

LAS DOS IDENTIDADES DEL ARTE

¿Cabe el arte actual en una caja de zapatos?

Rogelio Villarreal

A partir de la década de los sesenta se produjo una escisión entre los que se llamaban artistas a sí mismos y los nuevos artistas que enlataban sus heces y se hacían dar de balazos o fornicaban con cadáveres humanos. ¿Es arte o no lo es?



Marina Abramovic y Ulay

Durante la exposición retrospectiva de Marina Abramovic *The Artist Is Present*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2010, el público se sentaba frente a ella, por turnos de un minuto, para “compartir su presencia”. De entre los espectadores salió “sorpresivamente” Ulay, su antigua pareja artística y sentimental, quien se sentó y miró a su ex mujer. Casi inmediatamente los ojos de ambos se humedecieron. El público se emocionó, aplaudió, vitoreó. Abramovic —ignoro si sabía de la presencia de Ulay— tardó unos segundos en reponerse y proseguir con un performance que duró 716 horas. Cuando la relación de Ulay y Marina se extinguía decidieron separarse, para lo cual acordaron recorrer desde puntos

opuestos la Gran Muralla china y encontrarse a la mitad del camino, donde un abrazo sellaría la despedida para siempre. ¿Son éstas actividades artísticas o tan sólo actividades insólitas realizadas por artistas?

En la discusión que se ha prolongado ya por muchas décadas entre los partidarios del arte tradicional o convencional y los del llamado arte conceptual no han quedado del todo claras cuestiones como ésta, pues tal parece que los interlocutores han decidido cancelar el intercambio de argumentos. El arte conceptual no es necesariamente la vanguardia ni el arte tradicional o convencional es anacrónico o conservador, como quieren algunos críticos o curadores. En las pinturas de Daniel Lezama, los dibujos de Alejandro Montoya o las fotografías de Pedro Meyer se advierte la vigencia de estas técnicas para transmitir conocimiento, ideas y sentimientos, algo que me cuesta trabajo hallar en las piezas de *Germinal*, de Carlos Amorales —que comprende gráfica, cómic, esculturas, instalaciones y videos que aluden a distintos momentos de la historia mexicana reciente: el terremoto de 1985 o la violencia del crimen organizado. La asepsia de la exposición se acentúa con la solemnidad del recinto y el conjunto de la obra resulta incomprensible. En la hoja de sala se lee algo que difícilmente despejará las dudas de los asistentes:

Este proceso dio origen a un alfabeto codificado, al que en principio no tenemos acceso, pero cuya plasticidad lo sitúa en la frontera entre la imagen y el signo. Este lenguaje se utiliza en formatos tradicionales impresos como carteles, libros o periódicos. Sin embargo, al explorar otros medios como la escultura y el video, las obras cuestionan el uso del lenguaje y sus límites, planteando qué es lo que ocurre cuando este lenguaje se acaba [Magnolia de la Garza, Museo Tamayo, 21 de marzo de 2003].

Los grandes mecenas fueron los primeros curadores de arte. El escultor y el pintor que no eran tocados por la gracia del rey o del papa, del príncipe o del señor, simplemente no existían. En nuestra época, el arte es un camino que ha elevado a un estatus casi divino a muchos artistas, y no son pocos los que han hecho de su práctica un ejercicio solipsista aunque al servicio del engranaje de corporaciones, gobiernos, comisarios, curadores, críticos, ferias de arte, museos y galerías. Por esta razón mueve a risa cuando pretenden burlarse de ese mundo de millonarios en el que “se habla sólo inglés y el tiempo se mide en bienales” [María Minera, “Voces en el concierto”, *Letras Libres*, febrero de 2003]. “En 2004 Tatiana Cuevas,

ex curadora del Museo Tamayo”, consignan José Felipe Coria y Miguel Ángel Da Vila, “en una conferencia sobre el arte contemporáneo y esta ola de instalaciones e intervenciones auspiciadas con fondos públicos, enfatizó que las obras mostradas en su exposición (incluidas varias de Gabriel Orozco) eran ‘divertidas’, ‘chistosas’, ‘locochonas’ y ‘críticas’ con el ‘*establishment*’” [“Contra el arte farsante”].

