



EL

INVENTO

ARTE

RAMIRO GARAVITO

TEXTOS ESCOGIDOS

1998 _ 2017



©Coedición AECID,
Agencia Española de Cooperación
Internacional para el Desarrollo y
Galería KIOSKO

©Créditos editoriales
Idea y producción general:
Ana Maria Unterladstaetter,
Douglas Rodrigo Rada

Catálogo general de publicaciones
oficiales de la Administración
General del Estado;
<https://publicacionesoficiales.boe.es>

Ramiro Garavito
Textos escogidos 1998/2017

NIPO papel: 109-19-043-1
NIPO en línea: 109-19-044-7

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

_AGRADECIMIENTOS

CCELP
KIOSKO Galería
Raquel Schwartz
Norma Barrera
Marta Rebollo Ruiz
Angelika Heckl
Alejandra Delgado
Sol Mateo
Joaquín Sánchez
Valia Carvalho
Guiomar Mesa
Ivette Mercado
Roberto Unterladstaetter
Alejandra Andrade
José Ballivián
Jaime Achocalla
Narda Alvarado
Denisse Aguilar
José Andrés Sánchez
Exeni
Carla Giménez
Ana Maria Unterladstaetter
Claudia Pacheco
Jerónimo Fuentes

_CRÉDITOS EDITORIALES

Idea y producción general: Ana María Unterladstaetter, Douglas Rodrigo Rada
©Coedición AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y Galería KIOSKO
Curador: Douglas Rodrigo Rada
Diseño Gráfico: Alejandro Llobet
Fotografía: Todas las fotografías son cortesía de los dueños de las imágenes.
Impresión y encuadernación: Artes Gráficas Sagitario S.R.L.
Foto de la tapa: Ramiro Garavito, S/T. (sombrero), 2010.

KIOSKO Galería 2019

www.kioskogaleria.com

Dirección: Raquel Schwartz

Curaduría: Douglas Rodrigo Rada

Coordinación: Carla Giménez

Comunicación: Jeannine Paz

Gestión Cultural: Maria Edith Pereira

Administración: Graciela Arnés

Museografía: Julio Vargas

Como todos los años, el Departamento de Publicaciones de la Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo (AECID) nos solicitó, a finales del año pasado, a las embajadas de España en el extranjero y Centros Culturales, que presentáramos una serie de proyectos que resulten de interés para ser incluidos en el plan de publicaciones de la AECID. Desde un primer momento se consideró que hacer una selección de textos escogidos sobre la evolución y recorrido del arte boliviano era algo que estaba en consonancia con la estrategia de cooperación cultural para el desarrollo que España persigue en países socios y amigos como Bolivia, y desde esta Embajada nos animamos a solicitar que se incluyera este bonito proyecto en el mencionado plan.

Afortunadamente, AECID compartió nuestra idea y aprobó la propuesta que hoy tengo el gusto de prologar. Se trata de una valiosa recolección de textos publicados en catálogos de exhibiciones y medios de prensa que permiten entender la transformación, vivencias y relaciones del arte boliviano en los últimos 17 años. Los textos, redactados por un artista nacional de gran talla, como es Ramiro Garavito, que desde los años 90 ha escrito profundamente sobre los avatares y la evolución del arte boliviano, son una herramienta esencial para entender la práctica artística en Bolivia. Igualmente, constituyen un espacio de reflexión para pensar sobre la propia naturaleza y sentido del arte.

Espero que este libro de título tan estimulante, EL INVENTO ARTE, dé pie a reflexionar y generar un espíritu crítico y a la vez constructivo sobre la evolución del arte en Bolivia, algo en lo que España, a través de sus instituciones y sobre todo del Centro Cultural de España en La Paz, está plenamente comprometida.

EMILIO PÉREZ DE ÁGREDA SÁEZ

Embajador de España en Bolivia

Estimados lectores:

Nos es muy grato presentar EL INVENTO ARTE, textos escogidos 1998-2017, una recopilación de publicaciones de prensa y de catálogos de crítica y curatoriales elaboradas por el artista, investigador, curador, crítico y filósofo Ramiro Garavito.

La recopilación fue metódicamente realizada por el artista, pedagogo y curador de KIOSKO Douglas Rodrigo Rada, no solo con la intención de presentarla en conjunto, sino más bien crear un documento teórico de arte contemporáneo boliviano, de tal modo que para el lector sea un acercamiento al panorama de las artes en el país, donde casi no existen publicaciones de esta índole que aporten a entender los procesos y los contextos históricos. Es así que este libro se constituye en un instrumento primordial para artistas, curadores e investigadores, y un archivo muy importante para la historia del arte boliviano.

Este libro de escritos acerca de obras, exposiciones, bienales y otros eventos realizados tanto dentro como fuera del país nos permite descubrir un mundo que parecía inexistente y capta el espíritu de momentos que nos han dado como resultado el escenario como es hoy en día.

Constituir un archivo de arte contemporáneo es parte de nuestro desafío y misión. En KIOSKO estamos en esa tarea, y esta publicación se convierte en la primera, esperando que la sigan otras similares.

RAQUEL SCHWARTZ

Directora de KIOSKO

INTRODUCCIÓN DEL EDITOR

Ramiro Garavito es parte de un grupo de intelectuales de arte contemporáneo que impulsaron la escena tal y como es hoy. La generación de artistas que nacieron entre 1955 y 1965 es la impulsora del arte contemporáneo en Bolivia. No son los primeros artistas que en el país miraron al arte como una práctica cognoscitiva, pero son la generación que de alguna manera intentó ordenar las fichas del juego para que se consolidara una práctica de arte que dejara de pensar en la preponderancia del oficio técnico y que menospreciaba la parte intelectual del arte.

El Conart, organizado por Angelika Heckl con la colaboración de Ramiro, que se llevó a cabo en 2002 y 2004, fue un proyecto independiente de arte contemporáneo del que se habla constantemente en esta publicación. Fue importante no solo por generar una plataforma para el arte contemporáneo, que en ese entonces significaba una novedad, sino también porque de alguna manera encarnaba un sueño hecho realidad, una oportunidad educativa, y también fue un evento que involucró a un cuerpo de artistas que paulatinamente se convertirían en la generación de la globalización y del arte contemporáneo boliviano.

Fue en esta misma época que detonó todo y, pese a que algunos pensarán que lo que nos pasó fue perverso, destruyó el paradigma del arte vinculado con el oficio e incrementó la distancia entre el público y el arte como fenómeno. Era inevitable.

El arte contemporáneo, que surgió por una serie de coyunturas internacionales, entre ellas la Segunda Guerra Mundial, llegó al país en los años 80 gracias a un conjunto de influencers como Roberto Valcárcel, que habían estudiado afuera del país y que involucraron a otros artistas locales a manera de aproximarse a la práctica artística, no como un oficio técnico (que nosotros habíamos heredado de distintivos procesos de colonización cultural, principalmente europeos, que se dieron desde la época de la colonia española), sino como una actitud que involucraba reflexión y resistencia.

Ramiro Garavito, cuya familia fue exiliada por la dictadura, regresó al país después de haber vivido en Venezuela, de haber sido educado en filosofía y arte, y rápidamente sembró amistad con intelectuales locales como Angelika Heckl, junto con la cual planeó y ejecutó las dos versiones de la bienal Conart, que es considerada de alguna forma la inauguración no solo de la escena, sino también de los modelos de gestión que hoy en día se utilizan en los eventos de arte local.

La relación entre la historia y la teoría crítica del arte es compleja, pero siempre pueden acompañarse. Los textos aquí reunidos son, en su gran mayoría, textos de prensa y textos curatoriales de muestras colectivas e individuales a las que Garavito contribuyó como teórico invitado o, en algunos casos, como crítico, pero todos reunidos construyen un lineamiento histórico a razón de los sucesos consecuentes y las repercusiones que estos han generado en el tiempo.

Todos los textos responden a coyunturas históricas específicas y profundamente bolivianas, una de las más complejas está proyectada en los textos que escribí después de su participación en las bienales de arte internacionales a principios de siglo, muestras que llegaron a tener una interesante y numerosa participación local y de alguna manera representaban el impulso que dio paso a la creación de la Bienal Siart de La Paz y que el concurso de arte de Santa Cruz se transformara en bienal.

Los textos que hablan de la participación en las bienales internacionales y de las primeras aproximaciones a la bienalización boliviana dejan clara una situación compleja de percibir actualmente y que involucra el sueño de globalización de los artistas bolivianos y cómo estas pequeñas participaciones nos forzaban a mirar a una plataforma global ávida y entusiasta por abrirles la puerta a los escenarios periféricos, pero que implicaba un esfuerzo del gobierno por construir una política cultural bajo una visión global y que en la práctica involucraba financiamientos efectivos para educación, producción y marketing para las obras y los artistas, lo que nos permitiría tener una posibilidad de competir y tener esta visibilidad, no como creadores individuales solamente, sino también como país.

No he dejado de relacionar esos textos con la entrevista que Alejandra Dorado C. le hizo a Valia Carvalho para el libro de historia del performance en Bolivia. A diferencia del optimismo y el romanticismo con los que Garavito mira el contexto internacional del arte y el espacio de Bolivia dentro de este, la visión de Carvalho es un poco más posmoderna, algo más pesimista, pero sin embargo es también algo más fácil de ver. El escenario y la bienalización de la cultura implica cierta institucionalización que los artistas influenciados por la modernidad cultural en Bolivia han rechazado una multiplicidad de veces, pero que es, bajo mi punto de vista, necesaria en los términos en los que se desenvuelve una carrera artística promedio hoy en día.

En el marco de la coyuntura que generaron los textos del libro, la situación de las bienales cambia alrededor de 2005, las curadurías dejan de recibir representaciones nacionales, se deja de pensar en términos de local versus global, y el marco de las

exhibiciones deja de pensar en territorios limítrofes y en conceptos de naciones para enfocarse en los discursos específicos que serán las bases sobre las cuales girarán las muestras. Esa misma premisa, que fue consecuencia inevitable de los tránsitos territoriales globales de la época, repercutió directamente en países como Bolivia, que tenían un escenario muy frágil y sin la estructura institucional para poder ser parte de estos nuevos modelos de circulación cultural. Como resultado, Bolivia volvía al aislamiento que había vivido en la modernidad, totalmente dislocado y desarticulado del mundo tanto territorial (estamos muy lejos de los centros de poder cultural) como intelectualmente (totalmente desencajados de las discusiones culturales que priman en esos centros). Con esto no quiero decir que hemos dejado de participar en bienales y que ya no hay intervenciones bolivianas en eventos de esa naturaleza; sin embargo, el marco de participación se ha vuelto mucho más estrecho. Dado que los curadores encargados actualmente no llegan a visitar los estudios de los artistas locales por un problema de presupuesto e interés en estos escenarios, los creadores nacionales que participan en este tipo de eventos -actualmente en su mayoría bolivianos- viven en los centros de poder o son invitados a exposiciones periféricas dentro de las mismas bienales.

Otro momento sobresaliente en esta linealidad sobre la que reflexiona el libro está proyectado en el texto sobre videoarte en Bolivia. El auge por el videoarte, generado por el impulso de las nuevas tecnologías digitales, desarrolló una interesante producción de videoarte y dio paso a una amplia y sorprendente producción que en muchos casos está relacionada con el performance y en otros con el manejo digital de la imagen. Garavito -cuya aproximación apareció en su forma original en el libro de videoarte boliviano editado por Narda Alvarado el año 2010- propone una interesante reflexión sobre el video en el arte contemporáneo, para después relacionarla con la producción boliviana de la época.

Artículos que también provocan profundas reflexiones son los que están relacionados con la política. Este libro acompaña una coyuntura política muy compleja en el país y una serie de cambios políticos caracterizada por grandes tensiones sociales que generaron reflexiones sobre el sentido y la función del arte en la sociedad, sin olvidar que también fueron los detonantes de la muestra Contextos en el Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño de Cochabamba, que tenía como objetivo promover reflexiones sobre las presencias coyunturales en el arte y que posteriormente se consolidó como la Bienal Contextos, que es curada por Ramiro Garavito y Douglas Rodrigo Rada, y que este año 2019 celebra su VI versión.

Editar este libro me ha llenado de fascinación y alegría, sus páginas contienen 17 años de reflexiones críticas desde una mirada boliviana, reflexiones que combinan la teoría crítica, la filosofía y el arte contemporáneo, todo esto a través de la mirada de uno de los principales pensadores del arte bolivianos de la época.

La presente publicación no solo es de vital importancia para entender el contexto de la práctica artística en Bolivia, sino que también se desplaza más allá, hasta llegar a reflexionar sobre la naturaleza y el sentido del arte.

DOUGLAS RODRIGO RADA El Editor

EL

INVENTO

ARTE

RAMIRO GARAVITO

TEXTOS ESCOGIDOS

1998 _ 2017

ARTE MODERNO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Este es el intento de contar una historia que debió haberse escrito, por razones metodológicas, al inicio de esta serie de artículos relativos al arte contemporáneo. A decir verdad, no es tanto como una historia, sino una explicación tan amplia como lo permite este reducido espacio, con algunos elementos históricos que pretende hacer pertinente el uso del concepto "arte contemporáneo".

El término "contemporáneo" no siempre se usó en su connotación temporal-actual para referirse al arte. Nunca antes se llamó "contemporáneo" al arte que se hacía en su momento. Comenzó a usarse dicho término solo a partir de los años 80, aproximadamente, con el objeto de designar nuevas tendencias que hasta entonces continuaban llamándose "arte de vanguardia", "arte actual", "arte viviente", etc., cuando en realidad se trataba de un modo diferente de concebir el arte con relación a lo que se hacía antes. "Contemporáneo" debía señalar un modo determinado de hacer arte y no toda forma de arte producida por artistas que por vivir actualmente son nuestros contemporáneos. Obviamente, como toda expresión creada históricamente, "contemporáneo" es un término convencional que tiene, sin embargo, la virtud de precisar determinados cambios esenciales en la forma de pensar el arte. En este sentido, la siguiente anécdota es elocuente: En octubre de 1995, la Municipalidad de Carpentras, en Francia, prohibió una exposición de Jean-Marc Bustamante, consistente en la instalación de un semirremolque dentro de una capilla, transformada para tal efecto en una sala de exposición. Con el deseo de evitar en el futuro esta clase de obras controversiales, el agregado cultural anunció, solemnemente y por escrito, que la capilla no estaría "más reservada al arte contemporáneo, sin embargo, sí estaría disponible para promover el arte figurativo". Cabe observar que si el objeto en cuestión hubiera sido una pintura que imitara al mismo semirremolque, sí sería admitido. Lo contemporáneo cuestiona precisamente la ilusión retinal de lo real, cuando lo real puede efectivamente mostrarse, el ready-made es un ejemplo: Marcel Duchamp muestra el objeto como tal, en lugar de pintarlo.

Según una encuesta entre numerosas personas allegadas al arte, gale-ristas, directores de museo, teóricos del arte y artistas, hay un cierto con- senso para situar el nacimiento del arte contemporáneo entre los años 1960 y 1969. Entre estos años surgen o se consolidan diversos lenguajes, como no sucedió en ninguna otra época: arte minimal, arte conceptual, body art, fluxus, arte povera, arte cinético, support-surface, etc. Para que esto sucedie- ra, los vanguardistas del arte moderno, a principios de siglo, tuvieron que combatir las convenciones académicas y las formas tradicionales de hacer arte: Kandinsky (1910), considerado como el autor de la primera obra abs- tracta de la historia de la pintura; Duchamp (1913); el manifiesto futurista (1909); Picasso, que recoge una parte importante de las características de la modernidad cuando dice: "Cuando la gente creía en la belleza inmortal y en todas esas insignificancias, todo era demasiado simple. Pero ahora, el pintor agarra las cosas, las deshace y rehace, dándoles otra vida, para él y para el resto de las personas. Hay que ir más allá de lo que se ve. Desgarrar, demoler las armaduras". Ya no es posible copiar la naturaleza porque esta es la obra de otro, el artista debe crear la suya. Es preciso pintar no lo que uno ve, sino lo que uno sabe.

Con el arte moderno, el siglo XX crea un nuevo orden humano que de- safia la lógica de las palabras, de la perspectiva, de la belleza, del orden "na- tural" de las cosas. Y si en 1950 la sociedad era hostil y escéptica en relación a los movimientos vanguardistas y revolucionarios del arte, quince años más tarde el arte moderno había triunfado, es decir, las comunidades en las que surgió sintieron que ese arte estaba en sincronía con su forma de vida, sus sueños y necesidades.

Justo en ese punto, cuando el arte moderno se consolida, nace el arte contemporáneo. Allí donde en el arte moderno significa una ruptura, en el arte contemporáneo es soldadura. En cierto modo, el arte contemporáneo realiza cotidianamente el proyecto múltiple y diverso de la modernidad, por eso hay alguien que dice que el arte contemporáneo es una mezcla de estilos. Lo que en el arte moderno era vanguardista, en el contemporáneo es cotidiano y habitual. El sueño de cambiar el mundo de los artistas mo- dernos se realiza en el arte contemporáneo, ya no bajo la forma de revolu- ción y originalidad, sino en el curso "tranquilo" de un mundo apaciguado después de los traumatismos de la Segunda Guerra Mundial y la histeria justificada de la Guerra Fría.

El mundo contemporáneo, para algunos la posmodernidad, es un mundo cuyo transcurrir histórico supuestamente ha desaparecido (según el politólogo Francis Fukuyama) por la ausencia de grandes fuerzas en disputa; un mundo de expansión económica, amenazantemente homogéneo (porque al mercado capitalista le conviene que sea así).

Este es un mundo en el que a una estética muy individualizada e ideológica le sucede una estética impersonal y pragmática. Los artistas modernos cuestionaron activamente la vigencia del arte clásico, los artistas contemporáneos dan por sentado ese hecho utilizando técnicas nuevas, industriales, crearon códigos sin memoria ni tradición aún, solo apegados a las necesidades del aquí y el ahora, dentro de una sociedad planetaria cuyas diferencias se articulan más y más, como piezas de ajedrez en un sentido de expansión progresiva. No obstante, la obra contemporánea puede ser también la actualización de la memoria, de la identidad, de la realidad misma. En cualquier caso, "arte contemporáneo" es solo un conjunto de dos palabras, una forma cómoda de reunir obras muy diversas, y a veces contradictorias, pero indudablemente señalan la complejidad del mundo contemporáneo que nos habita

Publicado originalmente en el diario Opinión, 27 de noviembre, 1998

_2

EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA GLOBALIZACIÓN

El arte contemporáneo no es un estilo más dentro del arte actual, no es una forma estética más en el contexto de una actualidad determinada. El arte contemporáneo es todo cuanto ocurre en el arte como resultado de estar en cuerpo y alma en el presente, en consecuencia, es afectado por factores que generan ese presente. Uno de esos factores es el de la globalización, el cual ha dado lugar a lo que en algunos medios occidentales, fundamentalmente, se conoce como "arte mundial".

Era de esperarse que el arrasador avance de los medios de comunicación, como motor de la globalización, difundiera a nivel planetario una representación de lo que es el arte. Lamentablemente, el foco de esa difusión está situado en una sola región del planeta llamada occidente, y pareciera que todas las proposiciones estéticas surgidas fuera de ese medio geográfico tuvieran una significación plena solo en la medida en que son recogidas y garantizadas por el archivo cultural del arte occidental. Hasta que eso concurra solo estaríamos hablando de un "arte ético" o marginal.

La globalización trae consigo la retórica de un universalismo que pretende ignorar la diferencia entre lo cercano y lo lejano, amenazando así la diversidad cultural. En efecto, el llamado "arte mundial" recoge el arte de "otras regiones" como una novedad folklórica o primitiva en términos de un exotismo carente de historia en el archivo occidental.

El desarrollo de los medios de comunicación a escala planetaria transforma cada acontecimiento cultural en acontecimiento mediático, como si se hubiera producido en los medios y para los medios, de modo que la cultura mundial, en realidad, es una especie de fantasma engendrado por los medios, que prometen a todas las personas del planeta la misma participación en la cultura, pero con un mensaje unívoco. En este sentido, el "arte

mundial", al no estar sujeto a las barreras idiomáticas, es el símbolo de un proceso de homogeneización controlada, hay que decirlo, por los Estados Unidos y Europa. La globalización unidimensional promete un arte de todos y de nadie, sin identidad, ya que la identidad solo nace del sentimiento de pertenencia a una colectividad. Cabe objetar a esa visión unitaria mencionando que la historia no solo vive de la dinámica de una transformación que gobierna el proceso de la modernización tecnológica, sino también puede captarse en la observación, actual o en retrospectiva, de propuestas artísticas fuera de los circuitos del arte mundial.

El riesgo que conlleva asumir de modo acrítico ese arte mundial, promovido por los medios masivos, trae como consecuencia confundir las diversas y singulares propuestas del arte contemporáneo con las propuestas serializadas de un arte manipulado por intereses ajenos a este.

Cuando hablamos de la vigencia de un arte contemporáneo a nivel mundial no estamos hablando de una mundialización de tendencias, sino de un común denominador que las hace actuales.

Lo que cuenta es quizá, la ínfima diferencia que singulariza cada una de las proposiciones estéticas.

La obra del artista contemporáneo tendría que oscilar siempre entre lo local y lo global, bajo una dialéctica que apunte hacia un arte pertinente, aquí o allá, sin temor a la tecnología de los emergentes medios de comunicación, utilizándolos, interviniéndolos para convocar a la ruptura de "la mala continuidad de la historia" (Walter Benjamín) y de la homogeneización unidimensional de la vida

Publicado originalmente en el periódico Opinión, 12 de noviembre, 1998

LA BELLEZA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Tradicionalmente se ha considerado la belleza como el criterio que determina el arte. Pero desde principios del siglo XX, la belleza ya no constituye un elemento artístico necesario. ¿Qué ha sucedido? Antes que nada, hay que saber que la idea de belleza no es universal ni intemporal, sino histórica, es decir, que cambia con el tiempo. Esto nos lleva a un recorrido que trasciende lo meramente filosófico, por lo que no basta citar a los filósofos, como hace H.C.F. Mansilla (La Razón 18/10/98). Por lo demás, ninguna cita, incluyendo la que pueda provenir de la Biblia, constituye un argumento, los axiomas, las proposiciones que valen por sí mismas, son patrimonio solo de las matemáticas.

Si le preguntamos a Platón por lo bello, él nos dirá que “lo bello es el esplendor de lo verdadero”, pero esta clase de belleza es racional, no es lo que vemos, sino lo que pensamos, bajo la forma de armonía y relación de las artes con el todo, pero además esta belleza puede tener contenidos éticos, pues está ligado al bien. La otra belleza, aquella que vemos con los ojos, es aparente, ilusoria y falsa. El tipo de belleza que subyace en las esculturas griegas, lo más cercano al arte que conocemos, es precisamente la belleza racional y por lo mismo pretende ser objetiva.

Este concepto de belleza permanecerá casi invariable en el arte y en la enseñanza artística de las academias hasta el siglo XVIII europeo. No obstante, aún hoy, en las academias estatales de nuestro país, y en el imaginario común de la gente, la belleza sigue siendo un elemento inherente al arte.

La fortaleza de la idea de belleza como componente inseparable de lo artístico radica en que ella formaba parte de un sistema de arte, articulado y construido en el Renacimiento, y no en Grecia como se suele creer. Como se sabe, la tekne griega —o ars en latín, y “arte” en español— estaba separada de la belleza, aquella era una actividad de carácter artesanal, era un saber-hacer de cualquier cosa que requiriera la maestría en la elaboración

de algo, en cambio la belleza —racional— estaba ligada a la escultura, la arquitectura e incluso a la ciencia, por su relación con el conocimiento de la verdad.

El sistema renacentista del arte, que nace en el siglo XV, se compone de dos elementos fundamentales: la representación —o mimesis— de la realidad exterior y la belleza, alrededor de los cuales se articulaban la teoría, la técnica, los medios, las temáticas, los materiales, etc. Ambos son cuestionados en el siglo XIX: primero la belleza, por el Romanticismo, y luego la representación, por el Impresionismo, lo cual iniciará el desplome sucesivo del sistema de arte de un modo tal que a principios del siglo XX ya se busca refundar el arte desde su misma definición, de hecho, con este propósito se fundaron las llamadas vanguardias artísticas, cada una con una idea distinta de arte, —“el arte es vida”, “el arte es la expresión de los sentimientos”, “el arte es construcción de nuevas realidades”, etc., — pero ninguna de ellas incluía a la belleza necesariamente.

El cuestionamiento a la belleza tradicional es el resultado de sucesivas reflexiones y sensibilidades y de la reivindicación de la subjetividad por oposición a la pretendida objetividad renacentista. Así, Michel de Montaigne y René Descartes (filósofos de los siglos XVI y XVII, respectivamente) dirán que lo bello-en-sí es una tontería, una falsedad, y que lo bello es aquello que sentimos y juzgamos como tal. Charles Baudelaire diría: “Yo no concibo la verdadera belleza sin la infelicidad que nos impulsa y exacerba nuestras sensaciones”; Picasso: “Cuando la gente creía en la belleza inmortal y en todas esas insignificancias, todo era demasiado simple. Pero ahora, el pintor agarra las cosas, las deshace y rehace dándoles otra vida para él y el resto de las personas”; Paul Klee: “La belleza en el arte es esa sensación de vitalidad por la que el hombre accede a una existencia digna”.

La modernidad artística se constituirá así en un constante desmoronamiento del concepto tradicional de belleza. El arte contemporáneo, que surge del asentamiento de los experimentos vanguardistas modernos, se fundará en la ausencia de normativas rígidas, sean estas relacionadas con la belleza u otros conceptos artísticos. Lo importante ya no es lo bello sensible, sino su relación vital con el contexto, sea este cultural, político o social, esto implica una reflexión desde otros ámbitos que pueden exceder lo meramente estético.

Quizá el arte contemporáneo desde su diversa pluralidad y sus siempre borrosos límites, incómodamente indefinido para algunos, esté continuamente esbozando en hueco, la posibilidad de una nueva idea de belleza, tan nueva como los tiempos que vivimos y, como consecuencia de ello, quizá esa belleza ya no podamos reconocerla como tal, como suele suceder.

Publicado originalmente en el diario Opinión, 11 de diciembre, 1998

4

EL SALÓN 14 DE SEPTIEMBRE DE COCHABAMBA, SE RENUEVA

Por fin el tradicional *Salón 14 de Septiembre* de Cochabamba se abrirá este año por primera vez a las artes visuales como “estímulo institucional al arte a modo de creación y expresión multidisciplinaria”.

La historia del arte nos dice que, desde la aparición de este sobre los frisos de las cavernas del paleolítico siempre ha sido el mismo en su dimensión estética, es decir, como objeto de percepción sensorial, de contacto visual. Pero en lo que se refiere a sus medios, a su intención, siempre hubo, impulsado por factores internos y externos, un proceso de constante transformación. Entre los factores internos se encuentran los planteamientos de problemas y soluciones que derivan de la representación y de la expresión estéticas; el desarrollo de la subjetividad histórica; la extensión constante de la sensibilidad en relación proporcionalmente directa con el desarrollo de los demás factores. Entre los factores externos se encuentran el continuo desarrollo de sus elementos físicos de expresión; las circunstancias socio-culturales específicas de cada época; el discurso sobre el arte, traducido en la evaluación externa del arte.

Son los aspectos que permanentemente han ido cambiando en la historia del arte. La nueva convocatoria no ha hecho más que intentar poner al día el arte, asumiendo coherentemente las consecuencias de la historia de ese su desarrollo. La convocatoria lo que hace es recoger la dirección de un rumbo tomado por el arte desde hace más de 50 años. De modo que las “instalaciones”, por ejemplo, como lenguaje de expresión artística, son en realidad una modalidad tradicional que tiene por lo menos 30 años de vigencia en el mundo. Su asentamiento institucional es tal que todos los museos de arte contemporáneo se han ido adaptando a este lenguaje artístico.

La nueva convocatoria del Salón de arte 14 de Septiembre estimulará, estamos seguros, la práctica del arte en acuerdo con la especificidad de su historia; la práctica del arte como expresión plástica visual, contemporánea con el aquí y el ahora de nuestras vidas, con todos los elementos que constituyen nuestro presente y a partir de este país en el que vivimos, ahora, en el año 2000.

Estamos empeñados en ese país que nos duele; sabemos que nuestro arte aún no puede salir completamente del “gueto” en el que ha sido condenado por el ámbito internacional: estábamos haciendo un arte solo para turistas - externos e internos - y otros decoradores; estábamos haciendo artesanía con el nombre de arte, porque, además, jerarquizamos el “oficio” como el valor más importante, más aún que la creación; estábamos manejando recursos técnicos y temáticos más adecuados al siglo XVIII.

La nueva convocatoria rescatará ese invaluable espacio de la libertad creativa que siempre ha caracterizado a lo mejor del arte. En ese sentido, propone al artista el ejercicio máximo de su libertad creadora y su sensibilidad estética, de modo que los únicos límites sean aquellos que provienen de su propia capacidad.

La nueva convocatoria nos invita a manejar lenguajes artísticos más universales, permitiéndonos, en consecuencia, acercarnos en igualdad de condiciones al ámbito internacional. Lo que no significa, de ningún modo, perder nuestra identidad cultural, al contrario, la reforzaremos haciéndola conocer, pero solo en la medida en que asumamos su vivencia en un lenguaje universal.

La nueva convocatoria pretende, además, tomar en cuenta a los espectadores de modo que se sientan invitados a extender el espacio de su sensibilidad y a conocer otras extensiones de la realidad que viven. Eso significará, para la gente de nuestra ciudad, la extensión de su capacidad de disfrute del arte. El arte siempre ha fomentado esa significación.

Habrà, sin embargo, corrientes conservadoras que se opongan a los cambios que propone la nueva convocatoria. Históricamente siempre ha sido así. Por razones dialécticas, habrá personas que se resistirán a los cambios en la misma medida en que habrá otras que los impulsarán. Pero también la historia nos dice que, en última instancia, los cambios siempre se suce-

den y que la única utilidad de oponerse a ellos es la de movilizar el proceso dialéctico del cambio. Es natural: la realidad es, por naturaleza, fluida.

Cabe felicitar, entonces, a los propulsores de la puesta al día del arte en nuestra ciudad: al Lic. Freddy Escobar, Director de Cultura, y a Zenón Sanzuste, Presidente de la Asociación Boliviana de Artistas Plásticos (ABAP-sección Cochabamba).

Publicado originalmente con el título La Nueva Convocatoria del Salón 14 de Septiembre, periódico Los Tiempos, junio, 2000.

_5

INSTALACIONES: A PROPÓSITO DE LOS SALONES DE ARTE

Los dos últimos salones nacionales de arte, Pedro Domingo Murillo de La Paz y 14 de Septiembre de Cochabamba; las dos bienales internacionales de arte Siart, una realizada y la otra por realizarse este año en el país, se han caracterizado por incluir en sus respectivas convocatorias un “nuevo” lenguaje - ya establecido como tal en casi todo el planeta desde hace unos veinte años - llamado *instalación*. Sin embargo, esa inclusión no tuvo mayor relevancia hasta que, en el último Salón de Arte Pedro Domingo Murillo de la ciudad de La Paz, las instalaciones ganaron los cuatro primeros premios. Como siempre sucede en estos eventos, hubo cuestionamientos de todo tipo, en los que se destacaron aquellos referidos a la inclusión del lenguaje de las instalaciones; se trataba de un descontento “ideológico” cuyo fondo era que las instalaciones estaban fuera de las categorías tradicionales del arte académico, como la pintura, el dibujo, la escultura o el grabado. Sobre ese fondo se argumentaba que el lenguaje de las instalaciones provenía de Europa, lo cual delata la pobreza argumental con que se trata esta cuestión. ¿Son originarias de aquí, acaso, las categorías mencionadas, la pintura, el marco, el caballete, el óleo?; ¿Son originarios de aquí el Renacimiento, Leonardo da Vinci, la idea de belleza racional clásica, la “pintura virreinal”, esos ángeles y santos coloniales pintados que tanto fascinan a los turistas nacionales, la religión católica, el idioma español y la lógica occidental con que pensamos cotidianamente todos en este país? Originarios son esas formas abstractas y geométricas de las cerámicas y los tejidos andinos; la figuración libre y expresiva del arte rupestre de oriente.

Un “argumento”, más banal aún, es aquel que afirma que las instalaciones son solo una moda, esto es simplemente desconocer los últimos sesenta años de historia del arte. Otra objeción está relacionada con un rechazo al arte contemporáneo, del cual la instalación sería su manifestación más representativa. Esto parte de una idea de arte establecida que condiciona a

la gente para ver los objetos artísticos de un modo muy determinado, de tal manera que si encuentra en la sala objetos o eventos no reconocidos por esa forma de arte deduce entonces que allí no hay arte. Pero no podemos ignorar que cada época llama “arte” a ciertos contenidos definidos por sus necesidades culturales. Para confirmar esto basta mirar las ilustraciones de los libros de historia del arte, más aún si son libros de diferentes culturas. Por otra parte, el arte siempre ha sido una aprehensión de la realidad y esta una permanente construcción de nuestros sentidos. El plano de la realidad que conocemos surge progresivamente a medida que nuestro conocimiento y nuestra sensibilidad aumentan, a medida que nuestros medios de percepción se desarrollan. Una nueva experiencia produce un nuevo plano de la realidad y trae consigo un nuevo arte como expresión coherente de una época.

En este sentido, si aceptamos que toda forma de arte se debe a su tiempo, es necesario suponer que la palabra “arte” hoy no signifique lo mismo que en el pasado, más aún si tenemos en cuenta los vertiginosos cambios que han sufrido las sociedades en los últimos años. Pretender lo contrario es un anacronismo por lo menos inútil, porque en los hechos hay ya una práctica artística actual que tiene muy poco que ver con el arte de hace dos siglos. Sin embargo, a pesar de esta evidencia, persiste aún en las escuelas y, por tanto, en mucha gente un concepto de arte surgido hace cinco siglos, y creo que esto tiene que ver con esa idea intemporal de belleza que lo fundamenta ya que, según esta, el arte debe representar lo bello en sí, que estaría más allá de los cambios que supone cada época. Pero esta misma idea de intemporalidad de lo bello es una necesidad cultural. En otros contextos culturales esa necesidad sencillamente no ha existido.

Entonces, cuando vamos a una exhibición llevando en la cabeza una idea de arte de hace cinco siglos, y vemos allí una instalación propuesta por una práctica artística (ese hecho que da lugar a la teoría), probablemente nos preguntemos indignados, ¿cómo puede ser arte esto? En ese momento preguntémonos también si nuestra idea de arte es contemporánea con los tiempos que vivimos. Pero, más allá de esos argumentos comentados están los hechos. Confiando en ellos, en la práctica misma del arte encontraremos argumentos más objetivos para determinar la pertinencia o no, no solo de la instalación, sino también de otras disciplinas tradicionales como la pintura, la escultura, etc.

Aun cuando la instalación es efectivamente un lenguaje del arte contemporáneo y no del arte moderno (y, por tanto, no es una expresión vanguardista en el sentido histórico del término), ella encuentra tierra abonada en ese contexto refundador y experimental de la modernidad vanguardista. Antes de ver de qué modo sucede esto haré una descripción de lo que es una instalación desde su práctica habitual:

Una instalación técnicamente es el reordenamiento del espacio de exposición, mediante una determinada disposición de objetos espacio-temporales, cuya finalidad no es reconstruir, representar o reproducir una estructura funcional diseñada para adecuarse a la realidad objetiva (como lo es la instalación de una máquina o de una fábrica), sino su objetivo es expresar una reflexión, una sensación, un sentido, por eso los objetos que maneja deben asumirse como objetos-idea, objetos que aluden, objetos con una dimensión simbólica.

La instalación es un lenguaje fundamentalmente mixto porque integra, no de modo sistemático, sino instintivamente, disciplinas y técnicas que tradicionalmente estaban aisladas entre sí (pintura, escultura, dibujo, el lenguaje heredado del arte conceptual, etc.), y también objetos *ready-made* (objetos manufacturados) del presente.

La instalación propone una teatralidad del objeto y la materialidad de un discurso en una instancia espacio-temporal, de tal modo que el espectador puede ver una puesta en escena de una obra integral. Esta escena es una suma de fragmentos semánticos, de tensiones múltiples, cuyo sentido no está dado necesariamente de modo instantáneo.

La instalación debe tener, fundamentalmente, la capacidad de generar tensiones que obliguen al espectador a interpretarla. La tensión nace de la yuxtaposición de elementos semánticos y heterogéneos, los cuales convocan metáforas que, al entrelazarse, proponen un sentido que generalmente es una reflexión o una interrogante acerca del mismo arte o en relación al presente contemporáneo que vivimos.

En resumen, la instalación es un lenguaje artístico que utiliza elementos heredados del arte del pasado, sobre todo modernista, sometiéndolos a una interpretación contemporánea.

Desde el punto de vista de los hechos históricos, la instalación proviene de al menos cuatro vertientes:

Un proceso de evolución a partir de la escultura: en un momento determinado, suscitado por el impulso renovador de las vanguardias; la escultura es puesta en movimiento (Marcel Duchamp, Jean Tinguely, la escultura cinética de Victor Vasarelli, los penetrables de Jesús Rafael Soto, etc.); la escultura es reducida a lo esencial plástico (la escultura minimalista); la escultura se convierte en instalación como producto del cuestionamiento del principio de unidad de aquella (un solo material, una sola técnica, un solo tema), generando el efecto de una escultura múltiple y movilizándolo una diversidad de técnicas.

Un aspecto teórico proveniente del cuestionamiento a los conceptos tradicionales de arte y la consecuente refundación de un nuevo arte. “El arte es un hecho integral por el cual toda obra de arte ha de visualizarse como un todo, sin objetos, técnicas o géneros aislados, porque todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención (...), lo que se percibe no es solo una disposición de objetos, colores y formas, sino, antes que todo, un juego recíproco de tensiones, que constituyen una unidad de percepción”. (1954, R. Arnheim, representante de la Gestalt). “Ser un artista hoy en día significa interrogarse sobre el arte, no sobre la pintura, porque esta solo es una forma de arte” (1967, J. Kosuth, representante del arte conceptual).

Intentos experimentales, comunes en esa época de refundación del arte: En 1965, el norteamericano Edward Kienholz reconstruye, con el nombre de “instalaciones”, espacios de vida familiares al espectador, como si fueran un decorado escénico; eran interiores populares, ocupados por maniqués, que buscaban expresar el ambiente de un café, un burdel, una galería de arte, etc. La idea era simbolizar, con un sentido crítico, esa imagen dorada, cómodamente adormecida, de la sociedad norteamericana durante los años treinta. Casi en la misma época, Bruce Nauman hace diversas experiencias, sin llamarlas aún instalaciones, empleando diversas técnicas y medios, incluyendo el video. En una de ellas, el artista hace que el espectador, impulsado por la curiosidad, camine por un estrecho corredor hasta encontrarse con un callejón sin salida, al final del cual hay varios monitores en los que aparece la imagen del mismo espectador filmada de espaldas. La herencia del *ready-made*, propuesto como objeto de arte por Marcel

Duchamp en los años 50. Estos son hechos que la historia del arte registra y que avalan la pertinencia de la instalación como lenguaje del arte.

Finalmente, no olvidemos que la instalación es una práctica artística y que es a partir de esta que se construye una estética y que, en consecuencia, por cierto, esta nunca podrá ser normativa, sino tan solo especulativa, intentando responder a la pregunta: ¿qué es ese “objeto” que suscita en nosotros juicios y sensaciones que nos conmueven y hacen reflexionar?

Publicado originalmente en el semanario Fondo Negro, periódico La Prensa, febrero, 2001.

LA III BIENAL DE ARTES VISUALES DEL MERCOSUR

El mes pasado se realizó en Porto Alegre, Brasil, la III Bienal de Artes Visuales del Mercosur (algo así como las olimpiadas del arte de los países de América del Sur): Casi 400 obras de 130 artistas invitados de siete países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay. (Por Bolivia fueron invitados Valia Carvalho, Angelika Heckl, Vivianne Salinas, Ligia D' Andrea, Erika Ewel y yo, Ramiro Garavito). El curador general fue Fábio Magalhães, curador también de las anteriores bienales de Sao Paulo. Cuatro espectáculos adicionales: Por un lado, dos retrospectivas, una del muralista mexicano Diego Rivera y otra del noruego Edvard Munch, y por otro lado, una selección del arte chino contemporáneo que reunió trabajos de xilgrabado, pintura, video e instalaciones y una exposición de TAL R, un artista de Dinamarca que se viene destacando en el ámbito internacional. A todo esto hay que agregar dos seminarios, uno acerca de "El futuro del arte" y otro acerca de "Las interrogantes de la contemporaneidad"; entre los disertantes estuvieron el gurú de la curaduría latinoamericana Fábio Magalhães; el francés Pierre Restany, crítico y creador histórico del Nuevo Realismo; el argentino Jorge Klusberg, Presidente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; Alfonso Hug, Curador General de la próxima Bienal de Sao Paulo, además de curadores y críticos de arte de Paraguay, Perú, Chile, Brasil, Francia, Uruguay y Argentina.

Todo este espectáculo, bien cuidado y organizado, estuvo financiado por la Fundación Bienal de Mercosul con apoyo del Ministerio de Cultura, el Gobierno del Estado Rio Grande Do Sul, la Prefectura de Porto Alegre y las empresas privadas como Gerdau, Petrobras, Coca Cola, Ipiranga, Opp Polietilenos, Banco Santander, Varig, etc.

Esto es sucintamente el contexto más general de la Bienal. Acercándonos más a ella vimos que no había, como en anteriores bienales, un solo concepto regidor, sino más bien tres grandes aspectos, desarrollados en cinco diferentes grandes espacios físicos, distribuidos por toda la ciudad:

Un aspecto histórico, que acogió a dos de los mayores representantes del arte del siglo XX, Diego Rivera y Edvard Munch, y un homenaje póstumo al brasileño Rafael Franca, un innovador artista del video; Otro aspecto estaba referido a los nuevos horizontes de la pintura contemporánea, donde se mostraron innovadores desarrollos de la pintura, tanto en su soporte como en el sentido de sus imágenes; Y un tercer aspecto referido a la intervención de espacios urbanos predeterminados: por un lado, 40 containers navales (esos que usualmente transportan obras de arte entre los continentes), situados a orillas de la playa, alineados y apilados unos sobre otros formando una especie de ciudad, con ascensores y todo, albergaban en su interior 40 obras artísticas con el lenguaje de las instalaciones; Por otro lado, en las salas, patios y corredores de un histórico hospital psiquiátrico se mostraron performances y happenings de 20 artistas contemporáneos.

Todo esto es, sin embargo, más o menos anecdótico con relación a lo que significa esta bienal como expresión de lo que es el arte actualmente en esta parte de América del Sur y nos revela algo más del perfil esquivo del arte contemporáneo en general.

Mi impresión general acerca de esta bienal reafirma algunas características de la especificidad del arte contemporáneo: el arte está alcanzando una condición perfecta de entropía estética, semejante a una casi perfecta libertad; un arte sin definiciones limitantes. Ya no podemos definir las obras de arte en términos de ciertas propiedades visuales particulares que deberían tener. Ya no hay imperativos a priori sobre el aspecto de las obras de arte. La bienal, como síntoma emergente del arte actual, pero también como anticipo del futuro, mostró una vez más que el arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y realizaciones como para ser encajado en una única dimensión. Si el arte moderno de hace 50 años tenía el objeto común de “conocer” objetivamente y definir la verdad del arte, mediante tesis y manifiestos, el arte contemporáneo no siente la necesidad de tener una dirección maestra, ni un estilo, ni una verdad que buscar, sino es la objetivación permanente del profundo pluralismo conflictivo que vivimos y cuya indefinición es precisamente la condición de su existencia y su especificidad.

La estructura narrativa del arte tradicional de la representación, como también del arte modernista, se muestra gastada y agotada en el sentido de que ya no tienen un rol activo que jugar en la producción del arte con-

temporáneo. Hoy el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ninguna narrativa maestra o estilo regidor, aunque, por supuesto, está en la conciencia artística el conocimiento de aquellas narrativas que no tienen más aplicación. No es posible que sea de otro modo en el mundo que vivimos. El arte contemporáneo tiene lugar, ya no en un mundo permanente o sedimentado culturalmente, sino en un medio nómada de transformación casi vertiginosa y por tanto impredecible (¿alguien predijo los acontecimientos del 11 de septiembre?). Los nuevos medios de comunicación inciden en esta nueva realidad, afirmando un arte en un espacio menos local que antes, en el que los hábitos culturales se deslizan constantemente: arte nómada, arte que debe rehacerse constantemente en un desequilibrado espacio socio-político-ideológico.

Por otra parte, esta bienal confirma una vez más lo que ha venido sucediendo desde hace unos treinta años, y es la descentralización irreversible del foco de interés estético, situado hasta hace poco en Europa y Estados Unidos. Hasta entonces, y desde el siglo XV, los circuitos internacionales del arte eran regidos por un criterio hegemónico, algo así como la dictadura de las formas, basada en el valor de la procedencia de las obras. Los focos de las culturas dominantes tenían la exclusividad de la novedad y redefinían las reglas de lo actual en el arte. Esto ha cambiado con la insurgencia gradual del arte de la “periferie”. Un discurso propio, y sin embargo mixto y plural, es cada vez más visible en las bienales (recordemos los temas de las últimas bienales de Sao Paulo y La Habana).

