

nos presta su vozarrón caribe para que compartamos con él la agudeza de su oído.

Así ocurre con las piezas reunidas en este libro. En “El testamento del viejo Mile” retumba el poderoso aliento de Emiliano Zuleta Baquero, un juglar incansable, autor de la inmortal “Gota fría”. En “Senén, el precursor”, tiempos memorables para la salsa y el fútbol en Bogotá cobran vida a través de los recuerdos de Senén Mosquera, un legendario arquero de Millonarios empeñado en el esplendor a pesar de estar condenado al olvido. Y en “El eterno retorno del champion”, cuatro décadas después del combate que le dio el título mundial, el acento cartagenero del Rocky Valdez nos transporta a la respiración agitada y al eco de golpes hambrientos antes del campanazo final en el séptimo asalto.

Guiados por la curiosidad chismosa de Alberto, viajamos junto a estos personajes de una costa a otra. Acompañados por rumores de esquina que han atravesado generaciones, descubrimos los paisajes extintos en los que sus nombres fueron famosos. Movidos por la admiración que el cronista siente por ellos, conocemos sus historias ya lejanas de juglares, rumberos y boxeadores; todos estos temas sobre los que Salcedo Ramos suele volver, quizá aferrado a la misma razón que mantiene al Rocky Valdez pendulando entre una época y otra: “porque el pasado es una vaina vieja, pero le encanta evocarlos”.

—*Ángel Unfried*

ARTE CONTEMPORÁNEO: EL DOGMA INCUESTIONABLE

ESTAMOS EN UN MOMENTO culminante en la historia del arte. Hoy en día, lo que antes denominábamos con esa palabra se transformó en una ideología, en una ortodoxia tan cerrada que no le permite a sus críticos ninguna posibilidad de verificación. Algunos de los dogmas que han establecido los teóricos del arte contemporáneo son bastante familiares para todos nosotros: el concepto y el contexto transforman los objetos en arte; el arte son ideas, no obra; todo el mundo es artista; cualquier cosa que el artista designe como arte es arte y, por supuesto, el curador tiene supremacía sobre el artista. Esta carencia de rigor ha permitido que el menor esfuerzo, la ocurrencia, la falta de inteligencia, sean los valores de este falso arte y que cualquier cosa pueda exhibirse en los museos. Los objetos sin valores estéticos que se presentan como arte son aceptados como ordena el dogmatismo: en completa sumisión a los principios que una autoridad impone.

Para la teología, un dogma es una verdad o revelación divina impuesta para ser creída por los fieles. Kant contrapone la filosofía dogmática a la filosofía crítica y el uso

dogmático de la razón al uso crítico de la razón. El dogma es una idea que no acepta réplica ni cuestionamiento, existe a priori. Si lo cuestionamos, si hacemos uso de la crítica para analizarlo, el dogma se desvanece y demuestra que carece de lógica, que es una afirmación arbitraria para sostener una ideología, religión o superstición. Por eso es creencia, porque sin la presencia de la fe, que es creencia ciega, el dogma no puede ser asimilado por el conocimiento. El teórico Arthur Danto compara la fe cristiana con la fe en la creencia de que un objeto común es artístico; según él, en su transfiguración está su significado. No es gratuito que Danto utilice un término religioso. Al contrario, es intencional, porque la crítica ya no debe examinar la obra sino el significado y creer en él. El arte es una creencia, es un dogma, es una idea impuesta, y esto se aplica a cualquier objeto, porque sus valores dejan de ser visibles para convertirse en substancia, en ontología, en intenciones, en fantasmagorías que se imponen como verdades sobrenaturales en contradicción permanente con la apariencia y los hechos.

Analizaré en lo que sigue cada uno de los dogmas en los que se sostiene la ideología del arte contemporáneo para lograr esa transfiguración de la que habla Danto. Esta revisión es necesaria, porque como el dogmatismo se basa en la sumisión intelectual, su ideología puede permear otros ámbitos del conocimiento y la creación, puede producir

sociedades menos inteligentes y por último puede llevarnos a la barbarie.

EL DOGMA DE LA TRANSUBSTANCIACIÓN

Este dogma afirma que un objeto cambia de substancia por una influencia mágica, por un acto de prestidigitación o por un milagro. Eso que vemos ya no es lo que vemos, es algo más, no evidente en su presencia física o material, pues su substancia cambió. Esta substancia, que no es comprobable, resulta invisible a los ojos. Para que exista tenemos que creer en su transformación. La transubstanciación del arte se divide en dos ramas:

a) El dogma del concepto: Cuando Marcel Duchamp defendió el orinal como obra de arte, en su escrito firmado como R. Mutt, dijo textualmente: “Si el señor Mutt no hizo la Fuente con sus propias manos no tiene importancia. Él la eligió. Tomó un artículo ordinario de la vida y lo ubicó de tal forma que su significado utilitario desapareciera bajo un nuevo título y otro punto de vista, creando un nuevo pensamiento para tal objeto”. Este nuevo pensamiento, este concepto, hizo que un orinal se transfigurara en fuente y a su vez en obra de arte. El orinal como tal no cambió un ápice su apariencia; es lo que es, un objeto prefabricado de uso común, pero la transubstanciación, el cambio mágico religioso se dio por capricho de Duchamp.

En este cambio de substancia la palabra juega un papel fundamental: el cambio no es visible, pero se enuncia. Ya no hablamos de un orinal sino de arte; nombrar ese cambio es indispensable para que se cumpla. El dogma funciona porque esta idea es obedecida sin cuestionarla, porque los ideólogos del arte afirman: “Eso es arte”. El arte es una superstición que niega los hechos, creer basta para que el fenómeno de la transformación exista. Con el ready-made regresamos al estado más elemental e irracional del pensamiento humano, al pensamiento mágico. Negando la realidad, los objetos se transfiguran en arte. Todo lo que el artista elige y designa se convierte en arte. El arte queda reducido a una creencia fantasiosa y su presencia a un significado. Dice Danto: “Las diferencias entre un objeto artístico y uno común son invisibles y eso es justamente lo que hoy debe interesar a la crítica y al espectador”. Que se nos pida alienar nuestra percepción para aceptar como arte algo que no demuestra valores estéticos es pedirnos que mutilemos nuestra inteligencia, nuestra sensibilidad y por supuesto nuestro espíritu crítico.

Necesitamos arte, no creencias. Pero así como en nombre de la fe se han cometido crímenes atroces, vemos cómo en nombre de la creencia de que todo es arte se está demostrando al arte mismo. El cambio de substancia que convirtió a un objeto cualquiera en arte es un fenómeno del lenguaje, se concentra en la conceptualización de la obra, en el

significado, en la intención del artista, en el discurso curatorial, en una explicación crítica alineada y complaciente, esto es, en un ejercicio retórico. La constante de esta retórica, de este concepto, es que contradice la naturaleza misma del objeto: la obra *Biblioteca* de Loreto Martínez Troncoso no es una pila de libros colocados en el piso, “es un palimpsesto en el que la intertextualidad se convierte en instrumento de comunicación”. El concepto es diferente al que el objeto ya tiene por su naturaleza misma. Estos conceptos definen y esquematizan las obras. El objeto artístico es interpretado por la curaduría que establece qué tipo de obra es en función de una clasificación precondicionada. Para sostenerse como arte, estas obras tienen que ser, antes que nada, receptáculos de afirmaciones preconcebidas. Cito a Danto: “Una definición filosófica puede capturarlo todo sin excluir nada”. Este falso arte existe con base en sus definiciones y algo se define para no permitir otros significados. Definimos para tener una versión unívoca de algo y evitar los cuestionamientos. La definición aristotélica incluye género y diferencia específica: objeto encontrado es el género; un bombillo fundido y restos de tablas (obra de Colby Bird), son la diferencia específica. La intención de definir o conceptualizar está en el encasillamiento preciso de cada obra para encubrir su banalidad y superficialidad con ideas, es un disfraz retórico para el vacío de creación y talento. Al objeto encontrado no le podemos

llamar pragmáticamente basura; ese objeto es lo que acota el discurso curatorial y para él la realidad tangible no existe. Ese objeto, aunque no lo parezca, es arte, y pide que sometamos nuestra razón a ese dogma. Los textos nunca son críticos, son textos didácticos de las escuelas filosóficas que amparan estas supercherías. Según una encuesta de la Universidad de Columbia, los textos de Arthur Danto están entre los más leídos por los estudiantes y los expertos. La razón, explican, es que no hace un análisis de las obras; simplemente trata de educar al espectador y decirle por qué la filosofía considera eso arte, aunque en apariencia sea un objeto común y corriente. Sin duda el arte puede detonar ideas filosóficas, pero no son estas las que crean las obras de arte.

Si, como dice Gadamer, el lenguaje es el medio en el que se realiza la comprensión, lo que hacen los curadores, artistas y críticos es el vehículo para dar existencia a estos objetos como arte a través de un lenguaje o jerga pseudofilosóficos. Dicho de otro modo: estas obras son antes que nada una sucesión de adjetivos y citas. Según Arthur Danto, “para ver un objeto como arte se requiere algo que el ojo no puede dar, una atmósfera de teoría”. Una obra se legitima con una cita de Adorno, Baudrillard, Deleuze, Benjamin. Las obras existen por el discurso teórico y curatorial, negando el razonamiento lógico. Este arte rehúye el pensamiento crítico, exige que se interprete dentro de las

coordenadas que lo aceptan como arte. Es la creencia en un hecho a través de las ideas: no tenemos que ver el milagro, este existe si creemos en él y somos capaces de articularlo con definiciones y conceptos. No tenemos que ver la obra: esta existe si creemos en lo que ya han escrito sobre ella. Las obras existen para la filosofía, para la especulación retórica, para sus dogmas, no para el arte mismo.

b) El dogma de la infalibilidad del significado: Todo lo que el curador ubique en la sala del museo tiene sentido y significado. Los valores ontológicos que se le atribuyen a la obra son a priori y arbitrarios. Todo tiene significado en el supuesto de que todo es arte, y como tal, debiera tener una razón de ser. El asunto es que este significado es una arbitrariedad porque el objeto mismo también lo es. Las obras, al carecer de un valor estético que las justifique como arte, necesitan que se les adjudique un valor filosófico, derivado por lo general de que en todas las obras hay una intención del artista y esta es buena en el sentido moral. Lo que el artista haga, empezando por la acción de orinarse en público (performance de Itziar Okariz, entre muchos otros que también lo hacen), tiene una buena intención, es una ironía, es una denuncia, es un análisis social o íntimo, y el curador le suma a esa intención un significado que refuerce los argumentos de la obra como arte.