Una persistente crítica del arte conceptual, Avelina Lésper, dijo en una conferencia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas:

Todo lo que el artista realice está predestinado a ser arte: excremento, filias, odios, objetos personales, imitaciones, ignorancia, enfermedades, fotos personales, mensajes de internet, juguetes, etc. Actualmente hacer arte es un ejercicio ególatra; los performances, los videos, las instalaciones, están hechos con tal obviedad que abruma la simpleza creadora, y son piezas que en su inmensa mayoría apelan al menor esfuerzo, [...] su accesibilidad creativa nos dice que es una realidad, que cualquiera puede hacerlo.

Dijo también que una parte importante del arte contemporáneo es endogámica y elitista, realizada para complacer a la burocracia de las instituciones y a sus patrocinadores:

Su obsesión pedagógica, su necesidad de explicar cada obra, cada exposición, su sobreproducción de textos es la implícita acotación del criterio, la negación a la experiencia estética libre; define, nombra, sobreintelectualiza la obra para sobrevalorarla y para impedir que la percepción sea ejercida con naturalidad” [“El arte contemporáneo es una farsa: Avelina Lésper”].

Lésper se ha granjeado la animadversión y la descalificación de artistas y demás personajes con intereses en el campo del arte. Una mofa contra ella la enderezó el escritor y crítico literario Rafael Lemus, en la que ironiza en relación con un supuesto lamento de Lésper ante la ausencia de “pintores verdaderos”:

[Avelina] Publica de vez en vez en *Laberinto* y es siempre aleccionante. A veces nada más no acierta con las comas y los puntos, pero cómo aprende uno. Yo he aprendido montones. Que los curadores son curadores y no pintores. Que los performances son performances y no pintura. Que si no es pintura no es arte. Que si no es figurativa no es pintura. Que los principios estéticos, al revés de los yogures, no caducan y que lo que valía para el siglo XVII vale, forzosamente, para 2009. Ahora aprendo que la apropiación artística es un delito, y eso es curioso porque yo

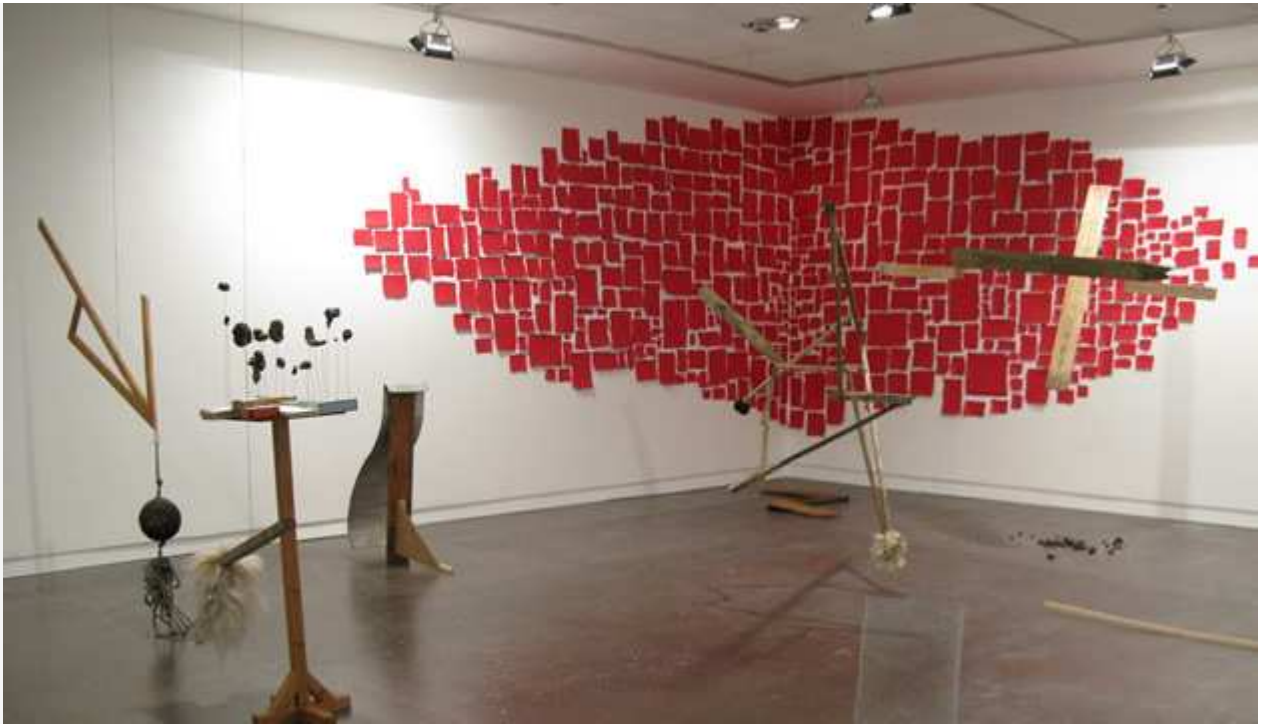
pensaba que Avelina Lésper no hacía otra cosa que apropiarse de los lugares comunes más masticados de la sensibilidad reaccionaria. Pero ya entiendo. O eso creo [“Artistas ladrones”].