La Bienal del Mercosur y las 27 bienales dispersas por todo el mundo se nutren no solo de culturas locales, sino de culturas aledañas que dialogan entre sí, e interactúan definiendo nuevas identidades, nuevas aproximaciones étnicas, más ricas, más plurales, menos fundamentalistas.

Específicamente, la III Bienal del Mercosur mostró que los problemas estético-sociales-políticos de esta parte de Latinoamérica son prácticamente los mismos y que vivimos un arte contemporáneo como efecto de una irreversible integración entre comunidades y organizaciones, mucho más amplia de lo que percibimos teóricamente.

Mucho más de cerca, la bienal tuvo la virtud de convocar una gran diversidad de obras suscitando no solo reflexión, sino también placer y emoción, mostrando que el artista actual incorpora, cada vez más, todos los aspectos

de la existencia, subjetiva y objetiva, con un eclecticismo técnico y multidisciplinario complejo y rico. Hemos visto trabajos que utilizan alta tecnología, cámaras digitales, computadoras de última generación, pero también pigmentos artesanales, así como propuestas que utilizan el cuerpo desde la inmediatez de lo orgánico. Lo que parece estar en vías de extinción es el soporte tradicional de la imagen, lo cual algunos confunden desde hace algún tiempo con una supuesta “crisis del arte”. Lo que hay es una crisis del soporte tradicional, no de la imagen, pues casi todos los artistas contemporáneos muestran un dominio innovador y vital de ella.

Por cierto, al mismo tiempo que se inauguraba la Bienal del Mercosur, se inauguraba en nuestro país el II Salón Internacional de Arte (Siart), lo cual se inscribe también en esa nueva lógica de descentralización del arte respecto de los tradicionales centros hegemónicos del norte. Aunque en este caso falte la determinación y el apoyo de quienes deberían hacerlo, pero por eso mismo el mérito de quienes han hecho posible el Siart es mucho mayor.

Ivo Nestralla, súper empresario brasileño y auspiciador de la Bienal del Mercosur, en una fiesta que dio en su casa a los organizadores de este evento, dijo: “Si nos movilizáramos más por el arte y la cultura, no viviríamos el horror de los actos del 11 de septiembre”.

**Publicado originalmente en el suplemento Fondo Negro del periódico La Prensa,
diciembre, 2001.**



KMO. TALLER INTERNACIONAL DE ARTISTAS O LA EXPERIENCIA DEL ARTE TOTAL

Una de las características más enriquecedoras del arte contemporáneo es su capacidad para borrar fronteras, desplazar centros y cuestionar espacios impenetrables, en más de un sentido.

Entre el 18 de noviembre y el 2 de diciembre del presente año se llevó a cabo en la *Hacienda Las Barreras y Villa Liliana*, a 30 minutos de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, el primer Taller Internacional de Arte Contemporáneo, llamado Kmo (Kilómetro Cero).

Esta clase de eventos son una tradición en el ámbito internacional con el nombre de workshops o residencias para artistas. Se caracterizan por hacer posible la experiencia, para muchos ideal, de vivir, por un tiempo determinado, haciendo solo arte, es decir, hacer realidad para el artista la posibilidad de ser creador a tiempo completo, aislado de toda preocupación que no derive de la propia creación. Es una experiencia límite porque plantea una situación, más allá de la cual parece que no es posible ir o desear: teniendo asegurada una excelente alimentación, un cómodo alojamiento, un medio ambiente paradisíaco y conviviendo con personas con los mismos intereses o que al menos manejan el mismo diccionario existencial que tú, lo único que quedaría por desear es que eso sea un permanente estilo de vida. Esto sucedió de tal modo en las mencionadas haciendas que la prensa cruceña, después de verificar el lugar y las circunstancias, hablaba del taller como “la isla de la fantasía”.

Sin embargo, esta experiencia me hizo ver con claridad inédita que, al cabo de cierto tiempo de perfección ideal, el arte requiere, para completarse, de la realidad cotidiana, con todas sus contingencias prosaicas, lo cual me confirma la certidumbre de que el arte contemporáneo, a diferencia del arte de otras épocas, vive encarnizándose en la realidad de nuestras vidas cotidianas, sean estas de carácter efímero o mitológico.

Esta reunión de artistas contemporáneos de Chile, Panamá, Martinica, Paraguay, Inglaterra, Argentina, Estados Unidos, Francia, Holanda, México, Colombia, Venezuela y Bolivia reafirma la vocación de mestizaje del arte contemporáneo (cruce constante de fronteras culturales y geográficas), no para promover una homogenización global, sino para hacer posible la vital efervescencia de una diversidad simultánea. Precisamente esto fue lo que sucedió en el Taller Kmo de Santa Cruz: el resultado fue una multiplicidad de propuestas artísticas donde lo único en común era una total libertad de concepción y elaboración. Desde la impactante y significativa video-instalación del boliviano Rodrigo Bellot, hasta la sutil y estremecedoramente efímera manifestación de los impulsos cardíacos trasladados a la piel, por medio de una computadora portátil, de la argentina Natalia Blanchot, pasando por el sorprendente performance relacional de profundo contenido comunitario de la pareja venezolano-francesa, Elohim y Françoise, cuyo acto central fue compartir con toda la gente del lugar la ingesta de escargots (caracoles), traídos expresamente para ello desde París, todos expresaron el ejercicio de una libertad artística, diversamente plural y definitivamente enriquecedora para la sensibilidad. Esto reafirma el hecho de que los artistas de hoy no se adhieren a un determinado estilo creativo, a una manera identificable de hacer arte. Existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el resto, históricamente al menos. De modo que la pintura, que en otra época se identificaba con el arte propiamente dicho, ya no es actualmente el vehículo principal para entender el arte, ni la clave para comprender su desarrollo histórico, sino uno más entre la gran diversidad de medios y prácticas que definen el mundo del arte, como la instalación, el performance, el videoarte, el arte digital, los medios mixtos, los trabajos en la tierra, la pintura sobre el soporte del cuerpo y todas esas prácticas artísticas que antes habían sido estigmatizadas como artesanías de un modo denigrante. Todo ha cambiado, el otrora único gran río del arte se ha transformado en una gran red de afluentes, en la que todas las direcciones parecen ser igualmente adecuadas.

Por otra parte, el carácter colectivo del taller mostró que los modos de acceder a la solución de los problemas de la creación artística pasan por las mismas dudas y dificultades, quizá la diferencia está solo en el nivel del riesgo asumido. Más allá de esta característica diferencial, comprobé que los artistas en todas partes son bastante más comunes de lo que se podía pensar, desmitificando, una vez más, esa pose históricamente romántica y anacrónica del artista como diferente o especialmente egocéntrico.

Esta gran experiencia, de la que aún queda por digerir, se viene realizando desde hace ya algún tiempo y en lugares tan diversos del mundo como Sudáfrica, Reino Unido, Cuba, Estados Unidos, India, Jamaica, Venezuela, etc., bajo la iniciativa de los mismos artistas. En el caso del Taller Kmo, realizado en Bolivia, fue posible gracias a las artistas Raquel Schwartz, Valia Carvalho y la fundación Puerta Abierta de Santa Cruz. Ellas tuvieron la gran responsabilidad y la capacidad efectiva de organizarlo todo, desde la invitación a los artistas hasta el hospedaje y la alimentación de todos, para ello movilizaron a la empresa privada de Santa Cruz, con el objeto de que ella financiara gran parte del evento. También estuvieron apoyando en esto la fundación La Llama de Venezuela, la Fundación Triangle Art Trust de Inglaterra y la Fundación Hivos de Holanda. Hay que agregar que el evento contó también con la presencia de invitados de lujo como el curador cubano Gerardo Mosquera, el inglés Robert Loder de la Fundación Triangle Art Trust, el artista venezolano Luis Romero, organizador del Taller Venezuela 2000, la curadora boliviana Cecilia Baya y el artista boliviano Roberto Valcárcel.

Sin duda todo esto constituyó un gran esfuerzo para los organizadores bolivianos, sobre todo en un país como Bolivia, en el que sus autoridades, con sospechosa perseverancia, hacen caso omiso a cualquier requerimiento de carácter cultural. Queda la refrescante sensación, sin embargo, de que en nuestro país, a pesar de su mítica pobreza y pesimismo, es posible organizar eficientemente acontecimientos internacionales como el del Kmo. Ha sido un buen punto de partida para el arte contemporáneo boliviano.

Editado originalmente en el periódico Los Tiempos, 23 de diciembre, 2001.



LOS ETERNOS NOSTÁLGICOS DE LO PERMANENTE

EN EL ARTE

*La suprema desgracia llega cuando
la teoría se adelanta a la acción.*

Leonardo da Vinci

En el principio no fue el verbo sino la imagen. Primero fue el arte visual y solo luego la palabra, el discurso acerca del arte, es decir la estética.

En un lugar, en un tiempo determinado, se fue constituyendo un discurso sobre el arte, gracias a teólogos, filósofos y otros prestidigitadores de la palabra; este discurso se pretendió a sí mismo como verdadero, intemporal y universal, con tanto éxito que durante mucho tiempo la práctica del arte tenía como juez y guía a ese discurso, que tiempo después se denominó “estética”. La teoría se había adelantado a la acción.

En esos tiempos ese discurso se paseaba adusto y omnipresente no solo por su mundo occidental, sino también por aquellos territorios conquistados por sus soldados a sangre y fuego. Preferiblemente vestido de túnica al estilo griego, pronunciaba un discurso pretendidamente objetivo, pero con un tono teológico, acerca de la verdad del arte. En esos tiempos esa incesante y plural práctica artística de todos los lugares y todas las épocas debían asumir esa teoría “universal” del arte, a riesgo de ser reducidas a “artesanías”, o cuando mucho reconocidas como “arte primitivo” o “étnico”.

Omnipresente, ese discurso proclamaba la belleza intemporal como la esencia del arte. Es decir, si la práctica artística quería alcanzar la verdad del arte debía aspirar a representar esa belleza, pero no la belleza prosaica de lo cotidiano y simple, sino la idea de una “Belleza” con mayúsculas. Tal belleza se alcanzaba por medio de la razón, consistía en recetas cuyos in-

gredientes eran “proporciones”, “medidas” y “orden” para así lograr formas exentas de cualquier utilidad, que debían ilusionar, complacer al ojo: un arte culinario para sedar con un placebo la existencia.

Durante cuatro siglos el arte en occidente y sus colonias culturales estaba regido por esa estética. El arte del siglo XX marca el fin de ella. La supuesta “crisis del arte actual”, esgrimida por los nostálgicos que lamentan su desaparición, no es otra cosa que la crisis de ese discurso universal sobre el arte, incapaz de dar cuenta del arte diversamente plural de esta época. Ese malestar en la alicaída estética tradicional, frente al arte contemporáneo, no es otra cosa que el malestar de un sacralizado discurso ante la proliferación de un arte demasiado prosaico y temporal para su gusto.

Escandalizados los nostálgicos se preguntan: ¿cómo se ha llegado a esto?, ¿quién o qué legitimará el arte en lo sucesivo?, ¿quién o qué pondrá orden a esta multiplicidad caótica?, ¿qué discurso sistemático recogerá, en adelante, la diversidad azarosa de tantas manifestaciones peligrosamente libres y majaderas?, ¿quién o qué dará sentido, desde una objetividad externa, a la proliferación de tanta subjetividad suelta?, ¡tanta libertad!, ¿cómo distinguir el arte de lo que no es?

Pero también podríamos preguntarnos, ¿cómo fue posible tanto dogmatismo?, ¿cómo se expandió el discurso de la universalidad intemporal y perenne, cuando este se originó de modo contingente, en un lugar y una época determinados? Por el momento tres características de ese discurso que pueden ayudar a entender ese dogmatismo: a) un esencialismo teológico; b) una logofilia cultural; c) un moralismo inconsistente.

a) Desde Platón, pasando por Heidegger, la filosofía ha pretendido que el arte tenga una esencia, es decir, una identidad ontológica y, por tanto, universal, intemporal y fija. Esta identidad metafísica, configurada por un concepto de belleza ideal, debía servir para identificar a todas las obras de arte, sin importar el lugar y la época. Este denominador común hacía que las obras de arte padecieran de una homogeneidad que fatalmente se hizo, como comprueba la historia, paralizante, donde el estilo era la única manera de ser diferente, superficialmente diferente. Un concepto esencialista de arte como el que imponía la estética clásica es ahistórico y, por tanto, aspira a perdurar indefinidamente, rechazando la posibilidad de cualquier cambio. Es como un postulado de carácter teológico que determina a prio-

ri lo que es y lo que será. En este contexto, el único filósofo que tuvo una explicación a priori de la posibilidad de la heterogeneidad en las obras de arte fue Hegel, quien tuvo una visión del tema artístico, más histórica que eternalista. Según él, el arte simbólico debe ser diferente del arte clásico, de la misma manera que el arte romántico y, por tanto, cualquier definición de arte debía ser consistente con ese grado de diferencia y de desorden perceptual. Dice, además: “Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte no es ya solo el disfrute inmediato de ella, sino también, nuestro juicio, nuestra reflexión, por cuanto corremos a estudiar: a) el contenido y b) los medios de representación de la obra de arte, y la adecuación o inadecuación entre esos dos polos”. Ya no se trata entonces solo de ver y encantar-nos con la visión de la belleza, o de ver, como dice el teólogo, “lo bello como la transparencia de lo divino”.

Cuando se admite, como lo hace Hegel, el contenido histórico y por tanto temporal del arte, es fácil darse cuenta que todo arte expresa una época y un lugar, pero también a la inversa, que no todo es posible en cualquier tiempo y que ciertos pensamientos y obras no pueden ser concebidos en determinadas épocas. De tal modo que “Fuente” de Marcel Duchamp o “Brillo Box” de Andy Warhol no podrían haber sido obras de arte en ningún momento anterior a este. Hay que definir el momento histórico de cualquier obra de arte como un tiempo en el cual ellas son obras de arte. El término “obra de arte” es histórico, por tanto las obras de arte, de diferentes épocas, no tienen que parecerse entre sí, a riesgo de ser anacrónicas.

Preguntarse, entonces, ¿qué pasó con la belleza?, es preguntarse ¿dónde juega un rol en nuestra forma de vida, algo como la belleza intemporal, cuyo origen no es este tiempo? Se puede imitar una obra y el estilo de la obra de un periodo anterior, lo que no se puede hacer es vivir el sistema de significados alcanzados por la obra al ser concebida en su original forma de vida.

b) A lo largo de la historia universal ninguna civilización ha concedido tanta importancia a la palabra, como la civilización occidental, tanto que sus filosofías fundamentales elevaron la palabra al nivel de esencia. “En el principio fue el verbo”, dice su religión, y el fundamento de su arte es esa entelegía de palabras llamada belleza, no la belleza sensible, fenoménica, cotidiana, confusamente atractiva, sino belleza trascendental, intemporal. Occidente conoce con palabras, siente con palabras, constituye la realidad

por medio de palabras, hasta el punto de confundir las palabras con las cosas, por eso confunde la teoría con la actividad artística, por eso privilegia la teoría estética sobre las acciones artísticas. Pero, más allá de esa logofilia, hay algo menos cognoscitivo y neutro, y es la voluntad de conquista que subyace en esa forma de conocimiento. F. Nietzsche adecuadamente emparenta nociones como “palabra”, “interpretación”, “conocimiento”, “ciencia” con un instinto de apropiación y conquista. No es casual que el modelo teórico de la estética renacentista surgiera y se prolongara como ciencia en los territorios geográficos y culturales conquistados por occidente bajo el eufemístico nombre de “descubrimiento”. La estética hasta el siglo XIX ha sido precisamente ese discurso universal y conquistador que reglamentaba y acallaba el murmullo plural y desordenado de las prácticas artísticas en todos los lugares conquistados por la fuerza. Por eso Bernard Berenson dice que “el arte, hasta ahora, ha tendido a convertirse en ciencia y no hay una obra maestra que no lleve las huellas de haber sido un campo de batalla de intereses divididos”. Las “obras maestras” han sido el triunfo de un determinado discurso estético totalitario. Este es el discurso que añoran los nostálgicos del arte clásico.

c) La jerarquización de las palabras sobre las cosas y las experiencias hizo que, fatalmente, la teoría estética se adelantara a la acción artística. Lo que fue primero, es decir, el objeto de arte, fue desplazado por lo que surgió después, es decir por la estética. Esta inversión arbitraria cerró por mucho tiempo las posibilidades de desarrollo de un arte distinto. Es arbitraria porque la estética y cualquier teoría del arte no puede normar la actividad artística tal como lo hacen la moral y la lógica, que prescriben normas y leyes que han de seguir para que los actos sean buenos y las proposiciones verdaderas. La teoría estética es siempre una reflexión acerca de lo que ya está dado, es decir, el objeto artístico. Aquella no lo determina, sino que lo encuentra, lo comenta. La estética no es un discurso del “deber ser”, sino un comentario de hechos consumados. No puede, entonces, legislar modelos artísticos ni normar preceptos de arte, solo le está permitido explicar, reflexionar los contenidos que imponen los hechos propuestos como artísticos. De hecho, la actividad artística puede prescindir de la estética para existir, pero no a la inversa. El arte del siglo XX ha sido precisamente un intento exitoso para reivindicar esa autonomía. Francisc Mirabent, en sus Estudios estéticos y filosóficos, dice que “el hecho de que Kant haya podido profundizar magistralmente en los problemas de la estética, sin tener la posibilidad siquiera de contemplar obras de arte, explica suficientemente

que la estética tradicional no es la ciencia del arte”. (Francisco de P. Mirabent, *Estudios Estéticos y otros Ensayos Filosóficos*, 1957-1958). En efecto, a Kant le es suficiente analizar la validez de los juicios relativos al concepto de belleza, probar su invalidez ontológica, para reducirlo a un juicio del gusto subjetivo, que aspira, como máximo, a alcanzar la idea del sentido común.

Si la estética clásica supuso la imposición teórica sobre la actividad artística y la dominación de un discurso sobre otros, su declinación significó la revalorización no solo de las prácticas artísticas sobre esa estética, sino de otros discursos, liberados de esa unidad teórica que los constituía incesantemente en una continuidad unidimensional. Estas nuevas alteridades, que se inscriben bajo una diversidad de prácticas y discursos diversos y simultáneos, sin recetas ni reglas, configuran lo que se llama arte contemporáneo, en el que ya no hay una estética con mayúsculas, sino muchas estéticas, en relación más o menos directa con la multiplicidad diversa de las manifestaciones artísticas, en el que el arte ya no es un medio para producir belleza o ilusiones sedativas de carácter decorativo, sino es el resultado de una necesidad terrenalmente vital del hombre de expresarse libremente y plasmar su particular relación con el mundo. Si esa expresión es arte, continuará desarrollándose, si no, se extinguirá. En todo caso, hay un funcionamiento transindividual de las prácticas artísticas, que otorga un sentido último a las obras de arte contemporáneas, de modo que esta especie de autoteología asegura que el arte no se detendrá, como parecía suceder cuando el academicismo amenazaba con paralizar su desarrollo al perpetuar determinadas recetas y concepciones estéticas.

Si la *logofilia*¹ ha fracasado permanentemente en su intención por aprehender “clara y distintamente” la realidad objetiva y subjetiva por medio de la coherencia de una teoría sistemática; si el arte, por otro lado, se empeña en cuestionar nuestras categorías, desplegando su natural universo ambiguo de necesidades vitalmente oscuras, de semejanzas irreconocibles, de significaciones mudas, entonces, ¿por qué no aceptar, como propone Wittgenstein, el arte en todo su enigma? Esa incapacidad tradicional de reflejar la totalidad de los aspectos del arte está relacionada con el uso de

1 La logofilia está dentro de las parafilias, entendiéndose éstas como un patrón de comportamiento sexual en el que la fuente de placer no es la cópula en sí, sino alguna otra actividad que la acompaña.

estructuras de pensamiento, pertenecientes a disciplinas teóricas ajenas a la experiencia artística (filosofía, metafísica, literatura, etc.). Explicar la experiencia del arte haciendo uso de una terminología, determinada semánticamente por una tradición de carácter metafísico o analítico, termina por limitar toda experiencia estética en los cercos de definiciones y tradiciones extrañas al arte. Se trata, entonces, de crear un nuevo discurso, lo suficientemente amplio y fluido como para que asuma los riesgos inherentes a toda propuesta artística que se ajuste a la forma de vida; un discurso apegado a las prácticas artísticas vigentes, pleno de veladuras, poniendo de manifiesto lo imaginario y lo real, lo visible y lo invisible, la materialidad de inmaterialidades elocuentes; un discurso que cambie las formas definidas o establecidas por interrogantes hacia nuestra capacidad de sentir las; que cambie la pregunta de ¿qué es arte?, por ¿cuándo hay arte?

Pero probablemente, cuando semejante discurso se establezca en la opinión pública, el arte, es decir, su práctica, habrá tomado ya otra dirección, guiado por su dinámica autorreferencial y el contexto temporal en el que tendrá lugar, entonces será necesario, como lo es hoy, reconducir el discurso sobre el arte.

De todas maneras, más allá de cualquier consideración estética, más allá de las nostalgias por los paraísos teóricos perdidos, el arte siempre terminará por desplegarse solo, porque en realidad, solo existe la actividad artística y los que la practican, “el arte”, como tal, es solo una entelequia racional en la cabeza de los hombres.

**Publicado originalmente en el semanario Fondo Negro del periódico La Prensa,
10 de febrero, 2002.**

LO QUE ES ARTE Y LO QUE NO ES ARTE

El presente texto es la continuación de un polémico intercambio de escritos con el filósofo H.C.F. Mansilla acerca de diversos aspectos del arte.

Con relación al artículo-respuesta del Sr. H.C.F. Mansilla, publicado en esta misma sección el pasado 10 de marzo de 2002, me hubiera gustado sugerir la posibilidad de intercambiar diccionarios personales con él, para salvar algunas diferencias (así aclararíamos algunos malentendidos como aquel que se refiere al término “autonomía del arte”: mientras que para él eso significa, superficialmente, “liberación del arte con respecto a toda corriente político-ideológica”, para mí significa una autonomía autorreferencial, es decir, independencia natural respecto a la estética, la filosofía y cualquier otra teoría del arte que pretenda reglamentarlo), pero, más allá de ese hipotético intercambio, hay una diferencia de fondo: el Sr. Mansilla cree en una concepción ahistórica, esencialista, ontológica e intemporal del arte, solo así puede afirmar que el “arte genuino” es esto, en la medida en que esto realiza su esencia (“promesa de felicidad”, “belleza trascendental”, etc., funciones sacralizantes que enmascaran la parte de la vida prosaica del arte). Las obras de arte, según eso, se identifican como arte porque se conforman a un ideal artístico específico, el de la presunta definición de esencia, por tanto, aquello que no corresponde con esa esencia no es arte. Adelantándose a la práctica artística se funda a priori una descripción de la esencia o de la naturaleza del arte, haciendo de éste una actividad permanentemente retrospectiva (por cierto, un artista no tiene nada que hacer con una teoría retrospectiva, lo que le interesa es un proyecto artístico).

Yo afirmo, en cambio, que el arte es histórico, es decir que el arte se debe a lo que los hombres coyunturalmente hacen de él. Por tanto, apegándome a la práctica artística de nuestro tiempo, creo que el arte no es esto ni aquello, porque el arte no tiene esencia (en el sentido de una identidad substancial y fundante), ya que, como todo objeto intencional, el arte llega a ser lo que los hombres hacen de él. Su evolución no nos conduce necesariamente

de lo coyuntural a lo esencial: solo se cambia de lenguaje o de ideal. El minimalismo, por ejemplo, es una forma artística que tiene tanto de esencial o coyuntural como el expresionismo abstracto, la pintura iconográfica medieval o la pintura budista. El hecho de que no todas las formas de arte llamen del mismo modo nuestra atención no significa que algunas estén más próximas o más lejanas de la “esencia” del arte. Además, sabemos que esa atención varía según las épocas, las culturas, los medios sociales, los individuos y los humores del momento.

No puedo creer, entonces, como el Sr. Mansilla, en “una tradición que reglamente normas de calidad” para el presente, por tanto, tampoco podría, para fundamentar una supuesta “calidad artística”, “acudir al manido argumento de una originalidad inesperada” (tradición modernista), o a “la necesidad” (terminología de tradición esencialista) de una supuesta “renovación total de los medios y las imágenes”. El Sr. Mansilla parece que no puede ver dónde estoy porque no lo concibe.

La práctica en el arte contemporáneo no pretende más, como las vanguardias o el Sr. Mansilla, tener una respuesta para la pregunta “¿qué es arte?”, porque esa práctica ha surgido de la ausencia de búsquedas en función de narrativas o agendas históricas maestras, las cuales se agotaron históricamente, al hacerse repetitivas y manieristas, en su afán por un supuesto progreso continuo que les daba sentido; primero fue la búsqueda de la perfección de la “mímesis” renacentista (representación de la realidad exterior), propuesta como esencia del arte por G. Vasari, y luego fue el ideal modernista de un arte puro, propuesto por C. Greenberg (es decir, el arte como esencialmente pintura y la pintura liberada de su servidumbre a la forma: la abstracción pura).

Esa ausencia de narrativas maestras, de tareas, ha significado en el arte contemporáneo la recuperación de una libertad inédita, no conquistada por cierto, porque no fue sino el producto de la decantación por agotamiento del curso progresivo, continuo y lineal de los acontecimientos artísticos pasados, entonces lo que se tiene en el presente es una pluralidad de discontinuidades artísticas, y lo que se dispone para hacer arte es toda esa libertad, toda esa riqueza visual, plástica y cultural, no solo del pasado sino también del presente. Por tanto, “todo es posible” en el arte actual, en la medida en que ya no hay tareas históricas, agendas estéticas, ni narrativas que seguir; en la medida en que no hay determinaciones a priori acer-

ca de las formas o maneras en que debe manifestarse una obra de arte, y esas “normas de calidad” que le inquietan al Sr. Mansilla, no son otra cosa que un punto suelto, sin su contexto histórico, de la agenda renacentista. De todos modos “La Crítica del Juicio” de Kant se ha hecho cargo ya de ese punto al demostrar que el juicio estético es un juicio de valor fundado en el sentimiento íntimo del gusto: a eso se reducen implícitamente “las normas de calidad” en Kant.

Afirmamos entonces que “todo es posible”, pero también es cierta la afirmación del historiador Heinrich Wölfflin que dice: “No todo es posible en cualquier tiempo, y ciertos pensamientos solo pueden ser pensados en ciertos estados de desarrollo”, es decir, un objeto, pensado como obra de arte en 1950, nunca podría haber alcanzado ese estatus en 1650, y sin embargo, históricamente, ambos han alcanzado el estatus de “obra de arte”.

Definamos términos para entendernos: “todo es posible” significa que los artistas actuales pueden hacer uso de cualquiera de las diversas formas del arte del pasado en función de sus necesidades artísticas actuales; pero “no todo es posible” significa que no es posible relacionar esas obras contemporáneas, resueltas de ese modo, del mismo modo que las obras del pasado, ya que estas respondieron a las necesidades de su tiempo, jugando un específico rol en la vida de entonces diferente al nuestro; y si las relacionamos, es a nuestra manera, y el modo en que lo hacemos es precisamente lo que define el carácter contemporáneo de nuestra época. Como artistas contemporáneos podemos estar aún vinculados a los mensajes de un Diego de Velásquez (en este sentido, el arte trasciende su propia época y la nuestra), pero las posibilidades que tenemos de expresarlos en el presente tendrán formas que inevitablemente serán de nuestro tiempo, de otro modo sería un arte anacrónico.

Por otra parte, aun cuando “todo es posible” para el arte contemporáneo, este tiene características específicas que lo distinguen del arte de cualquier otra época; esto debería ser obvio, pero no lo es cuando se trata de tener que admitir formas artísticas contemporáneas que no se corresponden con lo que “quisiéramos” que fuera el arte (promesa de felicidad, representación de la belleza, etc.). Así que una de las características del arte de esta época parece consistir en que su propósito no es principalmente estético, sino algo más primario, donde no existe el clásico observador, ni el museo como su natural destino. Se trata, más bien, de un arte vivo que busca un

contacto con la gente, de modo más inmediato que lo que es posible en un museo o en una galería. Un ejemplo de esto es el arte del colectivo “Mujeres Creando”.

Otra de sus características es que la mayor parte del arte que se hace hoy no son pinturas, sino “instalaciones” (un término que se ha hecho, por cierto, demasiado cómodo para designar propuestas tan diversas como los medios que se emplean para realizarlas). Si verdaderamente estas obras expresan nuestros tiempos, ellas continuarán desarrollándose, como aparentemente está sucediendo.

Lo que nos queda, entonces, a los que escribimos acerca del arte es ser coherentes con esa ya consumada “definición” abierta de arte, ya que, como dice Arthur Danto, “un arte pluralista requiere una crítica pluralista (...) que tome la obra en sus propios términos actuales: sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y cómo debe ser entendido”, sin que esto signifique, por supuesto, señalar lo que será, o lo que debería ser, el arte del mañana.

De cualquier modo, lo que digamos el Sr. Mansilla y yo, o cualquiera que pretenda hacer teoría del arte, estará siempre naturalmente “atrasado” con relación a la práctica artística, porque, como sabemos, primero surgió el arte y luego apareció la teoría, naturalmente “rezagada”, como debe ser. Quien ame el arte no tiene ninguna razón para lamentarlo, es más, eso debería situar objetivamente nuestra teoría y conferirnos la humildad necesaria para acceder a un conocimiento más objetivo y científico del arte, lo cual, por cierto, más allá de satisfacer nuestro “instinto de conocimiento” y nuestra logofilia, lamentablemente no tiene ninguna utilidad para la práctica artística.

**Publicado originalmente en el suplemento Fondo Negro, periódico La Prensa,
31 de marzo, 2002.**

LA OTRA FIGURACIÓN

En un contexto en el que parecen haberse fosilizado determinadas formas artísticas, las buenas costumbres, los buenos modales y lo “políticamente correcto” consisten en hacer exposiciones de obras que exhiban el aprendizaje del oficio alcanzado para lograr esas determinadas formas artísticas.

En un contexto semejante - el nuestro -, hacer otra cosa, haciéndole caso a esa necesidad arcaica-artística de expresar pintando la emergencia de lo que es pertinentemente vital, es una majadería por lo menos valiente y arriesgada, características que, por cierto, constituyen parte de todo acto creativo verdadero.

De eso se trata precisamente los trabajos artísticos propuestos por Alejandra Delgado y Avril Filomeno: ellas contravienen las buenas costumbres de cómo mirar “correctamente” el cuerpo humano, porque lo que les interesa no es ilustrar un libro de anatomía - basta el oficio para eso -, sino interpretar la especificidad del cuerpo humano en esta época precisamente, y no en cualquiera. Y no desde concepciones formales concebidas en libros o teorías del arte, en otros tiempos y otros lugares, sino a partir de vivencias propias, de sensaciones, vísceras, dolores y abismos propios; a partir de lo que se vive y se sabe, a partir de eso que no siempre se puede hablar, por eso Francis Bacon decía: “Si tú puedes hablar de eso ¿para qué pintarlo?, es decir, si no puedes hablarlo... ¡píntalo!”.

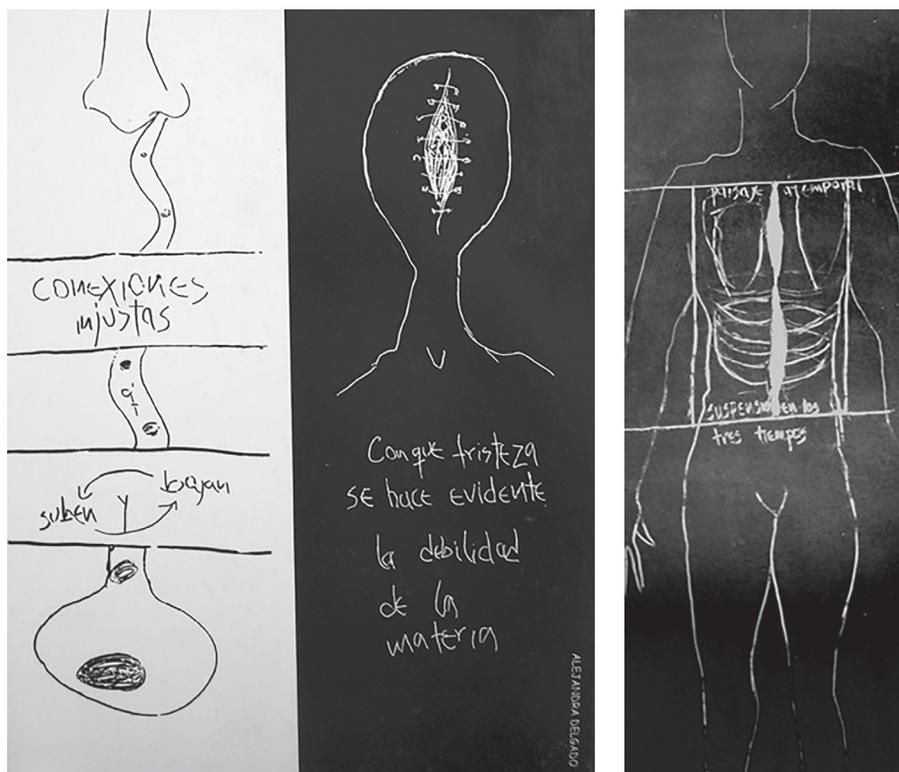
Porque toda palabra, todo gesto verbal, nunca es más que un acecho que ronda y zarpa inútilmente, eso que en el arte es de otra naturaleza: se siente sin nombrar el sentimiento, se intuye sin nombrar la intuición.

Por eso, cuando Alejandra Delgado y Avril Filomeno intentan hablar de su trabajo como “la búsqueda de un lenguaje plástico que nos permita hacer posible un autoconocimiento mediante la introspección y el enfrenta-

miento con la memoria de un cuerpo que nos pertenece, con la urgencia de la vida y el dolor de habitar el instante”, es preciso situar el acecho de esas palabras en el lugar desde el cual deberíamos sentir e intuir eso que, transparente o descarnado, nos conmina a enfrentar, de forma distinta a la que estamos acostumbrados, la fragilidad de la materia que encarnamos o el destino de un cuerpo demasiado efímero para pretender la duración.

O esos cuerpos, ¿son quizás metáforas o diagnósticos subliminales acerca de lo efímero, la fragilidad y el desencanto por los ideales y las utopías desvanecidas de nuestro tiempo? Al fin y al cabo, habríamos interiorizado estos sentimientos hasta encarnizarlos en nuestros propios cuerpos, ¿cómo “veríamos” entonces tales cuerpos?

Por otra parte, Alejandra y Avril rescatan, de esa larga historia de la figura humana, “la otra figuración”, precisamente aquella que dio lugar al



arte: la de la expresividad vital; esa figuración sincera, sentida, desnuda de maquinaciones racionales. Por tanto, hace falta “la otra mirada”, una que quizás podría generar un nuevo humanismo para estos tiempos.

Publicado originalmente en el catálogo de la muestra LA OTRA FIGURACIÓN, de Alejandra Delgado y Avril Filomeno, abril, 2002.

LA 25° BIENAL DE SAO PAULO, EN CUATRO

CAPÍTULOS

1. En estos días y hasta el 2 de junio estará abierta la 25ª edición de la Bienal de Sao Paulo. Se trata de uno de los eventos de arte contemporáneo más importantes del planeta: 50 años de existencia, 30.000 metros cuadrados de extensión (el tamaño de unos seis estadios de fútbol) dedicados al arte; 70 países representados, 180 artistas participantes (y 18 millones de reales).

La Bienal de Sao Paulo fue concebida siguiendo el modelo de su similar de Venecia. Se creó por iniciativa de un próspero empresario brasileño de origen italiano: Francisco Matarazzo. Su sede, un imponente pabellón industrial de hormigón, acero y vidrio, fue diseñado por un arquitecto brasileño, el comunista Oscar Niemeyer, en el Parque do Ibirapuera, de la ciudad de Sao Paulo.

Uno de los aspectos más importantes de este acontecimiento es el de haber hecho posible un creciente descentramiento multirreferencial respecto de la tradicional hegemonía artística europea y norteamericana; en este sentido, por sus dimensiones, es más importante que las bienales de La Habana, de Estambul o de Johannesburgo, en África. De hecho, el curador actual de la Bienal de Sao Paulo, Alfons Hug, afirma que “En un universo artístico multipolar, el pensamiento hegemónico y eurocéntrico no tiene más espacio”. Y resalta el hecho por el cual “la Bienal de Sao Paulo tiene lugar en una de las mayores y pluriculturales ciudades del planeta, donde se mezclan elementos africanos, indígenas, asiáticos y europeos, estableciéndose una interconexión más fuerte entre las culturas no europeas”.

El mismo hecho de la elección de Hug como curador general de la Bienal, reemplazando al brasileño Ivo Mesquita, es sintomático: fue Director en Caracas, durante varios años, de la Asociación Cultural Humboldt-Goethe

Institut y curador de varias muestras en esa ciudad; tiene un gran conocimiento de las culturas Latinoamericanas y del Tercer Mundo; y cree que el futuro de las artes se encuentra en África, Asia y América Latina.

Por supuesto, ese desplazamiento plural del foco hegemónico occidental hacia la periferia no está consolidado, ni mucho menos, sin embargo, es evidente que nunca antes como ahora, en toda la historia oficial del arte, se había dado esa tendencia.

2. El concepto sobre el cual giró la investigación curatorial que propuso Alfons Hug para esta edición de la Bienal es el de las “Iconografías Metropolitanas”, como una noción amplia que parte de la idea de que las capitales generan una energía de carácter urbano, definiendo el perfil de la creación artística contemporánea. En este sentido se invitó, según el sistema tradicional de participaciones nacionales, a todas las propuestas artísticas que manifestaran un sentido acerca de la experiencia urbana, pero esta vez con un único artista por país. Bolivia estuvo representada por Raquel Schwartz, seleccionada por el curador boliviano Pedro Querejazu.

En el mismo contexto de las “Iconografías Metropolitanas” se organizó, de modo inédito, una exposición paralela de carácter internacional, la cual debía expresar el estado actual de la producción artística mundial. Para ello se eligieron once metrópolis representativas: Sao Paulo, Caracas, Moscú, Beijing, Nueva York, Estambul, Tokio, Sídney, Johannesburgo, Berlín y Londres. Cada una de estas ciudades envió cuatro o cinco artistas, seleccionados por curadores locales. A ellas se agregó una metrópolis utópica, como la número doce: una ciudad que los arquitectos y urbanistas no lograrán sin embargo construir. Al respecto, el brasileño Arthur Omar exhibió un conjunto de fotos de aquellas inmensas estatuas de Buda destruidas el año pasado por los talibanes en Bamiyán, Afganistán.

3. El concepto de “Iconografías Metropolitanas” pretende aludir, según Hug, a esa emergencia imprevista de ciudades, metrópolis y megalópolis; descifrar estos nuevos contextos sociales, sus nuevas formas de sobrevivencia urbanas y sus corrientes de energía traducidas en arte: asumir este urbano y nuevo “espíritu de la época”. Ya que frente a la velocidad y complejidad de los procesos urbanos existe el riesgo de que la obra de arte quede a remolque de la ciudad, en lugar de correr delante de ella y proponerle un sentido.

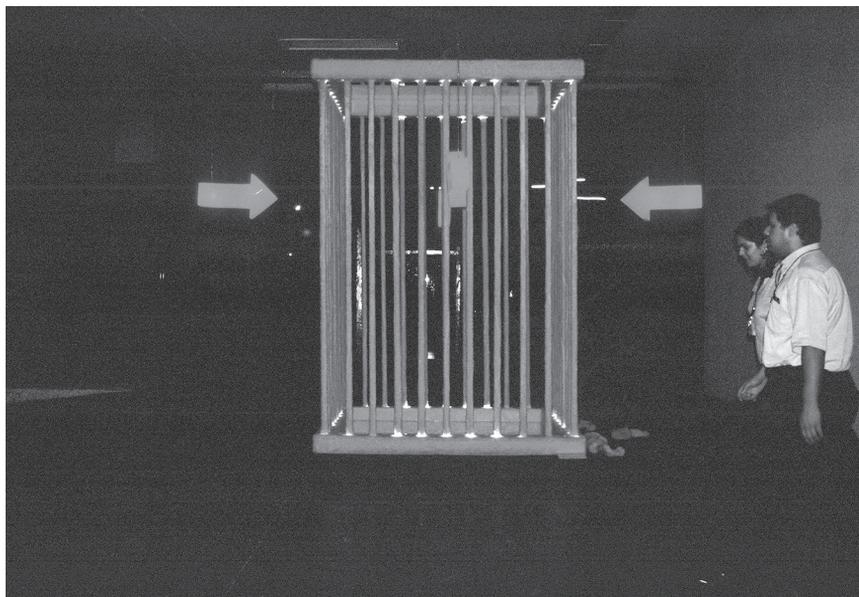
El arte actual no puede entonces (si pretende hacerse “escuchar”) eludir el hecho de tener que competir con la magnitud física de la arquitectura, con los medios de comunicación masivos (prensa, televisión, cine, publicidad, etc.), con los festivales de rock, es decir, con todas esas formas impactantes que llegan a la gente de las urbes de modo masivo. La práctica artística debe poder entonces ser capaz de crear obras que sean “mayores” que la ciudad, que las abarque, dándoles un sentido, pero eso solo puede suceder si dichas obras se caracterizan por “su densidad, intensidad y radicalismo”.

Por otra parte, dice Hug, en este contexto urbano del arte cabe hacerse algunas preguntas: ¿Cómo reacciona el arte de las metrópolis a las dramáticas transformaciones culturales y sociales en muchas partes del mundo?; ¿qué respuestas da el arte a la pobreza, a la violencia y exclusión social en las metrópolis?; ¿hasta qué grado depende el arte presente de la herencia cultural de sus regiones de origen?; los criterios occidentales de crítica de arte y curaduría valen en todas partes?; ¿existen temas universales?; ¿cómo se relaciona el arte global con la exigencia de la última Bienal de Arquitectura de Venecia: “menos estética y más ética?”.

4.- Entre las propuestas artísticas presentadas en la Bienal, es necesario me4. Entre las propuestas artísticas presentadas en la Bienal es necesario mencionar la de Raquel Schwartz, llamada Cárcel de ilusiones. Físicamente se trata de una cárcel con los barrotes cubiertos de esa tela con la que se revisten algunas de nuestras ilusiones: el peluche rosa. Flechas de neón nos seducen con su intermitente ojo guiñador para invitarnos a entrar allí. Los barrotes son flexibles, de tal modo que uno accede a esa llamativa cárcel con muy poca dificultad. Ya adentro, el piso y el techo están cubiertos de espejos; mirar arriba o abajo, es igual (como ese latido que escuchamos al entrar, haciéndonos creer que estamos vivos): perturba nuestra estancia con su engaño de dimensiones repetitivas hasta el infinito, hasta el punto de extraviarnos. Metáfora de nuestras ciudades, esa cárcel traduce acertadamente el destino de mucha gente que viene a las ciudades en busca de bienestar y lo que encuentra no es sino ilusión y extravío. La obra de Schwartz, como siempre, nos rescata del tedio adormecedor de obras simplemente impactantes, para lograr hacer intensamente visible y fundamental, lo que percibimos en la indolencia de lo cotidiano. Por cierto, Raquel Schwartz estará otra vez representándonos, en octubre, en el “Open 2002” de Venecia, una exhibición dedicada a todas aquellas artistas femeninas que manifies-

tan en su trabajo artístico “creatividad, innovación y energía”. Allí estarán también, entre otras, Yoko Ono, Rebeca Horn y Niki de Saint Phalle.

Por otra parte, el artista japonés Tatsumi Orimoto exhibe una serie de fotos cotidianas de su madre, que sufre el mal de Alzheimer. Además de las fotografías, dos videos muestran a su madre, día a día, en actitudes diarias como cepillándose los dientes, etc. Un pequeño conjunto de objetos personales completa la muestra.



El alemán Michael Wesely fotografió un mismo local durante dos años seguidos. Para ello adaptó una máquina fotográfica para que se mantuviera fija, registrando la misma escena. El resultado es que se puede ver como los rayos solares se estampan sobre el local y como se dibujan sobre él las sombras de una construcción aledaña; se puede ver en un mismo espacio el inicio y el fin de esa construcción; se puede ver el pasado y el presente interactuando entre sí.

Otra propuesta importante es la del venezolano Alexander Apóstol, quien presenta su serie *Residente Pulido*. Se trata de siete fotografías di-

gitalizadas en las que el artista sintetiza obsesiones personales: la estética de los años 50; el alto contraste entre la historia oficial y sus subterfugios; y los estereotipos sexuales masculinos del macho latinoamericano. Es una metáfora cínica, lúcida y contemporánea de los edificios modernistas caraqueños, totalmente sellados y convertidos en monolitos impenetrables, en formas sintomáticas de carácter viril.

Publicado Originalmente en el periódico Los Tiempos, 12 de mayo, 2002.



EL PRIMER CONCURSO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BOLIVIA (CONART 2002)

Inédito. Por primera vez en el país surge la primera convocatoria de carácter oficial al arte contemporáneo boliviano. En efecto, este Primer Concurso Nacional de Arte Contemporáneo será un termómetro para medir ese arte que desde hace algún tiempo y de modo casi clandestino ha estado representando a Bolivia, con constancia, esfuerzo y dignidad solitaria, en las bienales internacionales de arte en todo el mundo.