Con este parámetro, cualquier cosa puede tener una intención y un significado. Por ejemplo: la obra de Santiago Sierra, un video pornográfico de título *Los penetrados*, “es una crítica que reflexiona sobre la explotación y la exclusión de las personas, y genera un debate sobre las estructuras de poder” (o al menos eso quiere el Ministerio de Cultura español que creamos). Si el público ante la obra o la acción afirma que la pieza no comunica o demuestra ese significado, entonces el que está equivocado es el público, porque el artista, el curador y el crítico tienen una cultura, sensibilidad especial, metafísica y demiúrgica que les permiten ver lo que no es evidente ni verificable. Los valores ficticios de la obra son incuestionables e infalibles. Ver arte en esos objetos significa seguir la frase del teólogo Jacques Maritain: “No observemos la realidad con métodos físicos, hagámoslo con el espíritu puro”. Es decir, para ver la obra debemos renunciar a nuestra percepción de la realidad y a nuestra inteligencia, y someternos a la dictadura de una fe. Bajo un influjo religioso o mágico, se nos pide ver lo que resulta invisible para los demás. Este significado convierte en superior y otorga un valor a lo que no vale, y algo más, da un estatus de intelectualidad a los que se suman al milagro invisible. La conciencia de la realidad deja paso a la fantasmagoría de la metafísica, la superstición toma el lugar de la razón.

EL DOGMA DE LA BONDAD DEL SIGNIFICADO

En todas las obras que mencioné en los acápites anteriores, uno advierte que el arte se ha convertido en una ONG que lucra con la ignorancia del Estado. Las obras, así físicamente se demuestren infrainteligentes y carentes de valores estéticos, tienen grandes intenciones morales. El artista es un predicador mesiánico, un Savonarola que desde el cubo blanco de la galería nos dice qué es bueno y qué es malo. Resulta curioso que las obras empecinadas en asesinar el arte también estén obsesionadas con salvar al mundo y a la humanidad. Estética vacía pero envuelta en grandes intenciones, estas obras defienden la ecología, hacen denuncias de género, acusan al consumismo, al capitalismo, a la contaminación. Todo lo que un noticiero de televisión programe es tema para una obra de antiarte. Sin embargo, su nivel no supera el de un periódico mural de secundaria. No solo son superficiales e infantiles; también demuestran una sumisión cómplice al Estado y al sistema que falsamente critican. Las suyas son denuncias políticamente correctas.

Estas obras, supuestamente contestatarias, se realizan en la comodidad y protección de las instituciones y con el apoyo del mercado. De allí que hacen críticas en un tono que no disguste al poder o a la oligarquía que las patrocina. Esto no iría a más si no fuera porque en muchos casos, dentro de su superficialidad, realizan prácticas irresponsables que hacen más daño del que denuncian: intervenciones

con mujeres que sufren violencia, carentes de metodología psicológica y sociológica (obra de Lorena Wolffer), instalaciones ecológicas que desperdician materiales y maltratan animales (obra de Ann Hamilton), obras que contaminan el ambiente (el trabajo de Marcela Armas), falsas denuncias que encubren crímenes de Estado y que desvirtúan la verdad histórica para quedar bien con un grupo (obra de Teresa Margolles). Todo, por supuesto, lleno de argumentos morales.

Por increíble que sea, el artista se pliega al maniqueísmo más elemental. Nos piden no ver la obra en su dimensión física y real, ignorar las peligrosas implicaciones de su irresponsabilidad y servilismo. Al contrario, debemos apearnos a sus ideas, en este caso morales, y como se suponen bondadosas para la sociedad, hay que aplaudirlas sin analizarlas, sin estudiarlas, sin denunciar que son peores que el mal que exponen con medios infantiles o escandalosos. Decir que las fotografías de Hannah Wilke con cáncer no son arte sino escarnio mercantil de su propia enfermedad, se entiende como un ataque al feminismo. Ver la obra se convierte en un atentado contra el activismo social del artista, contra su maniquea visión del mundo. Ver, analizar y cuestionar nos pone del lado de los enemigos de la sociedad. Los artistas de este falso arte parasitan a las instituciones, socavan recursos, se amparan en las fronteras que no incomoden al poder y hacen activismo de galería,

rebeldía de berrinche. La crítica se solidariza, no vaya a ser que la acusen de antisocial. Y sí, el entreguismo da sus frutos: el que adula hoy, mañana puede estar curando una exposición.

EL DOGMA DEL CONTEXTO

El dogma de la transubstanciación es también el dogma del contexto. El contexto está definido por el entorno, los factores y las circunstancias que rodean y protegen la obra y que inciden en su estatus de arte. El contexto por excelencia son el museo y la galería. Los objetos dejan de ser lo que son en el instante en que cruzan el umbral del museo. Las obras que están a su lado, el área de exhibición, la cédula, la curaduría, todo se coordina para que un objeto sin belleza o sin inteligencia sea arte. En el gran arte, la obra es la que crea el contexto. Una colección de pinturas hace un museo, una estatua define una plaza. El museo, al albergar obras, nos dice que tienen características extraordinarias y que por su valor estético, su aportación cultural e histórica, deben estar resguardadas y ordenadas para ser conservadas y exhibidas a la sociedad. El museo hace que el arte sea comunitario y que el conocimiento esté al alcance de las personas.

Con este marco referencial se supone que todo lo que está adentro del museo es arte y eso es lo que depredan las obras de arte contemporáneo. Mientras los museos del

arte verdadero crean su acervo con obras que aún fuera de sus muros son arte, este falso arte llamado contemporáneo requiere de esos muros, de esa institución, de ese contexto para poder existir a los ojos del público como arte. Esas obras no demuestran características extraordinarias y necesitan que sea el contexto el que se las asigne. Toman cosas de la vida diaria, como objetos encontrados, hacen instalaciones con muebles de oficina o instalaciones sonoras con ruidos de la calle, y el museo crea la atmósfera para que estos objetos que son réplicas literales de la cotidianidad se conviertan en algo diferente. Ante la imposibilidad de ser algo más, de crear y de aportarle a la realidad lo que no tiene, el contexto les da la diferencia que el artista no consigue. Está en un museo; luego, es algo con valor. El contexto tiene capacidad para transformar los objetos: si un comerciante pone un anuncio espectacular en la calle, es publicidad; pero si Jeff Koons o Richard Prince se apropian del mismo anuncio y lo exponen en un museo, es arte. La invención del contexto tiene como fin darles a estas piezas y objetos una posición artificial de arte que fuera del recinto o del área de exhibición no tienen. Ready-mades, objetos comunes y corrientes, intervenciones o apropiaciones, cosas que no se demuestran como excepcionales requieren de un marco aún más grande, llamativo, reglamentado y acotado para poder distinguirse, llamar la atención y justificar su precio. El dogma del contexto es una trampa para no

aceptar la fatal situación de requerir la sala del museo para existir.

Adorno, así como Malévich, desdénaron los grandes museos como el Louvre, los llamaron cementerios, vaticinaron su destrucción, pero no imaginaron que las obras contemporáneas no podrían existir sin las paredes del museo. Por eso mismo, en la definición de contexto, además del lugar también debemos incluir las obras con que se rodea a las piezas contemporáneas para dimensionarlas como arte. En el Museo Reina Sofía de Madrid la colección permanente incluye grabados de Goya. Esto crea contexto y le dice al público que una instalación de basura es arte como lo son los grabados de Goya, que un video de un performance de Esther Ferrer es arte como lo son los grabados de Goya. A eso lo llaman “crear diálogos”.

Ahora bien: si el arte contemporáneo nació como un rechazo a las academias, si el gran arte es para sus abanderados símbolo del atraso y no motiva a la interacción del público, ¿cuál es la necesidad de relacionarse con obras de Goya o de Velázquez? Que el contexto les facilita consagrarse en los museos y en el mercado. Crear este tipo de contextos solo sirve para conferirle a una instalación de bolsas de plástico de B. Wurtz la calidad de obra maestra. Aquí la búsqueda de lo efímero, la recuperación del objeto cotidiano y el cambio en los usos del museo se desploman ante la evidencia: temen ser efímeros, no quieren ser per-

cibidos como objetos cotidianos; quieren, como el gran arte, ser extraordinarios y no desean cambiar los usos del museo, quieren que esos usos se sujeten a sus necesidades y encumbren sus necesidades. En el Museo Guggenheim, el artista Tino Sehgal pidió que vaciaran las salas para montar un performance que básicamente consistía en que dos personas contratadas se besaban en el piso cuando entraba un espectador. En este caso, la obra no es la obra sino el contexto: el museo, sus espectaculares salas vacías, el espacio arquitectónico, el Guggenheim como escaparate al servicio del artista. Si estos actores se besan en una estación del metro o en Central Park, la obra sencillamente no existe. El argumento del curador es un documento que se puede guardar en un libro ilustrado con la fotografía de la pareja besándose. Por eso los artistas contemporáneos son adictos al museo: es imposible la valoración y exhibición de su arte fuera de sus límites. ¿Qué quedaría del arte contemporáneo con el museo sin muros de Malraux y con el museo de Malévich, ese que arde en llamas gracias a una sociedad liberada que busca deshacerse del pasado para abrir paso a un arte vivo? Absolutamente nada.

EL DOGMA DEL CURADOR

El discurso del curador es el discurso del mercado, el curador es un vendedor. El producto, es decir el artista, puede cambiar; el vendedor, en cambio, es inamovible.

Para la Bienal de Venecia de 2007, el pabellón de España fue asignado al comisario Alberto Ruiz de Samaniego. Al cuestionarlo sobre quiénes serían los cuatro artistas que integrarían el pabellón, fue tajante: “Uno de los problemas del arte es el fetichismo de los nombres. Intento trabajar con proyectos a los que puedan *incorporarse* nombres, y por eso he seleccionado artistas que se acerquen a los postulados que he comentado”. La actitud del curador Ruiz de Samaniego no es una excepción; al contrario, es la norma. Al convertir el arte en especulación retórica y teoría, al reducirlo a una construcción discursiva, el artista deja su lugar de creador para entregárselo al teórico, al curador. El curador es el que dicta el tema de la exposición, cómo será montada y quién o quiénes la integrarán. En los folletos de las exposiciones ya no se menciona a los artistas; ahora se pone en primer lugar el nombre del curador y se especifica que es un proyecto bajo la guía de tal o cual experto. Si el nombre del artista no es relevante para un curador es porque el soporte intelectual de estas obras lo aporta él y para resultados prácticos, como la obra puede ser lo que sea, lo de menos es quién la realice. Lo importante es quién la dirige, quién la teoriza y que estas teorías sean la estructura de la obra.

