años, uno se da cuenta como este sufre de deficiencias notables (sobre todo cuando se considera el mismo uno de los más grandes artistas mexicanos de estas últimas décadas y cuando se compara su obra a la de artistas que lograron vincular su trabajo con una visión

integral de su vida y del cosmos). Tal vez esto se deba al hecho que este se ha dedicado más a construir un mito de su propia persona que a trabajar. Inflación, otra vez. ¿Además, será acaso más que una coincidencia el hecho de que las obras características de esta generación de pintores Mexicanos funcionen, para el espectador, según los mismos parámetros que la de los expresionistas abstractos?

En otras palabras, que más podía ser una obra sino un objeto. El arte que se vende, todavía en Estados Unidos, es en su abrumadora mayoría formalista. Es el producto perfecto, porque es un objeto, y porque solo puede ser un objeto. No recuerdo en que revista leí algún día que los precios de las serigrafías de latas de sopa Campbell de Andy Warhol varían según el producto que contiene la lata. La que represente una lata de sopa de tomate, por ejemplo es más barata que la que contenga una lata sopa de queso. El objeto no se critica, es ideal para la especulación y como medio para la inflar la reputación del artista. Se adapta admirablemente a cualquier tipo de discurso, no contesta ni propone por si mismo alguna lectura alternativa. Tampoco lo hace el artista (pues el criticar o el discutir no forma parte de su dominio, él es pintor, escultor, o cualquier cosa que se limite a los aspectos románticos y artesanales asociados tradicionalmente con la palabra artista). En el contexto de una sociedad paternalista, el artista que se expresa individualmente es emotivo, sujeto a disturbios emocionales, y eminentemente irracional. En otras palabras, tiene todos los defectos de una mujer bruja como la concebía la inquisición o de la mujer histérica tan asociada, en la mente por autoridades misóginas, al crecimiento del movimiento feminista. Esta era la otra opción que le queda al artista. O se calla y acepta las reglas prescritas por la academia, la cual no tiene voz en el proyecto global de la sociedad, o habla y es condenado a ser percibido como el lunático simpático, divertido, al cual no debemos hacer caso en lo que se refiere a cosas realmente importantes. Este será reconocido al morir, cuando ya las preguntas que levantó ya no tengan vigencia, y cuando la obra pueda ser reabsorbida por la sociedad bajo la forma de producto (una vez que el contenido subversivo de esta sea neutralizado por el paso de los años). De todos modos, sus pecados serán lavados por el más grande de todos los sacrificios que pueda ofrecer a la sociedad; el suicidio. Además, si el suicidio y la locura siempre suben el valor comercial de su obra, porque no jugar el juego. Después de todo, el artista sería loco si no quiere aprovechar de las ventajas que ser

percibido como un loco implican. Para ser rico y famoso en el contexto actual, no debe ser talentoso, ni mucho menos propositivo, solo debe estar muerto.

La crítica que aquí arriba se refiere directamente al contexto moderno, de ningún modo se limita a éste. El mercado del arte funciona actualmente según leyes que son en si una exacerbación de las que fueron instauradas en aquel entonces. Si acaso las obras que transitan en las redes de difusión han alterado su relación con el sistema, es probable que lo hayan hecho a favor de una mayor conformidad con éste, sobre todo a partir de los noventa. Los precios de las obras han vuelto a subir, y se dirigen otra vez hacia las cumbres que lograron en el final de los años ochenta. La falsificación de obras originales es un problema muy frecuente. El meollo del asunto, como lo he expuesto en estas páginas, tiene que ver con la carrera a la globalización, y los problemas que le están relacionados son evidentes en las periferias. Es cierto que las condiciones económicas de estas periferias no favorecen el desarrollo de un arte crítico o experimental, primero porque sus instituciones culturales están a la merced de una política que está netamente a favor del modelo neoliberal (aunque este sea el objeto de crítica por excelencia de un numero creciente, pero todavía muy minoritario de intelectuales). Segundo porque la mayoría de los artistas e intelectuales dependen de este sistema para sobrevivir. El posmodernismo, en cuanto a teoría, se ha desligado sensiblemente de los fundamentos críticos que caracterizaban sus primeros textos, pero conservan sin embargo sus *pretensiones* críticas. En sus principios se erigió en oposición directa a la especialización modernista y con la intención de unificar en un mismo discurso las diferentes disciplinas se vieron aisladas las unas de las otras. Lo que indica que éste ya no corresponde a una ruptura real es que el mismo discurso posmoderno ha sido la víctima de lo que atacaba. Se ha confundido la parte por el todo. La fragmentación posmoderna, la crisis de las narraciones de Lyotard, la desaparición de la autor de Barthes etc. son percibidas hoy por los intelectuales más como un estado inevitable de las cosas que como síntomas de un régimen en decadencia. Es más, esta misma decadencia es percibida como inevitable y da lugar otra vez a aquel cinismo característico del cual hable más arriba.

Esta es la situación desde un punto de vista general. Lo que permanece cierto es que se ha deslizado en el discurso oficial connotaciones que pertenecen a un ámbito subversivo, y que esto ha ayudado a que germine en el la semilla de su propia destrucción. La deregularización del mercado financiero, la liberalización de las fuerzas de los mercados, la inercia de las investigaciones científicas fuera de control, están minando la base misma del poder de la elite actual. Se dice que toda civilización que desprecia lo que lo llevó al poder es una sociedad en decadencia. La civilización occidental está gradualmente deshaciéndose de sus medios de producción, confiándolas a países tercermundistas, en la ilusión de que esta será remplazada en la economía local por la industria de servicios y por un mercado financiero cada vez con menos fundamentos. Los medios de producción de bienes son los que le dieron la hegemonía mundial a los estados Unidos, y ahora los ejecutivos están deshaciéndose de ellos. Mientras tanto, se mantiene una suerte de paz artificial que ha hecho que emerja violencia desde los poros mismos de la sociedad. Estamos en guerra y no lo sabemos. Si esto es cierto no podemos negar que la obra ha perdido su capacidad de reflejar la realidad. Tal vez esto sea porque la escala de los problemas han cambiado.

La globalización, sin embargo, ha definitivamente puesto el mundo entero en el centro del escenario político y cultural. Tal vez la desesperación actual de la elite ha hecho que el tema de la responsabilidad social del artista sea hoy un tema particularmente polémico, como lo es cualquier tema que se relacione con lo social en cualquiera de sus aspectos. La comercialización del arte opaca efectivamente el reflejo de la obra, absorbiendo cualquier contenido que esta pueda tener. Una obra sin contenido puede penetrar sin problema el mercado, pero no se dirige a nadie mas que al compañero artista, al coleccionista, o al crítico. Hay muchos medios para contrarrestar la asimilación del mensaje de la obra que resulta de su comercialización. Algunas soluciones son de una naturaleza superficial, otras tratan de los dichos problemas en profundidad. En la redacción de esta tesis, la idea inicial de criticar el aspecto formal de la tesis tradicional me ha llevado a analizar la situación económica en la cual se dan los excesos de estructura. Lo que parecían inicialmente dos problemáticas totalmente diferentes (el exceso de formalidad en la tesis artística, y el control por estructuras de la elite) resultaron ser síntomas de la misma enfermedad. Después de analizar y de exponer los problemas que derivan de esto, pude analizar también

los problemas que esto implica para las diferentes disciplinas, partiendo de las ciencias, pasando por las humanidades y terminando por las artes. Intentaré ahora concluir con un análisis más profundo del objeto artístico en cuanto a su papel real en la sociedad actual, y de sus posibilidades como agente de subversión en el contexto de la campaña masiva de desinformación en la cual vivimos.

Comentario 5

Aunque la tesis no tenga conclusión, ésta última parte, que constituye un regreso a problemas de forma esbozados al principio, y en este sentido, recoge toda la problemática de la tesis. En lo que se al contenido, los temas bajo los cuales he reunido y confrontado las citas son en sí una síntesis de los temas que he tratado. La forma en que las he confrontado entre sí permite que la reflexión se extienda más allá de lo que lo pasaría con una conclusión, porque impide que yo imponga mis criterios. Este tipo de ejercicios puede ser, por ejemplo, una excelente fuente de inspiración para ensayos.

TERCERA PARTE

Capítulo 3

CITAS

<<La historia del arte ha constantemente decidido acerca de los valores de una obra a través de consideraciones completamente divorciadas de las explicaciones racionales de los artistas.>>

- Marcel Duchamp, the creative act.

Parece apropiado empezar este último capítulo de la tesis con una cita de Marcel Duchamp, y esto por varias razones. Fue un visionario, por no decir un profeta. Con su obra, supo abarcar, con décadas de anticipación, la casi totalidad de los cambios que habían de trastornar el arte hasta estos días. Hay quien dice que supo preverlos todos. Su obra es como un gigantesco árbol que sigue creciendo y dando frutos. Muy temprano intuyó con precisión sorprendente los mecanismos que regían (y que siguen rigiendo) la producción de los artistas, en sus aspectos psicológicos, sociales y económicos. Su propia obra se inmiscuyó en estos y sirvió de palanca para activar la función crítica del arte. Por eso atraviesa este siglo; porque a pesar del auge vanguardias, supo reconocer el límite de estas. Desmenuzar la historia del arte, de manera a desenmascarar los dichos mecanismos, significa en gran medida, recorrer esas ramas en la dirección opuesta a la de su crecimiento, y reconstruir, o reconstituir lo que la notable maquina del historia del arte ha hecho desaparecer. Así abordaré en este capítulo cuestiones relativas a la forma y el contenido, al contexto, a la imagen y objeto, a la naturaleza en su relación al arte, a las diferentes instituciones (galerías, Museos, sitios alternativos) que participan a la difusión del arte, a los distintos materiales medios de expresión que tiene el artista a su disposición, a la teoría del arte, a la tecnología en su relación al arte, al mismo artista en su papel de artista, todo esto con la intención de analizar como las diferentes modalidades de las obras artísticas están afectadas, en su función de comunicar, por las diferentes circunstancias que giran en torno a la difusión y a la producción de estas mismas.

Escogí la cita en cuestión porque en ella se hace evidente algo que corresponde a la principal motivación de esta ultima parte: tratar de depurar la función comunicativa de mi obra. Después del capítulos precedentes a este, que sirven de fondo a todo lo que habrá de

escribirse en las siguientes páginas, creí útil averiguar cual era la actitud de los artistas relativamente al tema. Para esto leí y analicé textos escritos por más de 250 artistas contemporáneos (contenidos en el libro Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's writings) Encontré que el dicho compendio de textos, editado por Peter Selz y Kristine Stiles, no tiene una orientación ideológica particular, y que a pesar de algunas omisiones notables, contiene textos de la mayoría de los artistas de la tradición occidental más influyentes de las décadas de los 50, 60, 70, 80, y 90 (aunque el periodo abarcado por la publicación hace que la tarea que se dieron los editores de distinguir entre la plétora de artistas "visibles" los que marcaron su época sea progresivamente más difícil mientras nos acercamos de la fecha de la primera edición de la antología (1996)).

No busqué una vertiente particular; dejé que los mismos contenidos, en el límite de lo posible, me sugieran problemáticas. La función de las citas es de permitir un análisis y una crítica de las diferentes actitudes de los artistas y de contextualizarlas en una historia del arte no tan oficial, la cual no constituye una novedad en sí, ni en el enfoque ni en sus conclusiones. Solo Intento sacar provecho aquí de una de las características propias a la antología: la variedad. Al lector que desee saber más acerca de los trabajos de artistas que ya vislumbraron y que intentaron efectuar una reconstrucción del paradigma de la historia del arte en términos sociales, solo puedo sugerirle que consulte los textos de Carol Shneeman, Martha Rosler, Alan Sekula, Hans Haacke, Victor Burgin, Joseph Beuys, entre otros.