En *Las claves secretas de las vanguardias artísticas* [Madrid: Nuer Ediciones, 1997] Ángel Escárcega explica el desconcierto que cundió entre artistas y espectadores cuando el arte conceptual empezaba a irrumpir en los años cuarenta en Nueva York y en París debido al impulso decisivo de Gertrude Stein. Ese nuevo arte que desdeñaba las formas tradicionales dio origen a una enconada polémica que pervive hasta ahora entre conceptualistas y convencionales, por así llamarlos, aunque de manera imprecisa: el arte convencional utiliza narrativas y recursos clásicos, pero no únicamente, y el arte conceptual opta por un pluralismo narrativo. “El desarrollo de los géneros conceptual y *performance*”, dice Thomas McEvilley, “cambió las reglas del arte hasta que resultó virtualmente irreconocible para aquellos que habían pensado que les pertenecía” [“Arte en la oscuridad”, en Adam Parfrey, *Cultura del apocalipsis*, Madrid: Valdemar, 2002]. Así, y sobre todo a partir de la década de los sesenta, se produjo una escisión entre los que se llamaban artistas a sí mismos y los nuevos artistas que enlataban sus heces y se hacían dar de balazos o fornicaban con cadáveres humanos. Los herederos de estos últimos, en el nuevo siglo, acaparan casi en su totalidad el escaparate destinado a la exhibición y promoción del arte y ofrecen a públicos más bien minoritarios producciones carentes de significado o profundidad pero colmadas de desfachatez intelectual. El panorama se ha vuelto más complejo con la aparición de formas de arte que se construyen con elementos tecnológicos e incluso orgánicos como la sangre, la carne o la muerte. (Aunque muchas veces este tipo de arte se queda rezagado respecto de las espectaculares ficciones de la industria cinematográfica: los torpes movimientos de Stelarc y sus estorbosas prótesis robóticas dan pena ante el vertiginoso desplazamiento de *Terminator*, y las instalaciones están lejos de la contundencia y belleza que alcanzan las que se concibieron para *La célula* [*The Cell*, Tarsem Singh, 2000].)

¿Puede hablarse de límites en el arte? Escribe John Zerzan que

En una era hastiada y deprimida, cuando parece que hablar es decir menos, el arte es ciertamente menos. Baudelaire se vio obligado a reclamar la dignidad del poeta en una sociedad que no tenía más dignidad que ofrecer. Un siglo y medio después,

qué ineludible es la verdad de esa condición y cuánto más gastado está el consuelo o la posición del “arte intemporal” [“Contra el arte”, en Adam Parfrey].