Este formato es una trampa sensacional, es la puerta para destruir al artista, para que deje de existir como persona y como figura creadora. Porque si el artista es el crea-

dor del arte y el arte ya no requiere de creación, entonces tampoco requiere del artista. La diferencia entre el *ars* latina y la *téchne* griega se estableció para darle una dimensión más intelectual a la creación, para acentuar que no se trata únicamente de destrezas manuales, que un artista es un ser que medita y plantea sus propias teorías y propuestas, y que esto se traduce en su obra. Toda obra tiene tras de sí un método, esto es, un pensamiento ordenado con un objetivo claro; pese a las dosis de inspiración que pueda tener, la obra se plantea y resuelve a través de un método. Esto refiriéndonos, claro está, al arte que hacen los artistas, a la pintura, a la escultura, al dibujo, al grabado, en resumen, al arte real. Este arte lo que requiere para una exposición es un museógrafo, un asesor que participe del montaje con sus conocimientos, pero no alguien que le dicte al artista cómo debe ser la obra. Por eso los curadores se niegan a exponer gran arte, porque ahí no los necesitan y su retórica sobra.

Para que la figura del curador tenga autoridad, debe tratarse de obras de este falso arte llamado contemporáneo. El otro arte, el verdadero, no lo requiere porque el trabajo del artista no es el discurso teórico de la obra; la obra se demuestra a sí misma, no necesita que un teórico le dé un sustento intelectual porque ya está implícito. En otras palabras: las ideas están resueltas por el creador en la obra.

EL DOGMA DE LA OMNIPOTENCIA DEL CURADOR

El arte contemporáneo permite como ningún otro género una oportunidad excepcional para el curador: que sus ideas sean más importantes que el artista, la obra misma y por consiguiente que el arte. Es una relación perfecta: los curadores son incontinentes retóricos, tienen una necesidad visceral de generar los textos más inverosímiles para las obras. La cúspide de esta relación es que la obra lo permite porque como es prácticamente nada, entonces se puede decir de ella lo que sea, cualquier texto por desproporcionado que parezca se impone a la obra. Escribir textos especulativos y retóricos sobre dibujos de Egon Schiele tiene, con toda la imaginación y bagaje que se les pueda vaciar, un límite. La obra lo dice todo, es imponente y no habrá palabras que la superen. Lo que diga el crítico o el experto lo hace bajo su propio riesgo, porque la obra es contundente. Las descripciones, las teorías, aunque lleguen lejos, nunca lo hacen tanto como la obra. Es la limitación del crítico, del teórico, del historiador. Las grandes obras son más grandes que sus textos.

Pero eso no sucede con el arte contemporáneo. Los curadores son omnipotentes y se adueñan de la obra, porque sus textos las crean. Ellos dan sentido a unas varas con pintura chorreada de Anna Jóelsdóttir para que sean “una visión metafórica de la narrativa de la pintura que establece un diálogo abstracto para romper con la representación

lógica”. De esta forma ya no son palos pintados tirados en el piso, sino “representación del caos que ha vivido la artista”. La obra adquiere esa dimensión con un texto, pero esto solo les sucede a las obras sin realización, sin técnica y sin talento de este falso arte. El curador está consciente de la dependencia del artista, de la fractura que la obra vive sin su amparo. Y lo explota. Él es dueño de las obras. Es un fenómeno que sucede tanto en las bienales como en los museos y galerías. Los artistas obedientes, sumisos y sin disentir se apegan a lo que el curador ordene. Esta obediencia significa poco; la obra siempre es irrelevante, la obra puede ser lo que sea, es al final una excusa, un trámite para que el curador ejerza su poder de demiurgo y con retórica convierta esos objetos en algo que no son. En el montaje de la obra, el discurso del curador se materializa y es su alarde conceptual y megalómano el que decide entregar una sala de cincuenta metros cuadrados a una cáscara de plátano en el piso o a unas tapas de envases de yogur en la pared (Gabriel Orozco en el MoMA). Hace que la obra se comporte en el espacio como él decida, porque la obra carece de un valor demostrable fuera de la curaduría: es basura o cosas cotidianas, pero la transubstanciación que inicia con la elección del objeto es un milagro que consagra el curador. El artista sobra hasta en el montaje; si la visión general de la obra es del curador, y el montaje responde a esa visión, el artista no es importante, ni siquiera necesario. Puede

dejar sus objetos y regresar para ver el resultado el día de la exposición. Esto le otorga al curador el poder sobre la obra, el significado y el espacio. El artista deja de trabajar para la obra y empieza a hacerlo para el curador.

EL DOGMA DE “TODOS SON ARTISTAS”

De todos los dogmatismos que han impuesto para destruir el arte, este es el más pernicioso. Democratizar la creación artística, como pedía Beuys, democratizó la mediocridad y la convirtió en el signo de identidad del arte contemporáneo. Ni todo el mundo es artista, ni estudiar en una escuela nos convierte en artistas. El arte no es infuso, el arte es el resultado de trabajar y dedicarse, de emplear miles de horas en aprender y formar el propio talento. Somos sensibles al arte, pero de ahí a ser artistas y crear arte media un abismo. Este dogma partió de la idea destructiva de acabar con la figura del genio y tiene una lógica, porque, como ya hemos visto, los genios –o por lo menos los artistas con talento y con creación real– no necesitan a los curadores. Sin embargo, sus consecuencias se sienten en un campo muy distinto. El genio no es un mito. La educación forma a los genios. El talento es una parte, pero la formación rigurosa y el trabajo sistemático hacen que los estándares de resultados sean más altos y por consecuencia el nivel artístico sea cada vez mejor. Hemos tenido y tenemos aún grandes talentos que se pueden llamar geniales: ¿cuál es la inten-

ción de demeritarlos generalizando e igualando a todas las personas? Uniformar, igualar, es el comunismo del arte, es la obsesión de que no destaque lo realmente excepcional, es crear una masa informe en la que lo único destacado sea una ideología, no las personas.

La figura central de este falso arte es el arte contemporáneo mismo, no sus artistas. Nunca antes en la historia del arte habían existido tantos artistas. Con la invención del ready-made surgieron los artistas ready-made. Esta idea que demerita la individualidad en favor de la uniformidad está destruyendo la figura del artista. Con la figura del genio el artista era indispensable, y su obra insustituible. Hoy, con la sobrepoblación de artistas, todos son prescindibles y una obra se sustituye con otra, pues carecen de singularidad. Las obras en su facilidad y capricho no requieren de talento especial para ser realizadas. Todo lo que el artista haga es susceptible de ser arte —excrementos, filias, histerias, odios, objetos personales, limitaciones, ignorancia, enfermedades, fotos privadas, mensajes de internet, juguetes, etcétera—. Hacer arte es un ejercicio pretencioso y ególatra. Los performances, los videos, las instalaciones con tal obviedad que abruman son piezas que en su inmensa mayoría apelan al menor esfuerzo y en su nulidad creativa nos dicen que son cosas que cualquiera puede hacer. Esa posibilidad, el “cualquiera puede hacerlo”, avisa que el artista es un lujo innecesario. Ya no hay creación; por lo tanto, no necesitamos artistas.

¿Y qué hacer cuando tenemos una sobrepoblación inédita? Darle a todo el mundo estatus de artista no acerca el arte a las personas, lo demerita, lo banaliza. Cada vez que alguien sin méritos y sin trabajo real y excepcional expone, el arte decrece en su presencia y concepción. Mientras más artistas hay, las obras son peores. Las exposiciones colectivas, atiborradas de objetos que se confunden con videos y audios, son uniformemente mediocres. Las ferias de arte, con áreas inmensas de obras repetitivas en su infrainteligencia y nula propuesta, tampoco van más allá.

El artista, por si fuera poco, se ha convertido en un todólogo de bajo rango. Toca todas las áreas porque se supone que es multidisciplinar y en todas lo hace con poco rigor. Si hace video no alcanza los estándares que piden en el cine o en la publicidad; si hace obras electrónicas, o las manda a hacer o no logra lo que un técnico medio; si se involucra con sonidos no llega ni a la experiencia de un DJ. Se asume ya que si la obra es de arte contemporáneo no tiene por qué alcanzar el mínimo rango de calidad en su realización. Y si la obra está realizada con calidad, como los objetos publicitarios de Jeff Koons, es porque los hace una factoría. Esta multitud de artistas o no hacen la obra o están imposibilitados para hacerla bien. Que los artesanos hagan; ellos se dedican a pensar. La realidad es que, como sus obras no son arte, los supuestos creadores no son artistas. No hay artistas sin arte; si la obra es evidentemente

fácil y mediocre, el autor no es un artista. Asímanlo, los artistas hacen cosas extraordinarias y demuestran en cada trabajo su condición de creadores. Ni Damien Hirst, ni Gabriel Orozco, ni Teresa Margolles, ni la inmensa lista de gente que crece cada día, son artistas. Y esto no lo digo yo, lo dicen sus obras. Dejen que su trabajo hable por ustedes, no un curador, no un sistema, no un dogma. Su obra dirá si son o no artistas, y si hacen este falso arte, les repito, no son artistas.

EL DOGMA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Partamos de la situación de esta escuela, La Esmeralda. Les dan únicamente tres semestres de dibujo, algo que llaman bidimensión, que debiera ser pintura, y tridimensión, que debería ser escultura. Menos del tiempo mínimo que requieren estas disciplinas. Les dan uno de fotografía y uno de video, con lo que además creen que ya salen de videoartistas. En el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en cambio, tomar una cámara les lleva cinco años de carrera y un examen de admisión exigente. Con estas escuetas bases, los supuestos artistas se adentran en la producción y en la conceptualización de la obra, que es lo más importante de la enseñanza que reciben. ¿Cómo pueden estar produciendo si apenas tomaron unas cuantas clases? Con un plan de estudios como el que tienen aquí, con maestros que manifiestan en programas de televisión

su odio a la pintura y a pesar de eso dan clases de pintura, con una dirección que evidentemente adecúa la educación a las modas y al mercado, no tiene sentido que vengan a estudiar a La Esmeralda. Si quieren ser artistas de verdad –saber pintar, dibujar, esculpir o hacer grabado– no podrán aprender, con la profundidad y el rigor necesarios, si es con este formato escolar.

Para los demás, los interesados en el arte VIP –video, instalación, performance–, esta escuela sobra, porque al analizar la planta docente no veo a las estrellas del medio impartiendo clases. Y a los que ya se consideran artistas no les enseñan lo que sí deberían saber. Con la falsa pretensión de que ya son artistas, lo único que se les exige es un papel oficial que les dé acceso a becas, aprender a llenar las solicitudes de apoyos y conocer el *who is who* de los curadores, directores de museos, galeristas, etc. Tampoco es necesario que estudien teoría y jerga curatorial, puesto que la retórica de la obra está en manos del curador. El artista lo único que tiene que hacer es designar algo como arte, tal como ya lo dijo Arthur Danto: “Que los artistas nos dejen a los filósofos el trabajo de pensar en la obra”.