Esto es sobre todo un trabajo de reflexión personal. El acento se ha puesto, desde el principio, en el proceso. Pero de aquí en adelante usted encontrará muchas "incoherencias" que le podrán parecer como una falta de rigor. Por esto le pido que sea paciente, pues la estructura del texto no corresponde a un intento de incorporar la información discurso coherente en el sentido convencional de la palabra. Usted se dará rápidamente cuenta que este no se puede leer de la misma manera que cualquier otro texto. Las contradicciones que resultan de esta metodología ilustran las que son inherentes de mi educación artística y por extensión las que conforman el mundo del arte y las diferentes ideologías que uno encuentra en ellas. La selección del contenido se hizo en relación a los temas discutidos

antes. No estoy de acuerdo con muchas de las afirmaciones incluidas aquí, más sin embargo usted encontrará que me esforcé de poner en evidencia algunas de estas contradicciones,(lo que me permite de añadir una personal nota a esta acumulación de declaraciones), yuxtaponiendo ciertas citas con otras de manera a que estas se hagan explícitas, así como un pintor o un dibujante hace el uso de los contrastes en una imagen. Solo que esta vez se usaron contrastes entre ideologías. A través de los temas que me sirvieron para clasificar a las declaraciones busqué relacionar esta sección con las precedentes, y provocar reflexiones que “abran” el final del trabajo en vez de concluirlo. Las fechas asociadas con cada cita le dará al lector una idea del contexto histórico al cual están relacionadas y permiten así de relativizar las afirmaciones según su contexto de procedencia.

Si el texto le sugiere algún uso pragmático al lector que vaya más allá del conocimiento de algún nuevo dato, y espero que así sea, el esfuerzo habrá valido la pena. Más sin embargo debo recordarle que la razón primera de su existencia es de origen totalmente egoísta, en la medida en que está diseñado como una suerte de mancha de Rorshack, o de pantalla de proyección, destinada a servir como herramienta de trabajo para la reflexión subsecuente en torno a estos temas. Con esto sigo pensando en Socrates y ahora en Duchamp. Pues las contradicciones son una componente constitutiva de cualquier ser humano. Si no hay problemas, no hay creación. Lo único que hago aquí es tratar de conocer los míos.

Citas

De Forma y de formalismos

<<La forma de mi pintura es el contenido. >>, Ellsworth Kelly, 1969, << No hay forma neutral.>>, John Baldessari, 1988, << La consciencia toma forma, la sabiduría dematerializa los arquetipos...>>, Mario Merz, 1985, << Con el ready made no modificado, el arte cambió su foco desde la forma del lenguaje a lo que se estaba diciendo.>>, Joseph Kosuth, 1969, << Los happenings y eventos son marcos para la experiencia del presente – una realidad “hágalo usted mismo” El observador puede o debe distinguir entre forma y contenido>>, Wolf Vostell, 1963, << Cada definición de la forma limita el efecto material y con ella la sugestión que proyecta. El arte sugestivo es arte material porque solamente estimula la actividad creativa, mientras más definida es la forma, menos activo es el espectador>>, Constant Nuewenhuys, 1948, << Tal vez no es exagerado decir que la concentración en la razón instrumental por encima de la vida intelectual (y espiritual) es lo que mitiga la búsqueda de estas figuras y de otros valores compensadores>>, Martha Rosler, 1985-86, << McLuhan le dio a los artistas un poder mítico en relación a la forma que satisfacía sus fantasías impotentes. Atribuyendo sus efectos a la psicología y a la biología en vez de fuerzas sociales, los artistas podían aplicar una forma vieja y familiar en maneras nuevas y exitantes.>>, Martha Rosler, 1985-86 <<Me había sentido excluida y creía que esto era debido a la naturaleza de mi trabajo - de que no participaba del gusto imperante [that it wasn't mainstream], y que yo estaba refiriéndome a temas que eran realmente anatemas de la escena de Nueva York Mi trabajo no era formal. No era minimal. Tendía hacia lo que podría ser definido como expresionista...>>, Nancy Spero, 1984, <<Por encima de todo, Clement Greenberg es un crítico de gustos. Atrás de cada una de sus decisiones existe un juicio estético, y con estos juicios un reflejo de sus gustos [...] Viendo el arte contemporáneo bajo esta luz, uno se da cuenta del mínimo esfuerzo creativo de la parte de los artistas formalistas específicamente, y de todos los pintores y escultores en general...

Esto nos lleva a la realización de que el artista y la crítica formalista aceptan una definición del arte que lo hace existir solamente en términos morfológicos>>, Joseph Kosuth, 1969, *<< Me molesto que el arte se haya transformado tan rápidamente en un estilo con poca creatividad añadida a esta. Porque debería la imaginación artística ser tan contenida, o ser desigual a la creciente apertura de nuestra consciencia del mundo>>*, Isamu Noguchi, 1968, *<< La composición no es más que una manera de prolongar la fuerza imaginaria, el verdadero poder de complacer, de la fotografía...>>*, Victor Burgin, 1977, *<< uno puede imaginar la acrobacia verbal que pueden tener lugar cuando la metáfora romántica es usada en cuestiones relativas a la forma sin forma (no material) y formas materiales. La filosofía de lo que se llama estética dependiendo finalmente como lo hace, de lo que se ha llamado el contenido de la obra es, en el mejor de los casos, solamente adaptable a las herramientas filosóficas que tienen que ver con problemas de un arte que depende absolutamente de la producción de entidades del estado material.>>*, Art and Language, 1968, *<< El reconocimiento de la regla del enmarcado puede [...] ser pospuesta por una variedad de estrategias que incluyen dispositivos "composicionales" para apartar el ojo del borde del encuadre. La "Buena composición " puede entonces ser ni más ni menos que un sistema de dispositivos que sirven para prolongar nuestro control imaginario del punto de vista, nuestra auto-aseción; un dispositivo para retardar el reconocimiento de la autonomía del recuadro, y la autonomía del otro que significa>>*, Victor, Burgin, 1977, *<< No hay nada que le convenga mejor a la industria de consciencia que de tener a los artistas jugando a sus periferias bordando sus formas y literalmente desarrollando nuevas estrategias para la publicidad y las artes gráficas.>>*, Martha Rosler, 1985-86, *<< Consideramos que en este momento, el riesgo esencial que debe tomarse [...] es la vulgarización de la obra en sí, para así fatigar cada ojo que apuesta en todas las satisfacciones de un choque retinal (estético) tan leve sea este. La visibilidad de la forma no debe atraer la mirada. Una vez que la disminuida forma/impresión/gesto ha sido reducida a la impotencia/invisible, la proposición tiene/tendrá la oportunidad de hacerse deslumbrante... Debemos insistir que la desaparición involucrada es de interés para nosotros en la medida en que hace manifiesta, otra vez, la desaparición de la forma como polo de interés, es decir que manifiesta nuestro cuestionamiento del concepto de la pintura en particular y del concepto del arte en general>>* Daniel Buren, 1969-70.

De objetos, y de objetivismos:

<< *Todo el arte desde el renacimiento parecía demasiado orientado hacia el hombre. Me gusta la cualidad de objeto.*>>, Elsworth Kelly, 1969, << *Solo recuerdo que la pintura era el objeto, y tenía que ser como la música, y no debería depender de algo al exterior. Tenía que ser un objeto puro y no tener ningún tipo de relación con algo real – que tienda a alejarlo de su pureza y del más grande logro de todos: ser capaz de crear algo de la nada – como Dios...*>> Richard Estes, 1974, << *Las superficies bajo tensión son antropomórficas: están sujetas a las tensiones así como el cuerpo lo es cuando está de pie. Los objetos que no proyectan tensiones afirman más claramente su separación de los humanos. Son más claramente objetos*>>, Robert Morris, 1967, << *Lo vertical ofrece demasiadas referencias visuales, y le permite a uno de determinar la altura – no estoy interesado en ese aspecto de la escala. Por otro lado, puedo usar el plano horizontal para evidenciar la discrepancia entre lo que uno sabe acerca de la escala de una obra en términos de extensión y como uno lo percibe todo. Y disminuye el aspecto material*>>, Barry le Va, 1971, << *La invención subjetiva es la única manera de descubrir la realidad objetiva, la única manera que nos da la posibilidad de comunicar entre hombres.*>>, Piero Manzoni, 1957, << *Por el uso de medios objetivos, la transparencia de sus métodos, la posibilidad de su previsibilidad, la formación de sus estructuras basadas tanto en las leyes como en lo ilimitado, su pensar y sus métodos de trabajo son ejemplares en su objetivo de cambiar nuestro entorno.*>>, Richard Paul Lohse, 1943-72, << *(Hablando de los años sesenta) Los artistas se volvían hacia las ciencias, las ciencias sociales, y las teorías de la cultura – hacia cualquier lugar salvo a los galeristas, los críticos y a los estetas – para pistas. Nuevas formas atacaban la comodidad del estatus del arte. La calidad de objeto era un problema no solamente porque los objetos de arte eran mercancías, pero porque parecían insignificantes y inertes comparados con las ofertas electrónicas y producidas en masa de los medios masivos.*>>, Martha Rosler, 1985-86, << *El nuevo orden emergente es el que pertenece a la interactividad, a la “autoría dispersa”. El canon es uno de contingencia y incertidumbre. [...] Al mismo tiempo, el estatus del objeto de arte cambia. El objeto de arte culturalmente dominante como único foco (el portador no común de un contenido no común) es reemplazado por el*

interfaz>>, Roy Ascott, 1967, << *Nuestro mundo occidental ha sido invadido por una masa de objetos de arte. Lo que necesitamos no es más objetos, sino un objetivo*>>, Frederick Kiesler, 1965, << *El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes: no quiero añadir más*>>, Douglas Huebler, 1968, << *Hacer algo más durable que yo añadiría a las pilas de basura no precedera de la ambición humano estorbando el entorno. Si mis pensamientos y mis imaginaciones, así como yo, regresarán a la tierra, igualmente la harán las formas que yo crea y esto es bueno. Hay tan poco espacio*>>, Magdalena Abakanowicz, 1979, << *Una escultura que reacciona físicamente al entorno y/o que afecta su entorno ya no es percibido como objeto*>>, Hans Haacke, 1966, << *(Acerca de las contingencias que hacen necesario el happening) 5. La necesidad de rebasar la relación aberrante sujeto objeto (observador/observado, explotado/explotador, espectador/actor, colonizador/colonizado, científico loco/loco, legalidad/ilegalidad, etc.) que ha hasta ahora dominado y condicionado el arte moderno. [...] Esta relación sujeto-objeto tiene la seria desventaja de poner el arte a la merced del espectador y del especialista "miope" (short-sighted) o deshonesto, y de abrir un sendero de sentido único, de acuerdo al funcionamiento de la imagen, llevando a un punto de referencia, a una forma de censura y a una corrupción de los sentidos.*>>, Jean Jacques Lebel, 1968, << *En muchos niveles en países Europa del este el sistema político, a través del control del dinero, no permite la manipulación de los objetos de arte como producto que puede ser comercializado y vendido, aumentado en valor y adaptándose a un sistema de oferta y de demanda. Entonces, el objeto de arte es automáticamente menos importante que en el oeste. Y como la producción de objetos de arte es a menudo observado de cerca y controlada por las fuerzas políticas, un artista que desea explorar ideas filosóficas puede se más libre de hacerlo haciendo acciones. Puede que estas no sean entendidas por los que re-enforzan ideas represivas, mas aun la idea será expresada a la comunidad de arte, y así, tal vez, esta encontrara su camino para penetrar la cultura.*>>, Tom Marioni, 1975, << *Hace diez años era importante de hacer declaraciones con acciones en vez de usar objetos. Ahora, con algunos artistas de mi generación hay un regreso al objeto, no como una entidad en sí, sino más bien como material para explicar una función, como antes del renacimiento, cuando el objeto era usado de una manera social, arquitectural o religiosa.*>>, Tom Marioni, 1979, << *Cuando Husserl escribió "vayan a las cosas mismas" no estaba sugiriendo la compilación de una*

lista de "cosas", o la presentación de experiencias inexaminadas y al estado bruto. La fenomenología es el postulado radical de experiencia vivida sin presuposiciones" como técnica para la investigación de la intencionalidad (como el mundo es nuestra construcción de este). No era un retiro del análisis, pero un método para poner la subjetividad bajo un escrutinio lógico.>>, Mel Bochner, 1973, << Somos ambas coleccionadoras entusiastas que sienten un gran placer al encontrar algo especial y encerrándolo en la casa con otros tesoros. Sin embargo, nuestro impulso de coleccionar es de muchas maneras infantil, y se parece algo al impulso del tilichero que es atraído a todo lo que brilla. [...] Si el hecho de coleccionar está relacionado con el traslado de objetos a un contexto hermético, entonces el arte que existe en las periferias puede introducir y recordarnos a todos de lo que no puede ser preservado.>>, Ann Hamilton y Kathryn Clark, 1991, <<El arte post-objeto crea un proceso de disminución de la velocidad. Una consciencia en tiempo real, porque el artista sabe que es necesario para la cultura que esta se torne reflexiva.>>, Tom Marioni, 1979, << Con el ready made "inasistido", el arte cambió su foco de la forma del lenguaje a lo que se estaba diciendo. Lo que quiere decir que cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una cuestión de función.>>, Joseph Kosuth, 1968, << De que el arte sea directamente material y que otro arte produzca entidades materiales solamente como un producto secundario necesario de la necesidad de registrar la idea no significa que este sea conectado a un proceso de dematerialización de aquel .>>, Art & Language, 1968, << Uso los objetos como palabras cero. [...] PREGUNTA: ¿Todavía valora usted los objetos? RESPUESTA: Si, algunos. Ellos son poéticos, es decir, que son culpables en el sentido en de "arte como lenguaje", y inocentes en el sentido de lenguaje como arte.>>, Marcel Broodthaers, 1974.