Paradójica, pero felizmente, la convocatoria surge en Cochabamba, el departamento con la atmósfera artística más conservadora del país. Con este antecedente, la iniciativa de la Oficialía Mayor de Cultura de la Alcaldía de Cochabamba, con el Lic. Oscar Tavel a la cabeza, es por demás meritoria, importante y valiente: Iniciativa meritoria porque tiene la virtud de escuchar (virtud poco practicada por nuestros gobernantes) el reclamo creciente por un arte que ha ido haciéndose en la búsqueda de nuevas formas de comunicarse con la gente e interpretar la realidad más allá de los afanes comerciales de las galerías y la venta de estampas decorativas de representaciones pictóricas de carácter sedativo, y más allá de ese histórico apriorismo estético de lo bello, que aún hace estragos en las academias de arte y en los ambientes artísticos tradicionales. Iniciativa importante porque pone a Cochabamba y al país al día, situándolos artísticamente en esa urgente pertinencia del presente, justo allí donde, amenazadora, la actualidad mundial nos encuentra y donde nos conviene pensar localmente y actuar globalmente si queremos conservar la diversidad cultural que nos constituye, esa es precisamente la estrategia del arte contemporáneo en todos los países que sufren el ímpetu de la globalización, y es en este sentido que surgen las bienales internacionales de arte contemporáneo de La Habana, Estambul, Corea, Porto Alegre, Sao Paulo, Johannesburgo, Kwangju, y tantas otras; finalmente, iniciativa valiente, porque intentar cambios y nuevos sentidos en la particularmente fosilizada tradición artística cocha-

bambina conlleva el riesgo de terminar bajo el influyente peso de sus vacas sagradas y sus seguidores.

Por todo ello, la iniciativa oficial cochabambina es, sin duda, digna de elogio. El futuro dirá hasta qué punto esa actitud pionera fue realmente trascendental para el desarrollo y la vitalidad del arte boliviano. De cualquier modo, solo un arte de carácter contemporáneo, es decir, surgido de la emergencia del presente de nuestro contexto, puede interpretar artísticamente el país que vivimos y el país posible que queremos, solo así podremos contar con un arte genuinamente representativo. Por cierto, siempre parece ser necesario aclarar que cuando se habla de “arte contemporáneo” no es la referencia cronológica a cualquier cosa que tenga lugar en el presente, sino a esa convicción artística que hace posible la interpretación de la realidad del aquí y el ahora, esa actitud que plasma, como ser humano pensante, la relación actual que se tiene con el mundo, y el uso, para ello, de todos los recursos y estilos artísticos - de modo mixto o no - del pasado, del presente, sin olvidar el experimento del futuro y sin encerrarse en ninguno de ellos. Características distintivas estas, ya que la historia del arte nos muestra que, a excepción de breves periodos históricos - de discontinuidades históricas sería más preciso decir -, el arte cronológicamente contemporáneo no ha hecho siempre arte de carácter contemporáneo; y entre muchas otras, esta es la principal especificidad que da lugar a la denominación de “contemporáneo” en el arte actual, lo cual lo diferencia no solo del pasado clásico antiguo, sino también del arte moderno, cuya principal característica, como se sabe, era su enfrentamiento con el pasado, a partir de una reconsideración profunda de las condiciones de representación, convirtiéndose el arte para la modernidad en el tema principal de su reflexión.

Pero esa característica del arte contemporáneo, que privilegia el presente y un lenguaje intercultural abierto, parece haberse convertido, para algunos defensores a ultranza de la tradición, en una innovación que amenaza una identidad entendida como inmutable y terminada, olvidando su naturaleza mestiza y fluida: la identidad no es más que el resultado de ciertas regularidades que nos constituyen.

Se olvida también que toda tradición es genealógica, cuyo origen ha sido precisamente una innovación ocurrida en el pasado, de modo que la tradición no es más que la madurez de una creación aceptada y establecida; pronto, la innovación se convierte en tradición y esta en algún momento

perderá funcionalidad y otra vez será necesaria la frescura de la creación. El problema, como vemos, no es la tradición, sino una predisposición dogmática y la consecuente ausencia de una mirada autocrítica hacia lo que se ha construido.

Por cierto, hay una metáfora que expresa el sentido de esa posición rígida acerca de la tradición: Un día, en un monasterio, un maestro vio cómo un gato distraía constantemente a los demás monjes en sus prácticas de meditación, por lo que tomó la decisión de atarlo cada tarde durante el culto. Poco tiempo después murió el maestro, pero seguían atando al gato durante la ceremonia. Luego el gato murió y llevaron otro gato al monasterio para atarlo durante el culto. Siglos más tarde, los discípulos del maestro escribieron doctos tratados acerca de la importancia del gato en la tradición del culto como debe ser.

Volviendo a la iniciativa oficial, queda por ver el grado de responsabilidad que se ha asumido al hacer la convocatoria. Experiencias inmediatas pasadas han mostrado una evidente incompetencia cuando se trata de recibir y exhibir obras de carácter contemporáneo, y esto tiene que ver, sin duda, con la nula o poca comprensión de lo que implica este arte. En la medida en que estamos frente a un arte en el que no hay imperativos a priori sobre el aspecto que deberían tener las obras, los espacios para “contenerlas” tienen que ser lo suficientemente amplios y flexibles para no “censurarlos” por falta de condiciones físicas. Debe recordarse que estamos frente a un arte en libertad, ajeno a los estrechos criterios museísticos del pasado, por eso, gran parte de las exhibiciones de arte contemporáneo se realizan en galpones, fábricas, estaciones y mataderos en desuso, en vez de museos o edificaciones definidas como “contemporáneas”, precisamente por asumir espacialmente un arte que constantemente está experimentando, rompiendo moldes y replanteando sus propios límites. Lamentablemente todos los espacios públicos que “acogen” obras de arte en Bolivia presuponen un concepto clásico de arte en el que la obra debe colgarse - como estereotipadas ventanas enmarcadas hacia escenas imaginadas - y debe ser principalmente estética. Al respecto, Arthur Danto, filósofo, historiador y crítico de arte, dice: “El arte contemporáneo tiene un rasgo que lo distingue de todo el arte realizado desde 1400, y es que sus ambiciones principales no son estéticas, en todo caso, estas derivan de una nueva relación con el espectador, que no es la del clásico observador, de tal modo que el propósito primario de ese arte no es el museo clásico como espacio público, concebi-

do para atesorar obras primordialmente estéticas (...). Lo que vemos hoy día es un arte que busca una relación diferente, más primaria y directa, no solo con la gente sino también con la realidad, de tal modo que los espacios tradicionales del museo o las galerías resultan, física y conceptualmente, inadecuados, por haber sido concebidos bajo concepciones artísticas y estéticas distintas a las de nuestra época”.

Esperemos, entonces, que la organización del concurso sea coherente con las características específicas de la convocatoria.

Por lo pronto está lanzado el desafío a la creatividad artística y contemporánea del país. No parece haber límites de lenguaje, si bien la convocatoria establece algunos - y su definición - como “arte objeto”, “arte bidimensional”, “instalación”, “fotografía”, “videoarte”, “arte digital”, “performance”, “acción urbana”, “arte corporal”, es solo en un sentido pedagógico, pues hay también en la convocatoria un llamado al “arte experimental”, esa “propuesta innovadora de carácter artístico que está más allá de toda clasificación existente”

**Publicado originalmente en el suplemento Fondo Negro del periódico La Prensa,
11 de agosto, 2002.**

LA FILOSOFÍA ESTÉTICA-POLÍTICA DE ROBERTO

VALCÁRCEL

“*De Minimo Tractatus Perennis Ilusionem*”. Así, con esa solemnidad sonora casi sagrada, propia del latín, Roberto Valcárcel presenta su reciente obra en la Galería Nota, dedicada a las ilusiones eternas, a lo permanentemente efímero: paradoja intrínseca de los sentimientos.

Toda exposición de arte es la puesta en escena de un juego de dos; propone al espectador que acepte las reglas sugeridas por el artista, y si éste es Roberto Valcárcel, esas reglas definen, desde el principio, las condiciones de una experiencia que busca cuestionar la capacidad del espectador de percibir los objetos de modo tradicional; sin embargo, siempre encontramos una obra abierta, pero también el contexto que funda los límites del juego. En el caso de “De Mínimo...” ese contexto, más allá de su atmósfera fría y aséptica, está abierto por la necesidad de reconstruir una interioridad al margen de las casillas, los números y las medidas; éstos constituyen precisamente esa contraparte que se nos propone y opone para hacer posible el juego.

Tres estrategias para asumir ese juego: 1) Los antecedentes del artista, fundados en una relación particular del lenguaje y arte, lo que la mayor parte de la gente llama “arte conceptual”; 2) Un acercamiento estético-objetivo que busca justificar la subjetividad de sus pasos de modo lógico y responsable; y 3) El ingreso directo al juego del artista: que cada espectador elija.

Se afirma que el arte conceptual se caracteriza por un renunciamiento al contenido, a toda representación no tautológica, de tal modo que el arte se representa a sí mismo como concepto puro, en el que el formalismo se libera de todo contenido transitivo, mostrando solo el proceso de un plan, el programa de una ejecución, la estructura de la idea. “Cuando un artista utiliza”, dice Sol Lewitt, “una forma conceptual de arte, eso significa que

todo está previsto y decidido de antemano y que la ejecución solo es un asunto de rutina". Es más, uno puede asumir o no esa ejecución, de cualquier modo, el trabajo artístico ya está hecho como idea.

Si el arte conceptual hace de la idea, no de su significado, la obra misma, ¿cómo saber de ella, si no es viéndola bajo una forma que manifieste un programa de ejecución? Lo que tenemos en consecuencia es la desnudez del logo, el significado reducido al significante: el objeto de la representación despojado de toda representación, y convertido en una definición verbal que pretende ser flecha visible en dirección directa a la mente del espectador, dejando en este un vacío emocional, lo cual es una condición para aprehender el proceso mental mismo, que es de lo que se trata en última instancia.

A partir de esta estrategia teórica, ¿podremos enfrentar (o interpretar) más fácilmente el juego que nos propone Roberto Valcárcel?

Como sabemos, el fundamento de toda teoría objetiva del arte, de toda estética, y de cualquier comentario relativo a la obra de arte es la experiencia estética, ese momento de contacto directo, sin nombre ni concepto aún, entre el espectador y la obra. Es solo a partir de esa primera emoción y/o pensamiento que hacemos un juicio o comentario acerca de lo que estamos viendo (e inevitablemente sintiendo o pensando). Luego, como somos logófilos por naturaleza ("una segunda naturaleza", diría Nietzsche), necesitamos explicitar y explicar esa experiencia con un aire de objetividad, e incluso hacer una disciplina discursiva acerca de esa explicación; pretensión inútil porque en el fondo de toda experiencia estética no hay más que una oscura, rica e irreductible subjetividad, por cierto, a eso se debe que todos los intentos de hacer del arte una ciencia hayan fracasado. Si bien hay una objetividad manifestada en la concreción tangible de la obra, esta solo se define, lo mismo que la realidad, en lo que pensamos o hacemos de ella. Por eso Marcel Duchamp suponía que la obra de arte no era concluida por el artista, sino por el juicio del espectador, quedando así la obra permanentemente abierta, o al menos hasta que todos los espectadores posibles la cierran con su juicio. Sin embargo, esa subjetividad implícita en ese juicio termina por afirmar una banal y caprichosa estética del gusto, convirtiéndose en una opinión o simple creencia, lo cual impide el propósito de constituir un juicio estético que tenga relevancia, es decir, que pueda ser pertinentemente público y, entonces, coherentemente, deberíamos quedarnos con

nuestra opinión y salvar así nuestra responsabilidad social.

Si lo único que quieres es encontrar divertida y profunda la obra de Roberto Valcárcel, hay que olvidarse de lo aprendido y quedarse solo con la voluntad de jugar a hacer filosofía estética y reaprender interpretando una realidad cuya especificidad queda también por descubrir. Al fin y al cabo, el evento genuino del arte no consiste sino en eso.

Entonces, si vas a ver la obra en cuestión podría suceder esto: Si entras por la izquierda (no está prohibido, por lo tanto, puedes hacerlo), encuentras un juego de ajedrez con dos peones jugados, para anunciar que en adelante los sentimientos de toda índole deben medirse en proporción y fuerza, tal como dicen las reglas del ajedrez. Si entras por la derecha (tienes también el derecho a ser convencional) encuentras el juego de ajedrez al final, por lo que sabes que una batalla ha terminado y está por comenzar otra, en la que uno debería sentirse aludido. De cualquier modo, en alguna parte del recorrido habrá dos ositos de peluche, como trofeos de una metáfora ganada: los ositos están, en más de un sentido, como sentimientos escondidos en una coraza "voluntaria". Más allá y más aquí también hay sentimientos, solo que están atrapados entre números, medidas y rectángulos precisos en rojo y negro. Un poco más allá te sorprenderá un pequeño adminículo de metal construido ingeniosamente para dar lugar a dos brazos, uno de los cuales sostiene una lupa para mirar y vigilar de modo ampliado lo que está en el otro brazo: una minúscula fotografía de dos personas besándose, ¿se esconden de una vigilancia inevitable?, ¿quieren estar lejos de esa vigilancia que, por cierto, podría ser uno mismo cuando espiamos a aquella pareja al mirar por la lupa? De cualquier modo, si pudieran huir, hay un lobo negro acechándolos ("Miedo a la muerte: 40%"). En otro lugar hay una farmacia del futuro poniendo en oferta, en botellas clínicas y asépticas, el porcentaje de nostalgia que necesitamos para encontrar en el pasado el sentido de nuestras vidas. Y al final de todo uno se queda con la sensación de que los recuadros en rojo y negro provienen de una lógica binaria (la misma que ha hecho posible la ciencia y el ajedrez), que ordena descubrir distancias entre el más y el menos de un sentimiento, una distancia que debe ser medida para estar seguros de que todavía sentimos o para conjurar el peligro de sus desenfrenos.

Pensar los sentimientos, descubrirlos agazapados o dispersos desenfrenadamente, o vigilados con una lupa para medir su peligrosa incidencia en

la realidad, es una tarea inspirada en la ciencia y su noción de progreso. Eso es lo que pone en evidencia la obra mágica y política de Valcárcel, eso y algo más que solo cada espectador puede descubrir.

Publicado en el suplemento Fondo Negro, periódico La Prensa, agosto, 2002.

INVENCION ARTÍSTICA E INVENCION POLÍTICA

Nunca antes en la historia el arte fue menos occidental que ahora; nunca la diversidad cultural fue más valorada que ahora dentro del arte, tanto que se ha vuelto casi una exigencia, en los circuitos internacionales del arte contemporáneo, manifestar el contexto local, regional, particular o íntimo en el que tiene lugar el arte. Para que esto haya sido posible han tenido que pasar dos cosas: 1) Las profundas transformaciones llevadas a cabo por el arte moderno, derivadas de su cuestionamiento a cuatrocientos años de arte representativo clásico, y un consecuente interés artístico, de carácter orgánico, por el arte de otras regiones y otras culturas, lo cual condujo a un nuevo punto de vista sobre el arte, más abierto, más libre, sin las obligaciones artísticas o estéticas a priori del clasicismo: no más recetas, no más reglas ni más normativas. 2) La posibilidad de “un” lenguaje artístico universal mixto, plural, mestizo y diverso como consecuencia del nuevo ámbito intercultural del arte, lo que hizo posible un “entendimiento” artístico entre todos los países, a pesar de sus diferencias culturales. Este nuevo lenguaje fue también una consecuencia natural del ámbito de libertad en el que se inscribieron las prácticas artísticas contemporáneas en todo el mundo, resultando de ello un arte no sólo polimorfo e intercultural, sino también interdisciplinario. En efecto, el artista contemporáneo es habitante de todas las otras formas de arte existentes, igual que un “surfista”, cruza permanentemente a través de un espacio diverso. No existe más, en términos de creación, algo que pudiera llamarse “disciplina” o “categoría”; lo que hay es un campo extenso de signos, de producción, que los artistas ocupan de un extremo a otro.

Esta forma de trabajo, sin obligaciones disciplinarias, artísticas o estéticas, ha supuesto un contexto artístico ideal muy particular dentro de la sociedad, un espacio de libertad inédita y, en consecuencia, una especie de refugio y asilo alternativo para todos aquellos proyectos que no están atados a las convenciones impuestas, ni a una lógica del rendimiento o la eficacia inmediata, determinada por la industria y el sistema de consumo. Este es-

pacio de libertad, ha hecho del arte un lugar de resistencia natural a toda forma de convención, imposición o arbitrariedad social, un lugar abierto a ideas y a prácticas, que en otros ámbitos posiblemente serían reprimidas, un lugar de consecuencias políticas. Sin embargo, no todas las prácticas artísticas contemporáneas asumen ese lugar. Y esto es precisamente lo que marca la diferencia entre el arte contemporáneo de Europa o Estados Unidos y el arte contemporáneo que se hace fuera de estos. Aquel suele padecer muy a menudo, un déficit de fuerza política, en cambio este ha hecho posible y pertinente la relación entre invención política e invención artística, algo que en esos tradicionales “focos de irradiación del arte” occidentales, ha desaparecido desde los años 60 y 70, o bien permanece como caricaturas simbólicas de esos años, insistiéndose todavía hoy, después de cada exposición, que cada obra “cuestiona el mundo contemporáneo”: cuestiona la imagen, la publicidad, los medios, el poder, etc., cuando en realidad suelen ser asimilados como auxiliares del capital: Parece haber aquí una cierta ingenuidad al pensar que es suficiente servirse de los materiales de la vida cotidiana o la imagen publicitaria, para que los objetos artísticos producidos de ese modo, tengan un valor polémico en relación con el mundo político o económico que habitan. Justificar ese destino del arte afirmando que en esos lugares el arte padece de una excesiva proximidad con la industria cultural, la publicidad, la moda y el esquema del mercado en general, evita pensar la posibilidad de plantearse el problema desde otra perspectiva, es decir, pensar que los procedimientos artísticos pueden ser o no asimilables, según haya una voluntad de lucha o resistencia. Esto no quiere decir que donde no hay una voluntad de resistencia tenga que haber necesariamente una nítida correspondencia entre el ámbito del arte y el ámbito de la dominación política. En realidad, no hay un criterio específico que defina un arte integrado al capital o al poder y un arte de la resistencia.

Hay momentos en los que determinadas formas de acción, determinadas formas de objetos, son capaces de poblar mundos diferentes, alternos, enigmáticos, que se convierten en resistencia.

Entonces, el problema es crear ámbitos de resistencia, lo que no significa necesariamente crear crítica, sino crear dispositivos, procesos sensibles, diferentes, sutiles, que se inscriban en el modo de la acción artística, en el modo del enigma que implica el arte.

La pregunta es ¿Cómo inventar políticamente, dispositivos que puedan

crear verdaderamente intervenciones o formas de percepción distintas?

Las respuestas vienen precisamente del arte contemporáneo que se hace en lugares como América del sur, África o Asia, donde, contrariamente a los países del norte -orgullosos de su historia y convencidos con razón o sin ella, de que ocupan un lugar central en el mundo-, se administra el nacionalismo con una buena dosis de autocrítica y a veces cinismo, producto de un entorno generalizado de corrupción, de incompetencia política y jurídica.

Este contexto, de fraude institucionalizado, ha dado lugar a la emergencia de acciones artísticas cuestionadoras, a veces al margen de una legalidad también cuestionada. Preguntarse si tales acciones son arte o no, es totalmente irrelevante, en la medida en que circunstancialmente son pertinentes e incluso urgentes, en la medida en que el arte se hace, no se define a priori.

Cuatro ejemplos en cuatro países, entre muchos otros, constituyen la especificidad de un arte contemporáneo, distinto al de los tradicionales centros de difusión artística del norte.

México: Minerva Cuevas crea en 1998 una institución “MVC/Mejor Vida Corp”, instalando sus oficinas en un edificio de la Ciudad de México, desde donde difunde sus actividades. En el año 2001, Minerva Cuevas emprende una “Campaña por la igualdad, una condición natural”, en el marco de una exposición colectiva (“Desarreglos, protocolos en situación”) en la galería Art et Essai de Rennes, Francia. Su trabajo propone numerosas transformaciones de logotipos de marcas conocidas, para denunciar los imperialismos en los que se inscriben, y criticar el sistema que los acoge. Esas transformaciones son más bien, sutiles cambios que apuntan sobre la imagen sustentada en los sentimientos anclados del inconsciente colectivo. En efecto, Minerva Cuevas transformó en México, por ejemplo, la mascota del logotipo del banco BBV, un cerdito tierno de rasgos simpáticos, disfrazado de Robin Hood, el héroe que roba a los ricos para dárselos a los pobres. En el nuevo contexto propuesto por Cuevas, ese cerdito héroe adquiere un nuevo sentido, poniendo en evidencia lo absurdo de esa mascota y la avaricia del cerdito. Esta campaña fue juzgada ofensiva por el banco, de tal modo que la exposición tuvo que ser desmantelada el día mismo de su inauguración. Por cierto, el banco ya tenía listo para ese día, otro cerdito

vestido de rockero, al que hacía bailar un empleado del banco. En Rennes (Francia), Cuevas involuntariamente hizo que los habitantes de esa ciudad, salieran de la galería a las calles e hicieran suya la “campana igualdad...” y la utilizaran para decir “no” a la candidato ultraderechista francesa Marion Anne Perrine Le Pen. Las consignas de la manifestación giraron alrededor, no de un partido político, sino de esa idea humanista de igualdad.

El trabajo de Minerva Cuevas en general, es simple, directo, pero siempre colectivo, hasta el punto de disolver su autoría, autorizando de ese modo la reapropiación de la obra por parte del público.

Guatemala: El festival “Octubre azul”, que dio lugar al surgimiento de artistas contemporáneos poco conocidos, que nació al margen de cualquier estructura institucional. El contexto artístico frágil y precario de esta ciudad no impidió la confección de un programa compacto de actividades culturales que, tomando en cuenta el momento particular que vive ese país, busca reforzar y agudizar la atmósfera psicopolítica de cambio que vive la gente, proyectando intervenciones urbanas provocadoras que subviertan un medio social tradicionalmente conservador y poco acostumbrado a ser perturbado por el arte en la vía pública. La falta de grandes inversiones o de profundas bases teóricas, fue reemplazada por un sentido lúdico y una fresca intuición.

Tommy Garcia, en su obra “El retrete”, se sentó sobre un retrete, después de bajarse los pantalones, en plena vía pública, como parte de los “plantonés” que para entonces, se desarrollaban frente al Congreso de la República y como manifestación en contra de las tradicionales acciones autoritarias de los diputados. Un grupo representante del partido oficialista, al ver el retrete de Garcia, se lanzó sobre el objeto y lo hizo pedazos, lo cual se transformó en la evidencia y el símbolo de la intolerancia y prepotencia política que se estaba denunciando. Otro performance de Regina José Galindo llamado “No perdemos nada con nacer” muestra a ella misma dentro de una bolsa plástica, en el basurero municipal de la ciudad, durante más de una hora, como alusión a los despojos humanos encontrados frecuentemente allí, es también una reflexión acerca de las implicaciones sociales, emocionales y éticas de un contexto social que segrega indistintamente desechos orgánicos incorporándolos a su paisaje urbano. Por otra parte, Telma Alvarez, Igor Kubrik y Javier Payeras, realizaron una instalación en el Museo Nacional de Historia, donde introdujeron objetos y fetiches propios de

la época, Batman, Pokémon, los héroes de “La guerra de las galaxias”, etc, se mezclaban con personajes escultóricos clásicos de próceres y mártires, estableciéndose una confrontación de códigos y tiempos de carácter autocrítico. A los pocos días, de la inauguración, la muestra fue censurada por el mismo director de la institución, poniendo en evidencia los ocultos mecanismos de poder que decidieron el resultado de aquella confrontación. Por otra parte, “Octubre azul” apoya sensibilidades de espacios de resistencia no tradicionales como el rock, el rap, movimientos gay o lésbico y otras manifestaciones que estén más allá de los discursos y las acciones tradicionales de las viejas izquierdas o de las derechas conservadoras, para quienes, por cierto, la generación de “Octubre azul” constituyen “la generación chatarra”.

Bolivia: En un precario contexto artístico y social, en el que el término “restricción” es un elemento clave para entender su naturaleza, el arte contemporáneo es, en efecto, una manifestación de destellos e iluminaciones frágiles. Las restricciones económicas, políticas, sociales, culturales, morales y vehiculares que constituyen al país, contrasta con el desenfreno y la avidez de sus políticos, jueces y gerentes públicos, haciendo de la corrupción una calle ciega de tránsito “obligado”. En este ámbito de restricción ilimitada, aparece “Mujeres Creando”, un colectivo femenino lésbico de carácter anarquista y popular, cuyas intervenciones artístico-políticas tienen como escenario natural las calles. Su rechazo a cualquier definición que pueda etiquetar el carácter de sus acciones, se ha convertido en una estrategia de guerrillas, donde no es posible ubicar el instante conceptual en el que tiene lugar el sentido de sus acciones. Su rechazo a llamar “arte” al conjunto de sus acciones, esta ligado a su oposición a un arte “oficial”, elitista y anacrónico que “vive” dentro de las galerías. Por lo tanto, su ocasional adhesión al ser artístico es solo un pretexto para que su acción política “goce” de cierta libertad o impunidad, frente a la intolerancia del poder, sin embargo, ellas fueron invitadas como grupo artístico a varios eventos de arte contemporáneo internacional muy importantes, y es que sus acciones tienen una estética definida, es decir, una forma y un modo particular de realizarse. Sin embargo, el grupo insiste en rehuir el término “arte” para definir lo que hace, con eso se busca evitar que el filo político de sus acciones, se convierta en un ornamento estético. Aunque sabemos que este riesgo ha sido superado por el arte contemporáneo al priorizar lo real sobre lo puramente estético.

Una de las acciones permanentes de “Mujeres Creando” es el graffiti, lenguaje con el que pintan creativas consignas que van desde la reflexión intimista y cotidiana hasta el cuestionamiento del poder político. Otra de sus acciones fue el apoyo protagónico y decidido a los pequeños y numerosos deudores morosos de los bancos, quienes amenazaban embargar los bienes de aquellos, si no se sometían a sus condiciones de pago. Aquí, como en otras acciones, “Mujeres Creando” se colocaron en el límite de la legalidad, participando junto a los deudores en la toma de rehenes para poder ser escuchados. En todos los casos hay un permanente cuestionamiento al orden establecido, sea este político, económico o moral y casi siempre con un pie en los límites de la legalidad establecida, justo allí donde se define la apertura posible y donde el ejercicio del poder no puede evitar ser visible. Este cuestionamiento de los límites, posibilita el ensanchamiento progresivo de las libertades ciudadanas.

Venezuela: De todos los contextos artísticos citados, el de Venezuela es, sin duda, el que tiene largamente una mayor proyección: Una fuerte estructura institucional, en diferentes niveles, apoya decididamente el arte contemporáneo, haciendo de este la expresión oficial del arte venezolano. Por eso, lo que en otros países es todavía experimental, en Venezuela es ya tradición, y como tal, el arte contemporáneo se encuentra a veces demasiado asimilado al “establishment” sobre todo económico; hay que tener en cuenta que las instalaciones artísticas, las becas a los artistas y algunos salones, están auspiciados por la empresa privada.

Sin embargo, cabe destacar un grupo de artistas que bajo la sigla T.S.A (Tercer Sector Audiovisual), ha emprendido un conjunto de acciones que busca fundamentalmente constituir alternativas de resistencia frente a los grandes grupos empresariales de la televisión. El campo de sus intervenciones es, además del medio audiovisual, la red de internet (www.re-seaut.org), y un espacio internacional de contactos con otros movimientos de resistencia por la libertad de difusión herziana, como “Zalea TV” en París, “Primitive” en Marseille, “Irrational” de México, etc. Una de las últimas acciones del TSA, fue la denuncia y el cuestionamiento, por medios alternativos de difusión, del fracasado golpe de Estado contra el presidente constitucional Hugo Chávez, por parte de algunos militares, apoyados abiertamente, antes y después, por los poderosos medios empresariales de comunicación de Venezuela. Durante el golpe el TSA denunció los allanamientos, las vejaciones, los atropellos, la intolerancia inédita de los medios,

y el silenciamiento violento de cualquier otro medio mínimamente crítico. Después de la restitución constitucional, la lucha sigue para el TSA, porque el poder económico, nacional e internacional, ha hecho que aquellos dueños de los medios de comunicación, a pesar de su fracaso, sigan hasta el presente, actuando abusiva e impunemente, al amparo de una generosa libertad de expresión, con el propósito de desestabilizar un gobierno elegido democráticamente.

El propósito que impulsa la formación de todos estos grupos, nos remite a una reflexión sobre la función del arte y su inscripción en la sociedad, sobre la relación del artista, ya no con un “espectador” contemplativo, sino con la gente en la calle, una reflexión sobre este nuevo artista que maneja, más que técnicas, estrategias y dispositivos, y que corre inéditos riesgos al colocarse en los límites de lo lícito.

De cualquier modo, todas estas acciones están extendiendo permanentemente, de acuerdo al flujo de la realidad, el concepto de arte, otorgándole una especificidad propia al arte contemporáneo de esta parte del mundo. Nunca como ahora, desde la época de las cavernas, el arte había tenido esta clase de relación con la realidad. El arte es, sin duda, lo que el hombre hace de él

**Publicado originalmente en el suplemento Fondo Negro del periódico La Prensa,
octubre, 2002.**

LENGUAJES ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS

Hablar de "lenguajes" en arte, es referirnos a los medios que tenemos para manifestar, representar o expresar lo que deseamos mostrar. Por tanto, un lenguaje es una mediación entre nuestra intención formulada en un proyecto y su realización efectiva.

Pero un lenguaje artístico no surge a priori respecto de los requerimientos de formalización del proyecto, sino que es una consecuencia de la necesidad que tiene el concepto artístico para exponer sus características del modo más eficazmente posible.

Por ejemplo, lo que hizo posible, que se establecieran e institucionalizaran lenguajes artísticos como la pintura, la escultura, etc. durante los siglos XIV y XIX, fue un determinado propósito: representar, imitar (lo que Giorgio Vasari, el historiador renacentista, llamaba "mímesis"), la apariencia de la naturaleza o realidad exterior, por medio de pigmentos que imitasen los colores que visten a esa realidad, buscando alcanzar por esos medios, la ilusión máxima de la verosimilitud. Tal objetivo estaba sustentado por un concepto particular de arte: el arte como la representación de lo bello externo en la naturaleza. Y la pintura era, en efecto, el medio más adecuado para hacer algo así, es cierto que el medio pictórico provenía de una larga tradición, manifestada en la Edad Media, la Grecia antigua, y prácticamente todas las culturas anteriores, aunque con propósitos muy distintos a los del arte clásico renacentista. El mismo propósito mimético dio lugar a la escultura, aunque aquí hay que agregar otro componente del arte renacentista: la pretensión de eternidad en el uso de materiales como el mármol y la piedra. Así, los lenguajes de la pintura y la escultura cumplían de modo eficaz los propósitos conceptuales del arte renacentista.

Cuando llegamos al siglo XX, nos encontramos con una profusión de lenguajes debido a que el concepto de arte había cambiado, los propósitos eran otros: ya no representar la realidad objetiva exterior, sino expresar la

emoción interior, la subjetividad; manifestar la relación del arte con la vida, resignificar el concepto de realidad para el arte, resignificar el arte, etc. El criterio estético tampoco es el mismo: ya no es la belleza el parámetro que califica al arte, sino la capacidad expresiva, el gesto creador, el potencial intelectual y reflexivo del arte, etc. Por tanto, los lenguajes tienen que ser distintos para hacer posible tales objetivos, y es en esta búsqueda de lenguajes adecuados y eficaces que surgen innumerables experimentos que darán lugar a las vanguardias artísticas. El resultado son lenguajes mixtos, híbridos, donde la pintura, la escultura, el dibujo, etc. y otros recién creados, como el cinetismo, el collage, etc., se mezclan entre sí.

Hacia 1917 se inicia un nuevo concepto de arte que dará lugar a otros lenguajes. Esa nueva idea de arte surgirá con el *ready-made* (objeto real, manufacturado, de uso cotidiano propuesto como obra de arte) de Marcel Duchamp. El arte deja de ser ilusionismo pictórico para encarnizarse en la realidad cotidiana, con ello termina de desaparecer ese criterio estético de belleza intemporal tan cuestionado por los artistas y estetas modernistas. Este nuevo concepto de arte se consolidará posteriormente con la aparición del *arte pop*, surgirá el lenguaje de la serigrafía y se reafirmarán aquellos lenguajes que, de alguna manera todavía sirven para el nuevo propósito artístico.

Todo esto, desde la perspectiva histórica, significaba varias cosas: el desarrollo progresivo de la historia del arte, que tenía determinadas metas (como la "mímesis" representativa), se había detenido en la medida en que esas metas se habían cumplido y agotado, aspecto que el arte moderno había puesto en evidencia. Pero al mismo tiempo, las vanguardias modernistas, terminaron agotándose y dejaron de luchar para imponer su idea de arte, pero dejaron asentadas esas nuevas ideas y lenguajes artísticos. No obstante, algo sí había ocurrido efectivamente, el arte no volvería a ser lo que era antes.

Sobre la base de esa gran diversidad de ideas y lenguajes artísticos, los artistas seguirían haciendo arte, aunque sin más metas que la de simplemente, hacer arte. Es decir, liberados de agendas u obligaciones estéticas o artísticas, los artistas asumirán esa libertad del modo más conveniente a sus propósitos artísticos. El conjunto de todas esas prácticas es lo que se llama actualmente "Arte Contemporáneo". Por tanto, habrá tantos lenguajes como propósitos artísticos distintos existan.

En este ámbito de libertad, es la obra la que dice que es arte, la singularidad es su cualidad específica. Es en este ámbito y en este sentido que los artistas contemporáneos pueden recurrir a lenguajes ya establecidos a finales de la modernidad, como el *performance* (acción corporal en público); el *body art* (el artista usa su cuerpo como soporte de su arte); el *ensamblaje* (collage de objetos relacionados con el contexto del artista e integrados en su obra en un gesto que busca conciliar el arte y la vida); la *instalación* o *arte contextual* (distribución espacial de objetos unidos por una idea o un propósito que puede o no tomar en cuenta el medio ambiente en el que tiene lugar. Los objetos pueden estar colocados en el suelo, sobre los muros, colgados del techo o flotando. La instalación puede implicar simultáneamente diversas técnicas como video, sonido, etc). Pero también el artista puede acudir a lenguajes tan tradicionales como la pintura, el dibujo, etc. con la "condición orgánica" de que no estén sujetos al concepto agotado de arte representativo, porque entonces estaríamos frente a un arte anacrónico, en el que un concepto de arte surgido de las condiciones y necesidades de una determinada época es trasladado a otra época, sin que esas condiciones estén presentes.

Por su parte, el arte contemporáneo dará lugar a lenguajes nuevos como el *video art* (forma de arte que se basa en imágenes en movimiento en un medio visual y de audio); *arte digital* o *cibernético* (realización artística por computadora, directamente o por medio de programas concebidos para tal efecto); *arte relacional* (arte que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social más que la afirmación de un espacio simbólico privado); *interface* (arte concebido dentro del universo de la informática que permite su integración a una red); *work in progress* (lenguaje artístico que consiste en modificar evolutivamente una obra durante el tiempo de exposición. Se opone a la idea como objeto acabado).

A esta profusión creciente de lenguajes artísticos habría que sumar otros, sin olvidar la posibilidad constante de crear otros o mezclarlos entre sí, por lo que se hace cada vez más difícil y artificial establecer límites entre ellos. En realidad cualquier medio, tradicional o inédito, es un lenguaje pertinente si es capaz de hacer posible coherentemente el propósito o idea concebida por el artista, de tal modo que la pintura, por ejemplo, no es más que un apoyo eventual en el proceso artístico de realizar la idea, ella (la pintura) no tiene una existencia artística que valga por sí misma. Lo importante en el arte —ya el mismo Hegel lo había intuido— es que el verdadero

proceso artístico consiste en lograr la adecuación del significado con los medios que lo hacen posible. Esta debería ser la única preocupación del artista al concebir una idea, y no pensar en las etiquetas (como "instalación", "pintura", etc.) que limitan sus posibilidades creativas.

**Publicado originalmente en el semanario Fondo Negro del periódico La Prensa,
abril, 2003.**

LA CURADURÍA EN EL ARTE ACTUAL

El término “curaduría” todavía hoy tiene un significado enigmático para mucha gente, no solo fuera del mundo del arte, sino incluso dentro de él.

1.

“Curador” proviene etimológicamente del latín *curator* (persona que cuida algo), su empleo en el contexto de Latinoamérica proviene del inglés *curator*, que designa explícitamente al conservador o encargado de museo. En España esa misma figura se llama *comisario*.

El curador era en principio, alguien que *cuidaba*, en un sentido más o menos amplio, las exposiciones en los museos tradicionales, donde se guardaban y se mostraban las obras de arte, de tal modo que ese curador era museólogo y/o museógrafo.

Pero posteriormente, con la aparición de las primeras vanguardias, las obras de arte adquieren nuevas formas, nuevos sentidos y significados, se produce entonces una fractura en el sistema tradicional de arte y las relaciones entre las piezas artísticas y el público son distintas, por lo que los museos que exhiben y guardan esas nuevas obras, se ven obligados a modificar no solo sus espacios, sino también los conceptos que sustentaban su museología y su museografía, así surge el museo moderno.

Una segunda fractura aparecerá en los setenta, cuando se consolidan nuevas especificidades en las obras de arte que provienen de las segundas vanguardias, lo que hará que los museos se vean obligados a modificar otra vez sus espacios y sus conceptos, dando lugar a los museos de arte contemporáneo.

Y dado que las piezas contemporáneas de arte se caracterizan por proponer constantemente formas diversas y conceptos inéditos, el museo de

arte contemporáneo se convertirá en un espacio cada vez más flexible y atípico, en todo caso el museo no será más un receptáculo inerte donde se guardan piezas artísticas del pasado, su preocupación consistirá en fijar lo inestable, en organizar el desorden que implica una práctica artística que ya no se rige por un concepto de arte normativo.²

En este intento de los museos por actualizar permanentemente sus espacios de exhibición, la figura del curador contemporáneo ya no es la del museólogo o museógrafo tradicional, sino la de alguien que debe permanentemente actualizarse, alguien que debe ser capaz de comprender las relaciones cada vez más complejas entre la obra de arte, el espacio de exposición y el espectador, lo cual implica un conocimiento reflexivo de la historia del arte, ya que esta contiene no solo la pertinencia del arte contemporáneo, sino también muchos de los conceptos que los artistas suelen incorporar en sus obras.

En ese sentido, la curaduría actual es una actividad singular ligada orgánicamente al arte contemporáneo, tanto es así que no es posible concebir la actividad curatorial sino es a partir de la comprensión de las especificidades que la constituyen. De hecho, el alto nivel de indefinición y ambigüedad que distingue las funciones de la curaduría, proviene del grado de indefinición que caracteriza al concepto de arte contemporáneo y es que este concepto tiene la particularidad, como dice Theodor Adorno, de no tener “consistencia ontológica ni límites a priori”. Esto es porque “el arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía, de modo tal que solo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes”, (T. Adorno. Teoría estética. Edit. Orbis, Barcelona, 1983. p.12).

Y precisamente esta inconstancia en el arte, junto a sus consecuencias en la recepción, hace que el curador parezca una figura cada vez más imprescindible.

3.

A pesar de esta ambigüedad, se pueden distinguir en la curaduría tres aspectos que se suelen incluir en cualquier programa curatorial: *la hermenéutica* o interpretación de la obra; *la expositiva* o puesta en escena; y *la axiología* o producción de valor, por tanto, la actividad curatorial media

entre la crítica, la museografía y la promoción cultural. El curador es entonces, alguien que interpreta, organiza exposiciones y orienta.

4.

Para acercarnos más a los posibles contenidos de la actividad curatorial consideremos cuatro definiciones desde la experiencia de algunos curadores reconocidos: Ivo Mezquita: *“El curador es un profesional que colecciona pedazos, fragmentos de mundos nuevos, que reúne partes de universos particulares...que organiza conjuntos de significantes desordenados, estableciendo direcciones y marcadores para elaborar los mapas del arte contemporáneo...no revela sentido, sino que lo crea”*. Andreas Huyssen: *“Curar, en nuestros días, significa movilizar colecciones, ponerlas en movimiento, dentro de las paredes del museo...así como también en las cabezas de los espectadores”*. Achile Bonito Oliva: *El curador “...debe enfrentar una nueva clase de público no especializado, instantáneo, intercultural, transnacional. Es allí donde el curador o la curaduría se constituyen en una actividad de traducción, de readecuación de contenidos especializados”*. María Luz Cárdenas: *“Un curador es la persona bajo cuya responsabilidad está el cuidado de exposiciones o colecciones. Es quien atiende, orienta, define y conduce sus lineamientos teóricos, conceptuales e ideológicos, y es quien garantiza la coherencia, claridad y definición visual del montaje”*.

Eso quiere decir que crea y produce un sentido desde su propia perspectiva; que garantiza la coherencia visual del montaje; que interpreta las obras de arte, relacionándolas y estableciendo a partir de su lectura, toda una red de información que está vinculada a los procesos socioculturales de una época. Por eso el curador no solo crea, inventa y produce un proyecto y un sentido, sino que lo hace legible. En este sentido, la puesta en escena museográfica -ficha técnica, ficha conceptual, texto general del proyecto expositivo, u otro elemento didáctico- juegan un papel fundamental.

5.

En Bolivia, el oficio de curador no está institucionalmente establecido. Las pocas personas que ejercen la función de curadores lo hacen de modo eventual y casi siempre al margen de las instituciones oficiales. Esta situación está, por supuesto, en relación al particular desarrollo artístico que ha habido en nuestro país: mientras en la mayor parte de los países latinoame-

ricanos la práctica artística asumía los cambios de la modernidad, en Bolivia, seguían vigentes en general, los conceptos académicos de la Europa del siglo XIX, así que, en consecuencia, no hubo la necesidad de cambiar, ni los espacios, ni los conceptos museísticos o galerísticos. Solo en los últimos años y debido a fenómenos de integración y compromisos con la comunidad artística internacional –como las bienales internacionales- se han improvisado funciones curatoriales específicas de carácter circunstancial –por ejemplo, el de seleccionar artistas para una Bienal Internacional o preparar un breve y determinado acontecimiento artístico-. Al presente, esta situación no ha cambiado mucho, sin embargo hay indicios concretos de que esto irá cambiando, lo cual tiene que ver sin duda, con el proceso de transición que vive el arte boliviano, lo que ha hecho que, por ejemplo, el Concurso de Arte Contemporáneo, Conart, auspiciado por la Alcaldía de Cochabamba, incorpore en sus dos versiones ciertos criterios curatoriales. Igualmente la Bienal del Salón Internacional de Arte, Siart con sede en La Paz, contó en su última versión con una consultoría curatorial, lamentablemente limitada por espacios y conceptos institucionales, sin ninguna relación con las necesidades y las características del arte contemporáneo.

6.

Por otra parte, se dice que los concursos de arte no son los eventos más propicios para el desarrollo de una curaduría integral, porque el sentido, el concepto que sustenta la unidad de una exposición, solo es posible si el curador ha convocado obras que sintonizan dicho sentido, lo cual obviamente no es posible en un concurso, donde los proyectos son abiertos y diversos, sin embargo, este razonamiento olvida que “curaduría” es un término no definido, ya que fundamentalmente tiene una naturaleza intencional, igual que el concepto del arte al que se refiere, y que los únicos condicionamiento vienen de su propia naturaleza.

En este sentido podemos pensar en una curaduría ubicada en el contexto cultural que vivimos, donde los signos que lo constituyen, parecen desplazarse rápidamente, por lo que es necesario un investigador actualizado que genere una visión de conjunto que identifique, interprete y sintetice los también cambiantes procesos artísticos en relación con ese contexto, para producir significados culturales integradores que tengan un sentido para toda la sociedad.

7.

Sin duda la figura del curador se quedará por mucho tiempo, por eso debemos reflexionar sobre las implicaciones de su gran responsabilidad. Sería pertinente entonces, asimilar a tiempo lo que ha sucedido fuera de nuestras fronteras, y analizar los riesgos que suele implicar actualmente el poder del curador. Se suele afirmar como verdad indiscutible que si no hay curaduría no hay una buena exposición y que, en última instancia, son los curadores quienes determinan qué es lo mejor en arte, lo cierto es que ellos han pasado a ser en muchos casos, de *curadores* de museos a autores de exposiciones, asumiendo con demasiado énfasis el rol de creadores y convirtiéndose muchas veces en las estrellas del espectáculo, relegando al artista a ser una pieza más dentro de la obra del curador.

Ese poder tiene sus antecedentes: ya en los años cincuenta críticos de arte como Harold Rosenberg y Clement Greenberg tuvieron la influencia suficiente para imponer términos como *Action painting* y *Colorfield painting* respectivamente y curadores posteriores como Pierre Restany, Germano Celant y Achille Bonito Oliva tuvieron el poder de fundar movimientos artísticos como el *Nuevo Realismo*, el *Arte Povera* y la *Transvanguardia* respectivamente.

8.