La autocrítica, que resulta fundamental en todo proceso de creación artística, no existe con esta ideología. Cualquier cosa que el alumno haga es aceptada de inmediato como arte, ya sea una mesa llena de alimentos en descomposición o unos carritos de juguete. La pedagogía

paternalista de la no frustración impide que la obra pueda ser examinada, corregida y, como debería ser en la mayoría de los casos, rechazada. Estas formas de expresión son una moda, y una escuela no puede sacrificar un plan de estudios completo únicamente para estar al nivel de las galerías que ofertan estas obras de antiarte. Ha sido una enorme irresponsabilidad y un atentado contra la educación artística que las materias fundamentales de las artes plásticas se redujeran al mínimo para dedicar más horas a enseñar “conceptualización de obra”, es decir, la habilidad de hacer discursos para los objetos que producen. La obsesión de este antiarte por las obras efímeras, por hacer trabajos de exponer y tirar, no puede ser aplicada en la formación de personas. Esta escuela está formando artistas de usar y tirar, porque cuando tales modas pasen no van a tener en las manos una formación sólida para salir adelante. La educación es una decisión existencial, es un proyecto de vida y la dirección de esta escuela está jugando con eso. Los alumnos están perdiendo un tiempo muy valioso en sus vidas y se les está engañando.

Conceptualizar y generar todo tipo de discursos retóricos no produce obras. Mandar a hacer las obras no nos hace artistas. Las ocurrencias no son arte. Desde la distancia que me da ser espectadora de este fenómeno puedo apreciar el daño que se hace al arte, la desilusión que vive el público ante estas obras; pero lo que más me indigna es ver

que ustedes reciben una educación sumisa al mercado, una educación que frustra al talentoso y entusiasma al mediocre. Eso es algo de lo que un día tendrán que hacerse responsables quienes tomaron la decisión de cambiar el plan de estudios. Esta escuela tiene una responsabilidad social y humanística que están pervirtiendo en nombre del dogmatismo de una ideología. La utopía se ha consumado: todos son artistas, el abismo de la estulticia se abre infinito. Hay sitio para todos.

CONCLUSIÓN

Dice el filósofo Michel Onfray en su libro *La fuerza de existir*: “Las galerías de arte contemporáneo exhiben con complacencia las taras de nuestra época”. Este mal llamado arte es una tara de nuestra época y, como tal, significa un retroceso en la inteligencia humana. El desprecio endémico que tiene por la belleza, la persecución que ha montado en contra del talento, el menosprecio por las técnicas y el trabajo manual, están reduciendo el arte a una deficiencia de nuestra civilización. No es inocuo que se demerite la creación humana para dar cabida a una ideología y sus dogmas, permitiendo un coto de poder que en otras circunstancias sería imposible de imaginar. Es una realidad que miles de personas que se autodenominan artistas no podrían hacerlo si no se hubiera implantado esta ideología. La experiencia estética no existe con estas obras, nada hay que apreciar,

evaluar, cuestionar. La obra se ha convertido en una rapsodia de teorías y sustantivos. Y evidentemente la aseveración clave –“esto no es arte”– está absolutamente fuera de su código de ideas. No me cansaré de insistir en que es un falso arte de autoayuda, de optimistas ciegos deslumbrados por el concepto de contemporáneo, por creer en lo moderno, en que todo es bueno, válido, inteligente. El optimismo no quiere ver el desfiladero al que se dirige cantando. No se detiene y mira a su alrededor, avanza delirante, ha descubierto algo, la apoteosis de la felicidad: todo es arte.

CONTRA EL PERFORMANCE

ME ASIGNARON EL LIBRO número seis del catálogo de performance llamado *Performagia*. Empezaré por decir que el libro contiene una serie de textos de presentación escritos básicamente por performers. El texto de Pancho Casas es interesante y significativo porque su acercamiento al performance es una protesta con un objetivo definido: defender los derechos de los homosexuales y por ende los derechos humanos, y para ello pone en riesgo su integridad. Casas no se engolosina con la imagen del yo artista; protesta, y para hacerse ver crea formas de comunicación que llamen la atención. Hasta ahí el aporte.

En el resto de los textos las similitudes son constantes: autobiográficos, con descripciones detalladas de acciones y la autocomplaciente historia de que todo el mundo es artista desde chiquito. Hay un esfuerzo descomunal por justificar y explicar la existencia del performance, por establecer que es el arte de nuestro tiempo, que todas las acciones tienen sentido y que si alguien camina o se resbala por un tobogán está haciendo una reflexión filosófica sobre

el cuerpo y el espacio. Uno de los textos, que se supone irónico, tampoco aborda con profundidad el fenómeno y termina como una alabanza. Los argumentos a los que recurren son un cúmulo de los lugares comunes usados con la pretensión de validar una actividad que en los hechos se demuestra incapaz de sostenerse por sí sola.

EL MITO DE LA CARNE Y LA SANGRE

La tesis del cuerpo como herramienta ha llegado a tal extremo de mitificación que pareciera que las otras formas de creación son telepáticas y en ellas no participara la acción física. Aclaremos puntos: el performance no cambió la concepción del cuerpo; si algo ha desmitificado nuestra naturaleza son la ciencia y la filosofía. El marqués de Sade ha aportado más a la racionalización del cuerpo que toda la historia del performance junta; por eso las religiones han entorpecido al máximo la investigación científica y han censurado a Sade.

En el terreno del arte, el cuerpo siempre ha sido herramienta y objeto de estudio, tanto de representación como de trabajo. Somos únicamente cuerpo, todo lo que hacemos es a través de nuestro cuerpo. Su representación implica un involucramiento que se centra en la observación, la conciencia y la utilización. Lucian Freud no veía personas, veía cuerpos, su trabajo como pintor era esencialmente físico.

Este énfasis se desploma si además examinamos la historia humana. El castigo corporal es ejemplar porque tenemos conciencia del cuerpo, de su valor como propiedad única y universal, de la esencia que nos hace existir y ser. El cuerpo es un espacio real y simbólico que se maltrata, humilla, sacrifica, hiere, desde que tenemos presencia en este planeta. El castigo social es brutal, los colgados por homosexualidad en Irán, las mujeres musulmanas lapidadas, los terroristas con bombas en el cuerpo, los decapitados del narcotráfico, las procesiones religiosas, los latigazos de Semana Santa. En contraste, lo que podemos ver en un performance ni rebasa ni hace que tengamos conciencia de algo que todos sabemos, experimentamos y vemos. No hay novedades ni aportes. Que sea un acercamiento sin rigor no lo convierte en un acercamiento más osado.

EL CIENTÍFICO BIPOLAR

En varios textos se afirma que el performance es una mezcla de ciencia exacta y arte. Se plantean novedades que en realidad no existen como tales. Si la ciencia rompe sus propios límites en la cirugía reconstructiva o la investigación celular, el performancero se injerta una oreja o unos senos de silicona. Es decir, algo sin trascendencia ni aportación científica, que además no enfrenta la responsabilidad del error científico. Su desfasada noción llega al extremo de citar las patológicas acciones de Orlan, que padece la

enfermedad clínicamente llamada trastorno dismórfico corporal, o sea la adicción a cambiar la apariencia física entrando al quirófano tantas veces como la tarjeta de crédito lo permita. El vicio de Michael Jackson en Orlan es arte. Si de verdad quieren experimentar imiten la terrible experiencia, nada artística, de los mutilados de guerra y amputen las piernas. Estas frivolidades únicamente sirven para tener un libro de Phaidon y una exposición en un museo del primer mundo.

LAS ACCIONES

Las acciones están sometidas a fronteras preconcebidas. Todas tienen una intención moral o una reflexión que justifica su resultado, y se dividen entre las que creen que el arte es una ONG o es terapia de grupo, las que tratan de martirizar el cuerpo, las que imitan los programas de concurso o reality-shows, las de sexo decente y las de tareas cotidianas mínimas.

ENTRE LA ONG Y LA TERAPIA DE GRUPO

El performance de Lorena Wolffer consiste en una encuesta como las que innumerables ONG han realizado sobre violencia de género. La diferencia es que esta carece de la metodología y los objetivos que se exigen dentro de un marco de investigación científico-social. Ahora la pregunta es: ¿por qué su encuesta, que no plantea una hipótesis seria,

es arte, y la de una ONG, realizada con la debida metodología, no es arte? Por el capricho del sistema del arte, porque ella lo decidió, porque los que eligieron su acción consideran que eso aporta algo, aunque no sepan qué. La lista de respuestas es inagotable.

Los performanceros como Wolffer abordan temas que se suponen de interés social o psicológico, banalizan los problemas y los llevan hasta el ridículo, infantilizan sus argumentos para enfatizar que son el punto de vista de inteligencias inmaduras o arte emergente. Así, los ataques del 11-s son avioncitos de papel, la problemática de los inmigrantes es convivir con una almohada, y cito: “robada de casa de la madre del artista”, como si ese dato fuera relevante en los resultados. En terapia pública alguien confiesa sus secretos, o se enreda en un tejido, y cito: “para hablar del encierro propio”.

EL PERFORMANCE QUE NO ENTRARÁ EN LOS RÉCORDS GUINNESS

La gran inspiración de muchas de estas acciones son los programas de concurso y los reality-shows en los que someten a pruebas absurdas y degradantes a los concursantes, quienes por pobreza o sed de fama se humillan para ganarse un premio. La televisión combate el aburrimiento con la explotación de fenómenos y esperpentos, y el performance encuentra virtudes artísticas en la zafiedad televisiva y la

copia. La diferencia es que “la caja” se justifica con el rating y el performance se justifica en sus reflexiones. Si vemos en la televisión estas acciones o retos, les llamamos entretenimiento analfabeto o telebasura, pero si los vemos en el contexto de un festival artístico los tenemos que llamar arte. En este caso el premio es ser considerados artistas. Por ejemplo:

Alguien rueda sandías y le llama “actividad exhaustiva”, pero eso a mí me recuerda la prueba de los troncos locos en la televisión. Exhaustiva es la jornada normal de diez horas en una mina o en una fábrica de ladrillos. Paola Paz Yee se mantuvo en vigilia por 36 horas; si se trata de durar, les diré que el récord Guinness sin dormir lo tiene Randy Gardner y aguantó 264 horas. La artística acción de ponerse desodorante tampoco alcanza premio; el récord de ponerse perfume es de un litro y medio en una hora. Jesús Iberri, que pedaleó cuatros horas en una bicicleta fija, cae derrotado ante la marca mundial en Italia de 224 horas, 24 minutos. James Bonachea se mete en un tanque con agua por una hora, un reto minúsculo si lo comparamos con el del ruso que nadó durante una hora en un río congelado a menos 20°C o el de cruzar nadando el Canal de la Mancha o el Estrecho de Bering. Todas las acciones tienen una reflexión, y la de las sandías un texto largo de la concursante o performancera, en el que además se vanagloria de su esfuerzo.