Del Mercado del arte

<< MÚLTIPLES: La pintura, la escultura, etc. Hoy en día representa los medios artísticos más arcaicos, dependiendo de mecenas feudales quienes pagan precios exorbitantes para la singularidad y la magia fetichista: el "espíritu" del artista como se manifiesta en los trazos de su pincel, o por lo menos en su firma (Yves Klein vendiendo aire en cambio de un recibo firmado en 1958).>>, Oyvind Fahlstrom, 1966, << La rarificación de una cosa producida aumenta su valor (vendible, visual, palpable). Consideramos que la vulgarización del

trabajo que nos concierne es un asunto de necesidad, debido al hecho de que este trabajo es hecho manifiesto porque tendrá existencia, y que desaparece en su existencia múltiple.>>, Daniel Buren, 1969-70, << *Hice una exposición de múltiples en Amsterdam en 1966, de pinturas múltiples – Cualquiera los hubiera podido hacer – para demostrarle a la gente como lo podrían hacer ellos mismos. Entonces todo el mundo empezó a hacer múltiples, y ahora hay una tienda de múltiples en Amsterdam. Un artista que hace múltiples ahora es realmente estúpido, creo, porque se ha convertido en un truco para vender.>>*, Jan Dibbets, 1970, << *Me dijo que esta exhibición sería una oportunidad extraordinaria para mi carrera. Que me haría famoso y rico, Me han repetido esto desde que tengo 21 años [...]. Medio millón para Georges Rouault, Robert Motherwell, Andy Warhol, Judy Chicago, para que puedan ser comprados por decir la apropiado o lo no apropiado en el buen momento.>>*, Bruce Conner, 1979, << *En este momento, el valor económico del arte continua de subir y bajar. Sin embargo, no tiene valor el hecho que estamos siendo consumidos, porque una de las razones que estamos siendo consumidos es que lo que hacemos es totalmente ineficaz políticamente. Entonces, esta persona o esta corporación puede comprar el arte porque no causara problemas. Lo que tienes que hacer es explotarte a ti mismo y tomar la responsabilidad de tomar como víctima a los demás.>>*, Jeff Koons, 1988, << *Primeramente estaba preocupado por asuntos de estética, Eventualmente me llevaron a cuestiones del valor de mercado de las obras y empecé a disfrutar en secreto el hecho de que no era posible adueñarse de ellas por ningún lapso de tiempo.>>* Barry Le Va, 1971, << *Ser rico es una profesión. [...] Solo quiero suficiente para vivir y hacer mi trabajo sin sentir que tengo que dar algo por un sentimiento de culpabilidad o generosidad.>>*, Lucas Samaras, 1971, << *Conserven sus trabajos. Usted los hizo. Hay virtudes y fallas en ellos para que los estudie. Usted puede aprender más de ellos que puede de otras personas.>>*, Sam Gilliam Jr, 1986.

Del artista, del ego y de libertad

<< *El gusto de un pintor debe brotar de lo que tanto le obsesiona en su vida al punto de no preguntarse que le conviene hacer en el arte. Solamente a través un entendimiento completo de sus gustos puede este liberarse de toda tendencia de ver las cosas con un ojo adaptado a una concepción ready-made (... with an eye to the way he can make them fit*

with a ready-made conception).>>, Lucian Freud, 1954, << *Solamente puedo decir esto: pintar es libertad realizada, constantemente consolidada, vigilantemente en guardia como para substraer de este el poder de pintar más.*>>, Alberto Burri, 1955, << *Lo que cuenta en mi trabajo no es el medio, pero la emoción y las imágenes.*>>, Christian Boltanski, 1985, << *Una caminata expresa espacio y libertad, y el conocimiento de esta puede vivir en la imaginación de cualquiera, y eso es otro espacio también*>>, Richard Long<< *Podemos entonces decir que la invención subjetiva el único medio para descubrir la realidad objetiva, el único medio que nos da la posibilidad de la comunicación entre los hombres.*>>, Piero Manzoni, 1957, << *Siempre me he hecho hincapié en la vida y el trabajo de Charles Peguy que era tan sospechoso de lo que el llamaba "angelismo" (angelism), que el creía era el opuesto de la santidad porque buscaba con la eterna espiritualidad dejar atrás la condición humana.*>>, R.B. Kitaj, 1976, << *Hacer algo más durable que yo añadiría a las pilas de basura no precedera de la ambición humano estorbando el entorno. Si mis pensamientos y mis imaginaciones, así como yo, regresarán a la tierra, igualmente la harán las formas que yo crea y esto es bueno. Hay tan poco espacio.*>>, Magdalena Abakanowicz, 1979, << *La eternidad es la cosa la más bruta que una persona puede concebir en relación con sus actos*>>, Guy Debord, 1957, << *Es importante de exponer sus errores. El hombre no es perfecto. Tampoco lo son sus creaciones.*>>, Dieter Roth, 1976, << *En sociedades más tradicionales, más lentas en evolucionar, siempre se minimiza la importancia ego del artesano. Pasas tu tiempo aprendiendo, de una manera casi servil, y solo se adquiere el derecho de ser artista, con alguna cosa personal a invertir en el trabajo, a través de la maestría. En nuestra cultura el ego es capital desde el principio. Siendo niños, se nos dice de agarrar barro o pintura y de "expresarnos".*>>, Martin Puryear, 1984, << *La producción de una obra no es de interés más que relativo, y en consecuencia, quien hace la obra no es de un interés más que relativo, y casi y no puede, en ningún momento, hacer uso de ello para glorificar el producto*>>, Daniel Buren, 1969-70, << *No enfoqué la perspectiva de ser un artista con la noción que alguna cosa me era garantizada, o que tenía el derecho a lo que sea, menos al éxito.*>>, Martin Puryear, 1984, << *Para cambiar el arte, destruye el ego*>>, Ben Vautier, 1966, << *Lo personal es político.*>>, Susanne Lacy, 1991, <<... *Quiero enfatizar la manera en que cada texto artístico es puntuado con un significado inconsciente que atraviesa las limitaciones del medio y de la intencionalidad.*>>, Mary Kelly, 1982.

De la responsabilidad del artista:

<< Hay ciertos momentos en que el artista debe, para defender valores auténticos humano, unirse a las manifestaciones de otros hombres. Cuando regresa a su estudio y vuelve a trabajar otra vez, cuando pinta, es el mismo combate que persigue. Quiero inscribir mi pintura en todas las dificultades de mi país, aunque disguste: sufrimientos, experiencias dolorosas, prisión, un acto de rebeldía. El arte debe vivir la realidad.>>, Antoni Tàpies, 1971, << [...] creo que el artista contemporáneo tiene la responsabilidad de seguir celebrando la humanidad y oponerse a la deshumanización de la cultura.>>, Keith Haring, 1984, << Piense en la responsabilidad de un artista ahora quien es catapultado hacia una cultura internacional y a quien se le exige de tener exposiciones en todos los países del mundo. Es imposible retroceder.>>, Keith Haring, (1984), << Estoy psicológicamente involucrado, creo que no importa cuanto este uno superado por su propia propaganda y sus comodidades, el mismo hombre hace el mundo.>>, Alice Neel, 1983, << [Courbet] pensó en estas cosas: a quien este trabajo debe ser dirigido, y algo acerca de la responsabilidad social del artista.>>, Romare Bearden, << Mi forma ha cambiado, la actitud de mi compromiso no. Importante es la continuidad de la integridad moral.>>, Jorg immendorff, 1983, << Antes de preguntarnos, ¿QUE DEBEMOS HACER? debemos considerar primero la pregunta ¿COMO DEBEMOS PENSAR? para que la usual aproximación a los más altos ideales de la humanidad limitados a las frases proclamadas por todos los programas de partidos hoy, no continúe de propagarse como una expresión de su flagrante contradicción relativamente a lo que realmente hacemos en la practica en nuestra negociación económica, política y cultural con la vida real.>>, Joseph Beuys, 1981, << Debemos a Freud la elucidación de los mecanismos de desplazamiento, substitución, y represión que actúan sobre la personalidad humana mediante leyes y restricciones sociales... En la luz de tal teoría sin piedad, la función del arte en relación a la sociedad se hace clara - debe expresar, a toda costa, lo que está escondido atrás del muro... porque todo lenguaje se vuelve violación, y todo el arte es fundado en revelar.>>, Jean-Jacques Lebel, 1968, << ¿Cuales son los valores sociales y personales expresados a través del trabajo de un artista, y como son estos valores relevantes en el acto de darle forma a la cultura?>>, Suzanne Lacy, 1991, <<El

antídoto, sugiero, es confrontar el pecador con la evidencia del pecado: las racionalizaciones, los sistemas de defensa subconscientes, las estrategias de evitación, negación, rechazo y retiro, que indican por un lado el del ego al claustro protector de la ideología; y por otro, precisamente la prueba de la subjetividad y falibilidad que el ideólogo está ansioso de olvidar.>>, Adrian Piper, 1981, <<*Más importante que el objeto de una creencia es la creencia misma. Creer en el poder de las caricias, en conferencias de paz en Génova, en Buda o en hierbas medicinales NO IMPORTA. Las propiedades del Dios en el cual creemos no importa: lo que importa es la igualdad de las acciones que hacemos en esa creencia.>>*, Milan Kntzák, 1967-68, <<*Un trabajo solo necesita ser interesante.>>*, Donald Judd, 1965, <<*[El artista de las bellas artes] cuando contribuye a la cultura popular a través de los medios masivos, debe tener un sentido e responsabilidad personal como parte de una cultura, y reconocer que su acto va dirigido hacia una audiencia y sus necesidades.>>*, Richard Hamilton, 1960, <<*Lo que hacer es deshacerte de todo, libertad de las ideas y de la responsabilidad. Si vives de inspiración, entonces haces lo que se te da. No puedes vivir la vida moral, tienes que obedecer el destino. No puedes vivir la vida inspirada y vivir las convenciones. No puedes hacer promesas.>>*, Agnes Martin, 1972.