Si bien son los curadores, quienes suelen articular las nuevas vías de comprensión del arte actual, son los artistas quienes crean y revolucionan los patrones de sensibilidad. Entonces es necesario un diálogo permanente que implique la definición del rol de cada uno. Por otra parte, es necesario establecer un límite entre las exposiciones en las que las obras se convierten en objetos de una instalación -bajo la idea del curador-, y aquellas exposiciones donde la presencia del curador se disuelve permitiendo que cada artista y su obra puedan apreciarse individualmente.

**Publicado originalmente en el suplemento Fondo Negro del periódico La Prensa.
junio, 2003.**

FILOSOFÍA Y ARTE: LA POSIBILIDAD DEL CONOCIMIENTO

Se dice que la filosofía es antes que nada reflexión crítica acerca de los aspectos fundamentales de un objeto determinado, lo cual produce el conocimiento de ese objeto. La tradición del logos occidental supone que ese conocimiento es posible únicamente por medio del discurso lógico, como si hubiera una relación de necesidad orgánica entre las palabras y las cosas que nombra, entre la lógica y la realidad a la que se refiere. Así que eso que estaba ahí, en frente nuestro, se convierte en realidad, en algo verdadero, gracias al conocimiento. Eso, es como un animal salvaje y desconocido, al que se ha atado a una estaca de palabras para domesticarlo, nombrándolo, definiéndolo, es decir, conociéndolo. Desde este punto de vista el problema del conocimiento parece ser de orden gramatical, por eso dice Wittgenstein: “Desconfianza de las palabras es la primera condición para filosofar”.

Por otra parte, la neutralidad que supondría un conocimiento que se pretende objetivo no es precisamente un atributo de la palabra. Nietzsche nos demostró en su genealogía que la palabra, y el logos en general, se origina en una voluntad de poder y supervivencia, pues la palabra no solonombra o bautiza, sino, y sobre todo, pretende conocer desde esa perspectiva de dominio, es decir, apoderarse del objeto nombrado, omitiendo por conveniencia, comodidad, eficiencia o utilidad, la mayor parte de sus características y sus diferencias con otros objetos parecidos (vemos un árbol, lo reconocemos y decimos “pino” abstrayendo todas las diferencias que hay entre un pino y otro, aun así estamos seguros de conocer todos los pinos posibles a través de este pino) para así poder manipularlo y ponerlo al servicio de un mandato funcional de supervivencia. Y es que la razón, que ha constituido la palabra, no se ha forjado conociendo fundamentos ni orígenes, sino matando del modo más eficaz posible por aquel mandato de supervivencia.

Por otro lado, la historia del arte nos revela que primero fue la imagen antes que la palabra y la idea; manejamos las palabras y las ideas referidas al mundo, mediante la lógica, pero aprehendemos ese mundo en la contemplación de sus formas, es decir, de la imagen, por eso el arte ha sido y es el medio por el cual el hombre no solo ha podido comprender y conocer la naturaleza de las cosas, sino también extenderla mostrando formas inéditas y provocando sensaciones y percepciones nuevas. El arte, entonces, no solo revela un aspecto desconocido de la realidad extendiendo sus posibilidades, resignificándola mediante formas creativas, sino también revela las potencialidades de la naturaleza humana para construir la realidad por medio del acto de la percepción. Por eso la naturaleza del arte tiene un sentido cognitivo. Ser artista es, entonces, explorar, reflexionar y reinterpretar el mundo, un mundo ya interpretado y significado por las palabras, es cuestionar las ideas terminadas, los estereotipos, las etiquetas, los arquetipos y símbolos, en tanto paquetes conceptuales cerrados; para ello tiene a la forma, a la imagen, como medio. Por cierto, la poesía también reinterpreta la realidad, pero lo hace por medio de la misma palabra, cuando la retuerce para obligarla a decir cosas que nunca ha dicho.

Quiero decir esto: que la forma, en tanto imagen percibida sin la ayuda de las palabras, puede revelarnos lo que hemos perdido por la fe en ellas; y no se trata de ese algo de verdad y fundamental que buscaban con diversos matices, las formas puras de Kant, Kandinsky, Mondrian y el minimalismo, tampoco se trata de rescatar ese formalismo teórico que busca criterios de identidad que le sean propios, menos aún se trata de resucitar lo que el arte clásico buscaba como su verdad absoluta: la forma como estructura interna de la realidad constituida por proporciones exactas y relaciones geométricas de las partes con el todo.

Después de todo, todas estas pretensiones formales buscaban algo que suponían ya existía a priori, algo como un fundamento esencial, lo que quedaba entonces era descubrir ese algo que, paradójicamente, tenía ya nombres y apellidos: “la verdad absoluta, inmutable e intemporal”; como si la existencia de algo semejante estuviera garantizada, ¿no hay un fondo teológico detrás de esa búsqueda? Por cierto, todas las experiencias artísticas derivadas de esa creencia, de origen platónico sin duda, nunca pudieron abrirse al conocimiento sino al reconocimiento. Esa es la fatalidad de las palabras, con ellas nunca se conoce realmente, sino se reconoce. De aquí provienen todos los absurdos lingüísticos y los falsos problemas de

la filosofía descritos por Wittgenstein. Por lo mismo, la filosofía se ha hecho obsoleta y ha sido reemplazada por el arte contemporáneo, pues este, como aquella, busca conocer, aunque ya no verdades absolutas —por falta de fe en ellas—, sino verdades cotidianas, pequeñas pero intensas y vitales; reinterpretar la realidad dada, intensificando la experiencia de lo real y descubriendo nuevos aspectos de ella. Sin embargo, este sentido revelador del arte contemporáneo suele estar limitado, en la mayor parte de los casos, por ese precepto hegeliano que afirma que la obra de arte es el lugar de manifestación sensible de la idea, y entonces tenemos otra vez a la palabra como la encarnación de esa idea, de tal modo que, cuando se muestra una obra, esta solo adquiere aura artística cuando hay un concepto como su fundamento. Esto es así porque se considera el contenido conceptual de una obra en tanto que tiene una función reveladora, como lo propiamente artístico, en tanto que la forma (tanto en sentido clásico como kantiano) se refiere a lo estético, a eso que hace posible la exteriorización sensible del contenido y se dice, por tanto, que no todo lo estético es arte.

Este dualismo de forma y contenido, si bien ha sido fructífero para el desarrollo del arte occidental, se ha cosificado, impidiendo la posibilidad de concebir otros matices que nos podrían permitir, por ejemplo, ver, en el sentido más rico del término, la forma-como-contenido-inefable, la forma como medio de conocimiento cuyo contenido está ausente precisamente de palabras; la forma —en la práctica artística— como resultado de un proceso que experimenta la capacidad reveladora de ciertas uniones, cercanías, yuxtaposiciones, intersticios y transformaciones de determinados materiales y sensaciones. Que pueden construir una nueva realidad y un conocimiento sin episteme. Un conocimiento sin signos que clasifiquen, nombren y detengan ilusoria y funcionalmente el permanente fluido de la realidad. Un conocimiento sin tradiciones, sin pasado ni futuro, es decir, un conocimiento de algo que parece no existir aún solo porque no tiene nombre, pero que podría existir si fuéramos lo suficientemente libres para abrir nuestra mente de esa clase de existencia, lo que nos permitiría extender no solo la realidad que creemos conocer, sino también nuestra capacidad para comprender nuestra propia naturaleza.

**Publicado originalmente con el nombre de Arte y filosofía en el suplemento
Fondo Negro del periódico La Prensa, junio, 2003.**

LA FILOSOFÍA HOY

Desde hace algún tiempo el etnocentrismo clásico occidental se diseña de un modo cada vez más entrecortado y atravesado por los tonos locales de otras culturas, lo cual cuestiona de modo creciente los antiguos ideales universalistas de occidente. Esto es evidente en cuanto al arte, pero también lo es en la filosofía, sometida actualmente a una inevitable relativización histórico-cultural.

Recordemos que Hegel le asignaba a la filosofía un origen occidental. Según él, esa singular actividad cognitiva nació en Grecia cinco siglos antes de Cristo, cuando Sócrates descubrió la subjetividad y la libertad como valores inherentes al ser humano. Antes, ni los chinos, ni los indios, ni los persas, ni los egipcios habían concebido conscientemente contenidos semejantes. ¿Por qué? Según Hegel, ellos estaban inmersos en la unidad, al punto de ignorar el concepto de individuo libre y poseedor de derechos; estaban abismados en la adoración de la naturaleza, incapaces de actividades conceptuales que articulan lo universal y lo particular. No hablemos de los africanos, de quienes Hegel dudaba que tuvieran un carácter humano. Precisamente son estos aspectos hegelianos los que son más cuestionados por la filosofía contemporánea. Lo que no invalida el hecho de que la filosofía, tal como la conocemos —lo mismo que el arte que hemos aprendido—, sea un invento de Grecia.

Sin embargo, el mismo desarrollo de la filosofía ha hecho que esa sabiduría propugnada por Sócrates, en tanto conocimiento del mundo, ya no pueda ser considerada como una propiedad exclusiva de occidente. Un ejemplo de esto es la revaloración del budismo como una alternativa epistemológica en occidente. La sabiduría ya no es una atribución de una cultura determinada. De hecho, los saberes encuentran su valoración en su enraizamiento a la cultura de la que provienen.

Por otro lado, la filosofía se ha ido desligando de aquellas obligaciones

de progreso —clásicas y modernistas— que suponían que la historia podía realizar los ideales de la humanidad, redescubriéndose contemporánea al preguntarse sobre aspectos que tienen que ver con la vida real y su integración con la naturaleza.

A la arrogancia prometeica, instalada sobre una concepción mecánica del mundo, se ha ido oponiendo de un modo creciente la invitación a pactar con la naturaleza, hacerle justicia en lugar de oponérsele.

Y la filosofía ha respondido de muchas maneras a esa invitación:

Rechazar la ilusión de una exterioridad e independencia del hombre con relación a la naturaleza, practicar en consecuencia un humanismo penetrado de humildad y de aceptación del orden natural de las cosas, es la versión del humanismo propuesto por Claude Levi-Strauss, quien se declara partidario del budismo tibetano.

Enfrentar lo trágico de la condición humana y lo paradójico de una posición en la que el hombre se ve condenado a arrancarse a la naturaleza y a sus determinaciones, es la tesis de Jean Paul Sartre y de Alberto Camus.

Por otra parte, Maurice Merleau-Ponty busca esclarecer el carácter conflictivo de las relaciones entre los hombres y, al mismo tiempo, el misterio sobre el que se constituye la historia, teniendo en cuenta que entre ambos aspectos hay un espacio común; en ese sentido invoca a Maquiavelo, en el que percibe los rasgos de un humanismo sin ilusiones.

En todos los casos se advierte una manera de reintegración del hombre en la naturaleza, lo que de algún modo constituye los fundamentos del programa estructuralista en la medida en que este deja de privilegiar al hombre, su conciencia y “otras ilusiones” semejantes. De hecho, la filosofía contemporánea consiste en develar las ilusiones constitutivas de la filosofía moderna. Este proceso de develamiento se llama reconstrucción y tiene sus fundamentos en la filosofía de Nietzsche; en efecto, este propone el desmontaje de las ilusiones metafísicas del pasado a través de un trabajo genealógico que determina los orígenes de esas ilusiones.

Esa labor de deconstrucción se ha desplazado a otros campos del saber gracias a filósofos contemporáneos como Derrida y Foucault, quienes ha-

cen una crítica de la razón moderna, la cual, desde la Ilustración, se había identificado con el progreso, la verdad, la ciencia y la libertad. En realidad, todo el pensamiento filosófico del siglo XX se encargará de mostrar los espejismos de ese discurso progresista. Ya Wittgenstein había cuestionado, con lógica demoledora, la validez del lenguaje para referirse a esas cosas trascendentales del hombre; luego la Escuela de Frankfurt abriría un ancho camino con su crítica a la ideología moderna y a la razón occidental. Michel Foucault se encargaría de demostrar que razón puede rimar con dominación, y saber con poder. Jacques Derrida deconstruirá los discursos que tienen pretensión universalista. François Lyotard anunciará el fin del gran relato, es decir, las grandes y trascendentales historias de la modernidad, señalando con ello el ingreso de una nueva época: la posmodernidad.

Por supuesto, estas maneras de pensar no son las únicas corrientes vigentes hoy; de hecho, hay por lo menos tres corrientes filosóficas en las que se podría agrupar la diversidad de pensamientos existentes hoy en occidente. Todas encuentran sus raíces en los pensadores de la Grecia antigua.

Estas corrientes de pensamiento son: la filosofía como pensamiento crítico, cuyo origen es Sócrates; la segunda como búsqueda del conocimiento último de las cosas, que tiene a Platón como su fundador; y la tercera, que tiene su objetivo en el cómo vivir bien, en el que Epicuro es su primer pensador. Por supuesto, la búsqueda del conocimiento último y el cómo vivir bien no son reflexiones exclusivas de occidente y tampoco las más antiguas. El budismo del lejano oriente ya se había ocupado de ellas mucho tiempo antes.

Fue editado originalmente en el semanario Fondo Negro, periódico La Prensa, octubre, 2003

EL SIART 2003: LA NECESIDAD DE ENCONTRAR

UN DESTINO

A dos semanas de la inauguración de la III Bienal de Arte Siart cabe preguntarse lo que esta es efectivamente. Es decir, no tanto en la abstracción de su definición conceptual como en sus implicaciones concretas, en el indefectible contexto en el que, por cierto, toda cosa se constituye. En este sentido, hay al menos cuatro aspectos a considerar en torno al III Siart:

1. El contexto. Sin duda, el Siart, en más de un sentido, es el evento más importante de las artes visuales y plásticas de Bolivia, no solo por su trascendencia internacional, sino también por el monto financiero invertido en su imagen, en sus premios; por involucrar una numerosa participación de embajadas e instituciones culturales y no culturales; por ser el primer concurso nacional que busca estimular de modo especial la creación joven, además de convocar simultáneamente a la creación artística en general; y también por su intención de proponer criterios estéticos inéditos respecto de los salones tradicionales existentes.

En un país donde el arte del escenario oficial ha encubierto el arte indígena bajo el denominativo de “etnográfico” y “folclórico”, y ha hecho de la réplica nativa del arte barroco europeo del siglo XIX su “patrimonio nacional”; en un país donde la innovación de la modernidad artística no llegó a establecerse nunca; donde, a juzgar por la atención de los medios masivos, es más importante el fútbol, los concursos de belleza y otras espectaculares banalidades televisivas que cualquier evento cultural, es un mérito digno de elogio de los organizadores del Siart el haber logrado realizar un salón internacional de arte bajo ciertos criterios estéticos contemporáneos, ojalá como

estrategia política necesaria para la afirmación efectiva de nuestra diferencia en el contexto global.



2. ¿Curaduría o consultoría curatorial? La III Bienal de Arte Siart incorporó por primera vez la necesidad de un criterio rector para la distribución y puesta en escena de las obras seleccionadas por el jurado, es decir, la necesidad de una curaduría o, mejor dicho, la necesidad de una consultoría de carácter curatorial. Eso permitió introducir no solo criterios nuevos en la relación museística obra-espectador, sino también contextos teóricos en los que cada obra encuentra su pertinencia. En ese sentido, podemos ver en todas las salas de exposición del Siart fichas conceptuales donde el espectador puede encontrar una forma de acercarse a las obras, distinta a aquella tradicional, donde las clasificaciones disciplinarias (“pintura”, “dibujo”, “grabado”, etc.) predominaban desde su pretensión de hacer ciencia, en detrimento de la interpretación subjetiva de cada espectador, es decir, en detrimento del fundamento vital del arte.

Esas mismas fichas conceptuales permiten al espectador ubicar el

momento histórico que hizo posible que las formas exhibidas se convirtieran en la posibilidad de ser arte. Por otra parte, ellas señalan también los “síntomas” o características predominantes (formales, cromáticas, matéricas o conceptuales) en el heterogéneo conjunto de las obras seleccionadas por el jurado, lo que nos permite captar el sentido y las posibilidades de la percepción actual en nuestras sociedades.

Ahora, si bien esta es una actividad curatorial importante en la puesta en escena de una exposición de arte contemporáneo, no deja de ser solo una fase en el desarrollo de lo que es una curaduría, cuya finalidad debiera ser orientar integralmente el sentido de la muestra. La apuesta por un sentido es un riesgo que se asume por responsabilidad frente a la sociedad, más que por “lógica artística”. Esto es lo que suponemos que tendría que hacer el Siart finalmente. Solo así tendremos criterios claros, tanto para la elección del jurado como para la evaluación de las obras, solo así podremos percibir la incoherencia de premiar en un mismo concurso —de arte contemporáneo— una obra como “El patio” de Sol Mateo y otra como la de Alvaro Ruilova; una de ellas contemporánea, histórica y conceptual, y la otra fundamentalmente tradicional, sin otra cualidad más importante que la expresada por el mismo jurado: “proponer una técnica tradicional de modo distinto”, o como dijo alguien muy serio: “para que los acuarelistas cochabambinos sepan que se puede hacer otra cosa con las acuarelas”; —en ese sentido, ¿es que no conocen a Mario Conde?—. En resumen, por un lado el Siart parece apostar por la disolución de disciplinas y técnicas categóricas y, por otro lado, el jurado propone un criterio de carácter técnico-disciplinario para premiar una obra. No se trata de cuál de las obras es mejor, sino de coherencia.

Si el Siart decide, con determinación y constancia, promover el arte contemporáneo, como es, por cierto, el objetivo de muchos de sus patrocinadores, entonces debe haber una curaduría a priori que orgánica y razonadamente oriente el Salón en ese sentido y, por tanto, convoque a un jurado que crea en el mismo proyecto y obre en consecuencia

3. Los criterios de evaluación de las obras. A partir de Kant, no existe un concepto de arte a priori y menos una estética normativa; ellos se constituyen solo a partir de la concreción, temporal e histórica, de las prácticas artísticas; por tanto, los criterios de evaluación están en relación no solo con la obra de arte, sino también con el contexto cultural en el que tiene lugar. El juicio crítico que determina el valor artístico-cualitativo de una obra no puede ser probado ni por la lógica ni por el discurso, sino por la experiencia, además del lugar y el tiempo donde adquiere sentido esa experiencia. Afirmar como criterio de evaluación que las obras de arte en exhibición del Siart, son, en general, cosas que ya se hicieron en los años 50 de la Europa moderna es por lo menos un punto de vista modernista y no contemporáneo, ya que lo que diferencia precisamente al arte contemporáneo del moderno es que aquel no tiene las obligaciones modernistas de la originalidad, ni cree en la continuidad lineal como necesidad de la historia del arte. El descrédito de los paradigmas normativos clásicos y el fin de las obligaciones modernas de transgredir la forma han hecho posible una tal libertad en el arte contemporáneo que los artistas de hoy pueden recurrir a formas artísticas del pasado mediato o inmediato con la única condición de que ellas tengan una relación vital con su contexto (por cierto, son precisamente los condicionamientos los que han puesto en vigencia efectiva los conceptos de arte en todas las épocas). Entonces, lo que hay que preguntarse es que, si bien la mayor parte de las obras exhibidas en el Siart recuerdan demasiado a todo lo que se hizo en los años 50 en Europa, ¿cuál es la relación entre esas obras y las necesidades de la realidad artística contemporánea de este lugar y en este momento? Solo su respuesta puede determinar la pertinencia y el carácter contemporáneo o anacrónico de dichas obras.

Mientras tanto, el consenso casi generalizado de que las obras premiadas como “El Patio” de Sol Mateo, “Olive Green” de Narda Alvarado, “Díptico I” de Fernanda Mejía y, en menor medida, “Variaciones del mismo tema” de Daniela Rico son en justicia merecedoras del premio que se les ha asignado impide ver que obras como la del paraguayo Osvaldo Salerno (Museo Etnográfico), o “Compilear, Depilar” de la chilena María Inés Adaros (Museo Nacional de Arte), también podían ser premiadas con justicia. La instalación de Salerno es una alusión

poética a ese contexto desterritorializado que comienza a constituir el mundo, donde el lenguaje, reducido a ser representación de la realidad, busca aún un intersticio para nombrar lo indecible, su puesta en escena interviene audazmente el rectángulo de la sala, disponiendo la obra en una tangente necesaria. La obra de Adaros aprovecha el poderoso valor testimonial de la fotografía, y trasciende el objeto fotografiado, para crear un momento ontológico capaz de mostrar no solo una realidad visible, objetiva, sino también las posibilidades de un itinerario ontológico inquietante.

4. Los desafíos del Siart. Creo que a nuestro país le conviene que el Siart siga desarrollándose. En este sentido, los mayores desafíos son, por un lado, concebir, bajo una percepción curatorial integral, la orientación de su destino; por otro lado, elevar su estructura organizativa y operativa hasta alcanzar el mismo nivel de su imagen.

Publicado originalmente con el título *El III Siart en el suplemento Fondo Negro del periódico La Prensa, octubre 2003.*

¿PARA QUÉ SIRVE EL ARTE CUANDO NOS ESTÁN MATANDO?

El día 13 de octubre de este año, por la tarde, en los predios de la Iglesia de San Francisco de La Paz, vi la escultura de Francine Secretan destruida y semiquemada en medio de la calle Sagárnaga. Una muchedumbre que protestaba contra los hasta entonces sesenta muertos por el gobierno la había mudado violentamente desde el espacio público adyacente donde estaba. Posteriormente, el día 16 de octubre, también por la tarde, grupos de manifestantes pretendían trasladarla hasta el centro de la Av. Mariscal Santa Cruz para que sirviera de barricada. Instintivamente les dije que eso era una obra de arte, a lo que uno de los manifestantes preguntó iracundo: “¿Para qué sirve el arte cuando nos están matando?”. Como nadie tuvo una respuesta inmediata, la obra fue llevada con absoluta convicción hasta la avenida en cuestión, lo que fue una respuesta de hecho: “el arte sirve también, en esas circunstancias, como barricada contra el abuso estatal.”

Más allá del natural escándalo inicial que en algunas personas pudiera suscitar este acontecimiento violento, y buscando entender la pertinencia de aquella interrogante y su posterior respuesta, es preciso situarse más allá del indudable valor estético y el profundo contenido de la obra de Secretan; situarse allí donde está eso que el arte clásico menospreciaba doctrinariamente en su concepto de arte: la circunstancia histórica, temporal y prosaica del arte, eso que el arte moderno y contemporáneo llevó a unos límites inéditos bajo el concepto de lo efímero. Por supuesto, en la medida en que el arte es fundamentalmente una actividad intencional, cabe preguntarse si Secretan concibió su obra para que perdurara por siempre, como era la pretensión sacralizante del arte clásico, o si, por el contrario, fue simplemente la manifestación material de su sensibilidad expuesta a la consideración de la gente de este lugar y este tiempo, lo que obviamente deja un espacio abierto por la actitud del público, con todos los riesgos que ello implica.

Duchamp hizo una afirmación que definió el destino futuro de la relación de la obra de arte con el espectador: dijo que la obra de arte empieza en el artista y termina en el espectador. Es decir, concluye en lo que este pueda hacer de ella: ensanchar su sensibilidad y su capacidad de disfrute, reflexión o/y otra cosa aún por determinar; incorporar su contenido virtual o/y servirse de su materialidad, porque cuando no hay una normativa objetiva que reglamente lo que es arte y lo que no es, cuando no hay nada que determine objetivamente que el espectador deba servirse de un modo u otro de la obra de arte, entonces el arte no puede evitar encontrar su definición en la paradójica pero consecuente afirmación de que “el arte es lo que el hombre hace de él”. Por tanto, ese “es”, es en realidad un “siendo” que abre permanentemente las posibilidades del arte.

Pero si nos escandaliza el “uso arbitrario” de una obra de arte, aun si este uso es para salvar la vida, es porque de algún modo seguimos considerando la obra de arte como un objeto sagrado y digno de estar más allá de las necesidades prosaicas del tiempo y las circunstancias; lo que me recuerda una historia budista: Un viajante maestro zen, que tenía mucho frío, fue cobijado en un monasterio donde había un altar con dos budas de madera, preciosamente tallados; mientras un monje fue a traerle comida, el maestro hizo una fogata quemando uno de los budas; al regresar, el monje se escandalizó y exasperado le reclamó por el sacrilegio cometido con esa figura sagrada; el maestro le dijo: —Tienes razón, guardemos su ceniza sagrada. A lo que el monje le replicó:—Eso es solo un montón de ceniza de madera. —Es verdad,—dijo el maestro—, quememos este otro buda, que hace frío.

Revalorizar la circunstancia histórica de tiempo y lugar del arte no es poca cosa, ya que eso implica, por una parte, tener que inscribir el arte en el carácter temporal y fluido de la realidad, donde lo transitorio, lo fugaz, lo efímero, constituyen su ser, que más que un ser estático es un siendo permanentemente fluido; por otra parte, supone asumir la circunstancia del lugar en el que se hace arte, es decir, hacerse cargo de contextos no solo territoriales, culturales o identitarios, sino también subjetivos, cotidianos, etc. —conceptos que están, por cierto, sujetos a redefiniciones más plurales y complejas que en el pasado—; lo que a su vez supone tomar conciencia de esos contextos que inevitablemente nos constituyen, es decir, ¿qué es este presente aquí y ahora, a partir del cual se hace arte? Solo entonces comprenderemos por qué hacer arte aquí y ahora tiene que ser distinto que hacer arte en otro lugar. Lo cual, sin embargo, no es tan sencillo como

parece: ese “aquí y ahora” ¿es solo boliviano?, o ¿tiene algo de latinoamericano también?, aún más, ¿tiene algo de europeo?

**Editado Originalmente en el suplemente Fondo Negro del periódico La Prensa,
noviembre, 2003.**

LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA

“¿Por qué no lo haces más grande para que sobresalga a la vista del espectador?

Es que no hago un monumento.

Entonces, ¿Por qué no hacerlo más pequeño, de modo que el espectador pueda verlo desde arriba?.

No, porque no hago un objeto.”

Tony Smith

La genealogía de la instalación, como expresión artística del arte contemporáneo, está ligada técnicamente, por un lado, a la evolución de la escultura moderna y, por otro, a la evolución de lo bidimensional pictórico, sin olvidar todo el material teórico que acompañaba estos cambios y que propugnaba una libertad artística.

A comienzos de la modernidad aún estaban vigentes las esculturas tipo tótem, de aspecto monumental, en tres sentidos: 1) Un sentido plástico que privilegia el efecto de la forma, imponiéndose, por radiación propia, un carácter monumental; 2) Un sentido semántico, en el que esa monumentalidad se afirma como un signo en sí mismo, de modo que la grandiosidad es ya una justificación conceptual plena; 3) Un sentido simbólico que se apropia del efecto de monumentalidad, ya sea en beneficio de la forma o de una representación que se apodera del carácter glorioso de la forma, para perdurar como tal.

Pero pronto, junto a los cuestionamientos vanguardistas sobre el arte mismo, aparecerán interrogantes frente a ese artefacto escultórico de carácter “glorioso” y con pretensiones de perennidad: ¿de qué hablamos cuando hablamos de “escultura”? ¿de un objeto bello?, ¿de un simulacro?, ¿de un artefacto conmemorativo?, ¿de una forma que pretende encarnar una realidad?, ¿de la alegoría de una historia contada con una forma tridimensional?, ¿de un simple ejercicio estético?, o ¿es todo a la vez?

Cada época ha privilegiado una respuesta única, pero la modernidad se caracteriza por un rechazo constante a proponer respuestas únicas. La multiplicidad será entonces una constante que alcanzará también a la escultura, cuestionando el principio de unidad hasta entonces vigente. Es decir, un solo material, una sola técnica de ejecución, un tema, lo cual era propio de la estatuaria convencional. Además, así como la pintura vanguardista cuestiona el marco como artificioso o pomposo, por las mismas razones la escultura moderna cuestiona el pedestal y “desciende directamente al suelo”.

Con estos antecedentes, la realización de las nuevas esculturas, movilizará técnicas de las más diversas en provecho de un ordenamiento plural regido por la confrontación de materiales que no son forzosamente homogéneos entre sí, ni acumulables según un principio de armonía convencional. Por cierto, en esa interacción de materiales hay algo realmente nuevo que reafirmará lo múltiple como sentido, se trata de la “tensión”, esta se elevará al rango de paradigma, no solo del arte tridimensional, sino también del bidimensional: tensión entre los colores, tensión entre los objetos pictóricos, tensión entre los materiales utilizados, tensión en la manera de proceder, tensión en la intención misma que precede a la creación; tensión, como interacción, entre el artista y el espectador.

La manifestación visual de este cambio en el desarrollo de la escultura se puede verificar en los diversos movimientos renovadores del arte moderno: Entre 1910 y 1920, la aparición de la escultura abstracta o semiabstracta en obras de Henry Moore, Picasso; las escultopinturas de Alexander Archipenko; los ready-mades creados por Marcel Duchamp, las esculturas mecánicas animadas de Jean Tinguely. Entre 1930 y 1950, la aparición de las esculturas cinéticas y acumulativas de Soto y Arman. Entre 1960 y 1970, la aparición de la escultura antiforma, de los volúmenes llamados “minimales”, de las propuestas de materiales orgánicos del arte “povera”, y la aparición de las primeras insinuaciones de conjuntos, todavía de carácter escenográfico, llamados por vez primera “instalaciones”: En 1965, el norteamericano Edward Kienholz reconstruye, con el nombre de “instalaciones”, espacios de vida, familiares al espectador, como si fueran un decorado escénico; eran interiores populares, ocupados por maniqués, que buscaban expresar el ambiente de un café, un burdel, una galería de arte, etc. La idea era simbolizar, con un sentido crítico, esa imagen dorada, cómodamente adormecida, de la sociedad norteamericana durante los años treinta. Casi

en la misma época, Bruce Nauman hace diversas experiencias, sin llamarlas aún instalaciones, empleando diversas técnicas y medios, incluyendo el video. En una de ellas, el artista hace que el espectador, impulsado por la curiosidad, camine por un estrecho corredor hasta encontrarse con un callejón sin salida, al final del cual hay varios monitores en los que aparece la imagen del mismo espectador filmada de espaldas.

Ya a finales de los 70, el campo genérico de la escultura aparece disperso y diverso como un conjunto de islas distintas entre sí. ¿Qué tienen en común, por ejemplo, las esculturas de Giacometti, Moore, Calder, Chillida; las propuestas escultóricas del arte povera, minimal o la escultura futurista; los objetos escultóricos de Meret Oppenheim o la escultura hiperrealista de Duane Hanson?, muy poco en realidad, pero aun así se siguen llamando todavía “esculturas”. Con el tiempo, ese denominativo común para tal diversidad se hará insostenible, y la distancia cada vez más grande con el concepto clásico de escultura y la distancia cada vez más corta, o menos conflictiva, con el término ya existente de “instalación”. Esas islas terminarán por acomodar el carácter múltiplemente diverso de sus características bajo el genérico, abierto y, por tanto, más cómodo nombre de “instalaciones”. Actualmente, obras del arte povera o del arte minimal, realizadas en 1965 y 1967 respectivamente, como propuestas escultóricas, son llamadas genéricamente “instalaciones”.

La pintura bidimensional también evoluciona hacia lo tridimensional, dando lugar a volumétrías objetuales que buscan el espacio. En este sentido aparecen escultopinturas, ensamblajes, collages objetuales en autores como Archipenko, Rauschenberg, De Kooning, Dine, Tinguely y otros.

Por otra parte, no se puede ignorar un aspecto teórico proveniente del cuestionamiento a los conceptos tradicionales de arte y su consecuente refundación. En 1954, R. Arnheim, representante de la Gestalt dice: “El arte es un hecho integral, por el cual toda obra de arte ha de visualizarse como un todo, sin técnicas, géneros u objetos aislados, ya que sobre todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención (...), lo que se percibe no es solo una disposición de objetos, colores y formas, sino, antes que todo, un juego recíproco de tensiones, que constituyen una unidad de percepción”. (Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. psicología de la visión creadora*. 1954, University of California Press). Y en 1967, J. Kosuth, el más representativo del arte

conceptual, dice: “Ser un artista hoy en día significa interrogarse sobre el arte de un modo integral, no sobre la pintura, porque esta solo es una forma de arte” (Intervenciones en el espacio: diálogos en el MBA, María Elena Ramos, Entrevista a J Kosuth, p.175, Edic. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1998.).

Para terminar, voy a intentar hacer una descripción muy genérica de las características de una instalación, a partir de su práctica habitual:

Una instalación técnicamente es el reordenamiento del espacio de exposición, mediante una determinada disposición de objetos espacio-temporales, cuya finalidad no es reconstruir, representar o reproducir una estructura funcional diseñada para adecuarse a la realidad objetiva (como lo es la instalación de una máquina o de una fábrica), sino, su objetivo es expresar una reflexión, una sensación, diseminar sentidos, por eso los objetos que maneja deben asumirse como objetos-idea, objetos que aluden, objetos con una dimensión metafórica, que forman una narrativa subordinada a la experiencia personal del espectador. Esta mira, pero, como toda mirada, esta nunca es solo retinal (como afirmaba Leonardo Da Vinci), sino también es, inseparablemente, pensamiento y sensaciones. Octavio Paz dice al respecto “la visión no es solo lo que vemos, sino es también una posición, una idea, una interpretación: un punto de vista, en el doble sentido de la expresión”.

La instalación propone la teatralidad del objeto y la materialidad de un discurso en una instancia espacio-temporal. La instalación debe tener, fundamentalmente, la capacidad de generar tensiones que obliguen al espectador a interpretarla. La tensión nace de la yuxtaposición de elementos semánticos y heterogéneos. Estos convocan metáforas que, al entrelazarse, proponen un sentido que generalmente es una reflexión o una sensación que se interroga.

La instalación es, en general un lenguaje fundamentalmente mixto, mestizo en más de un sentido, porque integra, por un lado, no de modo sistemático, sino orgánica e instintivamente, no solo disciplinas y técnicas, sino también aspectos culturales que tradicionalmente estaban aislados entre sí, bajo la forma de categorías (pintura, escultura, dibujo, escenografía teatral, fotografía, video u occidente, oriente, etc). El arte no es una categoría separada de la vida, ni la vida está separada en categorías, por tanto, toda categoría clasificatoria en el arte es solo una ficción convencional de

carácter burocrático o gremial.

Por otro lado, el carácter heterogéneo y mestizo de la instalación expresa coherentemente los tiempos que vivimos, como un síntoma del intensamente creciente cruce de fronteras que vivimos en el ámbito cultural, académico, geográfico, comunicacional, etc. Por eso alguien dijo que la instalación es el lenguaje artístico que expresa mejor el presente. La misma ambigüedad de su nombre le otorga un carácter abierto, capaz de acoger continuos desplazamientos de lenguajes, propuestas tan diversas como las pinturas sanatorias de arena de los indios navajo, las disposiciones conjuntas de objetos rituales del arte africano, las arquitecturas coloreadas en cartón y plástico del arte de Zaire, los círculos sagrados en forma de ruedas de cebolla del arte de Ghana, los santuarios mortuorios de Oceanía, los aguayos comestibles hechos de dulces y pitu instalados en el suelo titulados “Llijlla Llijlla mik’unas” de Angelika Heckl en Bolivia.

Se podría decir, finalmente, que el arte contemporáneo ya no registra “una” instalación sino “maneras de ser” de la instalación, que van desde la manipulación de materia sólida, manejada por algunos artistas con palas mecánicas en grandes espacios abiertos, hasta el desvanecimiento de la materia, donde se manipula, se “esculpe”, el aire, el sonido y la luz (estoy pensando las esculturas minimalistas de luz de Dan Flavin, por ejemplo). Cabe preguntarse, sin embargo, hasta dónde seguiremos llamando “instalaciones”, cuando hay cada vez lenguajes más ricos que parecen rehuir toda clasificación existente: intervenciones urbanas de carácter efímero, minimalista o neoconceptual, desespacializaciones de no-lugares, lenguajes de mass media o del internet interviniendo disposiciones espaciales, deconstrucciones de otros lenguajes, acciones mezcladas de instalaciones efímeras con performances, body art y efectos audiovisuales. Lo único común parece ser un permanente desplazamiento, unido a la diseminación de exploraciones fragmentarias. Sin embargo, estas mismas características fluidas e inaprensibles van conformando lo que es el territorio actual del arte

**Publicado originalmente en el suplemento Fondo Negro del periódico La Prensa,
marzo, 2004.**

LAS INNOVACIONES DEL CONART 2004

En octubre de este año se realizará en Cochabamba la segunda versión de la Bienal del Concurso Nacional de Arte Contemporáneo, Conart. Ya se tienen los 29 proyectos seleccionados de los 60 que se presentaron: hay fotografía, intervenciones urbanas, instalaciones, performances, videos. Lamentablemente no hay propuestas pictóricas bidimensionales, y es que la pintura se ha convertido, como bien dice el pintor contemporáneo Daniel Richter, en el medio más lento, torpe y más consciente de la tradición y, por tanto, el más difícil de ampliar; pero tampoco hay propuestas experimentales que asuman la libertad casi absoluta que implica la no existencia actual de un concepto normativo de arte.

Como integrante del jurado y corresponsable del resultado de esa selección — junto a los curadores Cecilia Bayá y el paraguayo Ticio Escobar — debo decir que los criterios que determinaron esa primera selección fueron la creatividad, la originalidad y la singularidad en cuanto al contenido del proyecto, es decir, la capacidad que tiene ese contenido de intensificar la experiencia de lo real, descubriendo nuevos aspectos de ella; develar otros significados de la realidad que permitan un replanteamiento semejante. En cuanto a la forma o lo estético, que es el otro aspecto indefectible, pero no ontológico, de todo objeto artístico —pues se refiere al modo o manera como se muestra el contenido—, se tomó en cuenta la coherencia que podría haber entre lo visual que el proyecto presentaba (maquetas, dibujos, videos, etc.) y el contenido al que aludía. Por supuesto, en una segunda selección, el de la premiación, y cuando el proyecto esté realizado, el aspecto visual de la forma cobrará una mayor importancia, pues se constituirá en la percepción misma de la obra, en aquello que nos permitirá trascender hacia el contenido. Por eso será importante que la pieza propuesta exhiba una factura adecuada: “la excelencia formal y técnica”, dirían los académicos del siglo XVIII.

Esta segunda versión del Conart se caracterizará, otra vez, por introducir aspectos innovadores con relación a cualquier otro concurso nacional.

La implementación de tres premios como fomento a la creación. Se trata de tres premios de Bs2.500 cada uno, cuyo objetivo es estimular una óptima realización de los tres mejores proyectos presentados por artistas jóvenes, lo cual contribuirá sin duda a mejorar la calidad de la puesta en escena de la obra.

La inclusión en el jurado de una personalidad internacional, innegablemente relevante en el ámbito del arte contemporáneo latinoamericano; se trata de Ticio Escobar, un profundo teórico y crítico, además de importante curador en el circuito de las bienales de Latinoamérica; de hecho Ticio Escobar se constituye, junto a Ivo Mezquita de Brasil, Jorge Klusberg de Argentina y Justo Pastor Mellado de Chile, en uno de los cuatro curadores más importantes de Latinoamérica.

El espacio físico que albergará no solo las obras en concurso, sino también las de los artistas invitados, será el exmatadero municipal de Cochabamba. Se trata de una magnífica edificación de principios del siglo XX que había sido condenada a ser un depósito de toda clase de objetos en desuso de la municipalidad. El nuevo uso cultural de este lugar, además de rescatar un espacio arquitectónicamente importante, pone en consideración un diálogo necesario entre el pasado y el presente, cuestionando así el antihistoricismo del arte clásico, que suponía contenedores de arte específicos, intemporales y aislados del mundo; por otro lado pone en evidencia coherente las contradicciones conceptuales y sociales que supone el arte innovador frente al museo clásico académico, que es conservador por naturaleza.

Dentro de ese contexto de innovaciones necesarias, el Conart ya prevé para la próxima versión invitar a creadores de arte popular con el objeto de problematizar aún más el ya cuestionado límite convencional que pretende definir categóricamente lo artístico de lo artesanal. Frente a un mítico y unidimensional concepto de arte, vigente hasta mediados incluso del siglo XX, el arte popular era visto como un arte menor; toda la tradición erudita y clásica de occidente apoyaba esa disyunción basada en determinados criterios y parámetros culturales que cosificaban ontológicamente algunos aspectos constitutivos del arte como la forma, el contenido, la inutilidad y

unicidad del objeto artístico, etc. El cuestionamiento de estos parámetros por el arte contemporáneo trajo como consecuencia una práctica artística que coincidiría con las prácticas no solo del arte popular, sino también del arte llamado “étnico” o “primitivo”, pues todas estas manifestaciones suponen la participación del espectador, la integración del arte con la vida cotidiana en una unidad de distintos dominios estéticos (danza, plástica, música, representación teatral, etc.), la estetización —bajo la forma del rito— de la realidad cotidiana y la utilización de los más variados soportes (incluido el cuerpo humano), así como de espacios complejos que involucran al espectador. Del mismo modo, podemos encontrar en muchos de nuestros tejidos “artesanales” no solo formas —como pretendían muchos teóricos occidentales— sino también contenidos.

Cabe mencionar que toda esta actividad del Conart es posible gracias a la persistencia y al talento de la curadora Angelika Heckl, y a la acción decidida de la Oficialía Mayor de Cultura, dependiente de la Alcaldía de Cochabamba, que ha tenido la lucidez, que les falta a otras instituciones del interior, de apostar por el arte contemporáneo, dándole un sentido renovador y pedagógico del arte en Bolivia.

Probablemente el ámbito del arte contemporáneo no sea todavía ese lugar ideal donde todas las culturas manifiesten su arte diverso en igualdad de condiciones, pero representa, sin duda alguna, la instancia artística y estética menos autoritaria en toda la historia del arte, donde las posibilidades de manifestación de la diversidad artística y cultural tiene condicionamientos menos absolutistas que en cualquier otro momento de la historia. La explicación para ello es que no hay actualmente un concepto absoluto y normativo de arte, es decir, no hay una condición intrínseca en el objeto artístico que determine su especificidad, de tal modo que cualquier condicionamiento es de carácter externo y relativo: es el espectador, el crítico, el curador, las instituciones, el mundo del arte. Ya lo había adelantado Duchamp: “La obra de arte empieza en el artista y termina en el espectador”.

Publicado originalmente con el título La II Bienal de Arte Contemporáneo, Conart 2004, en el periódico Los Tiempos, junio, 2004.



LOS OBJETIVOS DEL CONART

La mayor fortaleza que ha tenido el Concurso Nacional de arte contemporáneo, Conart, desde sus inicios, ha sido su convicción y la claridad de sus objetivos. Frente al resto de los salones y concursos oficiales existentes, donde los burócratas culturales de turno asumen inercialmente una agenda tradicional cultural en la que “arte” es un apartado cuyo significado es reunir la mayor participación posible de “disciplinas” artísticas —pintura, esculturas, grabado, etc.—, más un jurado “competente” que seleccione lo que hay que premiar, el Conart se ha cuestionado no solamente sobre el sentido de tal agenda, sino acerca del significado de “arte” en esta época y este lugar, reformulando en consecuencia sus objetivos. Mientras los salones tradicionales asumen el estereotipo artístico —un concepto confuso de arte: amalgama del ideal académico clásico/realista y normativo del siglo XVIII y algunos retoques “liberadores y renovadores” de carácter romántico/surrealista—, sin ningún criterio crítico, el CONART ha apostado con convicción crítica por un arte contemporáneo, cuya especificidad de carácter plural y creativo, plantea la experimentación necesaria, la originalidad relevante en el contenido y la solidez cualitativa en la forma.

El objetivo del Conart ha sido y es estimular, promover y poner en consideración del espectador y público boliviano un arte contemporáneo hecho en Bolivia como resultado histórico y propuesta de este tiempo; un arte vital, no oficial ni tradicional, cuyas manifestaciones en el país eran oficialmente clandestinas, aunque paradójicamente más visibles fuera de él. De hecho, artistas como Roberto Valcárcel, Gastón Ugalde, Sol Mateo, Valia Carvalho, Raquel Schwartz, Erika Ewel, Angelika Heckl, Joaquín Sánchez, Cecilia Lampo, Ramiro Garavito y Vivianne Salinas fueron invitados a participar en diversas bienales y eventos internacionales de arte contemporáneo.

Ese objetivo no pretende llenar el vacío de un “deber” cultural institucional, sino que se deriva de considerar que el arte contemporáneo es: a)

coherentemente pertinente, relativo al sentido histórico del arte, y b) conveniente y necesario, relativo al contexto cultural y político en el que tiene lugar.

No es este el lugar ni el momento para reiterar, una vez más, en el contenido del primero de estos dos aspectos, pues eso ya se ha hecho antes. De lo que se trata ahora es de reafirmar el segundo aspecto para definir las sucesivas acciones del Conart, es decir, plantear como práctica el sentido de un arte contemporáneo sobre la base de su contexto cultural y político. Antes que nada, no se pretende rescatar a priori un fundamento identitario que sirva de base conceptual para convocar a los artistas a confirmar tal fundamento; no se trata de normar el ejercicio artístico de ningún modo; en cualquier caso, la instauración a priori de cualquier principio de identidad que defina “lo boliviano” unidimensionalmente es contrario a los principios plurales y mestizos del Conart. Por cierto, el arte tradicional y cierta cultura oficial todavía pretenden —con todas las paradojas y contradicciones inherentes— una identidad única, permanente e inamovible, a expensas de un país plural, un contexto intercultural y una realidad inevitablemente fluida.