SIN GRATIFICACIÓN VISUAL NI ESTÉTICA

Las primeras acciones que abordaron el sexo fueron las bacanales griegas y las orgías romanas. En el cine hemos visto todo tipo de escenas sexuales explícitas, y en internet el sexo se democratizó a tal punto que cualquiera puede ser actor de su propia película porno y subirla a la red. Así las cosas, ver una fiesta con gente desnuda o a alguien que se cose los genitales no aporta novedad ni crea nuevas fantasías, tan solo se suma a la cadena de repeticiones que además se queda corta con relación al patrón copiado. Pareciera que entrar en los límites de lo ilícito atemoriza u ofende a los performanceros.

REGOCIJÉMONOS EN EL SUFRIMIENTO

El sufrimiento tiene dos vertientes: Uno es el que se padece por fatalidad y en este caso nos remite a las clases desprotegidas, a los grupos marginados. La pobreza provoca dolor, desde la falsa esperanza del que se martiriza para pedirle algo a un dios inexistente, hasta el que es víctima de una circunstancia social: en Egipto o en la India, a los niños les queman los ojos o los mutilan para que pidan limosna. La otra vertiente es la del dolor burgués, que coincide con lo dicho por Sartre en su *Crítica de la razón dialéctica*: “El burgués se somete a un sufrimiento que inventa, y lo ejerce en nombre de la no necesidad. Esta violencia corporal puede ser real o ficticia, lo importante es que sea pública”.

Con esto demuestra que él también sufre y que falsamente se solidariza con la clase desprotegida. Caminar con un pie fracturado, como en el caso de Julián Higuerey, no es el martirio extremo de participar en una procesión religiosa, ni de vivir las mutilaciones de la India: es sufrimiento recreativo. El sufrimiento burgués de estos performances chantajea al espectador, nos impone solidarizarnos con una actividad ociosa, que ni de lejos alcanza el dolor real que inflige la sociedad.

LA RAZÓN ES INEFICAZ PARA LA METAFÍSICA

La exaltación de la tarea sin objetivo: tejer, escuchar el propio corazón con un estetoscopio, pedir chile de puerta en puerta, caminar por una línea, romper libros (me imagino que siempre es mejor que leerlos), derretir un hielo con un soplete, escribir en una pizarra, meterse en una caja de cartón. Resulta que para el performance estas tareas tienen implicaciones artísticas por el hecho de realizarse en un entorno privilegiado y con apoyos institucionales; se respaldan en reflexiones para explicar que su simpleza es aparente y su búsqueda buena para la humanidad. Lo que signifiquen va más allá de la evidencia, su valor es una invención metafísica, no una realidad racional.

EL PERFORMANCERO: ¿CENTRO DEL ARTE?

El performance no abre brechas; se asienta en conquistas de otras disciplinas, investiga en obviedades y se queda en representaciones mínimas de fenómenos que no comprende. Los performanceros califican sus obras como experimentos que están revolucionando el arte y responden a nuestra época, pero las evidencias fotográficas y la información adjunta nada tienen que ver con la teoría. Las reflexiones se imponen de forma artificial para dar valor a obras que sin estos argumentos jamás podrían ser vistas como arte. Esta situación es generalizada, lo pude apreciar en todos los volúmenes del catálogo y en varios de los performances a los que asistí. Y también sucede con las estrellas internacionales. Presencí el show de Marina Abramovic en el MoMA, con su contingente de guardias de seguridad, su sueldo estratosférico de 1.000 dólares la hora y la simpleza de la acción: sentarse en el átrium del museo en los horarios para el público, mientras unos guardias expulsaban a los espectadores que miraran por más de unos segundos a performanceros desnudos. Esa es la naturaleza de tales acciones: transcurren en un espacio que las protege y que les permite desarrollarse sin el peligro de enfrentar al público. De este modo no alcanzan, por ejemplo, el nivel que tiene Greenpeace en sus múltiples protestas, cuyos miembros han llegado a colarse en el Parlamento Europeo aunque les toque pagar con prisión esos actos.

CONCLUSIÓN

En este catálogo no hay un solo análisis del resultado de las obras; pareciera que todas son exitosas, que en todas se logró lo deseado. No se explica bajo qué criterios fueron seleccionadas. Lo que sí se tiene clarísimo es que quienes hacen esto son artistas y que cualquier acción realizada por el artista, desde masticar y escupir comida hasta llenar un vaso con tierra o pintar sus glúteos de colores, se transforma en arte. Esa arrogancia da como resultado una colección inusitada de clichés y simplezas elevados a un estatus que no les corresponde. Lo digo con claridad: estos performances no aportan ni al arte, ni a la experiencia estética. Son acciones sin provocación, políticamente correctas, con argumentos débiles para cuestionamientos fáciles; cargadas de propósitos morales e ideas de inspiración burguesa. Con esta cascada de buenos propósitos los performanceros evaden la responsabilidad de hacer arte con oficio. Un movimiento que surgió como rompimiento, y que no requería de comprensión, ha degenerado en obras que acumulan explicaciones y discursos alineados con el statu quo. Ninguna de estas manifestaciones demuestra talento, técnica, lenguaje o capacidad creadora. No arriesgan más de lo que la pornografía, los programas de concurso, los reality-shows de la televisión, las procesiones religiosas, la ciencia y las protestas sociales ya han arriesgado. Entonces, ¿por qué llaman a esto arte, por qué se autodenominan artistas y

cómo pueden decir que este es el arte de nuestra época? Los espectadores merecemos más, merecemos que hagan cosas realmente trascendentales. Si, como dice Freud, “la repetición manifiesta el instinto de muerte”, estas acciones que se copian, se repiten, se desgastan, están anunciando la muerte del performance. Porque esto, el contenido de este catálogo, no es arte, y así como está ahora el performance, en general, tampoco es arte.

ROBAR, PLAGIAR, MUTILAR

CUATRO FORMAS DE COPIA EN EL ARTE

LA COPIA SIN ORIGINAL

DESDE QUE DUCHAMP inventó el ready-made, el trabajo artístico, el hecho de hacer, se transformó. Duchamp declaró que el artista debería ser un pensador más que un hacedor y que, por lo tanto, había que deshumanizar la obra. Este momento coincidió con la revolución tecnológica: la industria buscaba diferentes medios para fabricar artículos en serie y Duchamp se dejó deslumbrar por el progreso, dando la espalda a la devastación que sufría Europa durante la Primera Guerra Mundial. El urinario es uno de millones que se fabricaron, y además el mismo Duchamp firmó o “reprodujo” doce piezas en vida. Son copias de una obra sin original, puesto que el “original” era un objeto de producción en serie.

Es absurdo que no haya creación y sin embargo al acto de firmar más urinarios se le llame reproducción y autenticación (para más petulancia, con un seudónimo, R. Mutt). El sueño de Duchamp se realizó y el arte no solo se deshumanizó, sino que además perdió su esencia, su búsqueda inicial: la factura del artista, que es la demostración

de sus ideas a través de sus habilidades y talento. En el lanzamiento del urinario, Duchamp fue acusado de plagio y en su defensa escribió un texto hablando en nombre del señor Richard Mutt, que apareció en la efímera revista *The Blind Man*, editada por el mismo Duchamp junto a Beatrice Wood y Henri-Pierre Roché. En ese texto se encuentra parte de la ideología seminal con la que se hacía nula la creación artística: “Si el señor Mutt no hizo la *Fuente* con sus propias manos no tiene importancia. Él la ELIGIÓ. Tomó un ordinario artículo de la vida y lo ubicó de tal forma que su significado utilitario desapareciera bajo un nuevo título y otro punto de vista, creando un nuevo pensamiento para tal objeto”.

Sin el proceso básico de pensar y hacer, el arte se reduce solo a pensar. El objeto puede ser lo que el artista elija entre millones de posibilidades. Pensar y trabajar dirigen el quehacer artístico hacia búsquedas estéticas; solo pensar lo arroja a búsquedas especulativas. Somos una fábrica de pensamientos, útiles o inútiles, productivos u ociosos; esas ideas, por estériles y torpes que sean, pueden “dar otro significado al objeto”, “descubrir su poética” y convertirlo en arte. El pensamiento arbitrario rige donde no hay factura. Con esta nulificación del trabajo artístico, el objeto en serie en su condición casi infinita hace que el arte se vuelva monótono, lo uniforme y lo lleva a un callejón sin salida.

Suponer que las ideas “cambian” la obra, que la “resigni-

fican”, niega toda lógica y supedita la experiencia estética a una ideología, eliminando su cualidad de experimento personal de apreciación. Concederle valores o significados extraordinarios a algo ordinario, simplemente porque el artista lo decidió, ridiculiza la creación y otorga una dimensión desmesurada a la sociedad de consumo. La auténtica pieza artística se diferencia de la producción industrial al poseer características únicas aportadas por el autor a lo largo del proceso de creación. Igualar el arte con el objeto industrial ha provocado la producción industrial de artistas. Existen tantos artistas como objetos en el mundo. Si todo es susceptible de convertirse en arte, el número de artistas es infinito. La mediocridad es ya un proceso en serie, los artistas a su vez son copias de Duchamp y, condenada al infinito, la cadena arroja cada día más artistas que no hacen obras, sino que eligen objetos.

EL ARTISTA COMO COPIA XEROX

La exposición de Damien Hirst, “The Complete Spot Paintings (1986-2011)” reproduce sistemáticamente copias de sí misma y reduce el arte a un proceso industrial sin sentido artístico. El fenómeno Hirst representa la decadencia del concepto mismo del arte y la valoración del trabajo artístico. Hirst ha explotado, en producción en serie, las mismas ideas durante más de treinta años: los puntos, los animales en formol, las pinturas de mariposas y de centri-

fugadoras.

Los puntos son una obra de 1986. Estas pinturas, que parten de una limitadísima factura y concepto, son ideas que repite una y otra vez con asistentes que las reproducen en sus factorías –la mano del artista no se integra al proceso–. Pasa del objeto industrial a la producción que industrializa al objeto artístico; las piezas se realizan en serie con variaciones mínimas de dimensiones y de color.

La repetición de las ideas y vender siempre lo mismo es el trademark de Hirst. Cuando la obra es un objeto en serie, o una copia industrial de un original, se devalúa al perder su exclusividad, al no tener límites de producción y enfrentarse a la sobreoferta en el mercado. El precio de una obra es determinado por varios aspectos: su condición de única, la cantidad de obras que puede hacer un artista en vida, su importancia en el corpus del autor, su impacto en el momento histórico y, por supuesto, un valor agregado si el artista está muerto, dada la imposibilidad de que haya otra pieza igual. Las pinturas de puntos de Hirst son un producto en serie, que no representa dificultad creativa alguna ni de factura; además, en este tour se exhiben más de 300 versiones en distintas dimensiones, de las 1.400 que tiene en inventario y de las 4.800 que ya ha hecho, sin mencionar las innumerables c-prints en papel. ¿Qué puede haber de exclusivo en una obra que tiene miles de copias? Nada. De hecho, se podrán seguir fabricando cuando Hirst

muera. Que estas pinturas hayan llegado a costar 2,5 millones de dólares demuestra que estas piezas constituyen un nuevo mercado del lujo y no del arte.