De Cultura:

<<*Cultura: La reflexión y prefiguración de las posibilidades de organización de la vida de todos los días en un momento histórico dado: un complejo de estéticas, sentimientos y costumbres a través de los cuales una colectividad reacciona a una vida que está objetivamente determinada por su economía. (Estamos definiendo este termino solamente bajo la perspectiva de la creación de valores, no en la de la enseñanza de estos).>>*, Grupo Situacionista Internacional 1958, <<*¿Porque deben los gobiernos, y por lo mismo, corporaciones que no están ellas mismas involucradas en la industria de las comunicaciones, hacerle caso a estas aparentes trivialidades ? Ellos han comprendido, a veces mejor que la gente que trabaja en los sectores de entretenimiento de la cultura, que el término "cultura" camufla las consecuencias sociales y políticas resultando de la distribución industrial de la consciencia.>>*, Hans Haacke, 1986, <<*Debido al liberalismo, que defiende la libertad formalmente, el poder de la tecnocracia está creciendo y la tecnocracia, que tiene un*

arsenal de instrumentos que le provee la burocracia, consolida la noción de valores estéticos "universales" que son inevitablemente necesarios para una actividad efectiva del tecno-liberalismo en el mundo del arte.>>, Zoran Popovic, 1975, << *Marcuse apuntala el uso de la " cultura" por las elites dominantes para desviar la atención de la lucha para cambiar la vida humana, hacia el esfuerzo individual de cultivar al alma como un huerto... en resumen, Marcuse muestra como la idea de la cultura en el oeste es la de diluir la actividad social, y el de fortalecer la aceptación pasiva.>>*, Martha Rossler, 1985-86, << *La canalización de la consciencia no es característica solamente de regímenes dictatoriales, pero también de las sociedades liberales. Hacer tal aseveración puede parecer exagerado porque según el mito popular, los regímenes liberales no se comportan de esa manera. Tal aseveración puede también ser comprendida como un intento de reducir en importancia la brutalidad con la cual el comportamiento aceptado es reforzado en regímenes totalitarios, o como una declaración de que las mismas vicitudes se practican en otras partes. En sociedades no dictatoriales, la inducción y el mantenimiento de una manera particular de pensar y ver debe ser llevada a cabo con sutileza para lograrse. Quedarse a dentro del campo de divergencia aceptable debe parecer la cosa la más natural.>>*, Hans Haacke, 1986, << *Aun si quieres adoptar una cultura que no es la tuya, no puedes. La única manera que puedes hacer obras de arte en el estilo de otra persona es copiar, pero entonces tienes que seguir copiando y regresando para referencias de algo que alguien hizo en el pasado. Eso obstaculiza tu desarrollo. Es hacer arte a partir de arte en vez de a partir de la vida.>>*, Faith Ringold, 1977, << *Esto realmente ponía la gente nerviosa, porque yo estaba hablando de mi cultura como base para mi trabajo, mientras que otros artistas nada más se interesaban en usar teoría para la base de su trabajo.>>*, James Luna, 1993.

De arte y política:

<< *Quiero decir algo acerca de "the mercenaries" y el arte americano. Esto es arte americano. Soy un artista americano. Creo que una sociedad poderosa, hablando en general, tiene un arte poderoso. No refleja necesariamente los objetivos de la sociedad, pero más bien, la sociedad viendo sus fuerzas, que tan exitosa es y lo que puede hacer saliéndose con la suya. Lo que refleja es confianza.>>*, Leon Golub, 1981, << *Estaba, y lo estoy ahora, convencido que no es posible separar el arte de la política, de lo que sucede a*

nuestro alrededor. Hay solamente cuestiones de estética [...]>>, Jorg Immendorff, 1983, << *No es posible tener un efecto directo sobre eventos políticos.>>*, Jorg Immendorff, 1983 << *Todavía soy escéptica de la capacidad que tiene el arte a entrar en el discurso público.>>*, Nancy Spero, 1984, << *Cualquier acto es político, que uno esté consciente de ello o no, la presentación del trabajo de uno no es una excepción. Cualquier producción, cualquier obra de arte tiene un significado político.>>*, Daniel Buren, 1969-70, << *No creo que el arte es en su esencia política. Por su puesto puede ser usado para hacer propaganda, si es canalizado para esto, pero puede ser político si es dirigido para esto. Es usado para fines políticos no solamente porque uno puede hacer declaraciones políticas (en su esencia), pero porque a ese nivel cultural y económico. Puede funcionar políticamente, en dos niveles: económicamente así como en su temática.>>*, Lynda Benglis, 1977, << *Es político en la manera en que se relaciona a lo que hace, lo que es más directo.>>*, Charles Simonds, 1974, << *El artista actúa en un marco político, sea el consciente de ello o no. Aunque lo quiera o no.>>*, Gustav Metzger, 1959, << *Pregunta: ¿Existe alguna diferencia entre las artes plásticas y un compromiso desinteresado?, Respuesta: (silencio).>>*, Marcel Broodthaers, 1974, << *Creo que una persona que pinta debe usar su medio políticamente, para resistir el vacío.>>*, Pino Pascali, 1967, << *ARRIESGAR REFORMAS: Actitud hacia la sociedad: no tomar por sentado ninguno de los sistemas existentes (capitalista, moderadamente socializado o completamente socializado). Rehusar de aceptar que la nitidez de un sistema se suavizará y se transformará en un término medio válido. Discute y además empuje las autoridades hacia el ensayo de nuevos conceptos.>>*, Oyvind Fahlstrom, 1966 << *Algunos artistas y promotores pueden rechazar todo compromiso y rechazar la noción que su trabajo presenta un punto de vista más allá del suyo, o que promueve cierta actitud; sin embargo, el momento en que su trabajo tenga mayor difusión este participa inevitablemente en el discurso público, propone un sistema particular de creencias, y tiene reverberaciones en la arena social. En ese momento, el arte ya no es un asunto privado. El productor y el promotor deben entonces medir el impacto.>>*, Hans Haacke, 1985, << *Como lo indica la necesidad de gastar enormes sumas de dinero para relaciones públicas y propaganda gubernamental, las cosas no están cristalizadas (frozen). Constelaciones políticas y zonas no incorporadas existen en cantidades suficientes para perturbar el curso normal de las cosas.>>*, Hans Haacke, 1985, << *El arte está siendo usado como coartado política. Nadie habla*

de cuantos aviones de guerra (starfighter) están siendo enterrados en el suelo cada año; nadie habla del hecho que Alemania tiene el más grande y mejor sistema de vigilancia electrónica en el mundo. Tampoco hablan del mal uso que se hace de los impuestos que pagan en términos de diseño urbano. Pero todos se preocupan de escultura. Encuentro que el hecho que están usando la escultura como chivo expiatorio increíble.>>, Richard Serra, 1980, << Lo personal es político... La naturaleza política de imágenes, el poder que provienen con el derecho de nombrar y describir, la "censura" de gente que no tiene acceso a la auto-representación - estas eran las avenidas de cuestionamiento que llevó a obras abiertamente políticas producidas por feministas de la mitad de los años setenta.>>, Suzanne Lacy, 1991, << Escribiendo en Opinión Mayoritaria sobre caso de la quema de la bandera, el juez William J. Brennan, concluyó, "Nunca antes hemos pretendido que el gobierno puede asegurar que un símbolo puede ser usado para expresar un punto de vista de ese símbolo o sus referentes... Concluir que el gobierno pueda permitir que símbolos designados se usen para comunicar solamente grupo limitado de mensajes sería entrar en un en el cual no hay fronteras discernibles o defendibles.>>, Andres Serrano, 1989.

De pureza y de modernismos:

<< El modernismo, en la teoría del arte moderno, declaró la ruptura con el humanismo del renacimiento. Aún así, ambas doctrinas glorifican el genio individual como portador de la creatividad. Parece valer la pena notar que tal genio heroico siempre ha aparecido en la forma de un hombre blanco occidental.>>, Valerie Jaudon y Joyce Kozloff, 1977-78, << Ciertos artistas modernos expresan el deseo por poder personal ilimitado. La estética del "modernismo" - su megalomanía, violencia, fijación en la pureza, y rechazo de todas las otras rutas a la realidad - es muy autoritaria. La ideología reductivista sugiere una inevitable sobrevivencia de los fuertes. Reinhardt declara en sus escritos que todo el arte del mundo debe culminar en sus pinturas "puras". Ozenfant iguala el purismo con el "superestado". Mendelsohn cree que los defensores de un nuevo arte tienen derecho de "ejercer el control".>>, Valerie Jaudon, Joyce Kozloff, 1977-78, << El arte moderno, que sufre de una permanente tendencia a lo constructivo, una obsesión con la objetividad (que nos trae la enfermedad que ha destruido nuestra idealizante cultura especulativa), está aislado y impotente en

una cultura que parece estar obsesionada con su propia destrucción.>>, Constant Nieuwenhuys, 1948, << *El espíritu objetivo y alienado del mundo burgués ha reducido la pintura a lo medios que le ha dado su existencia.>>*, Constant Nieuwenhuys, 1948 << *Lo que el arte tiene de común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología; es decir, la "idea" (o "trabajo") y el arte son los mismos y pueden ser apreciados como arte sin salir del contexto del arte para verificarlo.>>*, Joseph Kosuth, 1969, << *Mi trabajo es anti-naturaleza.>>*, Agnes Martin, 1972, << *El trabajo es la justificación para la excusa.>>*, Richard Tuttle, 1972, << *La pintura figurativa tiene una referencia fatal a la naturaleza y al mundo exterior como modelos.>>*, Georges Mathieu, 1960, << *Hay una necesaria ambigüedad en mi trabajo entre intención directa (hacer que la dominación sea explícita) y la complejidad de eventos y el conocimiento "modernista" que bloquea las explicaciones directas [...]>>*, Leon Golub, 1981, << *Lo que el arte moderno significa es que uno siempre tiene que buscar nuevas maneras de expresarse para expresar los problemas, que no hay maneras preestablecidas, no aproximación fija. Esto es una situación dolorosa de tener absolutamente ninguna manera definida de expresarse. Es por esto que el arte moderno continuará, porque esta condición permanece; es la condición moderna humana.>>*, Louise Bourgeois, 1988, << *[...] el modernismo unió el Arte con la cultura popular de las formas del entretenimiento moderno y masivo. El modernismo, en la manera Kantiana, abogaba por un arte material mientras permanecía vago en cuanto al sentido que debía supuestamente producir.>>*, Martha Rosler, 1985-86, << *Lo que tiene ambigüedad no es aceptable para una mirada empírica y pragmática.>>*, Robert Morris, 1967, << *La relación que ha crecido entre el arte y la mayoría de la gente que tiene algo que ver con este es completamente defectuosa - una ceguera voluntaria y un rechazo de la comunicación.>>*, Jean-Jacques Lebel, 1968, << *Una obra de arte- la que pertenece los artistas pop, op, minimal y funk - que está lista para no para una intervención pero para una interpretación de la realidad, una discusión sobre las imágenes que tiende a una clarificación y una crítica de los métodos de comunicación (cómic, fotografías, mass-media, objetos producidos tecnológicamente, estructuras micro-perceptivas, etc.). Crear arte como una crítica de imágenes populares que colaboran para la clarificación del sistema social, pero que bloquean la aplastante energía vital, de la naturaleza, del mundo de las cosas, y que desechan el sentido sensorial de cualquier obra [...]>>*, Germano Celant, 1969.