© Abraham Cruz Villegas

No es tan fácil regatearle la razón a este crítico radical de la cultura cuando el panorama del arte actual, en una proporción avasalladora, es un entramado de grandes intereses, especulación, prestigios comprados, mercadotecnia, fatuidad y una abrumadora, molesta y desconcertante vaciedad que ha invadido los mayores y más importantes espacios del arte mundial.

Una caja de zapatos vacía demuestra que cierto arte puede ser una osadía que se solaza en su provocación más elemental. ¿Qué dice el propio Orozco de su “obra” más emblemática?

Una caja de zapatos es una caja de zapatos, antes, durante y después de la exposición. Pero, como un accidente físico y cultural —que sucede antes que la estructura del lenguaje que lo pretende estabilizar y hacerlo regla—, la caja sigue siendo un recipiente vacío de significado que perdura en la memoria como signo banal indescifrable, como una realidad, como un recipiente de la nada, como un recipiente del polvo...

En la presentación de su libro *Gabriel Orozco* [México: Conaculta, 2012], los comentaristas prodigaron frases como ésta de Sergio González Rodríguez:

Un creador de primera magnitud realiza obras importantes, una figura superior de la cultura como Gabriel Orozco elabora obras importantes que se vuelven imprescindibles, ya que transforman los modos de producir y comprender no sólo la cultura sino la realidad entera.

Un periodista consignó el desconcierto de Juan Villoro: “Dijo que se ha perdido entre todas las provocaciones del arte, sin entender por qué un carrito de hotdogs es un carrito de hotdogs pero tres carritos hacían una instalación” [Óscar Cid de León, “Signa época obra de Orozco”, *Reforma*, 3-IV-2014].

Ese nuevo arte desdeñaba las formas tradicionales dio origen a una enconada polémica que pervive hasta ahora entre conceptualistas y convencionales, por así llamarlos, aunque de manera imprecisa: el arte convencional utiliza narrativas y recursos clásicos, pero no únicamente, y el arte conceptual opta por un pluralismo narrativo.

“El arte”, decía Jean Baudrillard, “apuesta a esa incertidumbre, a la imposibilidad de un juicio de valor estético fundado, y especula con la culpa de los que no lo entienden, o no entendieron que no había nada que entender”.

¿Es posible resolver la confrontación entre una supuesta vanguardia y una tradición que, hay que notar, se reinventa al paso acelerado de las nuevas tecnologías? ¿Es imposible dejar de separar maniqueamente a unos artistas de otros? ¿Se trata de veras de dos maneras irreconciliables de concebir y asumir la teoría y la práctica del arte? Es cierto que muchos artistas tienen un pie en el terreno del arte conceptual y el otro en el de la pintura y otras artes convencionales. De las cuevas de Altamira a las fotografías digitales o el arte electrónico el artista ha sido siempre un explorador, un descubridor, y los artistas que trascienden lo hacen debido al mensaje que comunican y a la resonancia del conjunto de su obra en el cuerpo social. Hace cuarenta años Octavio Paz escribió:

El arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la trasgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser

creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la idea de arte moderno [Los hijos del limo, “El ocaso de la vanguardia”, 1974].