En su búsqueda estética el artista repite obras, las realiza de nuevo para resolver problemas, para ofrecer otras versiones y ahondar en una idea hasta perfeccionarla. Ese no es el caso de los puntos de Hirst, porque son una idea acotada y aburrida que no permite ir más allá, y sus numerosas copias no aportan diferencias sustanciales; son tan solo tapicería diseñada para agradar al comprador. La obra de Hirst es consecuencia directa del ready-made de Duchamp: mientras uno eligió el objeto fabricado, el otro monta su fábrica para copiarse a sí mismo y convertir su corpus en una repetición en serie.

La creación de obras distintas y de propuestas nuevas es un reto para un artista con talento y formación sólida, pero es una tragedia para alguien sin talento y sin visión artística. Entonces la posibilidad de repetirse y copiar miles de veces lo mismo es la solución que lo exime del compromiso creador. Imitando el sistema de marketing de los artículos de lujo, Hirst recurre a la publicidad para posicionar lo que en otras circunstancias no tendría forma de ser valorado. El montaje, la exhaustiva campaña de medios y el respaldo de autoridades ideológicas en el tema, como Anne Temink y Michael Bracewell firmando en el catálogo, insisten en la falacia de que la fabricación en serie de unas pinturas

de puntos es el idioma del arte del siglo XXI. Lo que sí demuestran estas acciones es la desmesura del mercado y la ignorante arrogancia de los compradores que, contradiciendo la ley de la oferta y la demanda, invierten en algo que el artista no hizo, que tiene miles de copias y no presenta ninguna dificultad para su falsificación.

El coleccionismo es individualista, trata de adquirir lo que otro no tiene o no puede tener. En la medida en que la oferta crece, el individualismo disminuye hasta llegar al límite de lo irrelevante. Seguir valorando en millones de dólares estas pinturas es una necesidad de marketing para que no se desplomen los precios. Ahora, si Hirst ya se autocompró la calavera cubierta de supuestos diamantes y pujó por sus obras en una subasta individual en Sotheby's, es factible que esta exposición haya sido un esfuerzo descomunal por vender algo que ya está paralizado en el mercado. Si la sobreexplotación de una buena idea termina matándola, la de una idea mediocre es la muerte del artista y, peor aún, la de su mercado.

COPIAR A OTROS Y EL FALSO ORIGINAL

La apropiación en su sentido exacto, sin eufemismos, es cuando una persona copia o toma la obra de otro para incorporarla a su obra adjudicándose la autoría. Eso, que está al mismo nivel del plagio, es catalogado por el arte contemporáneo como una búsqueda estética. La obra de otro

artista, en su condición de cosa, se unifica como objeto y soporte susceptible de “elegirse” para ser alterado, copiado e intervenido por otro artista. La apropiación a través de la copia es una realidad asequible gracias a la tecnología; esa posibilidad alienta a la nueva ideología artística que considera lo mismo copiar que crear, y que desprecia el talento y el respeto hacia las creaciones de otros, bajo el precepto de que la invención ya no existe.

¿Para qué hacer lo que ya está hecho? La falacia crece al pretender que una intervención crea otra obra y que esa apropiación no es una conducta antiética, sino una búsqueda filosófica que cuestiona la noción de autoría. Lo interesante es que se cuestiona la autoría de los que tienen talento para hacer su obra: “Yo, que no puedo hacer, cuestiono el que tú sí puedas y peleo contra tu talento”.

La obra de Richard Prince consiste en copiar los trabajos de otras personas. Desde su arrogante perspectiva, una fotografía publicitaria de los cigarrillos Marlboro carece de valor artístico hasta que él se lo otorga cuando la copia, la amplifica y la firma. De esta manera viola los derechos de autor de los fotógrafos y sienta un precedente prácticamente criminal. Copia algo que infravalora porque no respeta su autoría. Que alguien pretenda que eso es arte es ya una falacia, pero que el mercado ceda a esas pretensiones y lo valore como tal habla de la degeneración del concepto del arte. Las piezas de Prince se cotizan en millones de

dólares y forman parte de colecciones públicas y privadas. ¿Por qué las instituciones y el mercado, ya sea especulativo o de coleccionismo, creen que tienen cualidades extraordinarias para ser llamadas arte? Porque están protegidas por la ideología que exige acabar con el trabajo autoral.

Si copiar es un trabajo artístico, los riesgos de inventar, aportar e investigar se dejan de lado para volcarse sobre productos que ya tienen ganado el gusto del público. No es gratuito que en la mayoría de los casos estas copias sean a partir de imágenes probadas. Se copia lo que ya tiene un éxito que lo antecede; eso hace todavía más fácil el camino de esta falsaria creación. Entre los riesgos que corre un artista está el de enfrentarse al público con su obra original. Una obra con material asimilado y aprobado es cosa fácil.

La otra copia consiste en tomar un original e intervenirlo. Los hermanos Jake y Dinos Chapman vandalizan los grabados de la serie *Desastres de la guerra*, de Goya, con caras de payasos y otras infantiles acciones que pretenden ser una protesta; después los firman como obras suyas y los renombran *Insult to Injury*. Del grabado en el que un cuerpo cuelga desmembrado y otro está mutilado hacen una reproducción con maniqués muy al estilo del museo de cera de Madame Tussauds, “*Insult to Injury, Great Deeds Against the Dead*”, porque según ellos la bidimensionalidad del grabado no alcanza el realismo de la crueldad en la imagen. Los Chapman no aportan nada a una obra que ya

era autónoma, contundente y lograda por la maestría y el valor con los que fue realizada. Sus intervenciones parten de la denigración del original. Los grabados son ridiculizados con payasos tipo Halloween o con la reproducción al estilo de tantas figuras sangrientas de un museo de cera, reduciendo a la anécdota el trabajo de interpretación de Goya, su trazo sobre la placa y su indudable dominio del medio. La obra de Goya es un objeto expuesto para ser robado y alterado por los Chapman, y se atreven a llamar al resultado de esa intervención “a kind of World Heritage”. Entre sus aspiraciones artísticas está la de intervenir todas las obras de Goya y cambiarse ellos mismos el nombre y ponerse Goya. No basta copiar la obra; copiar el nombre es la última frontera. Para esta ideología, con esta delirante acción, ellos serían los auténticos, no Goya.

LA COPIA COMO INSPIRACIÓN, APRENDIZAJE Y RECUPERACIÓN

Leonardo pintó dos versiones de *La Virgen de las rocas*. La primera (1483-1486) se encuentra en el Museo del Louvre y la segunda (1495-1508) en la National Gallery. Al margen de las dudas que presenta la autoría de la segunda, la realidad es que la copia realizada a partir de la primera versión es una obra maestra que soportó una mala restauración. Esa es la otra vertiente de una copia: hacer del ejercicio de la reproducción un camino para profundizar en un tema,

llevándolo tal vez a sitios inimaginables. Estas copias parten de un original que inspira al artista en la creación de variaciones que multiplican la obra hacia universos no explorados antes. Gracias a este ejercicio, que es la forma más segura para aprender a dibujar y pintar, tenemos otras versiones que enriquecen el arte mismo.

Watteau, tal vez uno de los más grandes dibujantes de la historia del arte, creó dibujos excepcionales a partir de obras de Van Dyck y trabajó siempre con los tres colores básicos: el blanco, el rojo y el negro del estilo de Rubens. La versión más conocida de *La batalla de Anghiari*, el perdido mural de Leonardo, es el dibujo de Rubens. Sin esta copia, realizada por la mano de otro virtuoso que logra dimensionar la belleza de la obra de Leonardo, no tendríamos conocimiento certero de ese mural. En su momento, cuando Leonardo y Miguel Ángel pintaban cada uno sus frescos en el Palacio Viejo de Florencia, varios artistas se reunían a copiar lo que los dos genios trazaban. Copiar a un maestro es un reto a las propias limitaciones y talentos; la observación que implica realizar una de estas reproducciones hace que el artista aprenda y asimile la obra.

Velázquez ha enseñado a pintar a generaciones que buscan en sus imágenes el secreto de la pintura, la composición y la dimensión extrahumana de los personajes. Ha sido y no deja de ser una inspiración y una provocación para artistas como Picasso, Bacon o Kehinde Wiley. La

diferencia es que el artista, al crear a partir de una obra maestra, involucra sus experiencias, sus visiones y la intención de crear algo más durante el proceso de la nueva obra. Por eso no son iguales, cada una aporta algo al interminable camino de las artes plásticas. Con el grabado, los artistas reproducían pinturas para llevarlas a otros sitios y darlas a conocer. En este trabajo de sintetizar el color y dejar la línea, el grabado imponía una obra diferente; las luces y sombras se creaban partiendo de líneas o aguainta, y tenían que sustituir el vacío de cromatismo. Esto ya es otra obra, el artista asimila y reinventa. La inspiración que despierta una obra invita a llevarla por otro rumbo. En las versiones del papa Inocencio x que pintó Bacon, la furia del pontífice y su crueldad absolutista se hacen evidentes a través de la descomunal boca abierta. Esta versión no pretende la exactitud testimonial: investiga en la interpretación del personaje que encarna el poder.

Las bases del aprendizaje están en la imitación: vemos y repetimos, escuchamos y repetimos. Una vez hemos integrado esta información a la memoria, somos capaces de crear nuestra propia información. La historia del arte ha ido evolucionando a partir del esfuerzo de copiar la naturaleza y la realidad, para reinterpretarlas o reinventarlas. Las obras de Caravaggio son invención pura que surgía a partir de la observación casi científica de lo que le rodeaba: la pobreza, la inmundicia, la enfermedad. Copió para poder

inventar algo nuevo, le dio materialidad humana a lo que carecía de ella, a la mitología, a la idea de dios y de la santidad. Sublimó la sexualidad masculina con base en su experiencia y la llevó a una iconografía hedonista y decadente.

Crear a partir de una obra es un salto al vacío; el artista se puede quedar detrás del original, no alcanzar a ofrecer algo distinto o exhibir sus limitaciones, y de todas formas existe un aprendizaje. En otras ocasiones, la aventura da frutos que son memorables e implican un paso adelante en nuestra visión del arte. La recompensa de esta aventura está en tomar ese planteamiento original como un punto de partida y llevarlo lo más lejos posible.

Las apropiaciones, la producción en serie y el ready-made buscan frivolizar, destruir y denigrar el arte. En el trabajo artístico creativo es donde el arte encuentra caminos para la investigación y evolución. Esto nos dice que, una vez se agote el mercado mercenario que sostiene este politburó y su ideología, el talento y la creación dejarán de estar proscritos de los museos y de la vida cultural.