Del arte y el arte y la vida:

<< La línea entre la vida y el arte debe ser mantenida tan fluida como sea posible. La reciprocidad entre lo hecho por el hombre y el ready made estará al máximo de su potencial.>>, Allan Kaprow, 1965, *<< El arte no trata del arte. El arte trata de la vida., y esto lo resume. Este comentario es hecho para todo la academia de artistas que han intentado de derivar el arte de los años ochenta tardíos, y han tratado de relacionarlo con el estudio del historia del arte, lo que no tiene nada que ver con arte. Tiene que ver con apropiación.>>*, Louise Bourgeois, 1988, *<<La tradición idealista del artista-genio orquestada por Marcel Duchamp y apoyada por la competitividad del mercado de arte substituyó parcialmente el criterio de novedad al de una "bella estética". Esta ideología se refiere a al funcionamiento interno de la histórica del arte, mientras el punto de vista del arte sociológico es de referirse a la realidad social.>>*, Hervé Fisher, 1979, *<< El arte viene de la vida. El arte proviene de problemas que uno tiene seduciendo aves, hombres, serpientes - cualquier cosa que quieras.>>*, Louise Bourgeois, 1988, *<< [...] cualquier trabajo que uno hace sale de un contexto histórico particular. Entonces, no hay progresión alguna de trabajos que sea independiente de los eventos que lo hacen nacer. Para explicar el desarrollo de una obra, uno tiene que hablar no solamente de la obra en sí, pero de los encuentros significativos que uno a tenido, eventos humano, y otros, los sociales y históricos que son más vastos, que tienen más alcance. De hecho, debes mantener continuamente un cierto tipo de visión madura. Es imposible explicar la obra como producto finalizado, porque si lo haces, lo subtraes de la red histórica.>>*, Jannis Kounellis, 1972, *<< El arte es el eterno intruso. Nunca puede encajar completamente con la vida.>>*, Milan Knížák, 1967-68, *<< El valor de artistas particulares después de Duchamp puede sopesarse de acuerdo a cuanto cuestionaron la naturaleza del arte; lo que es otra manera de decir "que añadieron a la concepción del arte" o que no estaba antes que ellos empezaron.>>*, Joseph Kosuth, 1968, *<< El arte existe para su propio bien [...] La única pretensión del arte es el arte. El arte es la definición del arte.>>*, Joseph Kosuth, 1968, *<< Del otro lado, porque creo que todo lo que hacemos es arte - pelear, comer dormir, entonces hasta los aspectos negativos son alzadas al nivel de dignidad del arte. Como resultado de esto, me siento mucho más comfortable con lo negativo. Todo es parte de la misma imagen.>>*, Linda Montano, 1984, *<< Nunca he creído en el*

valor intrínseco del arte. En sí me parece que no es nada. Lo que importa es su función como impulso, como trampolín, que nos permite obtener conocimiento>>, Antoni Tapiés, 1971, << Creo firmemente que si el arte habla claramente de algo relevante para la vida de la gente, que este puede cambiar la manera que perciben la realidad De la misma manera, el arte medieval fue usado para enseñar la Biblia a gente iletrada.>>, Judy Chicago, 1979, << El evangelio del arte por el arte aísla el arte y postula su auto-suficiencia, como si el arte ha seguido, o sigue reglas que son impermeables al entorno social. Los adherentes a la doctrina creen que el arte no refleja o no debería reflejar los conflictos del día. Obviamente se equivocan en su suposición de que los productos de la consciencia pueden ser creados en aislamiento.>>, Hans Haacke, 1966, << La realidad específica fue desplazada por la primacía del modelo.>>, Peter Halley, 1982, << Les quería decir que el arte es la actividad más inofensiva de la humanidad. Pero de pronto me acordé que el arte a menudo ha sido utilizado para fines de propaganda por sistemas totalitarios. Les quería hablar de la extraordinaria sensibilidad del artista, pero me acordé que Hitler era un pintor y que Stalin escribía sonetos.>>, Magdalena Abakanowicz, 1993, << No crees que se nos incite a trabajar por el deseo de la realización física del fenómeno peculiar y complicado residiendo en nuestra experiencia????>>, Larry Rivers, 1964, << Pensando formas - como moldeamos nuestros pensamientos o - formas habladas - como damos forma a nuestros pensamientos o - estructura social - como moldeamos y damos forma al mundo en que vivimos: ESCULTURA COMO. >>, Joseph Beuys, 1973, << Es necesario separar el arte de la estética porque la estética se relaciona con opiniones sobre percepciones del mundo en general.>>, Joseph Kosuth, 1969, << Es algo por lo cual Magritte no omitió su reproche. Creía que yo era más un sociólogo que un artista.>>, Marcel Broodthaers, 1974, << [...] Decidimos de ser muy móviles. No es una idea hippie y no es una idea nómada, tiene que ver con la intensidad lograda con el movimiento perpetuo. Y esta intensidad va con la totalidad de nuestro trabajo también.>>, Marina Abramovic y Ulay, 1978, << Si una pieza es "concreta" (que no pretende ser "universal"); si una pieza es diseñada para un espacio específico, tal que no pueda existir en ninguna otra parte; si una pieza crece del espacio en el que irá - entonces, de la misma manera, una pieza debe ser culturalmente arraigada (una pieza es orientada hacia una comunidad particular de espectadores), Vito Acconci, 1976.

Del Espacio de la Obra:

<< Dejar el mundo del arte es visto como trasladarse a un desierto absolutamente vacío. Desde mi punto de vista, dejar el mundo de arte es partir de una para internarse a la más rica textura de la jungla. Pienso en las cosas que hago y las ideas con las cuales estoy involucrado como importantes en el contexto de lo que se ha hecho históricamente, lo que es drásticamente diferente de lo que pensamos es el arte ahora.>>, Charles Simonds, 1974, << [...] las galerías imponen un aspecto extra al arte: la posibilidad de vender. A pesar de esto hay que realizar que el museo y la galería son instituciones que ya no responden a las demandas que el arte necesita. Además es una molestia para la creatividad, de estar atado a las normas de expo.ner y vender.>>, Jan Dibbets, 1969, <<Un conocimiento de la naturaleza básica de un galería, de su origen burgués. Entonces usé la galería como un hecho burgués, como una estructura social. En este caso, estaba confrontado con intereses económicos, y intereses económicos [...]>>, Jannis Kounellis, 1972, << Esto es lo inverso de la situación normal de pérdida del "yo" que ocurre cuando el espectador mira una obra de arte convencional, allí el "yo" es mentalmente proyectado en (identificado con) el sujeto de la obra del arte. En este modo tradicional contemplativo, el sujeto observador no solamente pierde la conciencia de su "yo", pero también la consciencia de ser parte de un presente, grupo sociales, localizado en un momento específico y en una realidad social específica, ocurriendo en marco arquitectónico en el cual la obra está presentada.>>, Dan Graham, 1977, <<Un museo actúa como dispositivo de enmarcado, para sancionar y exponer las acumulaciones de una variedad de impulsos de coleccionar [...] >>, Ann Hamilton, y Kathryn Clark, 1991, << [...] Los directores de los museos han aprendido, por supuesto, que tipo de exposiciones atrae el dinero de las fundaciones corporativas [...] Durante el resto de los sesenta, los más astutos empezaron a comprender que la participación de las corporaciones era demasiado importante para dejar el trabajo a la esposa del presidente [...] Tal política no solamente favorece a gente "sofisticada", pero también proyecta una imagen corporativa como de ciudadano corporativo, pero [les] permite de promocionar sus productos todas las cosas que impresionan los inversionistas.>>, Hans Haacke, 1966, << Si una pieza es diseñada par un espacio específico, no pudiendo existir en ninguna otra parte; si una pieza brota del espacio en que irá - entonces, de la misma manera, una pieza debe ser orientada hacia la cultura. Una pieza es orientada hacia una comunidad particular de

público.>>, Vito Acconci, 1976, << *Para aclarar algunas de las confusiones de ambiciones y prácticas, déjeme bocetar algunas líneas generales de las categorías pragmáticas para el arte público/de sitio en los términos en los términos en que los procesamos (reconocemos/entendemos). DOMINANTE DEL SITIO. (site dominant) Este tipo de trabajo incarna los clásicos dogmas de permanencia, contenido trascendente y histórico, sentido, fin; el objeto de arte emerge de, o es la ocasión para – sus circunstancias ordinarias – monumentos, figuras históricas, murales, etc. AJUSTADO AL SITIO. (site adjusted) Este tipo de trabajo compensa los desarrollos modernos del sentido-contenido habiendo sido reducidos a dimensiones terrestres (aun abstracciones). [...] Esto trabajos son, a veces, todavía connotadas por la familiaridad de “contenido y colocación” (centradas, o en un pedestal etc. Pero ahora hay un énfasis desarrollándose en referencia a la obra del artista individual. DE SITIO ESPECÍFICO (site specific) Aquí la escultura es concebida con el espacio en mente; el sitio determina los parámetros y es, en parte, la razón de ser de la escultura[...] peor nuestro proceso de reconocimiento y de asimilación de la obra todavía está codificado (connotado) por la obra del artista. CONDICIONADA/DETERMINADA POR EL SITIO. Aquí la respuesta escultural sustrae todos sus índices (razones de ser) de su entorno. Esto requiere que el proceso empiece con una lectura íntima del sitio [...] aquí hay muchas cosas que considerar; ¿cual es la relación del sitio con sistemas de organización y sistemas de orden implícitos y aplicados, con relaciones, arquitectura, usos, distancias, y percepciones de escala?>>*, Robert Irwin, 1985, << *Los monumentos cívicos deben entonces honrar y celebrar la vida y los actos de la totalidad de la comunidad, del ecosistema humano, incluyendo a los fenómenos naturales [...] El concepto de lo que es un monumento público, entonces, es sujeto a una revalidación y a una re-definición en la luz de nuestra percepción ampliada de lo que constituye una comunidad. >>*, Alan Sonfist, 1968, << *Que es público, que es privado, y cuales son los derechos y las responsabilidades que corresponden a estos sectores.>>*, Suzanne Lacy, 1991, << *Queremos que los muros de Chicago sean galerías para la gente.>>*, John Pitnam Weber, 1971, << *Envolver el Reichstag corresponde a un evento real. Eso significa una transformación profunda del espacio... Tiene la capacidad de cristalizar las relaciones entre dos mundos. De hacer visible el espacio político. Esto también puede ser muy arriesgado.>>*, Christo, 1976, << *El objetivo de la proyección conmemorativa no es de “traer” vida o “reavivar” el memorial ni tampoco para*

apoyar a la feliz, a-crítica y burocrática "socialización" de este lugar, pero revelar y exponer al público la vida mortal contemporánea del memorial.>>, Krzysztof Wodiczko, 1986, << Exactamente como los espacios alternativos que criticábamos, estábamos sentados en 13th Street, esperando que la gente entre corriendo, en vez de tomar la iniciativa de mobilizarnos a áreas públicas. Teníamos que dejar que ser un espacio, y empezar a transformarnos en un grupo activo otra ve[...]>>, Group Material, 1982, << [...]Decidimos de ser muy móviles. No es una idea hippie y no es una idea nómada, tiene que ver con la intensidad lograda con el movimiento perpetuo. Y esta intensidad va con la totalidad de nuestro trabajo también>>, Marina Abramovic y Ulay, 1978.

De arte y de Historia

<< En la disciplina de la historia del arte, las palabras siguiente han sido usadas continuamente para caracterizar lo que se ha llamado el "arte de alta": hombre, humanidad, individualidad, humanos, la figura humana, civilización, cultura, los griegos, los romanos, los ingleses, Cristianismo, Espiritualidad, trascendencia, religión, naturaleza, verdadera forma, ciencia, lógica, pureza, evolución, revolución, progreso, verdad, libertad, creatividad, acción, guerra, virilidad, violencia, brutalidad, dinamismo, poder y grandeza. En los mismos textos otras palabras son utilizadas en conexión con el así llamada "arte de baja": Africanos, Orientales, Persas, Eslovacos, campesinos, las clases bajas, mujeres, niños, salvajes, paganos, sensualidad, placer, decadencia, caos, anarquía, impotencia, exótica, erótica, artificio, tatuajes, cosméticos, ornamentos, decoraciones, alfombras, tejido, patrones, domesticidad, tapices, y muebles.>>, Miriam Shapiro y Melissa Meyer, 1977-78, << La información publicada acerca del "collage" es engañosa. A Picasso y Braque se les atribuye su invención. Muchos artistas hicieron "collage" antes que ellos, el padre de Picasso, por ejemplo y Sonia Delaunay también. Cuando los historiadores localizan sus principios en 1912, excluyen a artistas que no están en la corriente principal. Los historiadores del arte no se fijan en los distintos descubrimientos de los artistas no occidentales, mujeres artistas o artistas populares anónimos. Todas estas gentes conforman un grupo que llamamos los "otros". Es exasperante darse cuenta de que la rigidez del lenguaje crítico y del pensamiento moderno impiden una respuesta directa a la elocuencia del arte cuando es producido por "otros".>>, Miriam Shapiro y Melissa Meyer, 1977-78 <<