Se trata, en cambio, de encontrar una base conceptual que defina una práctica, un punto medio que conecte lo local y lo global, y haga posible un diálogo sin que lo primero tenga que hacer concesiones; se trata de posicionar el Conart en un lugar propio, cuya especificidad le evite la trampa de la localización absoluta, pues eso lo condenaría a un ghetto cultural de carácter fundamentalista y provinciano, sofocante y anticreativo para los artistas, pero también una especificidad propia que le evite la incorporación acrítica y sumisa a ciertos parámetros conceptuales de los circuitos internacionales mundializados de arte, cuyo foco difusor principal siguen siendo Europa y Estados Unidos; y esto a pesar de “las políticas de corrección” descentralizadoras y de reconocimiento de igualdad cultural planteados en los últimos tiempos tanto por las culturas “periféricas” —las bienales de La Habana (Cuba), de Estambul (Turquía), de Porto Alegre (Brasil), de Johannesburgo (África del Sur), de Santa Fe (Nuevo México, USA), de Dakar (Senegal), de Kwangju (Corea) son un ejemplo de eso— como por la cultura hegemónica —exposiciones como *Les Magiciens de la terre* (Francia, 1989), *Afro-Asian Artist in post-war Britain* (Inglaterra, 1989), *The Decade Show* (Nueva York, 1990), la *Documenta IX* de Kassel de 1992, *La Bienal de Venecia* de 1999, *Cocido y Crudo* (España, 1994) testimonian esa preocupación—.

En el primer caso, la falta de claridad acerca de lo que es “propio”, “ajeno” y “universal” genera inconsistencias que cuestionan la posibilidad de un arte y un discurso verdaderamente alternativo; en el segundo caso subsiste el discurso paternalista del colonizador y el desequilibrio entre culturas “curadoras” y culturas “curadas”.

Probablemente el problema sea que, por un lado, hay la tendencia a ontologizar, a cosificar aspectos identitarios de lo propio y ajeno, cuando en realidad hay elementos de permanente fluidez, mestizaje e interferencia que pueden ser asumidos como factores de riqueza y no de empobrecimiento cultural. Se trataría entonces, como sugiere el curador paraguayo Ticio Escobar —jurado del Conart II—, de “asumir la multiplicidad de esos aspectos y no buscar comprender el pleito entre globalización y diferencia como una contradicción que debe ser resuelta, sino como una situación compleja que debe ser manejada para nutrirse de ella”.

Por el otro lado, desde el ámbito cultural occidental, el problema parece ser la tendencia a considerar en la periferia a lo “otro” como lo desconocido, lo primitivo, lo exótico, lo naif, incapaz de reflexiones universales, como si éste estuviera destinado a exhibir solo su carácter localista, olvidándose de que la universalidad no es propiedad de ninguna civilización en particular. Para el curador cubano Gerardo Mosquera, “occidente siempre se ha dedicado a coleccionar el mundo, y ahora quiere curar al mundo”, generando algunas bienales como verdaderos ready-mades culturales, cuyos contenidos parecen plantear el multiculturalismo como un aspecto inherente a la globalización, cuando sabemos que ella nos viene impuesta por una disposición supraestructurada de carácter económico, donde la multiculturalidad es antes que nada una reacción, un discurso interpretativo de aspectos estructurales.

Es preciso entonces que ahora, después de dos versiones de innovaciones permanentes, el Conart asuma, con la misma capacidad creativa, la necesidad de reflexionar sobre el tema y construir un posicionamiento, un territorio propio entre ese gran mapa virtual de los circuitos artísticos de bienales y concursos de arte contemporáneo, donde, por cierto, los contenidos de alteridades culturales son cada vez más o menos evitables, lo que no es casual; de hecho, el arte contemporáneo occidental se ha constituido desde sus fundamentos modernistas (Gauguin, Picasso) —y a pesar del occentrismo clásico— con lo aportes de otras culturas.

Desde la reflexión de los artistas en su práctica, el tema parece situarse en la disyuntiva planteada por una búsqueda más o menos crítica de la sinceridad de sus raíces o la asunción acrítica de un colonialismo sublimado de la modernidad; en todo caso, el resultado no llega a tener la nitidez de un arte claramente distinto, tal vez porque, como dice Gerardo Mosquera: “El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque le resulta difícil saberlo (...). El latinoamericano sufre a menudo un complejo en la encrucijada que lo conduce a afirmarse mediante relatos ontologizadores. O proclama que es tan europeo, indio o africano como cualquiera —o aún más—, o se acompleja por no serlo del todo, o cree pertenecer a una nueva raza de vocación universalista, o se siente víctima de un caos escindido entre mundos paralelos. Su complejidad lo confunde o lo embriaga. Además, América Latina ha sido el espacio de todas las esperanzas y de todos los fracasos.” (Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p.575).

Pero, por otra parte, “las prácticas artísticas desarrolladas en América Latina no han agotado aún muchas experiencias, ni transitado siquiera caminos que hoy parecen clausurados (...), gran parte de ellos producido por sectores populares marginados y olvidados que se alimentan de otras memorias y otros deseos”. (Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Edic. Museo del Barro, Asunción, 1986, p.161).

Del catálogo de la Bienal Conart, agosto, 2004

¿DESDE AQUÍ, POR QUÉ NO ENTENDEMOS EL ARTE DE HOY?

Cada vez que vemos una obra de arte contemporáneo ("contemporáneo" no en el sentido irrelevantemente cronológico del término, sino en ese sentido inédito que ha hecho de lo contemporáneo una manera específica de hacer arte) nos sentimos desconcertados porque lo que vemos no se corresponde con lo que hemos aprendido como arte. Y lo que hemos aprendido es un concepto de arte originado en la Europa del siglo XV.

Sin embargo, contradictoriamente, estamos dispuestos a aceptar que cada época, por sus propias necesidades culturales, expresa una forma determinada de arte que le es propia y, por tanto, distinta a formas artísticas del pasado: no todo arte es posible en todos los tiempos. Eso debería ser suficiente para preguntarnos: ¿de qué modo, esto que vemos como "arte contemporáneo", es la expresión de nuestro tiempo?

Es una interrogante que quizá deba considerar la complejidad de "nuestro tiempo", y confrontarla con la que parece exhibir el arte contemporáneo; debiera también considerar el nuevo papel interpretativo, tanto del arte actual frente a la realidad como del espectador frente a la obra de arte, en lugar de la representación objetivista y la contemplación que caracterizaba respectivamente a ambos protagonistas en el pasado.

Aunque la relación del arte con la realidad ha sido casi siempre desde la interpretación subjetiva, la influencia del arte representativo objetivista y bello, nacido excepcionalmente en el Renacimiento, ha sido determinante en la historia del arte para crear una idea de arte que todavía parece subsistir hasta hoy, cuando incluso la ciencia cuántica ha abandonado la idea de representación objetiva como modo de conocimiento de la realidad, para aceptar que el conocimiento está mediado inevitablemente por una interpretación de carácter subjetivo.

La necesidad de tomar conciencia de nuestro tiempo, de acercarnos reflexivamente al significado de nuestras vidas y su contexto, no es solo competencia del científico, sino de todo ser humano, por tanto de todo artista, de todo espectador.

Como espectadores de arte y artistas de este tiempo, ¿cómo puede no competirnos este mundo actual (local y universal) que vivimos? ¿Cómo no asumir la contemporaneidad que cotidianamente vivimos, si ella está permanentemente modificando nuestras vidas, nuestro planeta, para bien o para mal?

Las obras contemporáneas de arte pretenden ser precisamente la reflexiva manifestación sensible de esa contemporaneidad, de hecho, reflejan un síntoma del espíritu de este tiempo, esto es la complejidad, la contradicción, que caracteriza a esta época. Por eso la obra de arte actual es, por naturaleza, ambigua, polisémica, con una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. Por eso, "es importante señalar", dice Humberto Eco, "que la ambigüedad —en las poéticas contemporáneas— se convierte en una de las finalidades explícitas de la obra". Pero eso significa que la obra de arte no puede "comunicar" sus contenidos en términos unívocos, evidentes, explícitos o claramente comprensibles; de hecho, la obviedad en la obra de arte anula aquello que le es esencial: su riqueza y complejidad semántica.

Además de esta complejidad, inherente al arte contemporáneo en general, está la problemática local del artista boliviano, que debe confrontar la paradójica propuesta de este tiempo, que proclama su adhesión a la globalización y al mismo tiempo celebra con el mismo entusiasmo la diferencia. Eso significa que: o el artista debe ser fiel a su memoria, a las marcas de identidad y a las condiciones propias de su contexto, pero entonces su arte está condenado a un localismo superficial, provinciano, folklórico, estancado, condenado a la fosilización de su cultura; o el artista se abre a los aportes universales, a la incorporación de elementos "ajenos", pero entonces su arte corre el peligro de convertirse en un pasivo repetidor de mandatos imperiales. En última instancia, la interrogante parece ser: "¿Cómo es posible pensar el arte y la cultura en términos planetarios y, simultáneamente, abjurar de las totalidades y celebrar el fragmento?". (Ticio Escobar, curador paraguayo).

Tal vez sean las políticas culturales estatales las que deben hacerse cargo de esta contradicción que plantea la necesidad de asumir, al mismo tiempo, la globalización y la diferencia pluricultural. Quizá, el problema está en el concepto de identidad.

Hacia 1950, cuando las vanguardias de la modernidad hacían su aparición con más o menos fuerza en América Latina, la identidad era como una marca indisoluble de lo propio, derivada de un territorio geográfico común y de ciertos rasgos comunes (pasado indígena, conflicto colonial, mestizaje, etc.), pero entonces, el arte latinoamericano, ese arte de origen europeo (clásico-renacentista-romántico), sintió también la necesidad de actualizar sus lenguajes artísticos, pero eso chocaba con una idea de identidad irreductible.

Así que este conflicto entre lo propio y lo ajeno no podía resolverse porque la identidad estaba concebida como sustancia fija, inmóvil, anclada lejos del presente, allí en el fondo de la memoria, lo cual impedía la posibilidad de un cambio y de asumir el carácter fluido de la realidad, y entonces emergió aquella disyuntiva del artista que debía elegir entre lo local y lo global.

En la mayor parte de los países de Latinoamérica, a mediados de los 70, la cuestión pareció solucionarse en términos dialécticos: se refutó la idea metafísica de contradicción que concebía sus términos como disyuntivos inamovibles y la identidad pasó a ser una síntesis resultante de acontecimientos encontrados que se estabilizan de un modo determinado; la identidad adquirió así un carácter multicultural, multiétnico e híbrido, el artista podía incorporar, en consecuencia, medios y lenguajes más universales, pero con contenidos locales conectados con la tradición y los deseos propios. Así, la identidad dejó de ser una esencia inmóvil o el resultado de una lógica maniquea.

Por otra parte, la actual profusión de movimientos multifocales, percibidos en un incesante tránsito intercultural, ha dado lugar a fenómenos inéditos de sincretismo, apropiación y transculturación, cuyas consecuencias identitarias son promesas inquietantes para el arte del porvenir.

Quizás solo las subjetividades artísticas pueden reordenar, según su propio filtro y singularidad, la profusión de las culturas globales y totali-

tarias; quizá son los únicos reductos ante la omnipresencia de la homogeneidad.

Es inevitable entonces que toda esa complejidad parezca “oscurecer” la obra contemporánea de arte. Pero entonces al espectador le corresponde “esclarecerla” desde la potencia creadora de su subjetividad.

Publicado en el periódico La Prensa, agosto, 2004.

MANERAS DE SER, DE CECILIA LAMPO

El filósofo vienés L. Wittgenstein afirmaba que "en arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada". Este sabio consejo, de guardar silencio frente al fenómeno estético del arte, creo que puede ser roto solo cuando se ha tomado la precaución de guardar alguna distancia entre ese inefable acontecimiento estético, suscitado por la obra en el curso de su contenido sensorial y/o mental, y la pretensión de hablar, no ya del acontecimiento en sí, sino de la obra como atributo del lenguaje del arte; el cual es, por cierto, responsable de todo ese sentido que le damos al arte, sea ese sentido histórico, filosófico o crítico.

Tomada esa precaución, hablemos de arte —¿cuál arte?—, por ejemplo, de aquel que se define como manifestación sensible de la idea, donde la interpretación es una de las maneras no arbitrarias de referirse a la obra.

La obra que Cecilia Lampo ha puesto en escena en el Espacio Simón I. Patiño instaaura una noción de imagen que cuestiona el mero valor documental de la fotografía y recompone una totalidad junto al valor agregado de lo artístico, entendiendo como tal esa capacidad poética de generar espacios abiertos a la experiencia de conocimientos y presencias evasivas justo en los márgenes de lo real dado.

La banalidad que significa la imagen, no solo fotográfica sino también representativa, como evidencia obvia de lo real, es un peligro permanente para la muerte del arte. La obra de Cecilia Lampo impide precisamente que esa clase de evidencia anule la verdad del arte y elimine su capacidad para el reconocimiento del carácter interpretativo de la experiencia humana.

Cuatro instancias señalan el itinerario de esta obra:

1. Seis dípticos formalmente bidimensionales, cuya atmósfera voyerista se ve acentuada por su ubicación en el suelo. Los personajes, y sus

objetos como prolongación de ellos mismos, "están acostados" en el suelo, como en el lecho de una intimidad que los hace vulnerables frente a la bien situada mirada del espectador, pero aun así, el metal que los fragmenta hace inexpugnable e inconcluso el acontecimiento visual, para permitir "suponer" y ser continuamente reinterpretado.

2. Tres dípticos, también bidimensionales, pero dispuestos al frente del espectador, como habitualmente se perciben las imágenes que hay en ellos. Pero, más allá de la anécdota visual de las calaminas, los cables y esos exquisitos arabescos concebidos por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, está el resultado de una descontextualización formal, que libera a la rutina cotidiana de su plana superficie emocional, y nos propone una mirada divergente, capaz de reconsiderar esa merma constante de belleza que hace a la realidad. Y otra vez ese metal que recorta la continuación de las imágenes. ¿Es eso que condiciona nuestra percepción de la ciudad y nos impide verla de otro modo?

3. Una serie de fotografías cuyo protagonista es el plástico como arquetipo de la banal versatilidad pragmática que constituye nuestro tiempo, pero también como brillante síntoma del triunfo de un kitsch honesto sobre cualquier pretensión de nobleza. Ese recorrido del plástico nos muestra el carácter estelar y omnipresente de ese triunfo, que podría ser una analogía del triunfo de las pequeñas verdades cotidianas, sobre la pretensión de una verdad absoluta que se ha hecho obsoleta. Omnienvolvente, pero sin esencia, transparente o no, pero adaptable a cualquier forma, sería un buen ejemplo para entender la mente budista, si no fuera por su fama de antiestético, contaminante, artificial y popular. "Kilómetros de plástico" alude acertadamente a la omnipresencia espacial de ese material.

4. Una serie de fotografías que investiga algo como la posibilidad de un arte autorreferencial, es decir un arte que pretende referirse exclusivamente a sus cualidades formales, sin que ello signifique la pérdida de un contenido inherente a ellas.

Wittgenstein decía: "Así como lo verdaderamente importante cuando uno se quema la mano es retirarla del objeto caliente, y no, por ejemplo, la conciencia o voluntad de encontrar un significado o palabra que lo exprese, del mismo modo lo verdaderamente importante en arte es la reacción estética", pero lo que digamos acerca de esta no es más que la conciencia

de ese acontecimiento, lo cual, sin embargo, podría apagar su intensidad.

Es el riesgo que hemos asumido hablando de arte hasta este punto.

**Catálogo de la exposición Maneras de Ser de Cecilia Lampo en el Espacio
Simón I. Patiño, La Paz, agosto, 2004.**

CÓMO EL ARTE SUSTITUYÓ A LA FILOSOFÍA

La filosofía es antes que nada reflexión y conocimiento de los aspectos fundamentales de un objeto determinado, pero cierta tradición del logos occidental nos ha hecho creer que ese conocimiento es únicamente por medio del discurso lógico, como si hubiera una relación de necesidad orgánica entre la lógica y la realidad, entre las palabras y las cosas. Es como si la realidad "capturada" fuese un animal atado a una estaca de palabras; el problema es entonces de orden gramatical. Por eso dice Wittgenstein: "Desconfianza de las palabras es la primera condición para filosofar".

Además, la neutralidad, que supondría un conocimiento que se pretende objetivo, no es precisamente un atributo de la palabra.

Nietzsche nos demostró en su genealogía que la palabra y el logos en general se originan en una voluntad de poder y supervivencia, pues la palabra no solo nombra o bautiza, sino, y sobre todo, pretende conocer desde esa perspectiva de dominio, es decir, apoderarse del objeto nombrado, omitiendo por conveniencia, comodidad, eficiencia o funcionalidad, la mayor parte de sus características y sus diferencias con otros objetos parecidos (vemos un árbol, lo reconocemos y decimos "pino", abstrayendo todas las diferencias que hay entre un pino y otro, de ese modo pensamos que conocemos todos los árboles de pino), para así manipularlo o ponerlo al servicio de un mandato funcional de supervivencia o voluntad de dominio. Y es que la razón humana, que ha constituido la palabra, no se ha formado conociendo fundamentos ni orígenes, sino matando y defendiéndose del modo más eficaz posible.

Por otro lado, la historia del arte nos revela que primero fue la imagen antes que la palabra y la idea; manejamos las palabras y las ideas referidas al mundo, mediante la lógica, pero aprehendemos ese mundo en la contemplación de sus formas, es decir de la imagen, por eso el arte ha sido, y es, el medio por el cual el hombre no solo ha podido comprender y conocer la naturaleza de las cosas, sino también extenderla mostrando formas inéditas

y provocando sensaciones y percepciones nuevas.

El arte, entonces, construye la realidad, revelándonos un aspecto desconocido de ella, extendiendo sus posibilidades. Por eso la función más importante de una obra de arte es lograr alterar nuestra percepción habitual de las cosas, aunque sea de manera ínfima en relación al todo.

Ser artista es, entonces, explorar y reinterpretar ese mundo ya interpretado por las palabras, es cuestionar las ideas terminadas, los arquetipos y símbolos, en tanto que estos son paquetes conceptuales cerrados, estereotipos, etiquetas y visiones convergentes de otros tiempos y otros lugares; para ello tiene a la forma, a la imagen; por cierto, la poesía también reinterpreta la realidad, pero lo hace por medio de la misma palabra, cuando la retuerce para obligarla a decir cosas que nunca ha dicho.

Quiero decir esto: que la forma, en tanto imagen percibida sin la ayuda de las palabras, puede revelarnos lo que hemos perdido por la fe en ellas, y no se trata de ese algo de verdad y fundamental que buscaban, con diversos matices, las formas puras de Kant, Kandinsky, Mondrian y el minimalismo, tampoco se trata de rescatar ese formalismo teórico que busca criterios de identidad que le sean propios, menos aún se trata de resucitar lo que el arte clásico buscaba como su verdad absoluta: la forma como estructura interna de la realidad constituida por proporciones exactas y relaciones geométricas de las partes con el todo.

Después de todo, todas estas pretensiones formales buscaban algo que suponían ya existía a priori, algo como un fundamento esencial, lo que quedaba entonces era descubrir ese algo, que paradójicamente tenía ya nombres y apellidos: "la verdad absoluta, inmutable e intemporal"; como si la existencia de algo semejante estuviera garantizada. ¿No hay un fondo teológico detrás de esa búsqueda? Cuando se busca conocer lo desconocido, no se debe presuponer nada, uno debería tener la mente no solo amplia sino también vacía, limpia, como sugiere el budismo zen.

Por cierto, todas las experiencias artísticas derivadas de aquella creencia a priori, en la verdad absoluta, de origen platónico sin duda, nunca pudieron abrirse al conocimiento sino al reconocimiento. Esa es la fatalidad de las palabras, con ellas nunca se conoce realmente, sino se reconoce. De aquí provienen todos los absurdos lingüísticos y los falsos problemas de la filosofía descritos por Wittgenstein.

Por lo mismo, la filosofía se ha hecho obsoleta y ha sido reemplazada por el arte contemporáneo, pues este, como aquella, busca conocer, aunque ya no verdades absolutas —por falta de fe en ellas—, sino verdades cotidianas, pequeñas pero intensamente vitales; reinterpreta la realidad dada, intensificando la experiencia de lo real y descubriendo nuevos aspectos de la misma.

Sin embargo, este sentido revelador del arte contemporáneo suele estar limitado en la mayor parte de los casos, por ese precepto hegeliano que afirma que la obra de arte es el lugar de manifestación sensible de la idea, y entonces tenemos otra vez a la palabra como la encarnación de esa idea, de tal modo que cuando se muestra una obra, esta solo adquiere aura artística cuando hay un concepto como su fundamento.

Esto es así porque se considera el contenido conceptual de una obra, en tanto que tiene una función reveladora, como lo propiamente artístico, en tanto que la forma (tanto en sentido clásico como kantiano) se refiere a lo estético, a eso que hace posible la exteriorización sensible del contenido y se dice, por tanto, que no todo lo estético es arte.

Este dualismo de forma y contenido, si bien ha sido fructífero para el desarrollo del arte occidental, se ha cosificado, impidiendo la posibilidad de concebir otros matices que nos podrían permitir, por ejemplo, ver, en el sentido más complejo del término, la forma-como-contenido-inefable, la forma como medio de conocimiento cuyo contenido está *au-sente* precisamente de palabras; la forma —en la práctica artística— como resultado de un proceso que experimenta la capacidad reveladora de ciertas uniones, cercanías, *yux-taposiciones*, intersticios y transformaciones de determinados materiales y sensaciones, que pueden construir una nueva realidad y un conocimiento sin episteme.

Un conocimiento sin signos que clasifiquen, nombren y detengan ilusoria y funcionalmente el permanente fluido de la realidad. Un conocimiento sin tradiciones, sin pasado ni futuro, es decir, un conocimiento de algo que parece no existir aún, solo porque no tiene nombre, pero que podría existir si fuéramos lo suficientemente libres para abrir nuestra mente a esa clase de existencia, lo que nos permitiría extender no solo la realidad que creemos conocer, sino también nuestra capacidad para comprender nuestra propia naturaleza.

Publicado originalmente en el semanario Fondo Negro del periódico La Prensa,
15 de agosto, 2004

CRÍTICA: SIN CULPA, DE JOAQUÍN SÁNCHEZ

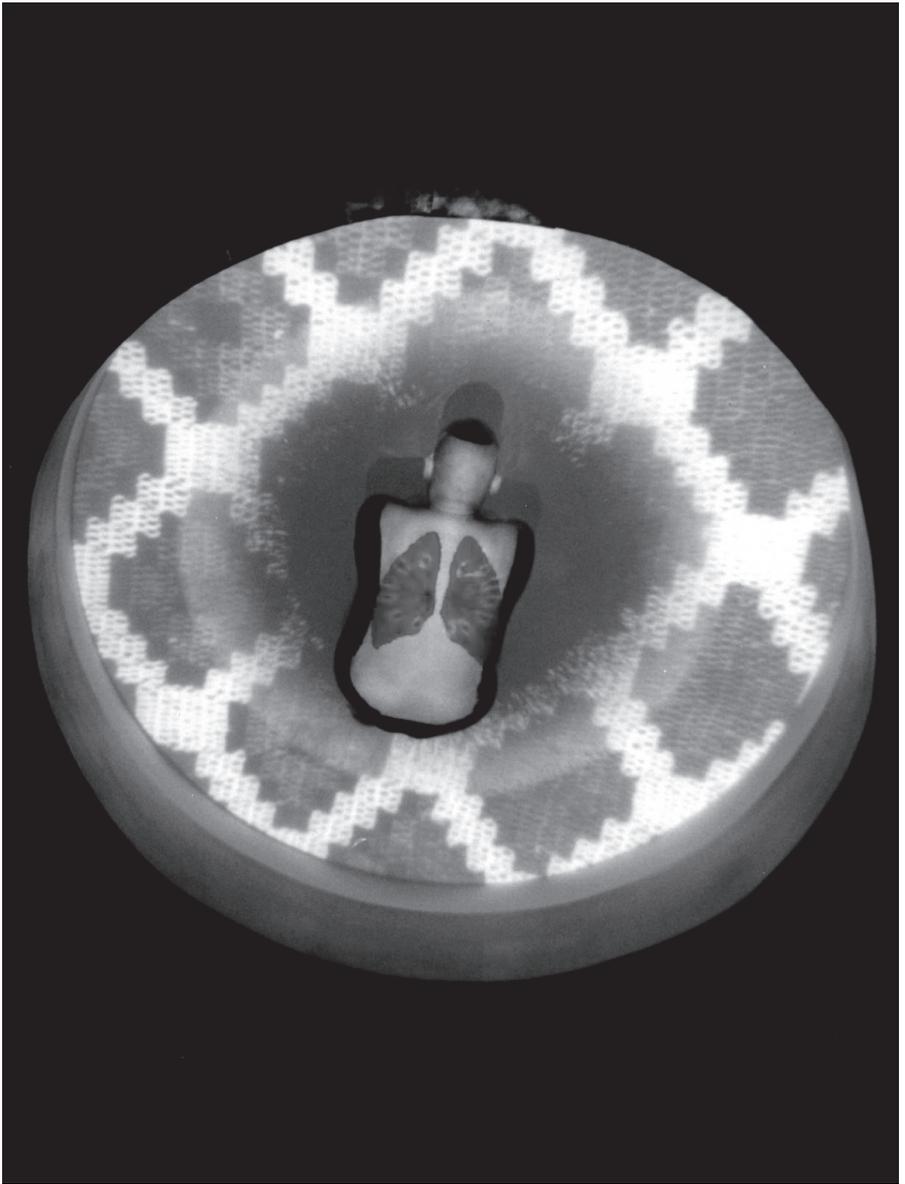
Sin duda, la videoinstalación *Sin culpa* que nos propuso Joaquín Sánchez la semana pasada en el Museo Nacional de Arte significa en nuestro contexto mucho más que ella misma; eso es posible no solo por su calidad formal, sino porque ella instauro, propone y define ciertos aspectos contextuales importantes, tanto para el desarrollo del arte contemporáneo como para la comprensión de este en cuanto a su especificidad, lo cual es importante en nuestro medio: la puesta en escena de la obra instauro los antecedentes que harán posible en el futuro una “jurisprudencia” en favor del arte, acerca de los límites que debería tener el uso de los espacios del Museo; las condiciones de producción de la imagen en la obra inspiran un uso creativo y necesario de la tecnología y proponen al espectador una forma distinta de “mirar” el arte, más seductora, más emotiva y convenientemente alejada del fastidioso protocolo por el que el espectador suele verse obligado a adoptar la contemplación “racional” y atenta: paradigma de los buenos modales en el arte clásico. Más importante aún, la videoinstalación de Sánchez define la especificidad de lo que es el arte contemporáneo en Latinoamérica, pues plantea —como en su anterior obra, *Tejidos*— contenidos culturales de carácter local y popular, con formas pertinentes y urgentemente contemporáneas, reinterpretando una realidad vital y vigente —como la de los diablos cristianos y su compleja inscripción en el alma mestiza de este lado del mundo—, y aportando nuevas percepciones y poniendo las tecnologías contemporáneas al servicio de formas y contenidos propios, sean estos autobiográficos o culturales. Por cierto, esta es la clave de la obra de Joaquín Sánchez: desde su instalación *Saque su numerito*, pasando por *Por un lugar en el mundo*, *La Santa Chola* y *Tejidos*, hasta concluir con *Sin culpa*, hay una constante honestidad que reflexiona sobre el presente vivo, sea este íntimo o colectivo. Su obra en general es una afirmación acerca de la naturaleza de su existencia. Esa vitalidad actualizada es precisamente una de las características más relevantes del arte contemporáneo, muy por encima de su carácter meramente cronológico.

Por cierto, la propuesta del diálogo equitativo que se establece entre un arte de tradición erudita y el arte popular en cuatro de las obras mencionadas es paradójicamente inédita en un medio en el que el discurso oficial generalizado ha hecho de un arte popular, como los tejidos y la diablada, por ejemplo, la imagen de una cultura: o se hace arte “propiamente dicho” —el arte de tradición occidental— o se hace arte-sanía popular, “no se puede andar mezclando las cosas”.

Y es que se sigue suponiendo que el arte de las culturas populares no puede acceder al estatus del arte de tradición erudita occidental por las mismas razones por las que se supone que la artesanía no puede ser “arte” —los artistas que pintan figuras y paisajes y que suelen henchirse de la unidimensionalidad de una supuesta identidad nativa deberían saberlo—: la cultura clásica occidental inventó y exportó hace cuatrocientos años un concepto universal de arte y una historia de ese arte en la que todo cuanto no entraba en su molde de “arte” no era arte sino artesanía, o cuando mucho arte en minúsculas, “arte primitivo” o “arte étnico”. Todavía hoy se cree oficialmente en ese molde, es más, se continúa enseñando ese molde, por eso hay artistas que asumen que el aprendizaje de la pintura figurativa y la habilidad manual para representarla correctamente constituyen el fundamento del arte “propiamente dicho”, o al menos autoriza para ser libre y deformar el objeto de representación; y se niega, por tanto, la libertad de pensar individualmente en otro molde o en ningún molde, lo que haría que concibieran otras formas, otros contenidos y otros medios. En este sentido, la videoinstalación de Sánchez debiera ser pedagógica.

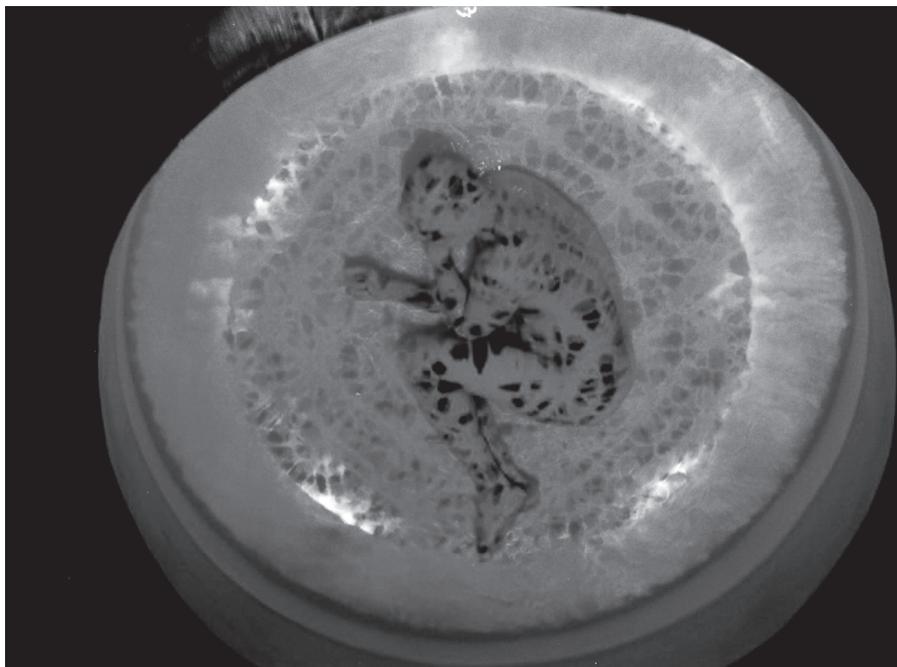
En cuanto a la obra misma *Sin culpa*, me niego, a diferencia de mi amiga Pilar Contreras —quien escribió el domingo pasado en este mismo espacio sobre la misma obra—, a cercar las posibilidades de sus contenidos en los límites del maniqueísmo estereotipado del bien y el mal. La figura del arcángel, que aparece en la entrada —¿o salida?— no es la representación del bien, ni los catorce diablos y diablas o “chinasupay” (siete más siete, como los siete pecados capitales, como los siete deseos) representados son la expresión del mal, hay demasiada obviedad en ello. No hay nada más antiartístico que lo obvio, y la obra de Joaquín es definitivamente arte.

Entre esa enigmática oscuridad que constituye el arte, y desde el abismo de subjetividad que inevitablemente lo interpreta, estoy persuadido de que la propuesta de Joaquín es más reveladora, si la percibimos a la inversa de cómo se nos muestra, ese es su giro artístico y poético.



En consecuencia, esa llama vital que nace en el pecho de esos seres humanos desnudos con máscara de diablo contiene las condiciones de vitalidad y de nacimiento, pero también contiene las consecuencias de un encierro de culpa que padecen y del que desearían salir para vivir y desear, según el mandato natural de sus instintos, pero como son cristianos, su-

fren la culpa de ese deseo, y por tanto se autoimponen la máscara de alguien que sí puede hacerlo: el diablo. Pero aun así, ellos no pueden evitar dudar permanentemente, y se mueven inciertos entre sus deseos y la culpa.



Por otra parte, el arcángel, que por su ubicación pareciera tener algún papel en esa historia, en realidad no puede significar nada, ya que la figura del diablo contiene todo lo que hace falta para “comprender” el complejo sentido de la culpa. Por eso el arcángel es absolutamente prescindible y solo contribuye a un malentendido que da lugar al mencionado estereotipado enfoque maniqueísta del bien y el mal; su verdadero papel en la obra es el de un personaje decorativo que busca combinar con el tono colonial del Museo en el que está, y si el rostro de ese arcángel es del propio Joaquín Sánchez —quien parece sonreír desde su impostación evidente—, es justo para sugerir con buen humor que su obra había que leerla al revés, como esos discos antiguos y “diabólicos”, cuyo verdadero sentido se hallaba al hacerlos girar al revés.

En el balance, quiero compartir con Joaquín lo que Matisse decía acerca del después de cada exposición: “Hay que sacudir con rigor el árbol y

conservar solamente lo que quede bien sujeto a las ramas”. Creo que eso nos asegura que todos los elementos involucrados en una obra parezcan hechos de la misma sustancia; no se trata de buscar la banal formalidad unitaria de un estilo, sino de preservar el savoir faire con un constante sentido orgánico de necesidad.

Publicado originalmente con el título Sin Culpa, de Joaquín Sánchez, en el semanario Fondo Negro del Periódico La Prensa, octubre, 2004

II CONART 2004

El Espectáculo Del Arte Contemporáneo Boliviano

Este miércoles 27 de octubre se inaugura en Cochabamba el mayor espectáculo del arte contemporáneo boliviano. Son treinta proyectos artísticos seleccionados entre setenta postulantes de todo el país, los que se presentarán con lenguajes tan diversos como el performance, la instalación, el video, la videoinstalación, la fotografía, la intervención urbana, etc. Además, habrá artistas invitados de Argentina, Alemania, Austria, Bolivia, Chile, Suiza y Paraguay, quienes nos mostrarán sus obras; pero también podremos escucharlos y conversar con todos ellos.

El sitio para ver todo esto es el exmatadero municipal de la zona Sur, esa magnífica edificación de principios de siglo, la cual fue acondicionada convenientemente para acoger todo el evento.

El Conart, para los que no lo saben, es un concurso nacional de arte contemporáneo con carácter de bienal que se realiza por segunda vez. Está organizado por el Gobierno Municipal de Cochabamba, y ahora cuenta con auspicios de fundaciones y empresas privadas, todo bajo la coordinación y el concepto de la curaduría de Angelika Heckl.

El Conart es el único concurso en el país que ha apostado sin dudas por el arte contemporáneo que se hace en Bolivia. Ya en su primera versión fue el primero que dio lugar a una curaduría, es decir, una dirección general que le dio coherencia, unidad y sentido a todas esas particularidades diversas que constituyen un evento de esta naturaleza.

El Conart surgió de la iniciativa de los mismos artistas; el mérito de la Oficialía de Cultura de la Alcaldía de Cochabamba fue haberlos escuchado

y haber comprendido su importancia. De hecho, la obra premiada en la primera versión del Conart, Tejidos, del artista Joaquín Sánchez, fue invitada para representar a Bolivia en la Bienal del Mercosur, en Brasil.

El arte que veremos en el Martadero se llama “contemporáneo”, no porque los artistas que lo hacen son cronológicamente contemporáneos, sino porque sus obras nos proponen contenidos, formas y lenguajes en relación de necesidad con la época que vivimos, por eso son obras que exploran sin límites nuevos campos de creación, asumiendo, casi siempre con un sentido crítico y reflexivo, las adquisiciones técnicas y conceptuales de nuestra civilización. De tal modo, las obras de arte contemporáneas son, bajo el concepto de formas visuales, generalmente multidisciplinarias y experimentales, ya que pueden mezclarse aspectos teatrales, escultóricos, musicales, pictóricos, coreográficos, filosóficos, literarios, etc.

El arte contemporáneo es el arte de nuestro tiempo, no solo porque reflexiona y actúa acerca de nuestro tiempo, sino porque lo hace a partir de una conciencia artística que surgió de la superación histórica del arte clásico.

En este sentido, “contemporáneo” es una expresión que se estableció a principios de los años ochenta para marcar una diferencia de sentido con el arte de las vanguardias modernistas; pero el arte contemporáneo como práctica específica ya había nacido a finales de los años setenta, cuando las prácticas artísticas dejaron de lado la pretensión vanguardista de constituir un nuevo concepto de arte, y asumieron para sí, sin embargo, todo ese campo diverso y rico de experiencias abierto por las vanguardias.

Lo que veremos en el Conart es un arte que ha incorporado el sentido histórico de ese desarrollo, para darle un contenido propio, sea este cultural o autobiográfico.

Si usted tiene curiosidad por ver de qué se trata esto del arte contemporáneo, vaya a verlo, aquí le damos el programa, pero recuerde, en la medida en que es un arte actual en libertad requiere un espectador correspondiente, no espere entonces encontrar el arte que le enseñaron en la escuela.

Publicado originalmente en el periódico Los Tiempos. 23 de octubre, 2004.

LAS PARTICULARIDADES DEL ARTE CONTEMPORÁ- NEO HECHO EN BOLIVIA

Estar aquí es apropiarse mental y emocionalmente del presente, es adquirir el conocimiento de este, eso es lo que hace de una persona un hombre contemporáneo, en la medida en que la realidad es una construcción mental, una representación sintética de la pluralidad de eventos.

Se suele decir en Bolivia, no sin alguna razón, que la renovación en el arte boliviano será siempre más lenta que en otros países de Latinoamérica, porque este país tiene un pasado con una tradición cultural tan grande y pesada que se hace muy difícil asumir el presente o el futuro sin antes sentirse obligado a asumir la tremenda importancia de ese pasado, lo cual generalmente suele traducirse en un menoscabo de la capacidad crítica y, por tanto, en una resistencia implícita frente al cambio y la renovación.

Lo cierto es que aquí las cosas suceden de un modo algo distinto que en el resto de los países de Latinoamérica, pero es esa diferencia, sin mencionar un juicio de valor aún, la especificidad del arte contemporáneo boliviano.

Aun cuando Bolivia está compuesta por una gran diversidad de culturas y formas originarias de hacer arte, parece ser que el predominio de una de esas culturas, demográficamente mayoritaria es cierto, ha sido determinante no solo para construir a su semejanza una imagen para todo el país, opacando ostensiblemente las características identitarias de las otras culturas y los otros paisajes existentes: por ejemplo, Bolivia, “el país altiplánico”, tiene mucho menos altiplano que llanos o valles.

Sin embargo, esta cultura predominante no es en realidad una cultura, es decir, no hay una unidad identitaria entre sus componentes que la sustente, ya que ella misma está formada por dos culturas: una cultura indígena incaica-andina mayoritaria compuesta por quechuas y aimaras, funda-

mentalmente, y una cultura minoritaria occidental de origen español; aun cuando entre ambas se produjo y se produce un mestizaje permanente —mestizaje de genes y culturas—, existe la pretensión también permanente de rescatar, por un lado, factores identitarios desde el pasado incaico-andino; por otro, de asumir los valores occidentales, incluido el color de la piel. Ambas pretensiones son excluyentes en sus extremos y padecen de muy poco sentido autocrítico, aunque en los hechos compartan los vicios y las virtudes de ambas. Si bien es cierto que la colonización española se tradujo en un permanente dominio cultural y político de los valores occidentales por encima de los de la cultura indígena, lo que en última instancia existe es un mestizaje natural, vital y fluido capaz de cuestionar el carácter cosificador e impermeable de los factores identitarios de ambas culturas.

En los últimos tiempos, por una reacción de sobrevivencia frente a la amenaza de una homogenización universal, ha habido una particular reacción no solo de parte de las culturas indígenas, incaicas-andinas, sino también de aquellas otras culturas originarias no andinas, para reivindicar no solo sus diferencias, sino también sus derechos a compartir el poder político, el cual, desde la fundación de la República, ha estado siempre en manos de aquellos que aun siendo mestizos han asumido a priori los valores occidentales. Ante esas presiones, el Estado últimamente intenta sembrar en su Reforma Educativa las condiciones ideales para que, en la mente de sus ciudadanos en formación, tenga lugar un encuentro armónico de la emergente pluriculturalidad que parece vivir el país.

La aparición del arte contemporáneo en la escena pública es posible y pertinente precisamente por la emergencia de esos ámbitos culturalmente multirreferenciales y las políticas interculturales consecuentes; hay en ello intereses y objetivos compartidos, ya que el arte contemporáneo es por naturaleza un espacio de manifestaciones plurales e interdisciplinarias. Heredero de las vanguardias, el arte contemporáneo asume como su bagaje natural la variedad de los experimentos modernistas como formas cuestionadoras de verdades únicas, absolutas y excluyentes.

Hasta entonces solo había en Bolivia un arte oficial tradicional culturalmente unidimensional y congelado en determinadas etapas superadas del arte occidental, lo que le significó un aislamiento de cualquier otra forma de desarrollo artístico ajeno o propio. De hecho, las vanguardias no tuvieron ninguna influencia en Bolivia, fue como si ellas nunca hubieran sucedido; el arte boliviano siguió siendo el resultado de aquel programa

sistemático pero torpe impuesto por los conquistadores, de sustitución de las culturas indígenas por la occidental. De tal modo que de aquella agenda artística renacentista, en la que el conocimiento de la naturaleza era su contenido fundamental, los colonizadores solo trajeron la forma bella como resultado, la copia como objetivo del arte y su carácter intemporal y absoluto como esencia. El resultado de esa deficiente asimilación del arte europeo quedó institucionalizado en principio como arte, pero luego de las rebeliones de independencia, la derrota de los criollos por parte de los mestizos republicanos, estos asumieron como arte nacional no el arte propiamente indígena, sino esencialmente el arte europeo clásico con algunas diferencias de forma, estilo y tema. Conceptualmente siguió siendo siempre aquel arte superficial de los colonizadores. Casi inmediatamente, a partir de las ciudades y el continuo flujo de indígenas, fueron creciendo los movimientos que reivindicaban la cultura indígena de quechuas y aymaras, y con ello fue también creciendo un fuerte sentimiento de identidad, más que en otros lugares de Latinoamérica, ya que encontraba sus fuentes en el glorioso pasado del imperio incaico, pero en cuanto al arte, se siguió reclamando como propio de la cultura indígena un arte que formalmente figuraba motivos indigenistas más o menos estilizados, pero que conceptualmente era el mismo de los colonizadores, ya que se fundamentaba en la representación. Por otra parte, se daba por sentado, siguiendo los paradigmas del arte clásico europeo, que el arte de las culturas indígenas no es sino artesanía, o “arte popular” si se refería al presente.

Este escenario no ha cambiado totalmente hasta ahora, pero es evidente que se encuentra debilitado y cuestionado precisamente por la aparición de las nuevas y diversas formas del arte contemporáneo. La aparición del Salón Internacional de Arte (Siart) de La Paz, del Concurso Nacional de Arte Contemporáneo (Conart) de Cochabamba, y las modificaciones permanentes a las convocatorias de los salones tradicionales de arte para acoger a las nuevas propuestas de los artistas demuestran que la situación está cambiando. Y aun cuando las manifestaciones artísticas contemporáneas tienen todavía un carácter casi clandestino en la cultura oficial, ellas son más visibles fuera del país. De hecho, artistas como Roberto Valcárcel, Gastón Ugalde, Sol Mateo, Valia Carvalho, Raquel Schwartz, Erika Ewel, Angelika Heckl, Ramiro Garavito, Cecilia Lampo y Joaquín Sánchez han sido invitados a participar en los circuitos de las bienales internacionales de arte contemporáneo.

Artículo originalmente publicado en el Suplemento Fondo Negro del periódico
La Prensa, noviembre, 2004.

LA MUERTE DE LA DEFINICIÓN DE ARTE

Aquellos a quienes les gusta suponer que un mundo carente de palabras que lo expliquen es un ente, una cosa sin significación alguna, son los que más lamentan la situación actual del arte. Lamentan que ya no sea posible sujetar su contenido con una definición de arte, con una teoría que explique cómo o qué debería suceder en él.

Unos buscan “comprender” las obras de arte por medio de una teoría de arte; otros buscan una explicación de las obras de arte. En ambos casos hay una presuposición a priori acerca de lo que debería ser el arte y las obras de arte. En ambos casos, en consecuencia, hay una incapacidad para dar cuenta de los objetos estéticos que les son contemporáneos.

Es que no hay más “arte” en abstracto, es decir, una definición genérica que delimite de antemano lo que es y lo que no es arte, sino obras de arte en concreto que se construyen en la intención y la necesidad de hacerlas; no hay más esa esencia fundante de arte que constituía el destino y el fundamento teleológico de sus particularidades artísticas.