ARTE Y FEMINISMO ENTRE LA CUOTA Y EL CHANTAJE

**EL ARTE ANTES DEL FEMINISMO
Y DE LAS ESTRATEGIAS DE GÉNERO**

ANTES DEL FEMINISMO, a pesar de las dificultades que existían para que las mujeres se integraran a la creación artística con la misma facilidad que lo hacían los hombres, las que lograban hacerlo creaban en igualdad de circunstancias. Las búsquedas y los conflictos de la artista ante la obra eran estéticos. El humanismo del Renacimiento contribuyó a que germinara la visión de la mujer como un ser, y abrió oportunidades de educación y crecimiento intelectual. Las mujeres que estudiaban dibujo y pintura eran hijas de artistas, que practicaban en los talleres de sus padres. Por su parte, la nobleza incluía el arte como parte de la educación. Las pintoras, conscientes de su situación, defendían su vocación y talento, y continuaban creando a pesar de estar marginadas de estudios indispensables, pues existían restricciones como la de no poder participar en lecciones de dibujo al natural. Esto no se convirtió en un obstáculo y la marginalidad no era un tema que estuviera reflejado en las obras. Mientras las

preocupaciones de las artistas fueron estéticas su pintura alcanzó el mismo nivel artístico que la de los hombres, porque la conmisericordia no formaba parte de la agenda. Si era un problema presenciar una lección de dibujo al natural, estudiaban la anatomía de sus propios cuerpos y alcanzaban el dominio de las proporciones. Esto lo podemos apreciar en los retratos y escenas religiosas de Sofonisba Anguissola (1535-1625), quien nunca tomó una lección de desnudo del natural. La obra de Anguissola se destacó no porque fuera pintada por una mujer, ni porque se tratara de una actividad recreativa (como sucedía y sucede hoy mismo con muchas artistas de pasatiempo), trascendió por su calidad, por el reflejo de la cotidianidad en sus escenas, por su belleza y el acierto con que decidía sus composiciones. El retrato de Elizabeth de Valois va más allá de la pose oficial para representar el rostro de una mujer que apenas tendría unos veinte años y que estaba casada con el padre de quien había sido su prometido, el cruel y puritano Felipe II. Analizando la pintura podemos ver la sonrisa cínica de quien sabe que es parte de una negociación política, alguien que tuvo una efímera vida matrimonial y vivió las complicaciones de un triángulo familiar, entre la juventud del príncipe Carlos y la mala salud del rey Felipe, obsesionado con el poder y la religión católica. Pese a que estamos frente a una mujer que es objeto de un intercambio político, ese no es el tema de la pintura; su búsqueda es la psico-

logía del personaje, la complicidad de dos amigas revelada en la mirada de confianza que dirige la modelo a la pintora, y la riqueza del vestuario que da cuenta del valor de su matrimonio: la consagración de la alianza entre Francia y España y el absolutismo católico.

El arte representa una vocación imparable cuando es auténtico. Las mujeres crearon en contra de tradiciones y costumbres que las dejaban fuera del ámbito intelectual, pero estos problemas seguían sin aparecer como temas. En las pinturas de Artemisia Gentileschi su búsqueda se centró en los claroscuros bajo la influencia de Caravaggio, como en la memorable decapitación de Holofernes a manos de la justiciera Judith. Gentileschi denunció la violación de la que fue víctima a través de una fábula bíblica, en una de las obras más impresionantes del barroco italiano. Las limitaciones temáticas, que llevaban a los artistas a pintar escenas religiosas porque el mayor patrocinador de las artes era la Iglesia, abrió el camino para indagar en la anatomía de las pasiones humanas. Si bien esta decapitación es una denuncia a través de la recreación de una escena de ficción, la obra trasciende por su factura: la fuerza con que Judith detiene la cabeza del tirano, la sangre que mancha la cama, la luz que cae sobre la escena, la sombra que enfatiza los senos jóvenes de Judith, y la dificultad de organizar los brazos que intervienen, seis extremidades que describen un asesinato en una coreografía perfecta.

Con un esfuerzo enorme las pintoras vivían en el país de los hombres y pintaban tan bien como ellos; el tema no era más grande que la obra. Tracemos la diferencia fundamental: si la obra refleja asuntos universales simplemente se le llama arte, si refleja asuntos de género se le llama arte femenino, feminista o de género.

ENCERRARSE EN LA CASA DE MUÑECAS

Las sufragistas pelearon para que las mujeres pudiéramos votar, resaltando el valor de la democracia como un bien de interés común, pero estigmatizaron el desnudo femenino como expresión artística dándole un contexto moral obsoleto. Por necesidad estratégica, después de las dos grandes guerras, se propició un movimiento que ya era imparable. A las mujeres se les reconocieron derechos para integrarlas como fuerza de trabajo que impulsara el progreso. En ello no había una visión humanista, sino económica.

En México, varias pintoras, sin planearlo, aportaron al canon del arte femenino. Tamara de Lempicka se centra en la ambigüedad sensual del amor lésbico, con escenas que recuerdan esos bares de Berlín y París en los que únicamente entraban mujeres y las parejas se vestían como hombres. Sus pinturas no se inscribían en la revolución sexual, que aún no llegaba, pero sí plantearon el placer sexual y la belleza dentro de la estética Decó, geométrica y fría; el tema era una excusa para explorar la composición. Frida Kahlo

establece con sus pinturas el tema en el que se enfrascaría el arte femenino o feminista: su cuerpo. Frida fue su propio tema, su inspiración y su única visión, sus intereses políticos o sociales no trascienden en su obra, como tampoco lo hace la estética de su tiempo; ella es un exvoto de su matriz, de los sufrimientos de sus entrañas estériles, y su exhibicionismo masoquista impactó a los espectadores. Aunque Diego tenía evidentes problemas de salud, no los vemos en su obra, pero sabemos por una pintura de Frida cada una de sus dolencias, su esterilidad, su columna partida, sus transfusiones de sangre. Mojigata, solo se refiere a su sexualidad en una pintura donde ella aparece con el cabello corto y ropa de hombre. Frida fue la mujer mártir que daba su vida por tener un hijo y que soportaba las infidelidades de su marido. Eran ella y su vagina doliente. Leonora Carrington llegó a México huyendo de la guerra y de sí misma. Su pintura se enfrascó en un mundo de historias infantiles; haber vivido la guerra y la experiencia del exilio no se refleja en su obra. Ensimismada en sus fantasías, juega a las muñecas. Su obra nunca maduró estéticamente. Con graves problemas de composición, de concepción anatómica y resolución de espacio, es una reunión de personajes que se inscriben con forzada intención en el surrealismo. Kahlo y Carrington crean de espaldas al mundo para meterse en sus casas de muñecas. Sus obras son más cercanas a la terapia que al arte. Sin proponérselo, siembran una idea que más

tarde será la razón de ser de miles de mujeres artistas y un chantaje artístico-social: el entorno femenino, el cuerpo y la intimidad pueden ser un asunto político.

EL FEMINISMO IRRUMPE EN ESCENA

A finales de los años cincuenta, la ciencia inventa la píldora anticonceptiva y hace más por la sexualidad que toneladas de filosofía y psiquiatría. Un gran mito se derrumba. El sexo reproductivo terminó para siempre. Los intercambios de fluidos ya no significan descendencia, y por fin el sexo por placer deja de ser privilegio de lesbianas y homosexuales. Las teorías del Marqués de Sade, el primero que argumentó el derecho de la mujer a tener sexo por placer y a compartir su cuerpo con libertad, están en camino de convertirse en realidad. Este proceso se concentró en los años sesenta y setenta, justamente cuando inicia la decadencia del arte. Se establece el maniqueísmo como discurso, los buenos y los malos, los invasores y los invadidos, los países ricos y los pobres, los vulneradores y los vulnerados, y cómo no iba a ser, los oprimidos y los opresores. El arte no tiene valores estéticos sino consignas, y se convierte en una rama del activismo populista. La defensa de los débiles o los que están en desventaja es lo políticamente correcto. Esta corrección llega al terreno sexual: las mujeres estamos del lado de los oprimidos, decirlo es el eslogan y decirlo a través del arte es una moda que permite muchos privilegios

injustos. Mujeres sin talento hacen de su activismo feminista un valor artístico. Las ideas del psicoanálisis, de las novelas de Virginia Woolf, de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, el sexo liberador y el autoerotismo de Havelock Ellis, todo ello se mete en una centrifugadora y nace el arte feminista. Los hombres crean sin hacer y las mujeres imitan el gesto con una fuerza aun mayor, porque su búsqueda es políticamente correcta y tiene una causa social. Es una oportunidad prodigiosa y surge el gran tema: el género femenino. Este amasiato intelectual abrió la puerta a que las mujeres se integraran a la creación artística como un acto libertario, y además hizo del tema la obra misma. Hablar de feminismo y de los asuntos en que se acota fue y es el objetivo principal. Lo restante, como la calidad de la obra y el talento para desarrollar una técnica, son asuntos que se desechan por considerarlos “esclavizantes” y “limitantes”. Ser mujer, desgastar la denuncia de ciertas injusticias hasta el lugar común, y enclaustrarse en la vagina, el sexo y los asuntos fisiológicos configuró el patrón del arte femenino, feminista y de género.

LA VAGINA QUE LLEGÓ PARA PEDIR SU CUOTA

El tema y el concepto como núcleo del arte deja de lado las técnicas, la enseñanza artística y la factura de la obra. Lo esencial es expresarse, como sea, y es irrelevante si la obra no logra ni los más elementales niveles de factura. El

arte es utilizado como medio de libertad de expresión y esa libertad se ve coartada si se le exige al aspirante a artista que por lo menos sepa tomar un lápiz y bocetar un desnudo con mínima coherencia y belleza. La libertad pasa por encima del arte mismo. Señalan a la disciplina como parte del enemigo, y si de algo necesita una ideología para existir es de un enemigo. Las mujeres que explotan el eslogan de la libertad femenina también enarbolan el de la libertad artística, y las obras incursionan en toda la gama del arte sin factura, el ready-made, la instalación, el performance, el video, la apropiación, intervenciones, medios que utilizan para enviar diversos mensajes feministas. Los mensajes, contradiciendo las ideas de libertad que ensalzan, se codifican y se acotan. El cuerpo, la maternidad, la violencia de género, el sexo como asunto de género, la casa, la familia, los roles de las mujeres, las relaciones amorosas. Una combinación entre novela rosa psicológica y sociológica. La vagina se hace presente y exige que se le tome en cuenta, y la obsesión por la corrección política le asesta otro golpe al arte: rechazar una obra argumentando la mediocridad de su factura es un tabú si porta un mensaje feminista. Analizarla en sus elementos puramente artísticos ubica al crítico del lado de los malos, del machismo, la censura y la opresión. Becas, congresos, premios, exposiciones colectivas, el tema feminista pone en la sala del museo obras de patente mediocridad y nula factura que no tendrían cabida de no

ser por la situación maniquea en la vivimos. Pero, repito, a la decadencia del arte y a la imposición de ideas especulativas como soporte de obras sin valor artístico, se suma la imposición de un tema que por sí mismo está saturado de “buenas intenciones”. ¿Cómo criticar una obra de Jessica Stockholder si habla de la sumisión de la mujer a partir de botes vacíos de limpiadores y enseres domésticos (gracias a lo cual es expuesta en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro en España)? Si en museos y casas de subastas ya hay miles de obras sin otro valor que el de discursos arbitrarios, ¿por qué no tendrían lugar estas obras centradas en el impacto social de uno de los cambios más trascendentales de la historia: la igualdad de la otra mitad del género humano? La necesidad social se pervierte como arma del oportunismo y la manipulación.