Otro cambio sería la reunión de los *Istoriadores* pioneros - Ellos mismos desacreditados o olvidados por la autoridad tradicional machista. ¡ En el año 2000 serán prioridades en las listas de lecturas !. Que placer es el de dar la bienvenida a : Helen diner, J. J. Bachofen, Michelet, Rilke, Gould-Davis.>>, Carolee Schneemann, 1962-63, << Siendo un artista, eres una víctima de la historia. Inmediatamente, eres colocado en relaciones categóricas en un contexto histórico. Cualquier cosa que puedas hacer que está fuera de esta sistematización, yo creo, mejores son las recompensas que tu sacas de ello. Sino acabas haciendo imitaciones de ti mismo para siempre.>>, Bruce Conner, 1979, << El arte es una forma de historia.>>, Alice Neel, 1983, << El hecho de rehacer la historia ha sido una manera exitosa de opresión, de matar nuevas tesis u nuevas alternativas artísticas, que son críticas de las prácticas artísticas existentes.>>, Zoran Popovic, 1975, << Si eres un historiador de arte, tienes que tener dignidad. No tienes que comprobar que eres mejor que el artista.>>, Louise Bourgeois, 1988, << Hay que hacer, también, una distinción de orden cultural. Un crítico tiene un trabajo, un historiador, una posición. >>, Mel Bochner, 1973., <<Kounellis dice que Estados Unidos no tiene cultura, pero yo creo que si y que su cultura es predicada e los media: una tradición de lo media y de información. Europa tiene una cultura con una tradición de historia[...]>>, Anselm Kiefer, 1985, << No siento ninguna tradición. Siento grandes espacios. Siento mi propio tiempo. Estoy desconectado.>>, David Smith, 1947-52, << Por eso sugiero que la drogas tienta mucho a la juventud jóvenes, y otros artistas: ayudan no a olvidar, pero a recordar.>>, Robert Filiou, 1962, << [...] La estructura básica de mi arte proviene primeramente de aspectos de la experiencia sin relación con la historia del arte; solamente en una segunda instancia, y a través estudios subsecuentes, localizo los precursores artísticos de algún aspecto de mi aproximación actual.>>, George Brecht, 1957-58, << Un manual del cuerpo marino de Estados Unidos sobre tácticas de pelea en la jungla, una visita de un laboratorio en el cual son fabricados riñones de polietileno, los embotellamientos diarios sobre el Long Island Expressway, son más útiles que Beethoven, Racine o Michelangelo.>>, Allan Kaprow, 1965, << [...] el arte y la historia se desarrollan paralelamente y no son independientes el uno del otro, contrariamente a lo que se cree en la tradición idealista [...] Creo que mi más grande deseo - para ser paradójico -, es de transformarme en una aguja para coser todo esto, pero primero inmiscuirme adentro, y coser todo esta historia otra vez. No quiero quedarme en el pasado por el placer arqueológico de ello-

aunque podría haber sido eso - pero porque el pasado tiene una realidad que nos condiciona en lo más profundo... Hasta para Duchamp el pasado era una realidad, porque Duchamp, sin las fases medievales de su pensamiento - los poemas épicos acerca de caballeros - no hubiera sido realmente Duchamp, Duchamp llegó y re-descubrió ciertos elementos del pasado. >>, Jannis Kounellis, 1972.

De Lógica, Razón y Razones:

<< LA PRUEBA DE GOEDEL: Sobre proposiciones formalmente irresueltas de Principia Matemáticas y sistemas relacionados. 1) Si un sistema es consistente, es entonces incompleto. 2) (El teorema de incompletitud de Goedel) implica la imposibilidad de la construcción de una máquina equivalente al cerebro humano.>>, Bruce Nauman, 1968, <<La razón no crea. En la creación de la forma, su función es de subordinar a las funciones del subconsciente.>>, Lucio Fontana, 1946, << La creación artística es una noción autónoma que pone en duda la justificación misma de la crítica como disciplina filosófica y científica>>, Pinchas Cohen Gan, 1991, << Si la gente hace una costumbre del hecho de hacer una pirueta en alguna calle cada vez que se desplazan hacia su oficina, de quitarse los pantalones antes de pelearse, de darle la mano a un extraño cuando se les da la gana, de dar flores o parte de su ropa en la calle, metros, elevadores, baños, etc., y que los políticos pasan a través de una puerta de una casa de té (bajada, para que la gente tenga que agacharse muy bajo para pasar), antes de discutir cualquier cosa y pasar un día mirando l agua de la fuente bailar en el parque cercano, el mundo de los negocios podría ser un poco más lento, pero tal vez tendíamos la paz.>>, Yoko Ono, 1966, << La composición de Vasarely tiene el efecto de orden y de cualidad que la pintura tradicional europea tenía, a lo que yo opondría algunas objeciones [...] en su multiplicidad hay ciertas estructuras y cualidades que no me gustan [...] Las cualidades de arte europeo están tan lejos. Son innumerables y complejas, pero la mejor manera de decirlo es que están vinculadas con una filosofía - racionalismo, filosofía racionalista [...] todo ese arte está basado en sistemas construidos de antemano, en sistemas a priori; expresan un tipo de pensamiento que está desacreditado ahora como manera de averiguar como es el mundo.>>, Donald Judd, 1966, << El hombre occidental está convencido de que las cosas que piensa existen afuera exactamente de la misma manera en

que el piensa en ellas. Esta convencido del el hecho de que el mundo tiene la misma forma que la razón.>>, Jean Dubuffet, 1951, << La teoría es biografía.>>, Pinchas Cohen Gan, 1991, <<Porque la funciones de la concepción y de la percepción son contradictorias (una pre-, la otra post- hecho) el artista podría mitigar su idea aplicando un juicio subjetivo a esta. Si el artista desea explorar su idea completamente, entonces la suerte arbitraria podría ser reducida al mínimo, mientras los caprichos, gustos y otras fantasías, pueden ser eliminados de la producción del arte.>>, Sol Lewitt, 1967, << El artista no comprende necesariamente su propio arte. Sus percepciones no es mejor ni peor que la de otros.>>, Sol Lewitt, 1969, << Como ha sido subrayado (y no solamente por científicos y sicólogos Marxistas y socialistas) la consciencia no es una entidad independiente y sin valores, evolucionando de acuerdo a reglas interna, y autosuficientes y universales. Es un sistema contingente y abierto, y responde de las corriente y contracorrientes del entorno.>>, Hans Haacke, 1986, << Cuando Husserl escribió "vayan a las cosas mismas" no estaba sugiriendo la compilación de una lista de "cosas", o la presentación de experiencias no examinadas y al estado bruto. La fenomenología es el postulado radical de experiencia vivida sin presuposiciones" como técnica para la investigación de la intencionalidad (como el mundo es nuestra construcción de este). No era un retiro del análisis, pero un método para poner la subjetividad bajo un escrutinio lógico.>>, Mel Bochner, 1973, << ¿Porque no juntamos toda la inteligencia humana con la misma seguridad que acompaña sus esfuerzos en tiempos de guerra y explotamos todas las bombas atómicas en el mundo para el placer de la cosa, una gran muestra de inventiva en celebración de la libertad humana?>>, Otto Piene, 1961,

Del Sentido:

<< Durante miles de años consecutivos sin interrupciones, a habido pintura realista- la palabra siendo usada en su término usual- y de pronto tratan de hacer un éxito con ello. Básicamente todas estas clasificaciones solamente son restricciones - entonces uno intenta domesticar el arte, de rendirlo accesible. De hecho, el arte solo puede estar disponible sin restricciones de este tipo.>>, Gerard Richter, 1970, << Hay demasiada mediación ocurriendo; demasiadas palabras y ideas y teorías entre el observador y el objeto de la contemplación. Interpretación y digestión en el lugar mismo de la obra por un crítico/reportero, reportajes

chistosos y rápidos, sirve para ofuscar el sentido, así como lo hace la auto-promoción de los galeristas y el prestigio y intereses monetarios de los coleccionadores, todo dependiendo del trabajo "no visto" y no digerido. El artista no está libre de culpa de todo esto; las estructuras de soporte económico y la dependencia del artista de ellas son construidas y heredadas y no responden de cambios simplistas.>>, Julian Schnabel, 1983, << Las funciones primarias de mi arte parecen ser una expresión de máximo sentido con mínima imagen, esto es, el logro de un arte con implicaciones múltiples, a través de medios austeros.>>, George Brecht, 1957-58, << Mi arte es el resultado de una exploración que es profundamente personal, infinitamente compleja, y todavía esencialmente compleja. No hay palabra que la toque jamás.>>, George Brecht, 1957-58, << ¿lo que significa? Parece muy claro, lo que significa. No puedo decirlo, pero la pintura lo aclara. Si no lo sé, entonces no está funcionando. Si parece estar bien, entonces tiene un sentido, pero yo no le puedo revelar es sentido. No puedo ser más específica que eso. Funciona cuando significa algo, cuando ya no lo cuestiono más>>, Joan Mitchell, 1986, <<PREGUNTA: ¿Como nombra usted a sus imágenes? RESPUESTA: Soy muy mala para nombrarlas. No me gustan los números porque no me acuerdo de ellos... Normalmente las nombro por una imagen que parece emerger de las pinturas , como "Blue Territory ", (territorio azul) o miro y veo "Scattered Shapes" (formas esparcidas), o "Red Burden" (Carga roja). No me gustan los títulos sentimentales[...] Uno nombra una pintura para referirse a ella... Es más difícil de nombrar imágenes más abstractas.>>, Helen Frankenthaler, 1965, << La cuestión del sentido entonces es constantemente referida a las formaciones sociales y síquicas del autor/lector, formaciones existencialmente simultaneas y co-extensivas pero teorizadas en discursos separados; de estos, el Marxismo y la psicoanálisis han informado mejor la semiótica en sus intentos de aprehender las determinaciones de la historia y el sujeto en la producción del sentido.>>, Victor Burgin, 1977, << Pero es importante reconocer que los códigos empleados por los artistas son a menudo no tan claros y sin ambigüedad como en los otros campos de las comunicaciones. La ambigüedad controlada puede, de hecho, ser una de las características de mucho del arte occidental desde el renacimiento. No es cosa rara que mensajes sean recibidos en una forma engañosamente mutilada y falseada; pueden hasta comunicar lo contrario de lo que se quería (sin mencionar el tipo de confusión creativa y embobamiento que puede acompañar la producción de la obra de arte). Para compilar

estos problemas, están las contingencias históricas de los códigos y las inevitable predisposiciones de quien los descifran. Y con tantas variables, hay mucho espacio para la exégesis y la subsistencia es así garantizada para muchos trabajadores en la industria de consciencia.>>, Hans Haacke, 1986, << Para ser correctas, las piezas tienen que tener una suerte de cualidad de agudeza... También es más que un asunto físico. Pienso en ellas y las siento de esa manera también. Cuando pienso en ellas, trato de hacerlas algo así como limpias... Son algo agudas y se pueden leer muy rápidamente.>>, Chris Burden, 1975, << Me atrajo la escritura porque con ella era posible de ser muy explícito acerca de cosas.>>, Jenny Holzer, 1985, << Hay una necesaria ambigüedad en mi trabajo entre intención directa (hacer que la dominación sea explícita) y la complejidad de eventos y el conocimiento "modernista" que bloquea las explicaciones directas [...]>>, Leon Golub, 1981, << Lo que tiene ambigüedad inscrito en si mismo no es aceptable para una mirada pragmática y empírica.>>, Robert Morris, 1967, << [Acerca de la obra Splitting Four Coorners, De Gordon Matta-Clark] sentí una verdadera aprobación de su acto de cortar. Esa casa era una obra muy importante de hacer. Mostraba más acerca del volumen que cualquier trabajo minimalista - tenía un impacto psicológico y formal. Las cajas de Robert Morris te forzaban a caminar alrededor de la periferia del cuarto, pero el te dejaba afuera de la participación, mientras que Gordon te invitaba a alguna participación macabra.>>, Susan Rothenberg, 1982, << El verdadero tema es el sentido.>>, Julian Schnabel, 1983, << No importa si el señor Mutt hizo con sus propias manos la fuente. El la ELIGIÓ. Tomo un artículo ordinario de la vida, lo colocó para que su significado usual desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista - creo un nuevo pensamiento para ese objeto.>>, Marcel Duchamp, 1917, << Hacer arte tiene primero que ver con honestidad. Mi primera lección era de ver objetivamente, de borrar todo "sentido" de la cosa vista. Entonces solamente puede el verdadero sentido de ello ser comprendido y sentido.>>, Ellsworth Kelly, 1969, << LA CRISIS DE LA CONSCIENCIA Y DEL SENTIDO: La mayoría de la gente está a la merced de las condiciones que les rodean. En los procesos destructivos a los cuales son sujetos, en la red impenetrable de poderes económicos y políticos, en neceidades de las distracciones y las diversiones de una industria de entretenimiento barato, no pueden encontrar un sentido existencial.>>, Joseph Beuys, 1972, << La metáfora de un mar semántico fluyendo y refluyendo sin cesar, de sentido constantemente en circulación, , de todas las palabras, pronunciaciones, gestos y