Estas características del arte actual no aparecieron súbitamente a priori, cual espuma efímera y sin relación orgánica con la historia, sino que son una consecuencia necesaria de esta. —de la historia pensada y no meramente narrada—. Pero, ¿cómo hemos llegado a esto?

Durante el siglo XIX, si bien se mantenía aún la definición académica de arte, que decía: “Arte es la producción de belleza a partir de la representación mimética y figurativa de la realidad”, el concepto de belleza se había vuelto muy ambiguo, ya que, por un lado, podía significar cualquier cosa que fuera agradable a la vista, de tal modo que objetos como un zapato, una flor, un rostro, un jarrón o una pintura figurativa podían participar de lo bello y, sin embargo, no todos eran necesariamente artísticos. Por otro lado, el romanticismo de entonces decía en su teoría y en su práctica que

“la belleza viene de los sentimientos y las pasiones, y como nosotros tenemos nuestros sentimientos y pasiones particulares, así también tenemos nuestras bellezas particulares..., por tanto, la belleza absoluta no existe, en todo caso, ella no es más que una abstracción espumada de la superficie general de las bellezas diversas y particulares” (Charles Baudelaire). Así, la belleza para el romanticismo estaba entonces en la capacidad expresiva e individual del artista. La belleza de su obra estaba determinada por la intensidad del gesto de los sentimientos: una obra era más bella si los sentimientos expresados eran más intensos.

En consecuencia, la belleza se había vuelto tan ambigua que participaba tanto de la forma (bello es una figura agradable) como del contenido (bello es la expresión significativa de la pasión y las emociones).

En cuanto al otro aspecto del concepto de arte, el de la representación mimética, quedaba sin efecto para los artistas románticos, ya que, si arte era la expresión de la belleza en tanto manifestación de los sentimientos, entonces no tenía sentido representar o copiar la naturaleza, porque los sentimientos podían tener otras formas no necesariamente representativas y ni siquiera figurativas.

Por tanto, al finalizar el siglo XIX regían dos conceptos de arte según las propias prácticas de los artistas. Uno que afirmaba que arte era la creación de formas bellas (agradables) y el otro que decía que arte es la expresión de los sentimientos. En ninguno de los dos casos se plantea la necesidad de que el arte sea aún mimético, aunque todavía era figurativo.

El problema de ambas definiciones era la ambigüedad de sus contenidos, y la incapacidad para determinar lo específicamente artístico; por un lado, si el arte era la representación de la belleza, el arte podía ser todo lo que fuera agradable, o formalmente atractivo, incluyendo lo meramente decorativo. Por otro lado, si el arte era la expresión de los sentimientos, entonces el llanto, la risa, o cualquier otra manifestación subjetiva de carácter emocional podía también ser arte, ya que estos son evidentes expresiones visibles de los sentimientos. Además, tal definición dejaba de lado otras manifestaciones artísticas existentes.

Al comenzar el siglo XX, e influenciados por el romanticismo, hubo muchos artistas que asumieron en sus prácticas un fuerte carácter subjetivo

y otros que comenzaron a reflexionar desde esa subjetividad, acerca del sentido de su práctica. El artista David Friedrich afirmaba, en este sentido: “El pintor no debería pintar solamente lo que ve dentro de él, sino sobre todo lo que ve dentro de sí. Si no ve nada dentro de sí, debería abstenerse de pintar lo que ve frente a sí”. Todo este ambiente hacía que la práctica artística se diversificara a tal punto que cualquier definición de arte se hacía inestable e insuficiente.

Los mismos artistas sentían en su práctica la duda provocada por esa inestabilidad. Pero, mientras los filósofos y otros estudiosos del arte lamentaban esa situación y añoraban los tiempos en los que era posible establecer una definición lógico discursiva de arte, los artistas comenzaron a trabajar y reflexionar, desde sus propias prácticas individuales, acerca del significado del arte. En 1935 Picasso traduce este momento con estas palabras “Nosotros ya no nos ocupamos de tonterías como la belleza..., hace tiempo que hemos renunciado a representar las cosas tal y como aparecen a nuestros ojos. Nosotros no queremos fijar sobre la tela la impresión ilusoria de un efímero instante. ¿Por qué no ser consecuentes y aceptar el hecho de que nuestro verdadero fin es construir antes que copiar algo? (E. Gombrich, Historia del arte, 1950). Por otro lado, “los surrealistas insistían en que la belleza estaba ya fuera del problema del arte” (Herbert Read, Imagen e idea, 1957).

En este ámbito de cuestionamientos surgen las llamadas “vanguardias artísticas”, como el primer intento serio de comprender el arte no solo desde la teoría, sino y, sobre todo, desde la práctica.

En efecto, los artistas vanguardistas, ya sea individualmente o en grupo, se vieron obligados a hacer arte desde sus propias dudas y reflexiones, desde sus propias certezas y experimentos por comprender el arte. Fue así que surgió permanentemente una pluralidad de propuestas artísticas, todas distintas entre sí, acompañadas de manifiestos teóricos que buscaban establecer, cada una, una definición, una gran verdad. A estos movimientos, los críticos y estudiosos del arte los llamaron “vanguardias artísticas”, en contraposición a aquel otro arte que se conformaba con seguir los contenidos normativos clásicos del antiguo concepto de arte. Algunos de esos estudiosos del arte encontraron que lo único común entre todas esas propuestas era la originalidad y consideraron que esa característica podía constituir la especificidad de ese arte, lo que lamentablemente tuvo cierta

repercusión, ya que muchos artistas posteriormente, asumiendo ese malentendido, hicieron arte buscando que su obra fuera “original”. Aún hoy en nuestro medio hay estudiosos “serios” del arte que creen que la originalidad es un objetivo de las obras de arte contemporáneas; como vimos, “la originalidad” no fue ni siquiera un propósito vanguardista, fue solamente una consecuencia marginal de algo mucho más importante. Otros estudiosos, sin embargo, concluyeron con algo más de profundidad que lo que caracterizaba al arte vanguardista era la expresión y la construcción creativa. Lo cierto es que toda esa diversidad plural de experimentos de las vanguardias se estableció definitivamente como arte después de la Segunda Guerra Mundial. Al respecto dice Gombrich: “Ninguna revolución artística triunfó tan resueltamente como la que iniciaron las vanguardias...”.

Por cierto, el surgimiento de las vanguardias constituiría el momento culminante de lo que en arte se llamaría “el modernismo”. Después de esa gran efervescencia vendría un asentamiento de lo sucedido llamado por algunos “postmodernismo”, o lo que, según la mayor parte de los teóricos actuales, constituiría el “arte contemporáneo”, el cual se caracterizaría por asumir todos los experimentos formales y conceptuales, ya no como reflexión sobre el sentido del arte, sino como simple materia prima de su actividad artística. Así, el arte contemporáneo, que surge a mediados de los 70 como una actitud crítica y escéptica respecto de los valores vanguardistas que tendían a convertirse en canónicos y tradicionales, ya no tiene la preocupación modernista acerca de una definición de arte, tampoco cree en la posibilidad de la gran verdad, buscada sin cesar por las vanguardias; simplemente asume la práctica artística desde una constante discontinuidad, a partir de una subjetividad reflexiva que rescata la particularidad singular de cada artista, lo cual, por cierto, hará que las obras contemporáneas de arte tengan aspectos y contenidos impredecibles e indeterminados.

Por eso, la mayor parte de los teóricos y estudiosos del arte de este tiempo han renunciado a una definición de arte. El esteta Morris Weitz afirma, en su libro *The Role of theory in Aesthetics* (1956): “El arte es un concepto abierto. Es imposible establecer en el arte cualquier tipo de criterio que sea necesario y suficiente; por lo tanto, cualquier teoría del arte es una imposibilidad lógica, y no simplemente algo que sea difícil de establecer en la práctica. Por otra parte, es algo implícito a la creatividad del arte que los artistas tengan que crear siempre una serie de cosas que no se han creado antes, por eso, las condiciones del arte no pueden establecerse de antema-

no". Además, como lo muestra la historia, el arte adopta formas y sentidos diferentes según las épocas, países y culturas, por eso el filósofo y teórico de arte contemporáneo Arthur Danto dice: "El arte es lo que el hombre de cada cultura hace de él".

En consecuencia, cualquier teoría del arte, cualquier disciplina estética, no podría dar cuenta de los fenómenos artísticos, sino como una recreación de carácter interpretativo que busca no explicar o categorizar la obra, sino suscitar las posibilidades reflexivas de ella y sus proposiciones silenciosas.

**Publicado originalmente en el semanario Fondo Negro del periódico La Prensa,
18 de julio, 2005..**

CRÍTICA: LAS BELLAS POSTALES POLÍTICAS DE FLOW, DE VALIA CARVALHO

A partir del 19 de septiembre podremos ver en el exmatadero de la ciudad de Cochabamba la última obra de la artista visual Valia Carvalho, *Flow*. Por cierto, cuando esta obra fue mostrada en Santa Cruz, en el Centro Simón I. Patiño, la artista determinó no presentarla en Cochabamba y La Paz, debido a sus supuestas connotaciones negativas de carácter político.

Flow es una videoinstalación. El video está dividido en tres partes, cada una bajo la forma de un tríptico que se desarrolla con un guion narrativo. Hay un intervalo entre acto y acto, cada uno de los cuales se enlaza con el siguiente de modo secuencial. En la sala donde se proyecta la obra hay también objetos instalados, alusivos a lo que sucede en el video.

Flow es una pieza artística construida desde la intimidad, pero no por eso tiene los límites de una subjetividad solipsista; su intimidad es un concepto ampliado, como el arte que proponía Beuys, —como el arte que propone la vida misma—, por eso la obra se hace política y social en algún momento, no solo por el largo proceso que supone la quema de un pasaporte boliviano hasta su completa extinción, sino también porque la extensión de ese tiempo está propuesto, más para hacer inevitable su reflexión que para recrear físicamente la condición poética del fuego. ¿El pasaporte es una marca de identidad?, ¿o solo es un documento convencional para cruzar fronteras legalmente? De cualquier modo, lo que se cuestiona con la quema es la circunstancia de su ser boliviano; no Bolivia, sino los inconvenientes de tener un pasaporte boliviano. No Bolivia, sino los símbolos de infamia con que han revestido su imagen los políticos y traficantes de este país. La quema del pasaporte boliviano me recordó aquellos tiempos en los que los jóvenes norteamericanos quemaban su bandera para protestar contra la guerra de Vietnam impulsada por sus irresponsables gobernantes. Me recordó también a aquellos que criticaban a esos jóvenes lla-

mándolos “antipatriotas”.

Por otra parte, si esas hermosas postales textuales del primer acto, cuyos significantes se derivan orgánicamente de su significado, no tuvieran ese costado oscuro y rojo del pasaporte boliviano, ellas serían bellamente anodinas y pulcras, hermosamente fingidas y perfectas. Y, por tanto, el acto final, el del hielo que se derrite largamente —como una despedida no deseada—, junto a un texto que dice “Partir en otoño”, no tendría ese “sabor” áspero, cáustico y revelador que tiene después del incidente del pasaporte.

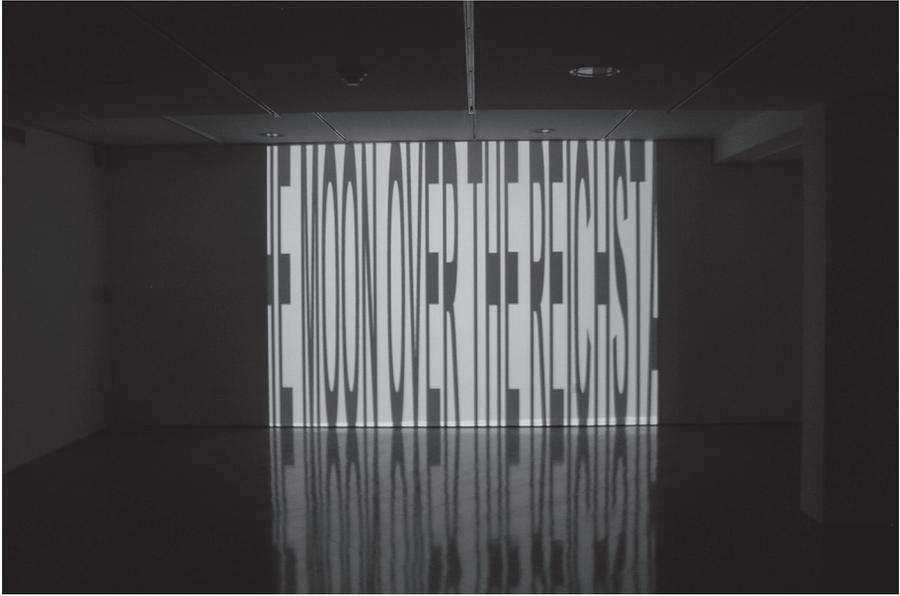
Es cierto, Flow tiene claras —y genuinas— connotaciones políticas, pero estas provienen del hecho natural de vivir conscientemente en este mundo. Por cierto, es la forma más sana, natural, que tiene el humano de ser político: la obra de arte contemporánea como producto cultural no puede evitar ser política. No se trata de un deber artístico, sino de asumir el hecho de vivir con intensidad y conciencia, es decir, ser integralmente humano.

Estamos cansados de aquellas obras que permanecen anacrónicamente en nuestras galerías y nuestras mentes, cuya especificidad artística proviene del estereotipo de ser “intemporalmente bellas”, “pintorescas” o con mucho “oficio”; pero por el otro lado están aquellas otras obras que tienden a incorporar un “estilo” light, propio de una buena parte del eurocentrismo artístico contemporáneo, que suelen cuestionar el status quo como quien aplica una receta académica.

Por otro lado, Flow podría ser impecable en su factura —lo suficientemente prolija como para hacernos olvidar el medio— si no fuera por un detalle algo irritante: cuando el fuego que consume el pasaporte se va extinguiendo repentinamente aparece una corriente de aire desde fuera del recuadro que con esfuerzo poco natural aviva las cenizas hasta el punto de que “salen volando”.

Más allá de ese detalle, Flow es una obra sincera. Es una obra para disfrutar con el corazón y la mente, como se disfruta de la vida: dejándose fascinar y seducir libremente por las sensaciones puras de las formas, pero también participando de su dolor y su profundidad vital.

**Publicado originalmente con el nombre Flow en el periódico Los Tiempos,
18 de septiembre, 2005**



LA IMAGEN Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ha pasado el tiempo en que la imagen era patrimonio exclusivo del arte: hoy el mundo está inundado de imágenes no artísticas —sin pretensión de serlas— producidas por los medios de comunicación social. Así, el arte se encuentra ante la voraz competencia de la producción comunicacional, y los artistas, que hasta hace poco detentaban la autoría de las imágenes existentes, han perdido su protagonismo ante la multitud de íconos que se fabrican y distribuyen actualmente.

Pero, más allá de los cambios suscitados en la imagen por las disputas, interferencias, complicidades y amalgamas entre ambos campos, el concepto de “imagen” sigue asociado al de “realidad”, de tal modo que una imagen se refiere siempre de alguna manera a algo que ya existe en la realidad, pero no de una manera que ella sea su equivalente. Ya Platón había observado que la imagen de los pintores “realistas” no puede ser más que una duplicación mediocre del mundo verdadero, de tal modo que cualquier tentativa de la imagen por representar la realidad objetiva está condenada al fracaso: la realidad es una cosa y su representación es otra cosa. También Rene Magritte, cuando pinta una pipa, agregando al pie de esta un texto que dice: “Esto no es una pipa”, plantea que la imagen representativa de la pipa no es en realidad una pipa, sino la imagen de la pipa.

En consecuencia, pareciera que el estudio de la imagen no tendría ningún interés epistemológico, pues aun cuando en ella hay una referencia permanente a la realidad, ello no significa que nos diga algo sobre el conocimiento de su verdad.

Por otra parte, sabemos que lo que llamamos “realidad” es una construcción humana elaborada a partir de nuestras posibilidades perceptivas y nuestras necesidades. Pero actuamos como si la realidad estuviera ahí, en el “mundo exterior”, y más aquí, separada, “nuestra percepción”. Esta supuesta separación nos hace creer que existen hechos “objetivos”, “reales” y

“verdaderos”, y que, por tanto, cualquier imagen de esa objetividad es inferior en términos de verdad.

¿Quién determina la “realidad”? precisamente nuestra percepción; es por medio de ella que interpretamos el mundo exterior como “realidad”; de hecho, nuestra percepción es la misma y única realidad posible. Como decía el artista y filósofo creador del arte conceptual Joseph Kosuth: “La percepción de un objeto es la realidad del objeto”.

Podemos decir entonces que frente a eso que llamamos “realidad”, tanto el artista que construye imágenes del mundo como el científico que busca conocerlo están en la misma posición: ambos tienen una percepción del mundo y una imagen de él, ambos pretenden un resultado que tenga correspondencia con el mundo exterior, en ambos el impacto que la imagen ejerce sobre el mundo exterior revela la manera en que ellos construyen los hechos de ese mundo. La diferencia está en que el artista —por cierto, no aquel que busca representar pasivamente el mundo exterior— se acerca al mundo asumiendo el inevitable carácter subjetivo de la percepción, en cambio el científico —desde los griegos hasta hoy— pretende huir del carácter de esa percepción, suponiendo la posibilidad de la objetividad y la verdad del mundo exterior, lo cual le ha permitido concebir un determinado conocimiento y una explicación racional y “verdadera” del mundo exterior: si uno concibe observar el mundo de una cierta manera, el constatar el mundo de esa manera reforzará su creencia al respecto. Las hipótesis de la ciencia han constatado una determinada correspondencia entre sus símbolos, sus axiomas y una parte del mundo exterior, lo que le ha valido el resultado de una cierta realidad, cuya especificidad consiste precisamente en la exclusión del carácter subjetivo de la percepción, que ha quedado, por cierto, como patrimonio exclusivo de la imagen artística. Y es esta imagen del arte justamente la que constituye esa realidad que la ciencia no puede ni se permite ver, pero del mismo modo el arte no puede pretender acceder a la realidad objetiva de la ciencia sin perder su propia especificidad inefable y someterse, disminuido, al discurso lógico de aquella. Donde la realidad construida por la ciencia es un animal atado a una estaca de palabras y códigos, el arte construye la realidad liberando ese animal y asumiendo su mundo interior.

El arte contemporáneo se caracteriza precisamente por sostener la premisa de que si la imagen en la práctica artística es un instrumento de con-

strucción de la realidad, entonces desde el punto de vista del espectador ese objeto artístico es una metáfora epistemológica que revela y extiende al mismo tiempo las posibilidades de una realidad desconocida. Por definición, todo conocimiento de algo supone una experiencia nueva.

Lo contemporáneo de una imagen, sea esta fotográfica, objetual o pictórica, no está solo en su actualidad cronológica, sino en su carácter de vector de una actualidad que constituye el espíritu de la época, lo que no podría asumir, por ejemplo, ninguna explicación verbal.

La imagen del arte contemporáneo, al incorporar las consecuencias del carácter subjetivo de toda percepción, es siempre una reflexión que integra el mundo exterior y el mundo interior, actual, individual y, por tanto, singular del artista. Por eso el arte contemporáneo nos muestra imágenes inéditas, cuyas formas prefiguran una estética emergente, puesto que esta no existe al presente, sino que es actualizada permanentemente por cada imagen.

Al observar una imagen de arte contemporáneo le agregamos a esa reflexión nuestra propia mirada, nuestra propia reflexión, y entonces descubrimos una nueva significación y creamos una nueva versión de la realidad o la extendemos más allá de lo que era. Por eso contiene una actualidad que niega la posibilidad de una imagen que tenga un sentido universal —tal como pretendían los clásicos—. La imagen contemporánea es consciente de su inestabilidad, de su relatividad y de la especificidad fluida y mezclada de su identidad —en más de un sentido—.

Según el teórico Paul Ardenne, lo artístico de la imagen en el arte contemporáneo, a diferencia de la imagen no-artística, se caracteriza por cinco aspectos principales:

Poético: la imagen artística releva la manifestación creativa, constructiva, antes que reproductiva; Semántico: el sentido que ella propone busca excluir los estereotipos, lo obvio y lo plano del sentido común. Simbólico: el signo del que ella es el soporte, no es una simple declinación de lo real. Estético: ella busca un efecto en lugar de una utilidad. Institucional: salvo excepciones, la imagen artística no se muestra en los mismos lugares donde se muestra la imagen no calificada como tal. (P. Ardenne, *Art l'âge contemporaine*. Editions du regard, Paris, 1997).

En cuanto a esa supuesta competencia entre el arte y los medios comunicacionales, muchos creemos que las imágenes producidas por los medios de comunicación y las tecnologías de la imagen enriquecen la producción artística porque amplían considerablemente las posibilidades en el manejo y la construcción de imágenes.

Publicado originalmente con el título Imageny arte contemporáneo en el suplemento Tendencias del periódico La Razón, 18 de septiembre, 2005.

EL ARTE Y LAS CULTURAS EN BOLIVIA

Si asumimos la identidad como ese sentimiento por el cual nos reconocemos en determinadas cosas o aspectos, entonces Bolivia no tiene una sola identidad, sino muchas identidades que se corresponden con las diversas culturas que la habitan; la bolivianidad es, por tanto, un conjunto mestizo cuyos valores, si bien son oficialmente occidentales, están marcados permanentemente por la resistencia, los escarceos, pero también por las conciliaciones y amalgamas de las otras culturas. El resultado es un constante proceso de hibridación, transculturación y mestizaje, lo que cuestiona el carácter cosificador y pretendidamente impermeable de determinados factores identitarios y culturales que algunos sectores sociales, económicos y políticos intentan imponer al resto del país en los últimos tiempos. Estas pretensiones son maniqueas, excluyentes y, sobre todo, carecen de autocrítica; unos miran hacia el pasado y otros hacia occidente; son posiciones dogmáticas que rehúyen mirarse en un presente actual de tiempo y lugar, y encontrar, precisamente ahí, los factores de su identidad y su cultura. Esas posiciones parecen no reconocer el hecho patente del mestizaje —en más de un sentido— como factor identitario y cultural.

Sin embargo, la posibilidad de ese reconocimiento no evitará las luchas naturales por el poder político, el cual, por cierto, ha estado, desde la colonización española, en manos de un sector minoritario no indígena, que es el que ha asumido oficialmente los valores occidentales como propios de la nación boliviana.

El arte boliviano oficial es precisamente un derivado cultural del dominio de esa minoría.

De carácter clásico-europeo, culturalmente unidimensional y acrítico, congelado anacrónicamente en etapas superadas del mismo arte occidental, el arte boliviano oficial estuvo aislado del espíritu crítico y cuestionador del modernismo vanguardista y siguió siendo el resultado confuso de aquel programa sistemático, pero torpe, impuesto por los conquista-

dores, que buscaba sustituir las culturas indígenas por la occidental; de aquella agenda artística renacentista, en la que el conocimiento de la naturaleza era su contenido fundamental, los colonizadores solo trajeron la forma bella como resultado, la copia representativa como objetivo del arte, un carácter intemporal y absoluto como esencia, y un consecuente autoritarismo disciplinario como método.

El resultado de esa deficiente asimilación del arte europeo no cambió mucho con la independencia, es más, los mestizos republicanos que triunfaron sobre los criollos asumieron como arte nacional no el arte indígena, sino esencialmente el arte clásico europeo, presentando alguna “resistencia” que no era sino diferencias de forma, estilo y temática, porque conceptualmente siguió siendo siempre aquel arte representacional, pero superficial, de los colonizadores.

Con el crecimiento de las ciudades y el continuo flujo migratorio de indígenas también fue creciendo un sentimiento de identidad con los antiguos valores de las culturas indígenas, pero ese sentimiento, en cuanto al arte, seguía incorporando como propio el concepto de arte de los colonizadores, ya que fundamentalmente seguía siendo un arte pictórico de representación figurativa de la realidad; lo único distinto eran los temas, que ya no eran europeos sino indigenistas. Al mismo tiempo se daba por sentado, siguiendo los paradigmas del arte clásico europeo, que aquellos objetos y pinturas generalmente abstractas de las culturas indígenas no constituían propiamente “arte” sino “artesanía”, o “arte etnográfico”, de tal modo que lo verdaderamente propio de las culturas indígenas se guardaba —incluso hasta hoy— en un museo de etnografía y folclor, mientras que el arte “verdadero”, es decir, el arte representativo de la Colonia, se encuentra en un museo nacional de arte. Esta distinción aparecía reforzada, como se sabe, por otro postulado del arte clásico que afirmaba que los conceptos constitutivos del arte (clásico) son intemporales y suprahistóricos. Aun hoy, el arte conceptualmente representativo-figurativo de los colonizadores (las pinturas coloniales de arcángeles arcabuceros y las pinturas con motivos indigenistas) sigue constituyendo el arte oficial de la cultura boliviana en lugar del arte abstracto de los indígenas originarios de oriente y occidente. Por cierto, el arte indígena no es representativo ni figurativo, porque su objeto busca plasmar sintéticamente la función significativa de experiencias socioreligiosas que son en sí mismas irrepresentables directamente; por eso ese arte es fundamentalmente abstracto. Hay muchas más cosas en común entre el arte indígena y el propuesto por la abstracción geométri-

ca de los vanguardistas Mondrian o Kandinsky que entre aquel y el arte clásico.

Este escenario oficialista no ha cambiado hasta ahora, pero es evidente que se encuentra cada vez más cuestionado y debilitado precisamente por una emergencia multicultural de acontecimientos y conceptos que reclaman e inscriben su pertinencia sobre enfoques hegemónicos, esa situación ha impulsado la necesidad de incorporar políticas culturales que asuman la diversidad cultural del país, lo que ha coincidido con la aparición de nuevas y diversas formas de hacer arte, abriendo así la posibilidad de reconsiderar los criterios que definen lo artístico.

Esto lo ha hecho el arte contemporáneo, cuya especificidad es por naturaleza plural, interdisciplinaria, mestiza y multirreferencial; de hecho, su práctica consiste en entrelazar diferentes oposiciones en un esfuerzo por construir un conjunto integrador de la diversidad de las cosas, tal y como nos es dado conocerlas. Heredero de las vanguardias, el arte contemporáneo ha incorporado orgánicamente como su bagaje natural, como su materia prima, no solo la variedad de los experimentos modernistas, sino el sentido incluyente, intercultural y multirreferencial de esos experimentos. Pero también ha dado lugar a un saludable descreimiento de verdades únicas, absolutas y excluyentes. El arte contemporáneo también ha puesto en cuestión los límites entre arte y artesanía, entre arte erudito y arte popular, entre arte superior y arte menor.

Bajo estas pautas han surgido en los últimos cinco años algunas iniciativas de enfoque multicultural, lo que puede contribuir a la posibilidad de una democracia cultural que tome en cuenta de verdad el contexto e intereses de las diversas culturas en su origen y recepción. Estas iniciativas son el Salón Internacional de Arte (Siart) de La Paz, y la Bienal de Arte Contemporáneo de Cochabamba (Conart). En este sentido, hay que mencionar también las permanentes modificaciones en las convocatorias de los salones tradicionales de arte.

Eso significa que la situación tiende a cambiar. Y aun cuando las manifestaciones artísticas contemporáneas tienen todavía un carácter casi clandestino en la cultura oficial, ellas existen, aunque son todavía más visibles y “comprendidas” fuera del país. De hecho, artistas como Roberto Valcárcel, Gastón Ugalde —pioneros, por cierto, del arte contemporáneo boliviano—, Valia Carvalho, Raquel Schwartz, Erika Ewel, Sol Mateo, Angelika

Heckl, Ramiro Garavito, Cecilia Lampo, Joaquín Sánchez, Guiomar Mesa, han sido invitados a participar en varios circuitos de las bienales internacionales de arte contemporáneo.

Estos artistas, casi todos con una formación académica clásica, han hecho el esfuerzo por reformular técnicas y conceptos aprendidos hacia experimentos formales cuyos contenidos, si bien son propios, todavía manifiestan intenciones narrativas derivadas de los cánones representativos, además de considerar “la obra” como un producto artístico y no como un proceso, como lo haría un artista de este tiempo. Sin embargo, esos artistas han abierto para las nuevas generaciones algunos caminos de reestructuración necesaria, que haga posible el desarrollo de un arte contemporáneo que se caracteriza por una ausencia de normas y recetas, donde el rescate de la singularidad vital de lo local y/o lo subjetivo parece ser alguna de las claves para enfrentar su práctica. En ese sentido se destacan Joaquín Sánchez, Narda Alvarado, Juan Pablo Arce, Alejandra Delgado, Galo Coca, Eduardo Ribera, Alejandra Dorado, Alfredo Román Bulacio, José Ballivián, Daniela Rico. Todos estos jóvenes artistas se caracterizan, más allá de la especificidad propia de su obra, y a diferencia de los otros artistas jóvenes, por tener la conciencia de que lo que pretenden hacer es arte contemporáneo, no en un sentido cronológico, sino conceptual-ideológico. Todos estos artistas no buscan ya representar pasivamente la realidad, sino reinterpretarla o construirla, y lo hacen con formas y prácticas artísticas heterogéneas, a partir de reflexiones y contenidos que revalorizan lo cotidiano y la experiencia personal, cuestionando a veces aspectos identitarios culturales, sociales o propios, pero siempre desde la propia vida y la propia cultura.

Por la naturaleza del arte que practican, ellos, más que los otros, tienen la obligación de asumir un país diversamente posible e ir más allá de esas posiciones tradicionales, fundamentalistas y maniqueas que crean intolerancias y exclusiones.

Asumir un arte sin normas es hacerse cargo de todas sus consecuencias. Antes era más cómodo, solo había que aplicarse en seguir normas y prácticas establecidas.

Publicado originalmente con el título Las culturas y el arte contemporáneo en

Bolivia en el semanario Fondo Negro del periódico La Prensa, octubre, 2005.

REALIDAD, CULTURA E INTEGRACIÓN

1.- Realidad

Escucho decir a menudo: “La realidad actual se mueve y se transforma a una gran velocidad”. ¿Qué se quiere decir con esto?, ¿qué ha sucedido para tener esa sensación?, ¿qué hace que la realidad se transforme en el presente de ese modo?, pero, ante todo, ¿qué es la realidad que parece transformarse más a prisa que antes?

Son muchas preguntas a la vez, pero quizás atendiendo a esta última podremos comprender el sentido de las demás.

Para todas las disciplinas científicas la realidad es eso que está frente al sujeto como el objeto que se le opone, pero para el arte la realidad ha sido siempre ese conjunto de cosas y relaciones (naturales y no-naturales) construidas por la percepción y al que llamamos genéricamente mundo, es decir que ese conjunto de cosas que están ahí, están porque las percibimos como realidad. Sin embargo, todas las disciplinas han pretendido huir de la percepción debido a su carácter subjetivo, dando por supuesto que por encima de la percepción hay algo como la objetividad que existe de modo independiente, pero no sabríamos nada de eso que está al frente nuestro, si no fuera por la percepción que media entre eso y nosotros para dar lugar a la realidad. La percepción, entonces, interpreta y construye la realidad, es ella la que le da a esta su significado y su sentido. Por eso podemos decir que nuestras percepciones no solo construyen la realidad, sino también sus cambios y sus transformaciones. Esta realidad es tal no porque esté fijada ontológicamente, o por que sea objetiva, sino porque simplemente nos afecta, nos duele, nos hace felices: nos determina efectivamente.

En consecuencia, esa realidad que “se mueve y se transforma a una gran

velocidad” no es aquello que está ahí afuera, como objetividad neutra y autónoma, y si se nos aparece separada, inestable, peligrosa y amenazante es porque el hombre la ha hecho así: la realidad es su responsabilidad.

Asimismo, se suele escuchar con frecuencia que “el tiempo pasa más rápido que antes”. Poco importa que la mecánica objetividad de los relojes marque de un modo fijo un tiempo uniforme: vivimos la percepción del tiempo, lo que hacemos con él, y no lo que pudiera ser el tiempo en sí mismo. El tiempo es pues subjetivo como la misma percepción, pero, así como su realidad es nuestra propia construcción, la sensación de aceleración es igualmente nuestra responsabilidad. ¿Acaso no es esa misma aceleración una consecuencia del progreso tecnológico del hombre, que hizo que la comunicación y el transporte nos hicieran creer que las distancias se han reducido?

Y esa misma aceleración, esa velocidad de los acontecimientos y el tiempo que apresura nuestra existencia, ¿no acelera también nuestro destino como especie, cualquiera que este fuera? Un síntoma de esto es la creciente contaminación que distorsiona los cambios naturalmente lentos de la naturaleza.

Pero, así como nuestra percepción del mundo puede acelerar nuestra destrucción, tal vez ella misma pueda salvarnos.

La importancia de saber que la realidad es nuestra implica la posibilidad cierta de poder transformarla, reconstruirla o reinventarla.

2.- La realidad de Bolivia

En mi país pareciera que, desde hace tiempo, la sociedad y sus gobernantes hubieran perdido la capacidad de prever y planificar el futuro, y creo que es porque la rapidez con que suceden los acontecimientos sociales ya no permite ser identificados epistemológicamente y porque la realidad se ha hecho extraña y ajena. Pareciera que los hombres de este tiempo se prepararon para un mundo que ya no existe: estabilidad, continuidad, especialización, concertación, son conceptos que se han hecho obsoletos ante la emergencia urgente de acontecimientos que parecen definirse mejor por

otros nuevos, y a veces odiosos, conceptos como flexibilización, adaptabilidad, improvisación, tensión. La sociedad ha perdido esa estabilidad que le permitía ser dividida en clases claramente identificables en favor de una movilidad social acelerada y una indiscriminada y múltiple diseminación social de carácter “microfísico”: las desventajas y beneficios de uno y otro estrato social tienden a democratizarse; por cierto, las desventajas son siempre más que los beneficios.

Por otra parte, se siente el peso de una economía cada vez más dependiente de factores externos, en el contexto de esa perspectiva global que todos conocemos ya hasta el aburrimiento. Frente a esa mundialización de la economía, que incorpora elementos culturales unidimensionales, es que surgen instintivamente posiciones más o menos colectivas que manifiestan un malestar general que suele traducirse en la necesidad de expresar su diferencia ya sea como demanda cultural, identitaria o gremial.

El Estado fragmentado y debilitado por diversos procesos de descentralización no puede controlar las crecientes demandas sociales, que se hacen más constantes y exigentes: la institucionalidad estatal se ha debilitado tanto que son los sectores sociales los que deliberan, en la práctica, ante la ineficacia evidente de los parlamentarios, pero con propósitos surgidos de estados emocionales más que de proyectos integradores. Sus demandas siempre tienen un valor absoluto: paralizan el país con el bloqueo de caminos y no importa si el motivo es la reinstauración del imperio incaico, el asfaltado de un camino vecinal, la creación de una normal rural o la expropiación total de los recursos naturales, todas pretenden tener la misma urgencia e importancia.

Todo esto ha generado, en el conjunto de la sociedad, la sensación de una realidad fragmentada, inestable, acelerada, incontrolable y amenazante.

Frente a ello, los sucesivos gobiernos, en su desconcierto, continúan aferrándose a fórmulas del pasado. Lo cual es particularmente grave en Bolivia, donde los gobiernos dictatoriales han constituido una fuerte tradición de autoritarismo, caudillismo, que ha obstaculizado, por un lado, la posibilidad de una sociedad civil responsable, capaz de actuar desde sus propios valores; por otro, ha dificultado la posibilidad de una relación orgánica entre la sociedad civil, la sociedad política y las instituciones. La realidad que se construyó en el pasado se ha vuelto, en el presente, en contra nues-

tra; y su lógica rígida, basada en la verdad como opuesta a la ambigüedad del cambio y la incertidumbre, impide comprender el carácter fluido de los acontecimientos actuales.

3.- La “cultura”

Hasta hace poco, el término cultura funcionaba, de algún modo, como sinónimo de sociedad civilizada, lugar medio que permitía imaginar elevaciones y depresiones: por un lado estaba la alta cultura, definida como ese lugar sofisticado, elegante, refinado, universal y “sin utilidad”, propio de las pretensiones estéticas de las bellas artes (ballet, artes plásticas, literatura, etc.), y por otro lado estaba la baja cultura, donde estaban las formas del arte popular, sin contenidos trascendentes o elevados, o demasiado dependientes de funciones y utilidades locales (artesanías, música folclórica, espectáculos, el entretenimiento ofrecido por los medios de comunicación de masas, etc.).

Las connotaciones maniqueístas y cosificadoras de esa definición de cultura impedían ver que las personas pertenecen a, viven en, o son miembros de grupos sociales antes que de culturas. Su misma división clasista, si bien era estable, se hizo demasiado categórica y rígida como para permitir ver otros colectivos, otros modos de agruparse, ajenos a las tradicionales determinaciones de las condiciones sociales de producción, y distintos a los también tradicionales modos de confrontación polar.

Lo que parece no haber cambiado es el elemento de subordinación o hegemonía, pero si antes esa hegemonía era de una clase sobre otra, ahora parece ser de unas culturas sobre otras, pero de un modo más complejo (por ejemplo, la explotación, la marginación, la opresión o la discriminación ya no son solamente atributo de los sectores de trabajadores proletarios, sino también de sectores minoritarios étnicos, regionales, sexuales, etc., cuyas prácticas y discursos se desarrollan tanto en lo cultural, lo económico o lo político, al margen o en contra de la dirección dominante). Por otra parte, esa hegemonía ya no se traduce en represión o imposición coercitiva, sino en una interrelación compleja y confusa de fuerzas, donde la persuasión, la negociación, la transacción y la conciliación son las tácticas que definen ya no victorias definitivas, sino estados de tensión y equilibrios frágiles e

inestables, donde los intereses corporativos usan la seducción para incorporar en el colectivo social sus propios intereses como si fueran intereses universales. Y para complicar más, el grupo social que detentaba la cultura ilustrada, y aquellos otros que expresaban la cultura popular, ya no son lo suficientemente homogéneos como para ubicarlos en estratos, pues esos “lugares”, antes estables, se han fragmentado en situaciones e intereses diversos: ya no hay solo demandas de derechos sociales, políticos o civiles, sino también culturales.

Esta emergencia creciente de intereses y fuerzas diversas ha hecho inevitable incorporar lo diversamente múltiple en la noción de cultura. En efecto, el pluriculturalismo nos remite a la necesidad de asumir la diferencia cultural y el pluralismo cultural como principios fundantes de cualquier política cultural y, por tanto, como agentes de reconstrucción social. Pero, ¿qué significa esto, en un contexto en el que las decisiones internas están cada vez más atravesadas de procesos externos?; es más, ¿tiene aún sentido hablar de interno y externo, cuando en los hechos sus límites se han vuelto solo convenciones de carácter territorial? ¿La noción de “multiculturalismo” no es acaso un término que surgió precisamente como reacción a ese proceso homogeneizador —primero económico y luego inmediatamente cultural—, en el que se borraban esos límites?, ¿acaso lo local no busca hacerse internacional, precisamente porque lo internacional pretende hacerse local?

Lo cierto es que ya no es posible pensar la cultura, ni la realidad, como contenidos fijos cerrados o establecidos. La celeridad de los acontecimientos, la mundialización y las discontinuidades plurales abren permanentemente espacios no previstos, en más de un sentido, donde el lugar, la definición y el límite han perdido su pertinencia en la realidad. Se trata de pensar, entonces, el significado de cultura a partir de esos síntomas, un concepto de cultura menos fijo y más flexible, más inclusivo que exclusivo, menos ontológico y más probable. Pensar la cultura como un espacio de cosas que se mueven constantemente y no como un lugar de límites irreductibles; un espacio que contenga modos de percepción, de memorias comunes, de creencias, de valoraciones, de representaciones colectivas y de sentimientos de encuentros y participación que puedan construir un sentido para la cultura. Del mismo modo, pensar la cultura como un espacio de estrategias de integración regional, frente a otras estrategias hegemónicas, es tarea aparentemente difícil porque implica la suma de identidades y cul-

turas que se presumen distintas. Pero ya que la cultura es un proceso vivo, dinámico, en el que los contenidos múltiples y diversos que la constituyen se entremezclan constantemente, es a priori pensar que existen culturas e identidades puras e impermeables; lo que sí existen son culturas que reconocen su mestizaje y culturas que pretenden negarlo. De cualquier modo, la cultura siempre anda con uno, bajo la forma de un sentimiento identitario compartido, que le permite a cada individuo orientarse, reconocerse en un colectivo, compartir valores y pronunciar un “nosotros”.

4.- Integración y Estado

El Estado tradicional, por definición, está intrínsecamente ligado a la necesidad de buscar la unidad nacional por encima de todo; en consecuencia, los gobiernos asumen de modo natural esa misión; de hecho, todos los acuerdos constitucionales que fundamentan esa unidad nacionalista afirman esa necesidad. Por eso, cuando se trata de plantear un sentido para la cultura, esta apunta principalmente a reforzar la unidad; esto implica desarrollar en los ciudadanos un sentido colectivo de identidad nacional, en el que todos ellos se reconozcan; un sentido de igualdad que evite la fragmentación social; un conjunto de valores y tradiciones, pretendidamente comunes, que fortalezcan la unidad nacional y posibiliten una voluntad lo suficientemente hegemónica como para hacer viable y fuerte el Estado nacional. En este sentido, el otro, lo extraño frente a lo propio, el extranjero, es el único y constante peligro potencial: el Estado no es, entonces, una entidad neutral que pueda arbitrar imparcialmente culturas diferentes. De hecho, en los países donde las políticas culturales se toman en serio, y sus recursos se les permiten, la cultura es un dispositivo que les permite difundir y expandir sus estándares simbólicos sobre el resto de las culturas, en el mismo sentido preservan su patrimonio colectivo, sea este histórico, natural o cultural. Queda claro que quienes tienen mayores recursos tienden a adquirir posiciones hegemónicas.

Ahora bien, ese sentido de unidad e identidad nacional tiende a chocar no solo con el sentido de lo diverso o pluricultural, donde las colectividades ven en aquel propósito una amenaza para sus diferencias identitarias, sino también con los procesos de integración intercultural entre los países que buscan fortalecerse entre sí. El patriotismo, el nacionalismo y la seguridad

nacional, como prolongaciones de ese sentido unitario de nación, suelen obstaculizar más que facilitar estos procesos.

Hace poco me llegó un borrador de la agenda de políticas y acciones culturales propuesta por el Viceministerio de Cultura para su debate, y vi el primer capítulo que decía: “Proteger la diversidad cultural en Bolivia y promover el diálogo intercultural”. Me pregunté, entonces, si habría en su contenido un texto que cuestionara o problematizara la naturaleza unidimensional del Estado y su sustancializador concepto de identidad. Pues no, no había, la realidad construida por esa noción de Estado impedía su propio cuestionamiento: el Estado es así un supuesto incontestable que inaugura la posibilidad organizada de la sociedad, como si su origen no fuera el resultado de una realidad construida y concertada sobre la base de una percepción o interpretación del mundo.

Esta inconsistencia de un Estado nacional que pretende establecer políticas efectivas de multiculturalidad explica no solo el fracaso de estas, sino también de los diálogos entre sectores culturales en conflicto. Los gobiernos suelen buscar conducir sus políticas en función de preservar la unidad de la nación, pretendiendo solucionar los conflictos sobre la base de un diálogo que disuelva las diferencias, un acuerdo, un consenso que unifique la diversidad de criterios existentes y, en todo caso, absorber dentro de sus límites epistemológicos lo que está hecho de la misma racionalidad. Probablemente esto funcionaba en el pasado, cuando el hecho de las realidades multiculturales no existía como problema y cuando las propuestas ideales de las utopías bastaban para darle un sentido al presente.

De lo que se trata es de comenzar a pensar no a partir de postulados ideales a priori, sino de los hechos que percibimos en el presente; acostumbrarse, por tanto, al carácter inestable de los acontecimientos, a la tensión de su frágil equilibrio, porque tal vez esa sea la norma en el futuro inmediato, si no lo es ya. En ese sentido, de lo que se trata es de ensayar y experimentar soluciones distintas a las habituales, no buscando, por ejemplo, disipar diferencias, sino contenerlas, de tal modo que la fortaleza de un gobierno y su sistema democrático esté dada por su capacidad para incluir la mayor heterogeneidad posible, por su habilidad para contener conflictos generados por las diferencias y lograr equilibrios que hagan posibles instancias de convivencias. En ese mismo sentido, el pluralismo tendría que formar parte de los principios mismos del sistema democrático como un

valor que sostiene el Estado y no como algo inevitable que hay que tolerar y reglamentar.

Del mismo modo, es necesario plantear políticas culturales distintas a las habituales, tomando en cuenta dos aspectos generales: un cuestionamiento constructivo o reconstructivo frente al papel unidimensionalmente unitario del Estado y sus instituciones, sobre la base de su incompatibilidad con los postulados del multiculturalismo; y una posición decidida hacia la integración regional, como respuesta necesaria y urgente al avance hegemónico de transnacionales mercantiles y/o culturales.

Y de modo más específico y directo, el sentido de las políticas culturales tendría que, por un lado, no crear contenidos culturales, sino promover espacios para que la sociedad los produzca; por otro lado, apoyada en los principios democráticos de libertad e igualdad, construir las condiciones para que haya una convivencia de culturas e identidades plurales; construir así espacios públicos de interculturalidad en los que todas las diferencias tengan la misma posibilidad, el mismo valor y los mismos derechos; esas diferencias no solo se refieren a las diferencias colectivas estables, que son las que constituyen las identidades individuales, sino también a esas diferencias que construyen a partir de sí mismas identidades híbridas y provisionales; me refiero a la emergencia de todas esas minorías que se unen y definen estrategias políticas para afirmar un momento de lucha y la forma de una identidad circunstancial o permanente. Entre estos sujetos sociales no solo están las minorías étnicas, sino también esos colectivos de mujeres, de homosexuales, colectivos religiosos, etc., pero también pienso en otro contexto, donde existe lo “latinoamericano” o lo “periférico” en el arte.