EL MATERIAL ES LA OBRA Y LOS MATERIALES FEMINISTAS

El conceptualismo, vigente hasta ahora, impone con gran éxito la arbitrariedad de que un objeto adquiriera estatus de arte porque el artista le otorga un significado. Esta subjetividad da origen a otra posibilidad: el material hace a la obra. Los objetos cambian su presencia escénica si están precedidos por una ideología y el material es consecuente con ella. Song Dong (que más que artista padece del Síndrome de Diógenes) recolecta en la basura miles de obje-

tos, y su acumulación sistemática se convierte en obra. Si esa basura la recolecta la artista Eulalia Valldosera la obra es una denuncia del rol femenino y su castrante trabajo en el hogar. Si Boltanski exhibe una montaña de ropa sucia el tema es humanista. Si Nancy Spero exhibe ropa interior femenina está denunciando la fabricación de la mujer como producto artificial de la sociedad. El objeto se sublima con la provenance dogmática. El gesto de Duchamp con su orinal queda reducido a una frivolidad frente a un ready-made con intenciones feministas sociales y psicológicas. Los materiales son el lenguaje, el mensaje y codifican la obra. Artículos de limpieza personal, cosméticos, ropa, juguetes, muñecas Barbie, trastos de cocina, recortes de revistas, tejidos, y obviamente, el cuerpo mismo, son ready-made pero si se les suma el discurso feminista cobran otra importancia. Si la performancera Martha María Pérez se tatúa está experimentando con su cuerpo como herramienta artística; si un Marasalvatrucha hace lo mismo y con más talento, se trata de un código delincuencial. Si Richard Prince hace collages de fotografías de revistas pornográficas, estamos en presencia de una simple apropiación. Si Cosey Fanni Tutti se fotografía copiando la estética porno eso se convierte en denuncia sexista. La obra de Prince queda en una banalidad al lado de la sociología feminista, aunque los dos exploten el morbo inmediato y fácil para hacer atractiva su obra. Esta doble transformación de un objeto, primero en

arte y luego en denuncia social, hace que sea inaceptable juzgarlo y decir “esto no es arte”. El cuerpo del autor como herramienta se convierte en un lugar común y una cómoda representación: fotografías de sus cuerpos adelgazando, de sus enfermedades, intervenciones quirúrgicas, mutilaciones, tatuajes, sus cuerpos durante el parto o amamantando, exhibiciones que copian el porno, son trabajos que si los vemos fuera de su contexto (prueba de fuego para la gran mayoría de las obras actuales), quedan en patologías, entretenimientos individuales o en simple documentación que no aportan una experiencia estética. Las grandes intenciones que enarbolan no son suficientes porque las obras dejan su momento artístico y no sobreviven al paso del tiempo. Es imposible apreciar una obra realizada con tejidos o con parches sin su explicación acerca del rol femenino. Sin esta idea la obra es únicamente un enorme tejido, la repetición maniaca de una labor inútil. No puede ser admirado como obra porque no tiende un puente con el espectador y es una pieza que fuera del museo carece de valor artístico. Ante esta imposibilidad de existir fuera del museo, ante la obligación de necesitar la protección de ese entorno, las artistas feministas se refugian, otra vez y de forma voluntaria, en el modelo patriarcal y adoptan al museo como casa y al Estado como marido. Regresan a la *Casa de Muñecas* de Ibsen y crean sus obras en el espacio delimitado y propicio del museo-casa, con el dinero de esposo-Estado y sucede

lo inevitable: la obra no puede sobrevivir al desamparo. La obra: una “escultura” de toallas sanitarias, un collar de pastillas anticonceptivas, no existe si abandona la protección de la sala del museo. Como una esposa tradicional que sin el esposo no consigue salir adelante ni valerse por sí misma. Exigen depender del Estado falocrático, chantajejan al Estado cumpliendo el rol femenino de novela rosa, ruegan protección porque la obra es débil, insostenible como arte sin su discurso feminista. Justamente lo que se deplora se promueve, lo que denigra se enaltece y los artistas juegan a que se liberan, a que se emancipan desde la protección de una institución. Para conseguirlo abordan las temáticas conflictivas con un reduccionismo elemental y hacen de la cosificación y la esquematización un arma que se vuelve en contra de la mujer misma. Hunden a un ser humano en las limitaciones de las que se debería liberar. Todo para agradecer al patriarcal Estado, para ser la pequeña Nora, la hija y la esposa de la institución que la patrocina.

DERECHO AL DOMINIO ARTÍSTICO

El esfuerzo porque la ética y la justicia social existan, y no se margine a una persona por su sexo, condición económica o religión, debe ser constante y no debemos dar un solo paso atrás porque esto implicaría que la sociedad misma entre en la más grande degradación. Sin embargo esto no es excusa para que obras sin valor artístico estén en las

salas de un museo y en bienales de arte porque depredan un discurso político y social. Es un camino fácil lograr cabida en un museo a través de una obra cuyo rechazo se transforma en un ataque a una causa, y no a un trabajo en particular. Lo peor de todo es que estas obras son en términos generales superficiales y ligeras, le dan la espalda a las temáticas que de verdad afectan a las mujeres y, por otro lado, con su insistencia en los mismos temas limitan la presencia de la mujer a ser una vagina pensante, no un ser humano. Es decir, propician lo mismo que enfrentan. La cosificación no solo se limita a la denigración, la exacerbación también cosifica y esto es lo que en su mayoría hacen las obras que explotan el tema femenino. Las obras de Sarah Lucas entre el ready-made y el hazlo mal, no aportan ni al arte ni al discurso porque explota las mismas ideas ya exprimidas desde los 60's, pero actualmente se le considera una de las artistas inglesas más importantes porque es “un prisma del sexismo y sus consecuencias”. Señalando a la mujer como dos melones, al pene como un pepino o un colchón envuelto en plástico, utiliza los mismos recursos de un chiste vulgar, sin recurrir a la factura de una obra realizada con talento, y por su discurso se impone como arte. Otro ejemplo son los performances, ahí la sexualidad y los roles femeninos tienen un protagonismo digno de un ensayo psiquiátrico. Lo que haga una performancera como Marina Abramovic con su cuerpo, desde flagelarse, mastur-

barse o embarrarse su menstruación tiene una implicación feminista y artística aunque explote en una escala decente los shows porno y de burlesque. Si una bailarina de antro se flagela e invita al respetable público a que participe de este juego esto se inscribe dentro del comercio sexual, pero si lo hace una performancera en la sala del museo, protegida por un entorno favorable, sin enfrentarse con espectadores que exigen ver por lo que pagan, entonces se trata de arte con mensaje social. Esta incongruencia hipócrita hace que el nivel del arte caiga cada vez más bajo. La lucha contra la explotación sexual del cuerpo femenino por parte del negocio de la pornografía es una de las batallas del feminismo, pero en el momento de hacer un performance se utilizan los mismos recursos con la misma finalidad que la pornografía: llamar la atención. La pornografía despierta curiosidad, atrae espectadores, y quien llegue más lejos es la estrella del show, en el antro o en el museo. También podemos ver performances infantiles en los que estos artistas juegan a las muñecas, o se disfrazan y ridiculizan situaciones que no alcanzan a analizar, pero gracias a esas acciones superficiales y sin consecuencias les son abiertas las puertas de los congresos de intelectualidad femenina patrocinados por las universidades y el Estado. A irresponsables acciones de performance como las intervenciones con mujeres que sufren violencia realizadas por Lorena Wolfffer, carentes de metodología social y de objetivos claros, se les denomi-

na arte, sin análisis ni juicio, tan solo porque abordan un tema que implica una lucha social. Esto no es arte, es un chantaje. Presionar para que una obra sin valor artístico sea aceptada por sus consignas político-sociales es una forma de dictadura.

CONCLUSIÓN: LA DICTADURA DE LAS BUENAS INTENCIONES

Estamos ante el avasallante resurgimiento mundial del fundamentalismo. En numerosos países se acusa de asesinato a las mujeres que abortan. El asesinato de la esposa por razones de “honor” no se considera un delito grave en un gran número de naciones. En México hay 15 mil violaciones al año y solo se condena al 1% de los culpables. Se asesinan mujeres por decenas sin que siquiera seamos capaces de llamar a esto por su nombre. Decirles las “Muertas de Juárez” exime del crimen: la muerte es inevitable, el asesinato es intencional. Las tres religiones monoteístas, el islam, el cristianismo y el judaísmo sostienen sus dogmas en el menosprecio y la criminalización de las mujeres y estas ideas están en su momento de mayor aceptación. Ante este panorama, el arte es un vehículo que nos salva de la barbarie ignorante, irracional y criminal. Y la mayoría de las creadoras feministas responden con obras cómodas, mal realizadas, basadas en la retórica de los lugares comunes, que contribuyen a la destrucción del arte, que parasitan a

las instituciones con sus banales y superficiales denuncias y se comportan como un placebo social. Les lavan la cara a los gobiernos y les permiten presumir de apertura por su apoyo a obras superficiales y cómplices, que se limitan a señalar lo que el discurso oficialista les permite. Estas obras causan un serio daño al arte; la exigencia de participar como cuotas sociales demerita la labor artística y la presencia de las mujeres porque el proteccionismo disminuye a las personas, las afirma en la inferioridad. La igualdad de circunstancias se debe lograr con el reconocimiento del talento, y no con la imposición de una cuota dogmática, numérica o porcentual. Las estrategias de género desprestigian a un movimiento que sigue siendo necesario porque la deuda que la Historia y la sociedad tienen con muchas mujeres no solo no ha sido saldada, sino que sigue creciendo. Mujeres lapidadas en países musulmanes, asesinadas en Latinoamérica, explotadas en Europa y ¿qué hacen las artistas?, un tendedero con papelitos, un bordado colectivo en una plaza, un colchón forrado en plástico.