imágenes, en un estado de indeterminación, llevados aquí y allá a nuevas colusiones y conjunciones en un campo de interacción humana y negociaciones, es común a mucha de la nueva ciencia – en física cuántica, cibernética de segundo orden, o ciencias del caos, por ejemplo – así como en arte utilizando conceptos de telemática o la nueva crítica literaria que ha absorbido la filosofía y la teoría social en sus prácticas. Este nuevo nacimiento de la incertidumbre, una danza jovial del sentido entre capas de géneros y sistemas metafóricos, este tejido revelador hilvanado con una multiplicidad de códigos visuales e imaginarios culturales era también la promesa inicial del proyecto posmoderno antes de que este desapareciera en el dominio de la teoría social, dejando solamente su frágil cuerpo de pesimismo y desesperación.>>, Roy Ascott, 1990, << La pintura tiene una doble ventaja sobre el lenguaje de las palabras. Primero, la pintura conjura objetos con más fuerza, y se acerca más a ellos. Segundo, la pintura abre, a la danza interior de la mente del pintor, una puerta más grande al exterior. Estas dos cualidades de la pintura la hacen un extraordinario instrumento para el pensamiento, o, si se quiere, un extraordinario instrumento de clarividencia, y también un extraordinario instrumento para exteriorizar esta clarividencia, y para permitirlo de comprenderlo con el pintor.>>, Jean Dubuffet, 1951, << Creo que el sentido de mi trabajo es que es industrial, es lo que todo el mundo será pronto.>>, Roy Lichtenstein, 1963, << La mayoría del arte es insignificante para la mayoría de la gente.>>, Charles Simonds, 1974, << El trabajo insignificante es potencialmente la arte/acción/experiencia la más abstracta, concreta, individual, ridícula, indeterminada, exactamente determinada, variada e importante que uno puede emprender hoy en día. Este concepto no es un chiste. Intente algún trabajo insignificante en su propio cuarto [...] Por trabajo insignificante simplemente quiero decir trabajo el cual produce dinero o que no tiene un fin convencional.>>, Walter De Maria, 1960.

De conceptos:

<< 1) CONCEPTO = PROYECTO. Algunos trabajos, que hasta ahora eran considerados solamente como referencia burda o bocetos para obras que serían posteriormente ejecutadas en otra escala, serán, de ahora en adelante promovidas al rango de "conceptos". [...] 2) CONCEPTO = MANIERISMO. Bajo el pretexto de concepto lo

anecdótico florecerá otra vez, y con este, el arte académico... [...] 2) CONCEPTO = PALABRERÍA. Para apoyar sus referencias seudoculturales y su juego de fanfarronerías, con una muestra de escolaridad complaciente, algunos artistas intentan explicarnos que sería, podría ser, o debería ser el arte conceptual – así haciendo una obra conceptual... 3) CONCEPTO = IDEA = ARTE. En última instancia, más que una persona sentirá la tentación de tomar cualquier “idea” para hacer arte y de llamarla “concepto”. Este problema es el que nos parece el más peligroso de todos, puesto que es más difícil de desalojar, porque es muy atractivo, porque evidencia un problema que verdaderamente no existe: ¿cómo deshacernos del objeto? [...] exhibir un concepto, o usar la palabra concepto para hablar de arte, equivale a poner el concepto mismo al nivel del objeto. Esto sería lo mismo que sugerir que debemos pensar en términos de “concepto – objeto” – lo que sería una aberración [...] >>, Daniel Buren, 1969-70, << La idea y el concepto son distintos. Aquella implica una dirección mientras que estas son las componentes. Las ideas implementan el concepto.>>, Sol Lewitt, 1969, << El concepto de una obra de arte puede involucrar la materia de una pieza o el proceso por el cual está hecha.>>, Sol Lewitt, 1969, << Debemos examinar nuestros conceptos con los cuales hemos dado forma a las condiciones en el este y el oeste. Debemos pensar si estos conceptos han beneficiado nuestros organismos sociales y sus interacciones con el orden natural, si han llevado a apariencias de una existencia saludable o han hecho que la humanidad este enferma, si le ha infligido lesiones, si le ha traído desastres y si está poniendo en peligro su sobrevivencia.>>, Joseph Beuys, 1981, << Solamente después que hayamos reflexionado nuevamente sobre las condiciones básicas del organismo social y cuando hayamos logrado una “revolución de los conceptos” abriremos un camino para una evolución sin coerción y arbitrariedad. [...] Los conceptos siempre están conectados a prácticas de mucho alcance, y la manera en que uno piensa en un tema particular siempre es decisiva en la manera en que una trata este tema, y primero de todo: como y si uno lo comprende.>>, Joseph Beuys, 1981, << Con el ready made “inasistido”, el arte cambió su foco de la forma del lenguaje a lo que se estaba diciendo. Lo que quiere decir que cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una cuestión de función.>>, Joseph Kosuth, 1968, << Uno empieza a darse cuenta de que la “condición artística” del arte es un estado conceptual. Que el hecho de que las formas lingüísticas que el artista usa para enmarcar su proposición son muchas veces formuladas

en códigos o lenguajes privados es un resultado inevitable de la libertad del arte de restricciones morfológicas. Y resulta de esto que uno tiene que estar familiarizado con el arte contemporáneo para apreciarlo y comprenderlo. [...] Información a priori acerca del concepto del arte y acerca del concepto de un artista es necesaria para la apreciación y la comprensión del arte contemporáneo.>>, Joseph Kosuth, 1968, << PREGUNTA: ¿no era uno de las máximas originales del arte conceptual que uno debería de hacerlo accesible, entendido fácilmente? RESPUESTA: Exactamente, lo que de alguna manera es ridículo porque cuando uno ahora la forma en que todo esto está moldeado, uno puede decir que eso es formal también – es un dispositivo “estructurante” – la cosa más opaca – no se trata de algo accesible de ninguna manera. [...] Si uno regresa a las muy tempranas instancias del arte conceptual, casi todo el mundo estaba en el chiste [...] Kosuth empezó con etiquetas – ahora está haciendo trabajos gigantescos con neones cubriendo todo Castelli Green Street; yo mismo trabajos mucho más grandes incluyendo colores, Robert Barry Trabajando con pintura sobre tela, Laurence Weiner haciendo grandes obras de declaraciones en pintura, bronce, carbón, etc. Todos hemos cambiado.>>, John Baldessari, 1988, << El arte conceptual se desarrolló en un momento histórico y representa ese momento, conforme a una mentalidad particular, y para mi es un arte reaccionario. Por mis circunstancias y condiciones históricas, no puedo aceptar este arte – para mi representa una actitud retrógrada y victoriana. El arte conceptual es otro tipo de estilo artístico. Y un estilo bloquea todo intento de pensamiento y actividad revolucionaria. Tiene una nueva base de invención formal pero en términos de contenido bloquea todas las cosas nuevas que están ocurriendo en el arte simultáneamente.>>, Jannis Kounellis, 1972, << Los primeros conceptualistas eran primitivos. Contrariamente a sus creencias, la documentación no es una lista neutral de hechos. Es una creación conceptual de eventos después que hayan sucedido. Toda “descripción” es una forma de creación. No hay nada más subjetivo que la documentación científica. >>, Eleanor Antin, 1974, << De que el arte sea directamente material y que otro arte produzca entidades materiales solamente como un producto secundario necesario de la necesidad de registrar la idea no significa que este sea conectado a un proceso de dematerialización de aquel .>>, *Art & Language*, 1968,

De imágenes y medios:

<< Claramente [...] el Mcluhanismo, como otras teorías familiares, le ofreció al artista la oportunidad de brillar en la gloria reflejada de los medios prepotentes y de cobrar con sus poderes por encima de otros a través de la formalización de una estética mimética. Re-enforzar la aproximación formalista los ha llevado, sin que se den cuenta de ello, a doblegarse, como lo hizo McLuhan, al poder de los medios al detrimento de la vida cotidiana.>>, Martha Rosler, 1985-86 << Si como parece la únicas alternativas para mantener un alto potencial productivo son la guerra y el totalitarismo, yo diría que los mass-media son razonablemente inofensivos y inherentemente beneficiosos. El peligro en la eficiencia de los mass-media parece ser que su habilidad de influenciar la opinión pública en esferas otras que el juego, por ejemplo en asuntos políticos. [...] Si debemos intentarlo, y creo que deberíamos, de trabajar conscientemente con el sistema y no en contra de este, entonces nuestros esfuerzos deberían ser dirigidos a encontrar ayudas sintéticas a este proceso de selección natural y este es nuestro problema ahora [...]>>, Richard Hamilton, 1960, << El cine y especialmente la televisión ofrece al artista la posibilidad de evitar hasta cierto punto la materialización de sus ideas. [...] Usando la televisión como medio el artista puede reducir su trabajo a una actitud, un gesto simple, que se refiere a su concepto>>, Gerry Schum, 1969, << La amplificación de los satélites de la libertad de los fuertes debe ser acompañada por la protección de la cultura de los débiles o por la creación de logicial (software) que hábilmente trae a la vida las diferencias cualitativas en diferentes culturas.>>, Nam June Paik, 1984, << Para mí el vídeo es como un espacio alternativo. El lenguaje todavía se está inventando. Empujando las fronteras de la televisión (que es lo que creo que el vídeo debería de hacer) significa penetrar pantallas que están a menudo protegidas de la realidad. Los espectadores parecen incómodos cuando se atraviesan las fronteras de la verdad, porque el formato de la televisión confunde los hechos y la ficción.>>, Lynn Herschman, 1992, << Sin embargo, la "museificación" del vídeo ha significado el constante rechazo de parte de los críticos de arte mundial, y de los partidarios de la relación entre el "arte vídeo" y la difusión televisiva, a favor de una concentración en una preocupación distintivamente modernista con la esencia del medio [...] Algunos de los más sinceros productores de vídeos de arte imaginan que la condensación de efectos formales de esta amable tecnología pondrá de manifiesto las intenciones manipuladoras de la televisión. La

historia de las vanguardias y su fracaso en penetrar hasta el poder de las instituciones de arte o de tecnologías a través de estos medios sugiere que estos esfuerzos no pueden ser exitosas [...] evidentemente, el problema aquí, como siempre, es quien controla los medios de comunicación en el mundo moderno y cuales son las formas de discurso que esta apoyara y creará.>>, Martha Rosler, 1985-86, <<Trato de descubrir ciertos procedimientos y de administrar inversiones repentinas. Pero no existe solo una metodología que puede explicar la publicidad. Sus coreografías cambian de medio en medio: desde los medios impresos, a la radio, a la tele. Cada medio, de acuerdo a sus capacidades tecnológicas, escenifica su propia marca de exhortación y de trampas.>>, Barbara Kruger, 1987, << La verdadera razón por la cual me interesé profundamente en la fotografía era mi sentido de insatisfacción con lo que estaba viendo. Quería descomponer las reglas de la fotografía – las convenciones.>>, John Baldessari, 1988, <<La inteligibilidad de la fotografía no es una cosa simple; las fotografías son textos inscritos en términos de lo que podemos llamar “el discurso fotográfico”, pero este discurso, como cualquier otro, involucra el discurso más allá de si mismo; el “texto fotográfico”, como cualquier otro, es el sitio de una “intertextualidad” compleja, una serie de textos previos imbricados que “damos por supuestos” en una conjetura cultural y histórica particular. Estos textos previos, presupuestos por el fotógrafo, son autónomos; sirven una función en el texto actual pero no aparecen en el, son latentes al texto manifiesto y solamente se pueden leer a través de este último “simptomáticamente” (de hecho, como el sueño en la descripción de Freud, el imaginario fotográfico es típicamente lacónica – un efecto refinado y explotado en la publicidad).>>, Victor Burgin, 1977, << Creo que la exactitud de la fotografía como naturaleza irresistible de duplicar que la proviene de su poder de duplicar la vida. Pero para mi, la verdadera fuerza de la fotografía esta basado en la muerte: el hecho que puede dar vida a lo que no está a allí en una manera estúpida y espantosa, porque me parece que la vida de uno está conformada de una constante confrontación con su propia muerte. [...] digamos que para mi la fotografía ya no pertenece a la retórica del realismo; pertenece más tal vez a la retórica de lo irreal que a lo real o que por su puesto a lo hyperreal.>>, Barabara Kruger, 1987, << Las cameras son ladronas. Roban las almas. Los indios Hopi estaban exactamente en lo cierto. [...] Sí roba y coopta su intimidad, su personalidad, su entorno.>>, Bruce Conner, 1979, << Una fotografía debe trascenderse a si misma, la imagen su medio, para tener su