Es decir, las políticas culturales si quieren tener la vigencia de las realidades a las que se dirigen, están obligadas a innovar aquel modelo republicano en el que, si bien todos podían tener acceso a la cultura, esta era la cultura de la mayoría, dejando sin reconocimiento las identidades de las minorías. Pero, al mismo tiempo, mirar hacia “afuera” y hacerse cargo de la paradoja que representan los contenidos simultáneos de integración e identidad. Lo cual implicará forzosamente tener que reconstruir, desmontar algunos conceptos y reformularlos, porque de eso se tratará finalmente: formular nuevos conceptos, crear nuevos contenidos y por tanto construir nuevas realidades.

Por otra parte, nosotros podemos crear estos espacios comunes de relaciones e intercambios regionales, podemos incluso construir canales o redes eficientes de comunicación regional; dar curso libre a la circulación de la palabra o la imagen para alimentar la diversidad cultural, pero tengo la impresión de que si no somos capaces de incidir en las políticas estatales, en sus políticas culturales, en las sociedades productoras de cultura, no podremos ir muy lejos, al menos no llegaremos a una integración regional efectiva, lo cual es, al menos para mí, el objetivo de estos encuentros. (Como ejemplo de esta incidencia en las decisiones estatales podría significar, por ejemplo, lograr que haya una legislación aduanera que haga viable el libre tránsito de obras de arte entre países de la región). No podemos ignorar que la formulación de políticas culturales implica la efectiva participación simultánea del Estado, grupos sociales, empresas privadas, organizaciones no gubernamentales, etc. Una política cultural donde solo participe el Estado terminará en un patrimonialismo estatal o, si es el mercado al que se subordina, acabará en la privatización de la cultura. Las políticas culturales involucran a la sociedad entera.

En ese sentido, me parece necesario establecer objetivos concretos de integración cultural sobre la base de insertarlos o influir en las políticas culturales de nuestros países, y consolidar compromisos que se puedan medir en la eventualidad de jornadas como estas.

Texto leído en la mesa "Políticas culturales en Latinoamérica" en las Jornadas Regionales de Intercambio en Gestión Artística y Redes de Cooperación Cultural en Latinoamérica, organizado por el proyecto TRAMA, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina, noviembre, 2005.

LA CULTURA Y EL NUEVO GOBIERNO

No hace mucho, las instituciones culturales oficiales de Venezuela, dentro del esquema revolucionario que dirige el presidente Chávez, organizaron una megaexposición de arte con más de 3.000 obras llamada Arte Venezolano del Siglo XX. Para tal efecto, el curador designado hizo una selección a partir de cuanto se produjo con el nombre de “arte” durante el siglo pasado en todo el país, no solamente desde los renombrados museos de las ciudades principales, sino también desde todos los espacios de arte que hay, de la costa a la selva y de los Andes a oriente. Y así representaron a este país, al mismo tiempo y con el mismo valor artístico, obras de la tradición erudita occidental, es decir obras vanguardistas modernas y contemporáneas neo-conceptuales, junto a obras del llamado “arte popular”, cuya tradición se remite a la cultura local, a veces indígena. ¿Y qué creen?: muchos de los artistas contemporáneos convocados, aquellos con más éxito dentro y fuera del país, no quisieron participar, aduciendo no solo diferencias políticas sino también estéticas, es decir, no estaban de acuerdo con una selección que les parecía “demagógica” y “empobrecedora”. Lo que puso en evidencia, no solo el carácter elitista y prepotente que a veces tiene el arte “creativo” contemporáneo, sino el dogmatismo arrogante y conservador de sus creencias; ellos son, en un sentido ideológico, más modernistas que contemporáneos. Todos sabemos que, en el momento histórico actual, solo un acto de profunda fe dogmática puede hacer posible la restauración de una definición de arte y de sus áreas fundamentales, sean estas intrínsecas (belleza y otros contenidos metafísicos) o extrínsecas (conceptos y teorías). El principio epistemológico de la incertidumbre, la desconfianza radical en las convocatorias axiológicas, el descrédito de las burocracias del Estado frente a la sociedad civil, el desencanto del optimismo frente al progreso, la abrumadora decepción acerca de las supuestas virtudes del mercado, el lado oscuro de la ciencia y las nuevas tecnologías, el fundamento subjetivo de la obra de arte, tendrían que traernos algo de duda sobre nuestras más caras verdades, aunque no sea más que para aprovechar la ventaja de saberse aliviados del peso que implica la necesidad de creer en algo.

El poner en escena, en el mismo espacio y en las mismas condiciones, separados solamente por su significación cronológica, el “arte popular”, el arte indígena y el arte erudito de tradición occidental puso al descubierto, de modo marginal, la intolerancia y el discurso autoritario de ciertos sectores que hasta entonces tuvieron el monopolio oficial del discurso y la teoría. Éstos ni siquiera intentaron argumentar su actitud, sino que simplemente acudieron al cómodo recurso de la descalificación, repitiendo las mismas frases peyorativas de los partidos de oposición, acusando al gobierno de “populista” e “ignorante”.

Esto mismo podría suceder en Bolivia si el nuevo gobierno de Evo Morales asume la necesidad de un cambio en la cultura, pero no el cambio cosmético que supone cambiar el modelo de un traje por otro más actual, sino esa transformación que supone poner en cuestión todos esos presupuestos conceptuales que cosifican, ontologizan y fosilizan los plurales, complejos y fluidos hechos culturales.

En gran parte del imaginario de nuestra sociedad, el término cultura todavía suele funcionar como sinónimo de sociedad civilizada, lugar medio que permite imaginar elevaciones y depresiones: por un lado está la alta cultura, definida como ese lugar sofisticado, culto, elegante, refinado, universal y “sin utilidad”, propio de las pretensiones estéticas de las bellas artes (ballet, artes plásticas, literatura, etc.), y por otro lado está la baja cultura, donde se encuentran las formas del arte popular, sin contenidos trascendentes o elevados, o demasiado dependientes de funciones y utilidades locales (artesanías, música folclórica, espectáculos, el entretenimiento ofrecido por los medios de comunicación de masas, etc.).

El problema es que las connotaciones maniqueas y cosificadoras de esa definición de cultura impiden ver que las personas son incluso más plurales que sus propias culturas a las que pertenecen. Esa misma división es demasiado rígida como para permitir ver otros colectivos, otros modos de agruparse, ajenos a las tradicionales determinaciones de las condiciones sociales de producción, y distintos a los también tradicionales modos de confrontación polar.

La emergencia creciente de culturas, intereses y fuerzas diversas ha hecho inevitable incorporar lo diversamente múltiple en la noción de cultura. En efecto, el pluriculturalismo y la interculturalidad nos remite a la

necesidad de asumir la diferencia cultural y el pluralismo cultural como principios fundantes de cualquier política cultural y, por tanto, como agentes de reconstrucción social. Pero, ¿qué significa esto, en un contexto en el que las decisiones internas están cada vez más atravesadas de procesos externos?, ¿cómo seguir hablando con claridad de “interno” y “externo”, cuando en los hechos sus límites tienden a disolverse en convenciones de carácter territorial? ¿Significa algo, en este sentido, obligar, como se hace en Venezuela, a poner música folclórica cada vez que se pone música de afuera? ¿Y dónde queda entonces la música nacional, esa que traduce el mestizaje propio de lo multicultural?

¿La noción de “pluriculturalismo” no es acaso un término que surgió precisamente como reacción a ese proceso homogeneizador —primero económico y luego inmediatamente cultural—, en el que se borran esos límites?, ¿acaso lo local no busca hacerse internacional, precisamente porque lo internacional pretende hacerse local?

Lo cierto es que ya no es posible pensar la cultura, ni la realidad, como contenidos fijos cerrados o establecidos. La celeridad de los acontecimientos, la mundialización y las discontinuidades plurales abren permanentemente espacios no previstos, en más de un sentido, donde el lugar, la definición y el límite han perdido su pertinencia en la realidad. Se trata de pensar, entonces, el significado de cultura a partir de esos síntomas, un concepto de cultura menos fijo y más flexible, más inclusivo que exclusivo, menos ontológico y más probable. Pensar la cultura como un espacio de cosas que se mueven constantemente y no como un lugar de límites irreductibles; un espacio que contenga modos de percepción, de memorias comunes, de creencias, de valoraciones, de representaciones colectivas y de sentimientos de encuentros y participación que puedan construir un sentido para la cultura. Del mismo modo, pensar la cultura como un espacio de estrategias de integración regional, frente a otras estrategias hegemónicas, tarea aparentemente difícil porque implica la suma de identidades y culturas que se presumen distintas. Pero ya que la cultura es un proceso vivo, dinámico, en el que los contenidos múltiples y diversos que la constituyen se entremezclan constantemente, es un a priori pensar que existen culturas e identidades puras e impermeables; lo que sí existen son culturas que reconocen su mestizaje y culturas que pretenden negarlo. De cualquier modo, la cultura siempre anda con uno, bajo la forma de un sentimiento identitario compartido, que le permite a cada individuo orientarse, reconocerse en un colectivo, compartir valores y pronunciar un sentido “nosotros”.

Pero el estado tradicional no es una entidad neutral que pueda arbitrar imparcialmente culturas diferentes porque su función intrínseca es la unidad nacional por encima de todo, y desarrollar en los ciudadanos un sentido colectivo de identidad nacional, en el que todos ellos se reconozcan como lo que es propio, frente a lo ajeno, es decir, el otro, lo extraño, de otra región, el extranjero. De hecho, en ese sentido, las políticas culturales de los estados más “desarrollados” manejan la cultura como un dispositivo que les permite difundir y expandir sus estándares simbólicos sobre el resto de las culturas, y en esa misma dirección preservan su patrimonio colectivo, sea éste histórico, natural o cultural. Queda claro que los estados que tienen mayores recursos tienden a adquirir posiciones hegemónicas.

La inconsistencia de un tradicional Estado nacional que pretende unificar las diferencias y simultáneamente establecer políticas efectivas de multiculturalidad explica la inutilidad del diálogo que suele haber entre el gobierno y sectores culturales en conflicto; hasta ahora, este ha buscado conducir sus políticas en función de preservar la unidad de la nación, pretendiendo solucionar los conflictos sobre la base de un diálogo y un acuerdo que disuelva las diferencias y unifique la diversidad de criterios existentes y, en todo caso, pretender absorber dentro de sus límites epistemológicos lo que está hecho de la misma racionalidad. Quizás esto funcionaba en el pasado, cuando las realidades multiculturales parecían no existir y cuando las propuestas ideales de las utopías bastaban para darle un sentido al presente.

Y es que probablemente no sea ya cuestión de pensar a partir de postulados ideales a priori, sino desde los hechos del presente; no buscar disipar las diferencias, sino contenerlas. Así, la fortaleza de un gobierno y su sistema democrático estaría dada no por su habilidad para convencer y consensuar, sino por su capacidad para incluir la mayor heterogeneidad posible y lograr equilibrios que hagan posibles instancias de convivencia. Para eso, el pluralismo tendría que formar parte de los principios mismos del sistema democrático como un valor promovido por el Estado, y no como algo inevitable que hay que tolerar y reglamentar.

En ese sentido, las políticas culturales tendrían que, no crear contenidos culturales, sino promover espacios para que la sociedad, plural y diversa, sea quien los produzca, y crear las condiciones para la convivencia entre culturas e identidades diferentes. Pero estas diferencias no solo se refie-

ren a las diferencias colectivas estables, sino también a esas diferencias que construyen a partir de sí mismas, identidades híbridas y provisionales; me refiero a la emergencia de todas esas minorías que se unen y definen estrategias políticas para afirmar un momento de lucha y la forma de una identidad circunstancial o permanente. Entre estos sujetos sociales no solo están las minorías étnicas, sino también esos colectivos de mujeres, de homosexuales, colectivos religiosos, étnicos, etc., pero también pienso en otros contextos culturales marginados, donde está ese otro arte marginado, esa otra música, esa otra danza performántica de los rituales ancestrales, reducidos oficialmente a ser un “arte menor”: “artesanía”, “arte popular” o “etnográfica y folclore”.

Entonces, se trata también de democratizar en esa dirección los pocos museos y espacios de arte oficiales que hay; asumir la relevancia ideológica y pedagógica del museo como transmisor de sentidos plurales, vitales, y no recuerdos muertos como casi siempre fue. Sin olvidar que el arte crea en lo plural de sus representaciones, lo que no existe aún: produce realidad y un conocimiento que alude al contexto cultural en el que tiene lugar.

Las políticas culturales del nuevo gobierno tendrían también que fijar una posición decidida hacia la integración regional, como respuesta necesaria y urgente al avance hegemónico de transnacionales mercantiles y/o culturales. Creo sinceramente que este es el afortunado momento para un cambio verdadero: “vivimos un momento interesantísimo, en el que la eflorescencia de la vivencia apela a un conocimiento plural, y en el que el análisis disyuntivo, las técnicas de la separación y el apriorismo conceptual deben dejar paso a una fenomenología compleja que sepa integrar la participación, la descripción, las narraciones vitales y la diversidad de manifestaciones de todos los imaginarios colectivos”. (Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*)

**Publicado originalmente en el semanario Fondo Negro, periódico La Prensa,
22 de enero, 2006.**

ARTE, COLONIALISMO Y REVOLUCIÓN CULTURAL

(PARTE 1)

¿Por qué cuando se habla de transformaciones o revoluciones culturales y educativas no hay ninguna alusión a la necesidad de reconsiderar el arte, es decir, de contextualizar el arte en los ámbitos vivos en los que se produce la transformación cultural?, o al menos intentar una respuesta a una pregunta que ya se habían hecho a principios del siglo XX las vanguardias artísticas europeas: ¿Qué es el arte en este tiempo presente? Pregunta totalmente pertinente por el carácter histórico y laico del arte.

Pero, parece que cuando se piensa en el arte en nuestro país se suele pensar, con alguna ingenuidad y sentido teológico, que el arte es algo universal, intemporal, perenne; como si conceptualmente el arte estaría por encima de las vicisitudes y mezquindades históricas, políticas, culturales o económicas; como si el arte fuera una sola cosa y no podría ser otra, cuando, de hecho, el arte nunca ha sido una sola cosa sino muchas otras cosas, de acuerdo a la época en que tuvo lugar. La supuesta universalidad del arte se deriva de categorías mentales idealistas de la tradición occidental y aparece explícitamente durante el romanticismo del siglo XIX.

La historia nos muestra que el arte, en sus diferentes acepciones, ha ido cambiando no solo en cuanto a su contenido y forma, sino también en sus relaciones recíprocas y su lugar dentro del sistema general de la cultura, tal como ha ocurrido con la religión, la ciencia y la filosofía. De tal modo que lo que llamamos “bellas artes” o “academia de bellas artes” no solo nació en el siglo XVIII europeo, sino que también refleja las condiciones culturales y sociales concretas de ese tiempo.

En ese mismo sentido histórico, “arte”, como término o contenido, no es algo que siempre haya estado presente en todo tiempo o en todas las culturas, sino algo que nació en occidente, concretamente en la Grecia del si-

glo III a. de C. bajo el concepto de “tekne” (técnica), que no significaba otra cosa que un saber-hacer artesanal, y que la cultura latina medieval tradujo como “ars” (arte) con el mismo sentido.

El concepto de arte que tenemos en la cabeza nace en realidad en el siglo XV europeo, cuando los pintores de ese tiempo se dan cuenta, con mucha astucia, que si incorporaban a su práctica artística-artesanal contenidos cognoscitivos racionales relativos a la naturaleza y la belleza subirían de categoría y ganarían más dinero, ya que hasta ese momento la clasificación vigente de las actividades las dividía en “mentales” y “manuales”: las primeras tenían un mayor prestigio social y mejor remuneración económica que las segundas, tal como ahora sucedería con el gremio de los arquitectos y los albañiles. Así, los pintores de entonces recurrieron al rescate de las teorías científicas griegas sobre la belleza racional (orden y armonía del número) y la naturaleza, para representarla en sus imágenes; así nació la pintura renacentista. Pero, como hemos visto, la mayor parte de estos pintores se olvidó del sentido cognoscitivo racional de la belleza, y prefirió pintar la belleza hecha para los sentidos, precisamente esa que los griegos menospreciaban por aparente y banal, pero precisamente esa que más le gusta a la gente.

Ese momento era también el de la expansión conquistadora de otros territorios por parte del occidente europeo; así llegó hasta nosotros su cultura, su religión, su idea de arte, es decir, una visión del mundo producto de los cambios sucedidos en esa época.

Son esta clase de circunstancias históricas, azarosas, interesadas, mezquinas y a veces violentas y seductoras, las que nos han permitido concebir la idea de arte, Dios y otros tantos conceptos occidentales de aquel tiempo —unos enriquecedores y otros definitivamente no—.

Pero lo realmente funesto de esa visión fue su carácter totalmente etnocentrista y dogmática, ya que consideraba a las culturas que eran diferentes a las europeas como “primitivas”, “bárbaras”, “atrasadas”, y a aquellas pinturas, e imágenes abstractas de los indígenas, que no coincidían con el carácter representativo-figurativo-anatómico de sus pinturas, o con su canon de belleza, las llamaron “artesanías”, “arte primitivo”, “sin alma ni Dios”.

Es esta visión del siglo XV conquistador lo que está en la base de nuestras categorías sobre el arte. Es más, cuando hablamos de “arte” para re-

ferirnos a objetos y manifestaciones estéticas de la antigüedad —el arte rupestre, por ejemplo— estamos en realidad haciendo una proyección de esas categorías basadas en una convención cultural particular, lo cual es sin duda arbitrario, pues esos objetos y manifestaciones tienen funciones diferentes a las que le atribuimos al arte.

Lo que es incomprensible es que cuando hablamos de transformación cultural no tengamos al menos un enfoque crítico al respecto: seguimos conservando conceptualmente la misma idea de arte de hace dos siglos, a diferencia de muchos otros países latinoamericanos y de los propios europeos que a principios del siglo XX cuestionaron radicalmente esa visión dogmática del arte clásico, preguntándose por la naturaleza del arte, lo que significó la gran revolución modernista del arte occidental, lo que a la postre dio lugar a esa gran libertad artística, plural y diversa que se tiene hoy en cuanto a la posibilidad de sus lenguajes.

Esa pregunta por la naturaleza del arte fue esencial para que sucediera eso. Y es la pregunta que tendríamos que hacernos ahora, en este lugar y en este momento, si pretendemos una verdadera transformación cultural.

Y no se trata, como pretendió ingenua y superficialmente en un tiempo Marta Traba, la escritora y crítica de arte argentino-colombiana, y muchos seguidores suyos, de buscar nuestra identidad latinoamericana, pero asumiendo implícitamente de modo acrítico un concepto pictórico-escultórico de arte heredado del pasado europeo. Es decir, ella pretende que los artistas latinoamericanos manifiesten formas y contenidos identitarios propios, conservando ese viejo concepto fundacional y colonialista de arte tal como nos lo impusieron. En ningún momento se le ocurrió pensar que lo verdaderamente colonialista es ese concepto de arte que discrimina las imágenes, los ritos, las pinturas, etc. de los indígenas y pueblos originarios, con el nombre de “artesanías”, “arte étnico”, “arte popular”, “arte menor”, etc., y que no habrá un verdadero rescate de la identidad si no hay un cuestionamiento a ese concepto, y una redefinición que revalorice las obras indígenas.

Curiosamente esto es lo que precisamente hicieron los artistas vanguardistas que ella tanto rechazó, y a los que califico de “terroristas”; sí, en realidad eran terroristas, porque atentaron permanentemente contra el arte dogmático y normativo-autoritario del pasado.

Por cierto, tengo una anécdota que tal vez puede acercarnos a lo que ella pensaba de los indígenas. En una carta al artista venezolano Alejandro Otero, cuando era directora del Museo de Arte de Bogotá, ella dice textualmente: “Estimado Alejandro, le mando la comunicación oficial del desastre: ¡Bueno, eso fue el horror! Volví a Nueva York para caer en plenas fauces de los mau-mau y le aseguro que no fue nada agradable. Un salvaje, perteneciente a una sociedad llamada de ‘amautas’, soi-disant defensora del arte indígena, pintó con ‘fluomaster’ seis obras...”. (Alejandro Otero, Memoria Crítica, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1992, p.237).

Pero algo más grave y fundamental aún, Marta Traba asume, de un modo “mimético”, ese apriorismo dogmático y autoritario, propio del arte colonialista que tanto daño le ha hecho a la creatividad y al pensamiento libre de las manifestaciones del ser humano; Marta Traba permanentemente le dice al artista latinoamericano lo que debe hacer, lo que debe buscar, lo que debe sentir y lo que debe entender por identidad. Esa proposición, limitada a lo que ella considera como los elementos esenciales a la identidad regional, no es jamás orgánica con la obra o la práctica artística, sino exterior y anterior a ellas, tal como era la estética normativa del arte colonialista.

Más allá del cada vez más complejo concepto de identidad, el problema es que ese sentimiento identitario sigue incorporando en nuestro país, como implícitamente universal, por tanto, propio, el concepto de arte de los colonizadores, que es fundamentalmente un arte pictórico-escultórico de representación bella y figurativa de la realidad, dando por sentado, siguiendo los paradigmas del arte clásico europeo, que aquellos objetos y pinturas generalmente abstractas de las culturas indígenas no constituían propiamente “arte”, sino “artesanía”, o “arte etnográfico”. De tal modo que lo verdaderamente propio e identitario de las culturas indígenas se guardan en un museo de etnografía y folclor, mientras que el arte supuestamente “verdadero”, es decir, el arte representativo de la Colonia, se encuentra en un museo nacional de arte. Así, las pinturas coloniales de arcángeles arcabuceros y las pinturas con motivos indigenistas siguen constituyendo el arte oficial de la cultura boliviana, en lugar del arte abstracto de los indígenas originarios de oriente y occidente.

Hemos incorporado a tal punto el viejo concepto de arte occidental que no podemos comprender que si el arte indígena no es representativo ni

figurativo es porque su objeto busca plasmar sintéticamente la función significativa de experiencias sociorreligiosas que son en sí mismas irrepresentables directamente. Por cierto, hay muchas más cosas en común entre el arte indígena y el propuesto por la abstracción geométrica de los vanguardistas Mondrian o Kandinsky que entre aquel y el arte oficial que exhibimos. Los rituales colectivos de los guaraníes o aimaras tienen más cosas en común con los performances de artistas contemporáneos latinoamericanos que con las pinturas decorativas de Mamani-Mamani o de aquellos que pintan, de modo paternalista, “paisajes andinos”. Aquellos aspiran a la abolición de la frontera arte-vida, estos refuerzan artificialmente esa frontera para poder vender arte “intemporal”.

En el momento presente, cuando se pretende rescatar los denigrados valores de las culturas indígenas, resulta incomprensible que se siga manteniendo el mismo sistema colonial de arte, que se sigan haciendo la misma clase de exposiciones artísticas, los mismos concursos, y se usen los mismos criterios estereotipados de evaluación. Y, lo más grave, que se siga enseñando del mismo modo, el mismo arte de aquel pasado colonial.

Obviamente, una reconsideración semejante tiene que pasar por la difícil tarea de deconstruir conceptos, por redefinirlos y contextualizarlos; por concebir, crear y señalar una nueva dirección, coherente con el espíritu liberador y descolonizador de estos tiempos.

Publicado originalmente en El Juguete Rabioso, La Paz, Bolivia, 01 de octubre, 2006.

ARTE, COLONIALISMO Y REVOLUCIÓN CULTURAL

(PARTE 2)

*Aunque sea difícil de explicar en términos lógicos,
cuanto más conocemos de los pueblos indígenas,
más fuerte se hace la sensación de que ellos tienen
algo que nosotros hemos perdido*

M.Farran

En un anterior artículo acerca del arte y el colonialismo dentro de una revolución cultural, editado en la publicación *Juguete Rabioso*, Núm. 160), se habían planteado básicamente dos cosas: 1. La incoherencia que significa hacer una revolución cultural y dejar intacto el concepto del arte oficial vigente que, siendo excluyente por naturaleza, margina los acontecimientos y las formas estéticas indígenas en el ámbito de la etnografía y el folclor bajo la etiqueta de “artesanía” o “arte primitivo”. Estos argumentos unidimensionales y etnocentristas tienen su origen en el llamado “arte clásico”, sostenido, por cierto, de modo acrítico, por instituciones educativas oficiales. 2. La necesidad, por tanto, de una reconsideración conceptual de lo que significa arte en este lugar y tiempo presente, a partir de procesos de deconstrucción, por un lado, y la valoración histórica del arte contemporáneo por otro lado, como instancia multicultural, conceptualmente abierta y de descentramiento creciente respecto de su original centro occidental.

El artículo en cuestión fue un desarrollo del primer punto, quedaba entonces pendiente hacer lo mismo con el segundo punto, y de eso se trata el presente texto.

Digámoslo de una vez —tal como lo mostramos en el anterior artículo—, el arte es un invento occidental. Ninguna otra cultura cuenta con un término que designe lo que la cultura occidental entiende por “arte”. Entonces, ¿cómo reinscribirlo fuera de sus determinaciones culturales etnocentristas para que pueda abrir sus significaciones e integrar así otras formas estéticas culturales sin que ello constituya un intento caprichoso, artificial y arbitrario de extender su sentido propio? No podemos decir “arte es esto o aquello” solo porque nos guste o nos convenga que sea así: ha habido, a partir de su origen griego, un evidente desarrollo histórico del arte (entre continuidades y discontinuidades a la manera pensada por M. Foucault) que ha ido transformando orgánicamente sus contenidos y que no podemos ignorar si queremos que nuestra pretensión de reinscribir el arte en nuestro contexto tenga algún valor objetivo.

En ese sentido, la historia del arte nos dice que en las recientes fases de su desarrollo, específicamente empezando el siglo XX, el arte ha sufrido una gran ruptura que lo ha separado de cuatrocientos años de continuidad histórica, lineal y progresiva; esa ruptura no se refiere a un mero cambio de estilo artístico, sino a algo más importante, como es la refundación del arte, algo que dio lugar a otro arte. Esto surgió en la misma historia del arte occidental a partir de la interrogante vanguardista acerca de la especificidad del arte: —“¿qué es el arte?”—; esto después de la evidente reiteración estéril y la parálisis académica en que terminó agotándose el arte del pasado.

Pero, como ya sabemos, todos los experimentos y las respuestas propuestas —me refiero a los manifiestos artísticos de las vanguardias— no culminaron en esa nueva y única gran verdad que se buscaba para el arte; solo sucedió que se multiplicaron las posibilidades de pensar y hacer arte, pero esta consecuencia procesal se hizo práctica permanente, hasta asentarse y convertirse en una característica —reflexiva, plural, experimental, abierta— del nuevo arte, donde ya no existía, sin embargo, ningún propósito de verdad única. Esta nueva práctica artística, fundada sobre un concepto permanentemente ampliado de arte, es lo que se llama precisamente arte contemporáneo.

El punto que nos interesa en esta historia —cuya transformación es siempre orgánica en el cuerpo del arte occidental—, es aquel en el que el llamado “arte clásico” —siglos XV al XIX—, concebido como “arte universal” a partir de su ombligo cultural, definió las formas y los acontecimientos

estéticos de otras culturas como “artesanía” y/o “arte menor” o “popular” utilizando criterios que son inseparables de su misma estructura. Ahora bien, estos criterios fueron abolidos durante el siglo XX, primero por las vanguardias artísticas y luego, de manera definitiva, por el arte contemporáneo.

Sin embargo, en las instituciones culturales y educativas de este país esos criterios se conservan para argumentar la división arte-artesanía, aun cuando son evidentemente etnocéntricos y excluyentes. Tales criterios son:

1. “El arte es singular, único e irreplicable, en cambio la artesanía repite sus formas pues utiliza códigos colectivos”. En los años 50 surge una forma artística, cuyo referente no será ya la realidad de la naturaleza exterior, ni la innovación expresiva o formal de las vanguardias, sino la cultura popular derivada de la imagen multiplicada y masiva de los medios, el cine, la publicidad, el diseño, etc. Es el arte pop —arte popular—, el cual se caracteriza por la reproducción gráfica en serie de piezas artísticas, representando imágenes, cuyos códigos colectivos provienen de la sociedad de consumo. Andy Warhol, el artista más representativo de esa corriente, dijo: “Toda imagen en esta época está destinada a repetirse y consumirse, el modelo y la copia son intercambiables. Se disuelve la exclusividad de lo único en la repetición y la fragmentación”. Estas piezas serializadas se encuentran actualmente en los museos más importantes del mundo como obras de arte, quedando así establecida su legitimidad artística. Por otra parte, la relación del ideal de unicidad con las circunstancias históricas que le dieron lugar se hace evidente con el retroceso que tiene ese valor ante el avance de los medios artísticos, estimulado por las nuevas condiciones de reproductibilidad de la imagen a través de las técnicas gráficas.

2. “El arte no es utilitario, no tiene una finalidad extra-artística, a diferencia de la artesanía, que está cargada de funciones y aspectos utilitarios”. Alrededor de 1968 comienzan a aparecer las primeras experiencias artísticas corporales, donde las formas se desprenden de determinadas funciones de carácter ritual o social; Ejemplo: las experiencias del argentino Portillo, basadas en montajes de rituales populares; las propuestas corporales ritualistas de Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman; el Accionismo vienés; el activismo político

de las Guerrilla Girls; la escultura social, y sobre todo esa gran propuesta iniciada por el dadaísmo y Joseph Beuys de disolver las fronteras entre el arte y la vida, es decir, la propuesta estética de poner el arte al servicio de la vida. Se establecen así semejanzas evidentes entre estas prácticas artísticas contemporáneas y las manifestaciones estético-ritualistas de los indígenas; en ambos es fundamental la participación del espectador, la comunión del arte con la vida cotidiana y social, la integración de distintas disciplinas estéticas como danza, música, pintura, estética objetual, etc., y el uso de diversos soportes, incluido el cuerpo humano.

3. “El arte es producto de una creación individual, en cambio, en la artesanía se disuelve lo individual; de hecho, el autor no firma para remarcar esa individualidad”. En la década de los 70, el naciente arte contemporáneo comienza a cuestionar precisamente la individualidad manifestada por la autoría, proponiendo obras sin firma alguna, o proyectos artísticos concebidos para ser realizados mediante instrucciones interpretativas. Por otra parte, el arte actual está lleno de ejemplos en los que la obra de arte es un producto colectivo, tal como era, y son aún las manifestaciones estéticas de los indígenas.

4. “El arte se manifiesta en géneros artísticos diferenciados como música, artes plásticas, literatura, danza, teatro, etc.”. Además de esta división, el arte tradicional clásico subdividía las llamadas “artes plásticas” en pintura, escultura, grabado, cerámica, etc., etc. Pero durante las vanguardias estos convencionalismos teóricos son cuestionados de manera creciente por una práctica que mezcla medios, técnicas, disciplinas y géneros, al punto en que esta integración de géneros y medios se ha hecho natural en el arte contemporáneo, tal como sucede en las manifestaciones estéticas de los indígenas.

5. “El arte posee algo en sí que es intrínsecamente artístico, por tanto es autónomo, a diferencia de la artesanía, donde ella depende más de factores externos, factores socioculturales, que de preocupaciones estéticas”. Esta posición no es solo sostenida por la tradición clásica, sino también por la mayoría de las vanguardias artísticas; en ambos está presente la suposición de una verdad específicamente artística —lo estético de la forma—, presente en todo objeto de arte. El arte contemporáneo supone, en cambio, que la obra de arte es fundamentalmente una forma de producción cultural, dependiente de determi-

nados contextos culturales, sociales y políticos. Antes, en la segunda década del siglo XX, el artista Marcel Duchamp ya había puesto en evidencia la inexistencia de algo intrínseco u ontológico en el arte, al proponer como objeto artístico una rueda de bicicleta sobre un taburete, un urinario, un portabotellas. Estos objetos cotidianos, sin especificidad artística aparente, fueron posteriormente legitimados como arte, pues se encuentran como tales en museos de arte, algo que hubiera sido improbable uno o más siglos antes. Así Duchamp puso en evidencia que lo artístico no es una cualidad intrínseca en el objeto, sino que depende de factores externos, de determinaciones contextuales socioculturales. Tal como sucede con las manifestaciones y los objetos estéticos de las culturas indígenas.

Por otra parte, es necesario agregar, como afirma el escritor y curador de arte Ticio Escobar, que esa división entre arte y artesanía no es ideológicamente neutra, ya que cuando la obra de arte se presenta como independiente de cualquier finalidad o función utilitaria, se afirma, sin embargo, como mercancía, dependiente de determinaciones extra-artísticas, donde predomina el valor de cambio sobre el valor de uso ². En este mismo sentido, García Canclini afirma que “la definición de lo estético como el predominio de la forma sobre la función no es válido para todas las épocas sino para el arte producido en el capitalismo...” ³.

Además, si el arte no tuviera una finalidad o si el artista no se propusiera otro fin fuera de la obra misma, tendríamos que negar al arte todo significado. De hecho, ocurre todo lo contrario: el arte, que ha servido a todas las épocas ya sea como medio de expresión o como de propaganda, es uno de los vehículos de la ideología de su tiempo.

Resulta paradójico que el arte oficial, las instituciones culturales estatales de Bolivia y el público en general asuman el arte clásico y su variante barroca-colonial como la referencia fundamental del arte nacional, y paralelamente promuevan un discurso permanente acerca de la recuperación de la identidad ancestral. Una posible explicación para esa incongruencia es que aquí, a diferencia de lo que sucedió en otros países de Latinoamérica, las vanguardias artísticas no tuvieron ninguna repercusión significativa, y

2 ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. Edit. El gráfico. Asunción. 1986. p.20

3 IDEM, pág. 23

si la hubo fue muy escasa y, por ello mismo, insuficiente para comprender todos los aspectos implicados en el cuestionamiento que las vanguardias le hicieron al arte clásico.

Al saltarse este momento de la historia del arte occidental aquí siguieron conservando el concepto y la estructura básica del arte clásico-académico occidental (¿pensarán aún que es un “arte universal”?), convirtiendo el arte nacional simplemente en una variante de estilo de aquel, estoy pensando en el arte colonial boliviano y en esas siempre pinturas de base representativas, (por cierto, ¿quién dijo que el arte era fundamentalmente pintura y representacional?, el arte clásico de la Colonia, precisamente), en las que los artistas “con identidad” pintan lo más parecido posible a la realidad (si las vanguardias hubieran sido reflexionadas por estos pintores no habría tanta ingenuidad acerca de lo que entienden por realidad): indiecitas, llamitas, vaquitas, balcones coloniales o bonitos paisajes más o menos representativos del altiplano o los llanos.

En este contexto, la enseñanza artística en la educación tendría que plantearse como un problema. Parece obvio, sin embargo, que el punto de partida para la toma de decisiones curriculares es la redefinición del concepto de arte. Este podría constituirse a partir de tres instancias: a) La deconstrucción de una historia del arte que muestre las implicaciones políticas de los elementos que la conforman; b) La construcción de una historia y una nueva realidad artística teniendo a la estética —concepto históricamente más amplio que el de arte— como su valor fundamental, en la medida en que ella es un modo de relación de los hombres con los objetos; c) La revalorización crítica del arte contemporáneo como momento histórico en el cual el arte ha devenido una forma de producción cultural, en un contexto de pluralidad intrínseca y sobre la base de una definición de arte permanentemente integradora y abierta, donde la posibilidad creadora de las culturas indígenas no puede circunscribirse ya a esa permanente mirada externa de lo exótico-turístico.

La utilización del término “arte indígena”, en diálogo coherente con el desarrollo alcanzado del arte actual, y asumido con todas sus consecuencias, permitirá revalorizar las culturas étnicas como productores de formas genuinas capaces de aportar trascendencias poéticas al patrimonio simbólico universal.

HARTO CALENDAR DE GALO COCA, Y RETRATOS

DE GUIOMAR MESA

Los espacios de la Fundación I. Patiño y de la galería de arte Nota abrieron simultáneamente sus puertas para mostrar dos propuestas artísticas relevantes, de los artistas Galo Coca y Guiomar Mesa. Son dos propuestas, que no solo nos reconcilian con la creación lúcida y la forma adecuada y coherente —placer para la mente y para los sentidos—, sino que también exploran inteligentemente en la realidad contemporánea, a diferencia de la mayoría de las exposiciones que padecen de un permanente anacronismo formal clásico-decorativo-surrealista y un conformismo de contenidos acrítico muy parecido a la idiotez, pero es esta letanía aburrida y anticreativa la medida de nuestro arte oficial aceptado. Por esto mismo, por la actitud de ir contra esa corriente complaciente, que propuestas como las de Guiomar Mesa y Galo Coca cobran un valor extra.

Antes de escribir sobre cada una de las piezas artísticas mencionadas es preciso advertir sobre las condiciones de visibilidad que deben tener las obras de este tiempo, pues así como las obras de arte clásicas preferían un espectador contemplativo que mirara las obras verificando la similitud representativa del arte con la realidad externa, en el marco de un concepto de belleza selectiva y sensible; así como el modernismo vanguardista necesitaba de una mirada filosófica acerca de las condiciones intrínsecas o vida interior del mismo arte, del mismo modo las obras contemporáneas de arte solo pueden ser vistas pertinentemente a partir de las condiciones históricas y contextuales que le dieron lugar, esto implica un espectador participativo y reflexivo que asuma la obra de arte en tanto interpretación de la realidad dada. Y es que el arte contemporáneo como práctica, es construcción perceptiva de una realidad inédita que muestra los aspectos singulares de la realidad cotidiana, en contraposición a la reafirmación de esa realidad por el sentido común, por eso es un modo de conocimiento.

En este sentido, la crítica de arte o el comentario discursivo no puede ser sino un persistente sobrevuelo de palabras, sin pretensión de traducir o explicar objetivamente la obra, que busca, sin embargo, establecer ciertas condiciones que nos acerquen a ella de modo coherente con su naturaleza.

Y una obra contemporánea de arte es, en ese sentido, un detonante de significaciones, un lugar de encuentro entre el artista, creador de la obra, y el espectador que asume su capacidad reflexiva y creativa para recrearlas.

Harto Calendar 2007Harto Calendar 2007, de Galo Coca, es una reflexión artística, vale decir, va más allá de lo dado, acerca del modo profuso, copioso, harto, excesivo y generalmente confuso con el que se piensa y se hacen ciertas cosas en esta parte del mundo, pero Galo nos revela esa característica como exuberante, rica, desbordante y fértil; como si el concepto de abundancia estuviera contenido en el de harto, pero este giro de sentidos me parece insidiosamente sugerente. Lo barroco suele ser el elogio efervescente de la superficie, la apoteosis de la cáscara y el lirismo sensorial de la forma, frente a la claridad esencial y escueta del minimalismo. Pero, Harto Calendar... sugiere que esas características no son más que síntomas superficiales de contenidos análogos de exhuberancia, riqueza y fertilidad plural interior, los cuales estallan y hacen eclosión notable en ciertas épocas de nuestro año calendario.

Por cierto, si la parquedad necesaria es propiedad de lo esencial y lo puro, tanto en cultura como en arte, tanto en los fundamentalismos parareligiosos como en los experimentos por las autonomías artísticas, es porque esa mezcolanza barroca, profusa y confusa, que parece constituirnos, no puede existir sino como evidencia de que ya no existe ninguna pureza en ninguna de las culturas que nos habitan. Así, Harto Calendar... nos propone el gozo inmediato de nuestro irremediable mestizaje, recojamos entonces el papel picado de colores que nos ha dejado en el suelo para llevarnos un símbolo de la posibilidad de ese gozo.

Por otra parte, en esta celebración de lo plural y lo diversamente visual, Galo utiliza como soporte conceptual para sus fotografías y el guiño mordaz de siempre esos calendarios que desde las paredes de talleres mecánicos y puntos de venta populares renuevan con sus imágenes de modelos semidesnudas, mes a mes, la sensualidad perdida de lo cotidiano. Esta relación significativa entre concepto, soporte y medio, esta feliz coherencia

entre contenido y forma, y un plus de inteligente crítica, es lo que hace que la obra sea verdaderamente sólida y aguda. Es preciso agregar que estas cualidades en el trabajo de Galo no son casuales, pues ya estaban presentes en obras como *Debe Morir* (Salón Pedro Domingo Murillo 2004) o en la colectiva de *Mar Adentro* (Tambo-Quirquincho 2006).



Retratos

Las seis piezas pictóricas en formato mediano bidimensional que nos propone Guiomar Mesa perturba y desconcierta casi de inmediato: buen comienzo. Si el arte es un conocimiento distinto, la obra de arte debe crear confusión en los sistemas tradicionales de comunicación; por su naturaleza entrópica, debe poder asociar una multiplicidad de planos y niveles que generen una diferencia excéntrica en la percepción, de tal modo que produzca una ruptura con el tedio endurecido y la rigidez reiterativa de la costumbre. Guiomar, en ese sentido, excede la imagen, la hace incongruente con la rutina, hasta el punto de abrir su realidad endurecida.



Cuando podría pensarse que conceptos tradicionales como “pintura”, “retrato”, “óleo”, no son referencias precisamente contemporáneas para interpretar el presente, Guiomar propone seis retratos pintados al óleo que —superando el gran peso inmovilizante del pasado, tanto de la tradición clásica como modernista— se desliza de modo penetrante en la realidad contemporánea, lo que evidencia que esos conceptos, antes categorías, no son sino medios para lo que verdaderamente importa: el sentido poético-trascendente de lo perceptualmente sensible.

Así, los retratos propuestos por Guiomar revelan los rostros arquetípicos de la belleza contemporánea mermada por una tristeza tan conmovedora y estremecedora que es imposible no asumirla como la forma de una verdad. Joseph Beuys, el artista más influyente del siglo XX, dijo en 1945 que “la belleza es el esplendor de la verdad”. Quería decir, como Pitágoras —el primer esteta de la civilización occidental—, que lo bello es un concepto intelectual que valora estéticamente el carácter de una revelación

profunda de la realidad por medio de una imagen. Es ese concepto de belleza artística, capaz de hacernos desconfiar de lo que vemos y cuestionarnos los contextos que lo condicionan, lo que subyace en esos retratos, cuya asociación con los maniqués que habitan el mundo superficial de la moda no es en absoluto superficial, pues ello es lo que permite introducirnos en su profundidad reveladora. Los retratos no son maniqués representados sino seres humanos de nuestro tiempo, pero no solamente son una referencia puntual a esa belleza mermada, sino también al advenimiento inminente de una segunda naturaleza, sugerida ya antes por Jeffrey Deitch, en su exposición "Post Human" (1992), donde se preveía, desde otra perspectiva, la influencia de la sociedad mediática y las nuevas tecnologías (computadoras, ingeniería, genética, etc.), sobre el cuerpo humano.

Para terminar quisiera agregar algo acerca de uno de los retratos en particular, se trata de "Miedo", una pieza de la que no pude sino pensar: "en arte no hay que mostrar la sangre, sino permitir intuir las heridas"; creo que esa "herida" en la nariz es reiterativa.

La obra del acompañante de Guiomar, Alex Zapata, que también está compuesta de retratos, está pintada a la manera del siglo XVIII, pero sin agregarle absolutamente nada a los cientos de obras de la historia del arte clásico, ni siquiera como comentario o apropiación desde el presente. En su concepto de arte solo la anécdota es contemporánea. Es cierto, en este tiempo de libertad artística, los arquitectos siguen haciendo pirámides, pero ¿estas aún tienen el rol que tuvieron en su tiempo? Se puede mencionar siempre el pasado, pero nunca más usarlo con un sentido orgánico, sino artificial y anacrónico, tal como sucede con las pirámides de Las Vegas o las casas piramidales de algunos aficionados a la cultura egipcia. Es intrascendente.

Publicado en el suplemento Tendencias del periódico La Razón, 01 de octubre, 2006

LAS VICISITUDES DEL SALÓN PEDRO DOMINGO

MURILLO, 2006

Más allá de una convocatoria con muchas deficiencias, derivadas todas del poco interés que tienen las autoridades municipales por el arte, el Salón de Artes Visuales “Pedro Domingo Murillo”, que acaba de inaugurarse, expone el estado en que se encuentra el arte hoy, lo que no significa a priori un juicio de valor negativo o positivo.

Los artistas que no fueron seleccionados o premiados repetirán lo mismo que sus antecesores, quienes desde el siglo XVIII, cuando se inauguraron los concursos de arte, reclaman invariablemente por los resultados. Sin embargo, no tendrían que preocuparse demasiado si piensan que Van Gogh, Cezanne, Duchamp y tantos otros hasta hoy fueron también rechazados; más aún ahora cuando el jurado tuvo criterios artísticos tan notoriamente diversos y hasta contrapuestos. Antes, el rechazo era verdaderamente temible, pues ese juicio era unánime, derivado, por cierto, de la exclusividad, los criterios “objetivos” y la disciplina de convento que exhibían las academias artísticas, que tenían la exclusividad de evaluar las obras en concurso. En cambio ahora, cuando el mismo arte terminó con ese peso objetivo y ontológico de lo intrínsecamente artístico, la evaluación artística-estética de un jurado es solo una de las tantas posibilidades de mirar y evaluar una obra, donde lo único objetivo es su justificación razonada de manera lógica, pero sin más pretensión que la de recrear una mirada particular con el aura de la experiencia.