¿Cómo recibir la obra de artistas que para referirse a la violencia en México exhiben dudosas cobijas con sanguaza en galerías de muros de blancura inmaculada, o la de artistas cuyo trabajo “se distingue por las bellas manipulaciones que saca de materiales comunes y materias primas, esculturas realizadas con madera, bicicletas: artículos ready-made (objetos que por su uso común no se consideran artísticos)”

Alfredo Flores Richaud encuentra que,

Ante la falta de imaginación visual y de ideas creativas, éstas se han sustituido por explicaciones innecesarias y no solicitadas, por racionalismos pseudocientíficos o dizque filosóficos, por peculiaridades repulsivas, por manías estilísticas e historiográficas, por obsesiones técnicas, por réplicas vanguardistas, por ocurrencias simpáticas, sociologismo, documentalismo, periodismo, pegotes [“Reflexiones en torno al arte actual”, *Replicante*, octubre de 2010]

El arte actual, reflexionan dos críticos, se alimenta de una tensión insólita: el artista existe si su obra tiene valor pecuniario. O si se le asigna un valor ideológico. Que en el caso de Hirst y de Gabriel Orozco tiene que ver con una coincidencia temporal en el mercado donde los snobs asisten a consumir lo que se les dice que está de moda. Snobs, pero por supuesto, con jugosas carteras: ellos pagan lo que otros deciden qué es arte. Ese es el nuevo poder que ha regido al mundo del arte de los últimos lustros [J.F. Coria y M.Á. Da Vila, “Contra el arte farsante”].

El problema no es cuáles son los incontables recursos con los que se hace arte, sino que se pretenda hacer arte de manera artificiosa y con pomposas coartadas retóricas que pocas veces guardan relación con la obra en sí. Obras que se sostienen en el puro discurso. Dice un arquitecto aficionado al arte y a la discusión que el verdadero arte es arte sin importar los adjetivos que se le endilguen. El verdadero arte es un vislumbre, o sea reflejo de reflejo de reflejo de la inaccesible realidad vedada a los limitados alcances de la mente humana. El arte y el artista no tienen límites mensurables. Ésa debe ser la base de cualquier crítica artística digna de ese nombre. Un verdadero artista hace arte con el sinsentido intuitivo electrizante que te permite, en escasos instantes, ver más allá [René González, en conversación].

¿Puede acusarse de “reaccionario” a quien se manifiesta en contra de los artificios y engaños del arte conceptual? No, siempre que también señale la falta de talento y las inconsistencias del arte mal llamado convencional. No solamente debe criticarse el arte-espectáculo, sino el arte-negocio y la “nueva clase social”, Marc Fumaroli *dixit*, “que ha surgido de la acumulación de capital en una esfera extremadamente estrecha, pero mundial”. Debe criticarse el arte de los artistas que producen exclusivamente para los millonarios que ya no buscan pinturas clásicas sino “signos exteriores de riqueza”. “Y eso es lo que les proporcionan las galerías que les ofrecen tiburones dentro de tanques de formol o juguetes sofisticados como los que produce Jeff Koons”, dice Fumaroli en entrevista [J.M. Martí Font, “No llamemos arte al arte contemporáneo”, *El País*, 28-09-2010]. Debe denunciarse también el consenso prefabricado a punta de billetazos, las ocurrencias, el endiosamiento del artista y la sacralización de sus excrecencias. El arte no es estático sino una entidad dinámica y diacrónica que echa mano de los recursos de su época y que responde a ella. En los días de Da Vinci hubo pintores muy menores, con toda seguridad, como en los nuestros hay artistas conceptuales y no que merecen el olvido. La crítica del arte, pues, con todo y su subjetividad, debe comprender al artista, al curador, al espacio donde se exhibe, al coleccionista, al inversionista, al especulador y a la opinión de otros críticos (“la función de la crítica ha de ser, ante todo, problematizar, poner en cuestión, por eso es ‘crítica’”, dice Maite Garbayo, directora de la revista *Pipa*). Acaso el arte debería clasificarse únicamente en el que aporta a la comprensión de la naturaleza humana y la sociedad y el que tan sólo la banaliza, oculta o sencillamente no la entiende. Separar el trigo de la paja, si es posible.

Leí una versión de este texto en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo durante el taller “Repensar la crítica de arte”, coordinado por Daniel Montero, Ciudad de México, 2 de abril de 2013. Una versión más corta se publicó en el suplemento *Laberinto* del diario *Milenio*.