propia presencia.>>, Cindy Sherman, 1982, << *Lo que más cuenta en mi obra no es el medio, pero las emociones y las imágenes>>*, Christian Boltanski, 1985, << *De primera importancia para la noción de la imagen como objeto sagrado es el icono, una forma que se encuentra tanto en la tradición oriental como en la tradición occidental. El término "icono" (palabra del griego arcaico que significa imagen) en su sentido usual se refiere más a un proceso o una condición que a alguna característica física de un objeto. Un icono puede ser cualquier imagen que ha adquirido poder a través de su uso como un objeto de veneración. [...] los iconos mantienen su actualidad siendo continuamente renovadas al presente, sosteniendo una relevancia constante al Ahora. Son necesariamente objetos funcionales, su función respondiendo una muy básica y privada necesidad en el individuo. Las imágenes se convierten en iconos a través de su contenido solamente, o de una manera más importante, a través el poder cumulativo de su uso, esto siendo en sí la re-afirmación del poder intrínseco de una imagen. [...] Diferentemente a las imágenes de los mass-media de la cultura contemporánea que están orientadas al consumo, los iconos mantienen su relevancia permaneciendo las mismas a través de los siglos. Dando forma a realidades eternas, sus afinidades son dirigidas al eterno [...]>>*, Bill Viola, 1990, << *La máquina y la expresión son desarrolladas simultáneamente; el método se representa a sí mismo, es la imagen.>>*, Richard Paul Lohse, 1943-72.

De Arte, Tecnología y de ciencias

<< *Hay un micro cirujano en particular que está de acuerdo en hacer unos trabajos de implantes de cerebro para nosotros, en los cuales tomaríamos varios animales y implantaríamos electrodos en varias partes de sus cerebros, para después activarlos por control remoto, permitiéndoles hacer cinco o seis cosas diferentes. Tendríamos diferentes grupos de animales preparados, para que podamos coordinar sus movimientos para que puedan seguir nuestras instrucciones, creando así un ballet animal-robot. PREGUNTA: ¿ Cuando cree usted hacer lo mismo con humanos? RESPUESTA: Estaría perfectamente dispuesto y capaz de hacerlo ahora, excepto que hay un pequeño detalle – es ilegal. No quiero ir a prisión. Sin embargo, le diré algo, no haces experimentos sobre animales solamente para hacer experimentos con animales – los haces para preparar lo que quieres*

hacer con humanos algún día.>>, Mark Pauline, 1985, << *La cuestión de si las tecnologías son buenas o malas, amenazadoras o amigables, bellas o feas es irrelevante. La cualidades y formas de la tecnologías no son asunto propio del artista. [...] la ciencia y el arte están inevitablemente separados. Cualquier intento de unirlos debería ser visto con sospecha. La ciencia abarca la realidad en términos racionales y valores unitarios que son constantemente relacionados común lenguaje que es comprendido unitariamente. El arte abarca la realidad con términos irracionales y poéticos. El arte permite discontinuidades que la ciencia no puede tolerar>>*, Billy Kluver, 1967, << *Tengo una relación realmente personal con las maquinas. Es verdad que aunque he sido muy muy critica de la tecnología en términos de lo que digo, encuentro que hago estas críticas a través de 15000 wats de potencia y de mucho equipo electrónico. Y esto dice un par de cosas por lo menos, que lo odio y que me gusta.>>*, Laurie Anderson, 1984, << *El arte cibernético es muy importante, pero el arte para una vida cibernética es más importante, y este no tiene que ser cibernético.>>*, Nam June Paik, 1966, << *Jeanne Seigel: El hecho que tu has elegido esta máquina [anuncios electrónicos L.E.D.] se convierte en un comentario sobre nuestro entorno tecnológico y contemporáneo. Es rápido, transitorio; viene y va; si no lo repites, ya se fue. En este sentido, refleja mucho nuestro mundo sobrecargado y bombardeado por los medios. Jenny Holzer: Es chistoso, sin embargo. Es solamente en el mundo del arte que es un "comentario sobre". Cuando se trata del mundo real, es solamente una cosa moderna. Es solamente un gadget. No estoy interesada en los aspectos auto-referenciales de ello [...]>>*, Jenny Holzer, 1985, << *La invasión de la tecnología: miniaturizado y biocompatible, la tecnología explota hacia dentro del cuerpo, no solamente aterrizando sobre la piel, pero incrustándose como una componente interna. La tecnología implantada energiza el cuerpo, acelerando lo para alcanzar la velocidad del escape planetario. La evolución llega a su fin cuando la tecnología invade el cuerpo. Ya no hay ninguna ventaja en permanecer "humano" o en evolucionar como especie. El pensamiento humano retrocede en el tiempo pasado. El final de la filosofía, el final de la forma humana>>*, Sterlac, 1986, << *Aunque los nuevos medios de comunicación ayudaban a la comunicación entre las clases y facciones que rivalizaban para el poder social, su principal función era la continua propagación de la ideología burgués entre miembros de la clase media todavía en desarrollo, y más allá de esta, el resto de la sociedad. Y era esta ideología que le dio a las ciencias una posición*

central. Esta enfoque en la ciencia y tecnología incorporaba los objetivos implícitos de conquista, maestría y "instrumentalismo" responsable de la degradación del trabajo y construcción de la comunidad.>>, Martha Rosler, 1985-86, << El término científico modernista "experimentación" percibida, en el contexto de los 60 como una respuesta violenta y política.>>, Martha Rosler, 1985-86, << El "aumento de la libertad" que traen los satélites (de un punto de vista puramente existencial), un "aumento en la libertad" es paradójico; la libertad es una idea cualitativa, no una idea cuantitativa) puede, contrariamente a las expectativas, llevar a la "victoria de los fuertes". (Aunque los conceptos importados de libertad y igualdad pueden parecer hermanos cercanos, son de hecho extraños antagonísticos.)>>, Nam June Paik, 1984, << La ciencia está interesada en el despliegue de sus poderes. ¿Y que hay de la pintura?>>, Georges Mathieu, 1960, << El hombre industrial occidental se ha definido a sí mismo circunscribiéndose a una zona progresivamente más reducida de separación, aislamiento, y condescendencia relativamente al mundo natural mientras cree que lo ha conquistado. Esta creencia, con los mitos y las racionalizaciones que la acompaña culmina en un ejercicio ilimitado de juicio privado vinculado con un tecnología avanzada ubicándose contra del entorno "exterior". El ecocidio y la extinción son ahora auténticas posibilidades. Una función naciente del arte, del artista, y de agencias estéticas residen en oponerse y revertir esta creencia, este mito y racionalizaciones.>>, Frank Gillette, 1974, << La cultura telemática significa, en breve, que no pensamos, vemos o sentimos en aislamiento. La creatividad es compartida, la autoría, distribuida, pero no de una manera que impide al individuo su autenticidad o poder de auto-creación, como los modelos mas bien crudos de colectividad lo han hecho en el pasado.>> Roy Ascott, 1990.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Acha, Juan. Introducción a la creatividad Artística. México, Editorial Trillas, 1992, 253p.

Baudrillard, Jean. El sistema de los objetos. Madrid, España, Siglo XXI de España Editores, 1997, 229p.

----- America. Barcelona, España, Editorial Anagrama, 1997, 169p.

Borges, Jorge Luis. Ficciones, Alianza Emece. Madrid, Alianza Editorial, 1988, 205p.

Calabrese, Omar. La Era Neo-Barroca. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1994, 212p.

Chasseguet-Smirgel, Janine. Pour une Psychanalyse de l'Art et de la Créativité. Paris, Payot, 1971, 260p.

Chomsky, Noam. Turning the Tide , the U.S. and Latin America, S.L., Balck Rose Books, 1987, 334p.

----- Noam Chomsky Habla de América Latina y México. México, Editorial Océano de México S.A de C.V., 1998, 206p.

Debord, Guy. Commentaires sur la société de spectacle. Paris, Editions Gerard Lelovici, 1988, 111p

Eco, Umberto. Obra Abierta. Buenos Aires, Argentina, Editorial Planeta, 1992, 351p.

----- Como se Hace una Tesis. Colección Libertad y Cambio, Barcelona, España, Editorial Gedisa, 1994, 267p.

Feyerabend, Paul k. Contra el Método. Buenos Aires, Argentina, Editorial Planeta Argentina, 1993, 372p.

Fernandez, Arenas José. Arte efimero y Espacio Estético. Barcelona, Editorial Antropos, 1988, 554p.

Grupo μ . Taité du signe Visuel, Pour une Retorique de l'Image. Paris, Edition du Seuil, 1992, 504p.

Hofstadter, R Douglas. Gödel, Escher, Bach: An eternal Golden Braid. New York, Vintage Books, 1980, 777p.

Keneth Turner, John. México Bárbaro. México, Editores Mexicanos Unidos S.A., 1984, 186p.

Levi-Strauss, Claude. El Pensamiento Salvaje. México, Fondo de la cultura económica, 1997, 413p.

Mcluhan, Marshal. Pour comprendre les Médias. Paris, Edicions Mame/Seuil, 1967, 390p.

Miller, Alice. Le Drame de l'Enfant Doué, la Recherche du Vrai Soi., Paris, le Fil Rouge, 1991, 136p.

Monroe, Alexandra. Japanese Art After 1945, Scream Against the Sky. New York, Harry N. Abrahams Incorporated, 1994, 416p.

Moure, Gloria. Marcel Duchamp. Barcelona, Ediciones Poligrafía S.A., 1988, 128p.

Paz, Octavio. La apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp. México, Ediciones Era, 1995, 190p.

----- El Arco y la Lira. México, Ediciones Era, 1978, 305p.

----- Corriente Alternativa. México, Siglo XXI Editores, 1967, 223p.

----- El Laberinto de la soledad, Postada, Vuelta al Laberinto de la Soledad. México, Fondo de la Cultura Económica, 1998, 350p.

----- México en la obra de Octavio Paz. Colección Clásicos de la literatura Mexicana, México, Alianza Editorial Mexicana S.A. de C.V., 1979, 541p.

Ralston-Saul, John. Voltaire's Bastards, the dictatorship of reason in the West. Canada, Penguin Books, 1992, 640p.

Rubert de Ventos, Xavier. El Arte Ensimismado. España, Ediciones Península, 140p.

Schneider, Michel. Glenn Gould, Piano Solo. France, Editions Gallimard, 1988, 270p.

Stiles, Kristine, y Selz, Peter. Ed. Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of artists' Writings. Londres, Inglaterra, University of California Press, 1996, 1003p.

Suzuki, Daisetz Teitaro. Manual of Zen Buddhism. New York, Grove Press, 1960, 191p.

----- The Awakening of Zen. Boulder, Colorado, Prajña Press, 119p.

Unamuno, Miguel de. Del sentimiento Trágico de la vida. Buenos Aires, Argentina, Editorial Planeta Argentina, 1993, 372p.

Valadez, Edmundo. El Libro de la Imaginación. México, Fondo de la Cultura Económica, 1976, 239p.

Vargas Llosa, Mario. A writer's Reality. New York, Houghton Mifflin Company, 1991, 158p.

Wallis, Brian ed. Art After Modernism, Rethinking Representation. New York, the New Museum of Contemporary Art, 1984, 460