Ahora bien, lo que muestra ese estado en que se encuentra el arte hoy es un proceso de transición artística, situado entre un tiempo que se resiste a pasar y otro que lucha por afirmarse, donde lo único que se hace notoriamente relevante es ese punto crítico sin referencias claras y seguras, manifestada, por un lado, en obras formalmente detenidas en un tiempo pasado, en contradicción con su pretensión de asumir el presente, pero de modo

superficial y obvio; y por otro lado, obras con un planteamiento contemporáneo, pero sin la necesaria convicción como para establecer una coherencia necesaria entre la forma y el contenido, lo cual suele aparecer para algunos como decadencia, pero para otros es la promesa de un porvenir.

La convicción dogmática de un pasado que pretende simultáneamente ser presente y la fresca indecisión del presente buscando liberarse del peso del pasado, con poco éxito todavía: eso es precisamente lo que manifiestan las obras del presente Salón.

1. Gabriela Benítez, una joven artista de la Academia Nacional de Bellas Artes, obtuvo el premio único a la categoría Técnicas no-tradicionales con un ensamblaje sonoro, compuesta por autorretratos fotográficos y textos al pie sobre una piel disecada de animal, la cual, a su vez, está sobre un inexplicable enrejado cuadrículado de metal más grande. Se puede ver la obra de Gabriela como una reflexión poética acerca de los sentimientos expuestos por sus propias expresiones faciales; una fresca intimidad con estas literalmente bordadas sobre cada una de las expresiones en las fotografías y acentuada con un sonido de respiración, junto a unos textos escritos que nos llevan hasta la puerta adecuada, donde cada espectador puede abrir la suya propia. La metáfora que encierra la desgarrada piel de animal sobre las que están adheridas las fotografías es ambigua: podría aludir a un contexto de tensión orgánica, pero también podría mencionar los restos de algo que antes estuvo vivo; esa ambigüedad no necesariamente es un obstáculo para su disfrute artístico. Pero lo que es difícil de incorporar en la obra es ese enrejado de metal que le sirve de soporte último. Ojalá no sea uno de esos típicos arabescos que permanentemente utilizan muchos artistas para “adornar” su obra.

Por otra parte, poner los ensamblajes y las instalaciones bajo la denominación de “Técnicas no tradicionales” es inapropiado, ya que estos lenguajes tienen poco más de cincuenta años y estarían mejor dentro de las obras tridimensionales, pero mucho mejor si por fin se eliminan todas las clasificaciones, que solo le sirven al teórico estudioso, pero no al artista en su práctica. “Técnicas no-tradicionales” tendría que estar referido a un arte experimental que solo trabaje al filo de los límites artísticos..

2. El premio para Obras Bidimensionales se concedió a Erika Ewel por la obra “Nación 1”. Se trata de una obra que, usando el lenguaje tradicional de

la pintura, va más allá, ojalá conscientemente, de los estereotipos del academicismo y de los buenos modales estéticos, estableciendo una relación sincera pertinente y orgánica entre una forma kitsch y una urgente temática contemporánea con tonos también kitsch. Esta obra es lo que el “arte erudito” o académico, llamaría despectivamente “arte popular”, por sus colores duros, su mezcla primaria, su simbolismo “ingenuo”, sus sombras “no logradas”, su kitsch formal, etc. Aquellos que tienen una idea a priori y fija de lo que es “una buena pintura” estarán escandalizados por su premiación, como si aún estuvieran vigentes esos estereotipos estéticos que valorizan la condición mimética y su correspondiente combinación cromática como absolutos. Esta obra es indudablemente irreverente, pero solo con los postulados del pasado histórico, pero que en nuestro contexto es el presente. Su misma elección, discutida, cuestionada, controvertida, es una señal de su contemporaneidad contextual.

Otra obra que vale la pena mencionar es “Nación 2”, de Erika Ewel. Digamos que es una pieza pictórica contemporánea formalmente bien solucionada, con un contenido poético políticamente correcto. Desde una perspectiva donde el jurado conoce la historia del arte de un modo adecuado, esta obra tendría que haber merecido el premio a la Obra Bidimensional. Pero esa no es nuestra realidad.

3. El Premio a la categoría Obras Tridimensionales fue declarado mercedamente desierto porque no hubo una sola obra que fuera capaz de reflexionar o investigar desde el presente sobre ninguna de las condiciones básicas formales de un objeto tridimensional artístico: espacio, volumen, materiales y menos aún sobre unos contenidos que trasciendan creativamente la forma. Todas las obras participantes se limitaron a reiterar conceptos formales y medios aprendidos desde un pasado históricamente superado: un solo material, un pedestal retórico, el volumen unidimensional sin relación alguna con un estudio del espacio contextual, para representar contenidos simbólicos obvios, carentes de revelaciones singulares, emotividad propia y trascendencia poética.

¿Qué ha pasado con la escultura?: solo que el desarrollo del espacio tridimensional de la escultura históricamente se ha desplazado evolutivamente en las instalaciones artísticas, mientras que aquí se ha conservado su referente clásico.

4. En cuanto al Gran Premio, otorgado a la obra Poder suma cero de Mario Ibáñez, ¿puede constituir, como por cierto se hizo, un argumento artístico o estético valorizar como innovador el uso del bolígrafo en el dibujo? Creo que esa obra merece una mejor defensa. La obra señala, con algo de pesimismo —o realismo—, el estado de un nivel interior de nuestra realidad contemporánea. Los textos y su ubicación en el espacio bidimensional estético son los elementos más importantes, pues son ellos los que le dan una profundidad significativa a los dibujos figurativos, que en este caso podrían haber sido mejor fotografías, teniendo en cuenta el fuerte carácter veritativo de estas en comparación con la ilusión representativa del dibujo figurativo. El dibujo, hay que decírselos a las academias y otras instituciones artísticas semejantes, no es ese cliché renacentista enfocado a la servidumbre de la forma cerrada pictórica, es más que eso, pues su fundamento inaugural es la línea expresiva; vale por sí misma, aun siendo línea abierta o simplemente línea. Su valor como testimonio de la realidad cultural o natural es un convencionalismo propio de una época artística representativa pasada, la prueba es su evidente inactualidad testimonial en relación con la imagen de la fotografía o el video. ¿Lo artístico?, no es el medio, sino la capacidad poética para trascender la forma o estética.

Publicado originalmente con el título El Salón "Pedro Domingo Murillo" 2006 en el suplemento Tendencias, periódico La Razón, 29 de septiembre, 2006.

EL QUINTO PASAJERO: EL PROCESO O LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE

1. Al visitar la muestra de arte contemporáneo que se realiza en el Tambo Quirquincho con el sugerente nombre de El quinto pasajero, la primera percepción que se tiene es de una gran frescura; sin embargo, esta impresión, de obras que parecen estar afortunadamente alejadas de los estereotipos y los buenos modales estéticos que siempre terminan por cerrar en las obras sus posibilidades interpretativas —de incursión crítica en la realidad—, va dejando paso a una especie de sensación de liviandad en general, lo que para algunos espectadores, deseosos de profundidad cognitiva o experiencias estéticas sublimes, puede resultar descorazonador.

2. Pero si nos acercamos un poco más a la muestra, es decir, si investigamos “en off” las condiciones de realización del proyecto El quinto pasajero, donde artistas y curadores, casi 30 subjetividades, estuvieron trabajando y conviviendo en un taller integral que incluía el museo y la ciudad, en un proceso de permanente deconstrucción y construcción de obra, dos semanas antes de la inauguración de la muestra, entonces comprenderemos que esa sensación de liviandad es algo aparente que deviene de su especificidad fragmentaria; una consecuencia de asumir el arte como proceso, es decir, de hacer arte poniendo el énfasis en el proceso más que en el producto. Lo que nos hace preguntarnos es si la obra que debe ver el espectador es lo que tiene a la vista como producto o resultado de dicho proceso —característica del arte tradicional— o es también el conjunto de acontecimientos que le dieron lugar. En el segundo caso caben otras interrogantes más: ¿cuánto del registro de ese proceso debe ser mostrado para que se pueda ver la obra completa, el proyecto completo, asu-

miendo que este fue realizado pensando más en el proceso que en el resultado?; ¿el espectador debería o no, no solo comprender que las obras muestran tan solo un fragmento de un transcurrir procesual, sino ver efectivamente todas las evidencias viables del proceso que hicieron posible el resultado presente que tiene a la vista?

3. ¿Por qué el proceso en el arte? Evidentemente, si hay algo que caracteriza al arte contemporáneo en tanto “método” e incluso propósito estratégico de trabajo es el proceso, a diferencia del arte tradicional, donde se valoraba sobre todo el producto visualmente bien acabado. Esta valoración del proceso en el arte viene del carácter reflexivo con que históricamente nació el arte contemporáneo, es decir, una reflexión que se interrogaba acerca del propio arte y sus condiciones de manifestación, entonces, la práctica artística comenzó a hacerse procesual cuando el minimalismo desplazó el interés de realización del objeto hacia el proyecto operativo de este, culminando, como sabemos, en la forma como esencia o principio esencial del arte. Este deslizamiento inicial del minimalismo hacia lo procesual culminó algunos años después con el arte conceptual, donde se cuestiona definitivamente la naturaleza objetual de la obra de arte y se propone la subordinación de lo visual al rastro del arte, en tanto manifestación de la idea —o concepto—. A partir de entonces, un gran segmento del arte contemporáneo se desarrolla sobre estas bases de carácter abstracto e intelectual, como aspectos procesuales que hacen a la obra de arte. Por eso mismo, los artistas ya no trabajan con formas y colores, sino con significados, y esta libertad permite y hasta presupone que cualquier cosa puede ser utilizada como elemento constructivo con ese fin. Sin duda, todavía nos servimos de nuestros sentidos —pero no solo de la vista— para recibir una obra de arte básicamente significativa, de manera que esta puede ser visual, pero esto ya no es lo más interesante que pueda decirse de ella.

El arte, en este sentido, suele llegar a un punto límite en el que se queda con tan poca materia tangible que percibir y mostrar. ¿Hasta dónde puede aún rodarse ese límite material en la zona del pensamiento, sin que el arte deje de serlo y se convierta en filosofía o ciencia?

4. Más allá de estas interrogantes que atañen no solo a la muestra de arte contemporáneo que se exhibe en el Tambo Quirquincho, sino al arte contemporáneo en general, hay que destacar el emprendimiento de los curadores —Valeria Paz y Harm Lux— para realizar esta clase de exhibiciones, porque permiten la construcción de una subjetividad reflexiva en el espectador, dentro de una cultura de masas idiotizante; y reflejar un arte “decodificador / re-codificador generativo” crítico de la cultura a la que pertenece, y no una especie de corbata costosa encima de un sofá, para una habitación elegante.

**Artículo originalmente publicado en el suplemento Tendencias, del periódico
La Razón, 01 de abril, 2007.**

EL ESTADO CONTRA LA DIVERSIDAD CULTURAL

Cuando el Estado asume una política cultural, esta parece estar intrínsecamente ligada a la necesidad de su propio fortalecimiento, para ello busca la unidad nacional por encima de todo; refuerza la unidad de todos los ciudadanos y el sentido colectivo de una supuesta y única identidad nacional, a partir de un conjunto de valores y tradiciones, pretendidamente comunes, en el que todos los ciudadanos se reconocen. El objetivo es evitar así la fragmentación social y garantizar su propia existencia.

En este sentido, lo extraño frente a lo propio, el otro, se convierte en el enemigo principal, en el constante peligro potencial. El Estado tradicional no puede ser, entonces, una entidad neutral que pueda arbitrar imparcialmente culturas diferentes.

Ahora bien, ese objetivo estatal de unidad e identidad nacional tiende a chocar no solo con el sentido de lo diversamente cultural (que ve en aquel propósito estatal una amenaza para sus diferencias), sino también con los procesos de integración intercultural entre los países que buscan fortalecerse entre sí. El patriotismo, el nacionalismo y la seguridad nacional, como consecuencias de ese sentido unitario de nación, suelen obstaculizar más que facilitar esos procesos.

Esta inconsistencia del Estado tradicional, que pretende establecer políticas efectivas de multiculturalidad a partir de una identidad nacional a priori, explica no solo el fracaso de ellas, sino también de los diálogos entre sectores culturales en conflicto. Los gobiernos, al asumir ese objetivo estatal de unidad nacional como un supuesto incontestable, pretenden solucionar los conflictos sobre la base de un diálogo que disuelva las diferencias: un acuerdo consensuado que unifique la diversidad de criterios existentes, confiando en que la razón es una y universal, como si la diversidad estuviera necesariamente hecha de la misma racionalidad. Probablemente esto funcionaba en el pasado, cuando el hecho de las realidades multiculturales no existía como problema, cuando las propuestas ideales de las utopías

bastaban para darle un sentido al presente, cuando el racionalismo positivista occidental reinaba como cosa universal.

Los gobiernos tradicionales asumen el Estado como un a priori anterior a todo, como si su origen no fuera el resultado de una realidad construida y concertada sobre la base de una percepción o interpretación del mundo.

Los gobiernos que se proponen cambiar podrían comenzar a pensar no a partir de postulados ideales a priori, sino desde la contundencia de los hechos del presente hacia lo posible; ensayar y experimentar soluciones distintas a las habituales, no buscando, por ejemplo, disipar diferencias, sino contenerlas, de tal modo que la fortaleza de un gobierno y su sistema democrático esté dada por su capacidad para incluir la mayor heterogeneidad posible, por su habilidad de lograr equilibrios que hagan posible instancias de convivencias; acostumbrarse, por tanto, al carácter inestable de los acontecimientos actuales, a la tensión frágil pero equilibrante, porque tal vez esa sea la norma en el futuro inmediato, si no lo es ya. En ese mismo sentido, el pluralismo cultural tendría que formar parte de los principios mismos del sistema democrático como un valor que sostiene el Estado, y no como algo inevitable que hay que tolerar y reglamentar.

En efecto, las políticas culturales tendrían que construir espacios públicos de interculturalidad en los que todas las diferencias tengan la misma posibilidad, el mismo valor y los mismos derechos; esas diferencias no solo se refieren a las diferencias colectivas estables, que son las que constituyen las identidades individuales, sino también a esas diferencias que construyen a partir de sí mismas identidades híbridas y provisionales; me refiero a la emergencia de todas esas minorías que se unen y definen estrategias políticas para afirmar un momento de lucha y la forma de una identidad circunstancial o permanente. Entre estos sujetos sociales no solo están las minorías étnicas, sino también esos colectivos de mujeres, de homosexuales, de religiosos, etc.

Pero también es necesario plantear simultáneamente políticas culturales más amplias, tendentes hacia la integración regional, como respuesta necesaria y urgente frente al avance hegemónico de macropolíticas de carácter imperialista y de transnacionales mercantiles y/o culturales que socavan constantemente todo género de pluralismo y, por tanto, la posibilidad de una verdadera democracia.

Por otra parte, nosotros, los que construimos cultura al margen del Estado, podemos crear espacios de circulación de la imagen o la palabra para alimentar la diversidad cultural, pero tengo la impresión de que si no somos capaces de incidir en las políticas estatales, en sus políticas culturales, en las instituciones productoras de cultura, no podremos ir muy lejos. No podemos ignorar que la formulación de políticas culturales implica la efectiva participación simultánea del Estado, de grupos sociales, empresas privadas, organizaciones no gubernamentales, etc. Una política cultural donde solo participe el Estado terminará en el tradicional patrimonialismo estatal, o si es el mercado al que se subordina, acabará en la privatización de la cultura. Las políticas culturales involucran a la sociedad entera.

Publicado originalmente en el periódico Los Tiempos, 27 de mayo, 2007.

FILOSOFÍA Y ARTE, LA POSIBILIDAD DEL CONOCIMIENTO

Resumen:

El presente siempre es un incendio permanente de acontecimientos, de los que solo quedan las cenizas y una nube de humo que inexorablemente se disipa con el tiempo. La realidad de tal experiencia es el conjunto de todos los factores implicados igualmente; sin embargo, determinadas condiciones cognoscitivas parecen haber privilegiado unos sobre otros, lo que no es más que un convencionalismo o un estereotipo cultural, derivado de una manera heredada, algo arbitraria, por azarosa y circunstancial, de ver y de pensar lo que nos rodea.

Abstract: PHILOSOPHY AND ART: The POSSIBILITY OF KNOWLEDGE

The present always is a permanent fire of events, from which only ashes remain and a smoke cloud that inexorably dissipates with time. The reality of such experience is the set of all the factors equally implied; nevertheless, determined cognitive conditions seem to have privileged some factors over the others. This is only a conventionalism or a cultural stereotype, derivative from an inherited way, something arbitrary, because of risky and circumstantial, to see and to think what surrounds us.

Cuando estudie filosofía, lo hice por las mismas preocupaciones por las que luego me incline hacia la práctica artística. Y he querido que mi asistencia a este seminario sea precisamente desde esa experiencia, pero también desde mi acercamiento al arte como espectador. Por tanto, mi exposición no pretende profundizar en las categorías conceptuales de la filosofía, sino más bien interrogarlas a la luz del arte, de tal modo que pueda mostrar que esas relaciones fueron construidas fundamentalmente desde la filosofía, a partir de una concepción cerrada de lo que significa el conocimiento. Para

ello, mi intención no es posicionar o consolidar argumentos que satisfagan las necesidades del discurso lógico-objetivo de la filosofía, porque precisamente es ese discurso que me interesa cuestionar, no porque quiera reemplazar por otro más adecuado o verdadero, sino porque considero que el ser humano tiene más de una opción para encontrar respuestas relativas a los misterios de las cosas del mundo, a sus sentidos y a sus posibilidades.

Al personalizar este inicio fijo de una vez una posición, un deseo, una subjetividad, pero también un discurso no descriptivo y menos preceptivo, sino un discurso de lo probable que solo se aferra a la obra de arte y su enigma.

Creo que cuatro son los conceptos principales que han determinado las características y los sentidos de la relación entre la filosofía y el arte: realidad, percepción, conocimiento y verdad. Cada uno de ellos ha marcado dependencias y separaciones entre la filosofía y el arte, de un modo tal que la historia del arte ha desarrollado sus etapas siguiendo el curso histórico de esos conceptos que suelen funcionar como categorías. Pero a pesar de esa constante de materia prima filosófica, la historia del arte puede también contar una historia de independencia y autonomía. Y aun cuando ese proceso emancipatorio no es un atributo exclusivo del arte, ya que muchas de las disciplinas que conocemos actualmente han pasado también por ese proceso, hay que señalar que mientras en ellas su independencia está dada como consecuencia orgánica del crecimiento y diversificación de los contenidos de la filosofía, en el arte ocurre una permanente reconsideración intrínseca, hasta el punto de perder los límites de una definición que señala una especificidad propia. En efecto, esas sucesivas transformaciones en el arte han hecho que no siempre sea reconocible, aun cuando su carcasa terminológica se mantuviera inalterable.

Quiero ahora brevemente recordar esas transformaciones, porque en ellas se juega el sentido de las relaciones que la filosofía marca para el arte.

Como sabemos, el arte, en tanto definición conceptual, surge por primera vez en la Grecia clásica como un aspecto más dentro del *corpus* reflexivo de la filosofía, y no se refiere a otra cosa que a la reglamentación de una práctica manual, como podría ser la zapatería, la elaboración de muebles o la imitación pictórica de la naturaleza, la cual, por cierto, desde el punto de vista de los objetivos epistemológicos de la filosofía, era una actividad me-

nor y primaria, ya que se limitaba a ejercitar una habilidad manual sobre la base de una reglamentación determinada, cuyo propósito no trasponía los límites de una *doxa visual*, por así decirlo, pues en ello participaba la mera percepción derivada de los sentidos de una manera en que la razón práctica no tenía el propósito del conocimiento de la verdad objetiva e inteligible. Platón, al afirmar que la actividad que el pintor ejercía como arte (*tekne*), para representar (*mímesis*) la realidad producía solo una ilusión, una doble mentira, ya que imitaba aquello (la naturaleza) que era ya en sí mismo una duplicación a partir de una idea arquetípica (*eidos*) que era el verdadero objeto de la filosofía. De tal manera que la futilidad de la actividad artística frente a la tarea superior de la filosofía está definida aquí por una significación epistemológica que privilegia un tipo de verdad absoluta, intemporal y única: mientras el arte era fundamentalmente un oficio reglamentado para, por ejemplo, copiar pictóricamente la apariencia de la realidad, la filosofía investigaba, profundizaba y reflexionaba esa misma realidad para encontrar la verdad.

Por otro lado, la belleza, no la belleza sensible, múltiple, relativa y cambiante de las cosas que cotidianamente vemos, sino la belleza absoluta, intemporal y, por tanto, verdadera, aún no formaba parte de los propósitos del arte, porque sus contenidos de carácter científico, orden y armonía, estaban más allá de toda percepción sensible directa. Esa belleza, que pertenecía al ámbito del conocimiento de la verdad, era un producto inteligible de la filosofía, es decir, de la ciencia; solo la poesía, que no era entonces un arte, al revelar ese ser profundo —y verdadero— de las cosas y asumir en su forma el orden y la armonía, prescrita por la geometría, tenía acceso a tal belleza.

Durante el Renacimiento ocurrió una inédita y fundamental reconsideración conceptual del significado de arte; en efecto, este ya no es solamente una actividad basada en el oficio reglamentado de la habilidad manual, ahora tiene un propósito cognoscitivo de carácter racional que pretende trascender la concreción de un producto utilitario; este propósito pretende la verdad de la naturaleza objetiva, desde el punto de su representación sensible en términos de belleza, pero de aquella belleza intemporal e inteligible que la filosofía pitagórica había concebido en nombre de la ciencia. Así, los artistas renacentistas, además de ejercer una habilidad en su oficio, tenían ahora un propósito superior de conocimiento de la realidad, basado no en la percepción subjetiva, sino en la razón, como fuente directriz del

uso de los sentidos, lo cual condujo al arte a la pretensión de hacerse ciencia, por eso se crearon escuelas de arte para enseñar a usar racional y normativamente los sentidos. Sus parámetros, representación mimética de la realidad y belleza formal —*eidós* y luego *morfe*—, provenían precisamente de las necesidades epistemológicas de la filosofía.

Aquel objetivo cognoscitivo de verdad, por cierto, les sirvió a los artistas para adquirir una nueva valoración en la sociedad, de tal modo que en adelante ellos se distinguirían de los artesanos y tendrían incluso una mejor plusvalía económica.

Cabe remarcar la importancia de este concepto a priori de arte y su agenda, ya que se convertiría durante mucho tiempo en el arte propiamente dicho, pues en él, y no en un otro, nace la idea de arte que todos tenemos en la cabeza. Por eso dice el filósofo norteamericano A. Danto que el arte, tal como lo conocemos, nace en el siglo XIV; antes de eso solo habríamos tenido una sucesión de imágenes aisladas y discontinuas de carácter simbólico o expresivo. De tal manera que la representación mimética de la realidad, como propósito de verdad objetiva en el arte, es un objetivo inédito en la historia de la imagen, y esta característica fundante se la debe a su dependiente relación con la filosofía.

Posteriormente, las prácticas múltiples y diversas de los artistas —sin buscar cambiar siquiera el significado del término antiguos de “arte”—, irían a “desviar” permanentemente el sentido meramente representativo de esa agenda, hasta consolidar en su quehacer una interpretación expresiva de la realidad y de la belleza, donde la percepción subjetiva se hacía cada vez más importante e inevitable, socavando así las antiguas pretensiones de objetividad y verdad científicas. El resultado fue que a finales del siglo XVIII Baumgarten publica un libro con un título en griego, *Aesthetica* (lo que es percibido por los sentidos), para designar con ese nombre la ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior. El libro en cuestión busca delimitar los contenidos de lo bello artístico a una forma de conocimiento a partir de la percepción sensorial de los sentidos, llamándola gnoseología inferior, en oposición valorativa a una gnoseología superior regida por las leyes racionales de la lógica, como atributo propio de la filosofía. Con ello, Baumgarten pretendía constituir una teoría de lo bello como analogía de la razón, y delimitar una forma de conocimiento a partir de la experiencia de lo bello y los elementos que intervienen en ella, como

la imaginación (*phantasia*) y la ficción (*facultas fingendi*), para separar los ámbitos de competencia del arte y la filosofía, definiendo el significado cognoscitivo del arte dentro de la tradición filosófica, de tal modo que haya límites precisos entre el conocimiento filosófico y el conocimiento en el arte, y dar lugar así a una nueva ciencia de lo bello artístico que tenga un rigor lógico semejante al de la filosofía.

Hasta entonces, como se sabe, en lugar de lo que ahora conocemos como “estética” solo había reflexiones y teorías marginales acerca de la belleza y lo bello, todas dependientes de las visiones universales de conjunto propias de la filosofía tradicional. Incluso la estética planteada por Baumgarten, en tanto disciplina con especificidades propias, permanecía subordinada a criterios cognoscitivos de carácter filosófico, desde donde el arte de lo bello perceptible aparecía como una clase de conocimiento infravalorado, aunque no haya una aclaración en cuanto al tipo de verdades o revelaciones que nos hace tal conocimiento inferior. Con Kant, el objeto artístico encuentra la manera de ser autónomo, pero a costa de vaciarse en una pura forma y perder así la posibilidad de aspirar a cualquier clase de contenido, más aún si es cognoscitivo; pero por otro lado se abren las posibilidades de un espacio propio, donde ya no caben las normativas estéticas tradicionales de carácter a priori, y lo bello de tal objeto pasa a depender de la percepción subjetiva del yo. La verdad del objeto artístico es ahora íntima y su realidad una construcción del yo, solo que esa verdad y esa realidad están circunscritas a la esfera del juicio de lo bello.

Posteriormente, cuando Hegel dice: “El arte es la manifestación sensible de la idea”, reintroduce la posibilidad del conocimiento en la obra de arte, porque en ella está el Espíritu, llenando de sentido lo inmediato sensible de la percepción, pero este Espíritu es racional y absoluto, de tal modo que Hegel parece decir que el arte siempre tiene necesidad de la filosofía para desplegar sus propios contenidos, pero no como una instancia abierta a reflexión, sino como un requerimiento absoluto.

Lo que me interesa de todo este recuento son los criterios epistemológicos con los que la filosofía ha definido sus relaciones con el arte, es decir, la manera lógico-discursiva e unidimensional con la que ha asumido la comprensión del objeto estético y su experiencia, lo que le ha significado en la actualidad una incapacidad para dar cuenta del objeto artístico. En efecto, el uso de definiciones categóricas para referirse a un fenómeno

cuya especificidad es precisamente la ausencia de evidencias claras y distintas debe verse como una actitud por lo menos arrogante. Si hablamos de conocimiento o verdad en el arte, y pensamos que el conocimiento es la representación que hace la mente de la complejidad de su entorno, ¿por qué tendríamos que suponer que esa representación solo puede hacerse en términos de objetividad e inteligibilidad lógico-discursiva?. Por otro lado, ¿por qué suponer que la experiencia abierta por el arte pueda ser entendida, como se entiende, como un fenómeno físico?, cuando sabemos que la especificidad de la obra de arte es mucho menos lo físico que tiene que lo que no es.

Para la filosofía y todas las disciplinas llamadas científicas, la realidad suele ser eso que tiene al frente la mente —el sujeto que observa— como materia que se le opone —el objeto observado— y del que hay que apropiarse, develando su ser, su verdad, por medio del conocimiento. Pero para el arte la realidad ha sido siempre ese conjunto de cosas y relaciones (naturales y no-naturales) construidas por la percepción y al que llamamos genéricamente mundo —de hecho, la historia de las prácticas artísticas ha sido la historia de una conciencia creciente de ese hecho—. El artista —pero también cualquier otro ser humano, solo que el artista es consciente de ello—, al percibir la complejidad del mundo, inevitablemente crea representaciones simbólicas que simplifican esa complejidad, pero al hacerlo construye algo llamado realidad, es decir que ese conjunto de cosas que vemos ahí están del modo que están porque las percibimos como realidad. Sin embargo, todas las disciplinas han pretendido huir de la percepción debido a su carácter subjetivo, dando por supuesto que por encima de la percepción hay algo como la objetividad que existe de modo independiente; pero no sabríamos nada de eso que está frente a nosotros si no fuera por la percepción que inevitablemente media entre eso y nosotros; saber qué es eso, referirnos a eso, es dar lugar a la realidad. Ese el sentido de la afirmación de J. Kosuth cuando afirma que el objeto nace de saber lo que él es; la percepción de un objeto es la realidad del objeto.

La percepción, entonces, interpreta y construye la realidad, es ella la que le da a esta su significado y su sentido. Obviamente, la percepción en este sentido no es ni puede ser nunca el ejercicio de los sentidos solamente, sino todo ese conjunto de facultades mentales, sensoriales, culturales, etc., que participan cuando miramos algo, es la manera en que el cerebro organiza la información que se recibe del mundo exterior a través de los sentidos: el

ojo piensa, construye la realidad, pero esta realidad es tal no porque esté fijado ontológicamente, o porque sea objetiva, sino porque simplemente ella es capaz de causarnos dolor, felicidad y pensamientos, es decir, es objetiva porque nos afecta, nos determina efectivamente. Pero para la filosofía y su correlato científico la objetividad está dada por una hipotética y necesaria separación entre la mente y la materia, entre el pensador y lo pensado, entre sujeto y objeto, de tal modo que el pensador debe separarse de su propio yo subjetivo para convertirse en una entidad externa al mundo desde donde, y solo desde esa instancia abstracta, es capaz de conocer objetivamente. El conocimiento objetivo elude la percepción y anula el yo que simultáneamente vive, siente y piensa desde un lugar determinado. Pero, además, esa dicotomía no es lógicamente posible ya que el pensador implica necesariamente lo pensado; del mismo modo que no hay un sujeto independiente del objeto, no puede haber un pensador aislado de lo que piensa sin dejar de ser pensador.

El arte, al asumir la percepción del yo como una fuente de conocimiento, debe asumir no solo el componente subjetivo, sino también todos los aspectos, mentales, sensoriales, contextuales que están involucrados en la acción de percibir y comprender —comprimir— la multiplicidad del mundo.

Este conocimiento, distinto al de la filosofía, tiene características propias, como las tiene la poesía cuando nos revela en la especificidad de su lenguaje costados inéditos del mundo, pues opera desde la integración inseparable de la forma y la idea, desde el salto poético, desde la metáfora, desde la ambigua existencia de lo intuible, desde lo inefable. Por eso en el arte, dice Wittgenstein, es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada.

En cuanto a la verdad en el arte, si se puede llamar así a ese costado revelado del mundo, a ese aspecto reinterpretado, a esa situación cuestionada, no es una verdad que pretenda representar la esencia intemporal, ni la objetividad universal, porque su reino “visual”, que es el reino de lo “subjetivo”, lo múltiple y lo cotidiano, lo histórico, no le asegura nada más que pequeñas verdades, íntimas y transitorias; pequeños relatos que desde el punto de vista de la filosofía tradicional, e incluso modernista, pudieran ser conquistas epistemológicas menores y limitadas. Sin embargo, este conocimiento que se produce desde la percepción, desde la imagen y

la experiencia, es capaz de integrar todos los aspectos que involucran a la vida, los sentidos, el intelecto, el contexto cultural, social, etc., es decir, a esa dimensión de la vida que no es expresable en conceptos; eso lo hace un conocimiento alternativo frente al conocimiento filosófico-científico cuya debilidad e impotencia es precisamente, como lo señaló Wittgenstein, confiar demasiado en el poder de las palabras y el intelecto.

Si, como señalé antes, la historia de las relaciones entre el arte y la filosofía es, desde una cierta perspectiva, la historia de la emancipación del arte y el desarrollo de la conciencia sobre el valor y las posibilidades cognitivas de la percepción, el arte contemporáneo constituye el momento histórico más alto de ese desarrollo.

El arte contemporáneo, al tomar finalmente conciencia de su historicidad y por tanto del significado cultural de su contexto, no puede afirmar un conocimiento de verdades absolutas o universales: su objeto es una metáfora epistemológica porque devela en los costados de lo existente un conocimiento que descubre las posibilidades de lo real, y al hacerlo cuestiona o comenta con un sentido que no puede ser sino crítico, ya que no reitera, sino crea, recrea; construye realidades que ya no son ontológicas, sino culturales o a veces simplemente sensoriales, por eso el arte actual se ha vuelto una forma de producción cultural. Por otra parte, su discurso no es descriptivo, ni busca separarse metodológicamente del suelo primordial de la vida, sino que está conectado con esta y la singularidad de la experiencia propia.

Por eso mismo, la relación de la filosofía con el arte, si aún es posible, ya no puede darse desde los contenidos de su lenguaje tradicional, donde el objeto de algún modo está presupuesto, sino desde el enigma de los contenidos del objeto artístico, para constituir teorías probables a modo de dispositivos que pongan en funcionamiento posibilidades reflexivas, teorías que interroguen, no el fenómeno, sino sus posibilidades, finalmente teorías donde no haya un solo sentido, sino muchos y en permanente fluidez y superposición, múltiples codificaciones y en varios sistemas simbólicos, tal como es la obra misma.

**Ponencia leída en el Seminario de Arte y Filosofía, organizado por el Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad de los Andes, ULA, Mérida, Venezuela
Originalmente publicado en la Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 10, año 2007.**

LA V BIENAL SIART O LA AFIRMACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN BOLIVIA

Después de 7 años, la Bienal Siart ha tenido, sin duda, un claro desarrollo evolutivo a partir de una instancia fundante indefinida hasta su consolidación como uno de los espacios referentes más importantes para el arte contemporáneo en Bolivia, sobre todo porque la bienal, desde su origen, ha mantenido una vocación internacional abierta a los aportes de la creación contemporánea del mundo, sin descuidar la necesidad del acento local puesto por el concurso Siart-Arte Joven. Sin embargo, hay que decirlo, hace falta aún un discurso oficial de la bienal que sostenga decididamente la convicción de un arte contemporáneo necesario para nuestro país y para las diversas culturas que la habitan. Nunca ha habido un momento más propicio que este para ese discurso, ya que la obra contemporánea de arte es ante todo un producto cultural.

Uno de los aspectos característicos de la Bienal Siart, la gran diversidad de lenguajes artísticos, es precisamente uno de los más importantes del arte contemporáneo; por tanto, poner en evidencia esa diversidad ha sido uno de los objetivos que marcaron el emplazamiento museográfico de las obras en los espacios expositivos disponibles. En este sentido, la curaduría, a pesar de las limitaciones de espacio, ha tratado de mostrar esa diversidad, que cuestiona permanentemente los límites de medios, lenguajes o disciplinas, no como un a priori normativo, sino porque los contenidos, al resignificar la realidad, deben mostrar formas creativas e inéditas. Esto es lo que determina precisamente la diversidad en el arte.

Pero es precisamente esa diversidad la que confunde y llena de incertidumbre a aquel espectador que está acostumbrado a ver el arte de un modo previsto, hacer que esa multiplicidad diversa e inesperada sea percibida como natural no depende simplemente de un diseño museográfico, sino de la formación de un espectador que sea capaz de comprender el arte

de su tiempo. Mientras eso no ocurra, el público y el arte contemporáneo parecen andar siempre en paralelo, sin poder encontrarse; conquistar una relación más cercana es una tarea que requiere, como sucede con otras bienales en el mundo, un presupuesto específicamente destinado para ese objetivo, esto no ocurrirá naturalmente, sino que debe ser construido. Mientras tanto, la bienal no deja de ser un espacio de exhibición y reflexión, un lugar referencial común para todos los que trabajan y piensan en el arte contemporáneo; un lugar que disemina en Bolivia la producción contemporánea internacional; un lugar de proyección y reflexión para la producción nacional.

Acerca de lo que es la bienal en términos de artistas y obras podrían hacerse evaluaciones desde muchos puntos de vista, sin que una de ellas sea más válida que otras, pues la manera de acercarnos a ellas es siempre subjetiva, como la polisemia que caracteriza a cada obra. Sobre la base de estos criterios quisiera hacer un brevísimo comentario de aquellas obras que por su profundidad conceptual y su calidad formal llamaron mi atención. Si el arte implica siempre una determinada relación con la realidad, por tanto con tiempos y lugares, todos estos lugares y tiempos están mencionados por los artistas, pero no pretendiendo ser objetos ontológicos, existentes en sí mismos, como suponían los científicos y filósofos antiguos que debían existir, sino tal y como existen en nuestras vidas, es decir, en su relación con nosotros, ahora y en este lugar. En este sentido, la obra de arte es una metáfora epistemológica que devela esos tiempos y lugares en tanto prolongaciones existentes de la realidad que conocemos.

El sorprendente video-performance del brasileño Igor Guimaraes, *Pontogor*, cuya propuesta, a partir de situaciones cotidianas, se convierte en una experiencia límite que fusiona los valores intrínsecos de la estética pura y el carácter siempre experimental de la música concreta.

Las sugerentes plantaciones de semillas de origen brasileño y boliviano que nos propone el también brasileño Bruno Miguel con su pieza *Construyendo paisagens*, interviniendo casi todos los espacios expositivos de la bienal, poniendo en cuestión y extendiendo los límites del tradicional concepto artístico de paisaje, y proponiéndonos al mismo tiempo en cada una de sus intervenciones la necesidad de la contextualización y el diálogo con lo local.

Los videos del mexicano *Juan José Herrera* desbordando lúdicamente las fronteras de lo absurdo para revelarnos la posibilidad de una nueva lógica, de una coherencia distinta, a partir de la materia prima de nuestros propios límites.

Los exquisitos videos del brasileño Pedro Aires, que se detienen con goce filosófico en el lugar puro de la heterotopía, sugiriendo una ontología de esta.

Las inesperadas fotografías del brasileño Vijai Patchineelam, que más allá de su calidad formal plantean una meta-realidad cotidiana, un lugar otro, capaz de conmover, no por su carácter documental o por la trascendencia de su contenido, sino por algo más sorprendente en la fotografía: la materialidad de un espacio virtual en un diálogo descarnado con el espacio presente.

Las diez hermosas fotografías de la mexicana Adriana Mosquera, perturbadoramente poéticas, donde la desolación en lugar de alejarnos nos envuelve de un modo omnipresente, de un modo trágico y calmo a la vez. Uno se pregunta entonces si la pintura académica-representativa tiene aún sentido frente a la fotografía.

El irreverente video de la boliviana Alejandra Alarcón, que nos acerca a la banalidad de cierto lirismo patriótico.

La intervención urbana de *Raquel Schwartz*, instalando un gigantesco espejo en la Plaza del estudiante de La Paz, en alusión a ese punto medio entre la heterotopía y la utopía, propuesto por Michel Foucault, pero escenificando una situación local concreta, donde la escena virtual proyectada por el espejo se convierte en lo permanentemente posible de la utopía y frente a lo cual, a la conciencia de su virtualidad, la ciudad que somos antes del espejo se convierte en un presente, distinto antes de ser proyectado por el espejo, es decir, en un lugar heterotópico: concreto, real, heterogéneo, al margen de lo establecido.

La sorprendente instalación bidimensional de la argentina Luján Funes, donde el carácter analítico de su proceso se une orgánicamente a una estética pulcra que permite una tensión interpretativa rica en posibilidades.

La videoinstalación de la joven artista boliviana Sandra de Berduccy, con una puesta en escena algo recargada, y aun así capaz de llevarnos al borde de lo sublime.



El fresco performance-happening de la joven artista boliviana Ivette Mercado, que convirtió un bus de la línea 2 de la ciudad de La Paz en un lugar de concreción utópica —por eso mismo un lugar heterotópico—. Durante los 30 minutos que duró el recorrido los pasajeros vivieron un otro posible, un lugar otro, esta vez con un sentido de bienestar.

La poética instalación de Joaquín Sánchez, mostrándonos una gran sábana de 20 metros y el retrato de unos 50 soldados antes de ir a la Guerra del Chaco contra Paraguay y cuyos corazones están bordados por guaraníes paraguayos.

Cabe mencionar también la interpeladora intervención urbana en las calles del boliviano Roberto Unterladstaetter recordándonos con limpia crudeza un momento de lo que solemos ser.

Publicado originalmente en el suplemento Tendencias del periódico La Razón,
octubre, 2007



LA BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA

Probablemente el público que asiste a la Bienal de Arte Contemporáneo de Santa Cruz encuentre en sus dos espacios de exposiciones tal variedad de piezas participantes que le resulte desconcertante, pues no hay algo en lo que todas ellas sean semejantes, salvo el hecho de estar en los mismos espacios expositivos, lo cual suscita siempre la pregunta: ¿existen determinados criterios artísticos contemporáneos que valoren las obras en función de una selección?. Pues en este caso no: se admitieron deliberadamente todas las obras que se presentaron. No es que esto sea malo en sí mismo, pero es indudable que si no hay una museografía que acompañe esa decisión con textos de sala que orienten al espectador en un sentido en el que sea coherente esa gran variedad, entonces el espectador verá un gran pastiche, no precisamente posmodernista. Esto no sería un problema si respondiera a una decisión curatorial en la que todas las partes en las que podría descomponerse la bienal estuvieran conectadas orgánicamente para llevar a cabo un posible y deseable propósito. De hecho, el jurado ha hecho algunas recomendaciones en ese sentido, concretamente se hace necesario que haya una curaduría en un sentido más determinante, de modo que todo el evento, desde la imagen institucional, la convocatoria, la propuesta conceptual museológica y la puesta en escena, es decir la museografía, tenga una coherencia que transmita solidez conceptual y resultados de recepción efectiva en el espectador.

Otro aspecto que es importante considerar es la necesidad de que haya una preselección sobre la base de proyectos presentados, esto hace que los artistas convocados definan con un mayor rigor sus propuestas tanto en un sentido conceptual como formal.

Es posible que el hecho de que no haya habido una participación más amplia de artistas con solvencia artística reconocida tenga como consecuencia una bienal algo menos prometedora que la anterior. Sin embargo,

entre las obras que se presentaron puede rescatarse cierto número de obras que no necesariamente están todas entre las premiadas, lo que significa que las que se seleccionaron como tales pudieron compartir, desde mi punto de vista, los méritos artísticos de otras que no fueron premiadas. De hecho, salvo la obra de Douglas Rodrigo Rada, ninguna otra gozó de la unanimidad del jurado, lo cual no objeta en principio el mérito de las obras premiadas. En un momento en el que los criterios artísticos de una obra no dependen de factores pretendidamente intrínsecos como en el pasado, es natural, e incluso deseable, que haya discusiones y argumentaciones en favor o en contra de los contenidos artísticos de las obras, y cuando aquellas se tornan irreductibles, es el voto democrático de la mayoría la instancia decisoria.



No voy a argumentar mis preferencias por algunas obras que quizás no estuvieron entre las premiadas, no sería justo cuando está ausente la contraparte, sin embargo, sí me gustaría mencionar algunos aspectos implícitos en las sesiones del jurado y que tienen que ver principalmente con eso que en algún momento constituyó una tendencia hegemónica dentro del arte contemporáneo; me refiero a la mundialización del arte. Según este concepto —que celebraba lo universal y la desterritorialización—, el arte, como la cultura y el pensamiento, tiende inevitablemente a ser uno e indi-

ferenciado, por lo que una obra concebida aquí o allí puede ser evaluada con los mismo criterios, no importa si en ella hay contenidos o referencias locales cuyo significado es incomprendible en otro contexto, no importa porque, según estos felices desterritorializados, la estética o sus referencias formales son criterios suficientes para evaluar la artísticidad de una obra. Algunas de las obras de la bienal se beneficiaron con esos criterios, otras fueron víctimas, como la obra de Roy Prince, en la que los miembros del jurado internacional nunca asociaron las rayas rojas y quebradas pintadas sobre el mapa de Bolivia con la bandera de Sucre y menos con su contenido político.

Afortunadamente, esa tendencia esteticista del mundialismo no es actualmente lo más característico del arte contemporáneo, por el contrario, la obra de arte ha devenido un producto cultural capaz de resignificar un determinado costado contextual de la realidad desde un contenido reflexionante, en el que la forma o estética es dependiente orgánicamente del contenido. Por eso, la interpretación de una obra no puede soslayar la necesidad de su contextualización ni el análisis de su profundidad conceptual; la buena forma o estética es artística solo si muestra que su factura está atada orgánicamente al concepto, si no es solo ornamento o escenografía.

Más allá de esos aspectos que constituyen el concepto de una bienal, hay que valorar positivamente la organización misma, su dedicación, su convicción y su voluntad para realizar un evento artístico con responsabilidad y deseos de que las cosas estén bien hechas, a pesar de todo. No todas las instancias estatales en el país, en este caso municipales, tienen esas preocupaciones.

Originalmente publicado en el periódico Los Tiempos, 09 de febrero, 2008

EL SENTIDO POLÍTICO DEL ARTE

En estos días de consecuencias políticas y medioambientales, la realidad ya no es más un paisaje urbano o rural, sino una complejidad inédita que nuestra mente reconstruye según su capacidad para simplificar y minimizar su influencia sobre nuestras vidas. En estos días, ¿qué significa hacer arte en nuestro país?

Hace poco, la galería de arte contemporáneo Kiosko de Santa Cruz organizó acertadamente una exposición con el significativo nombre de Políticamente incorrecto, curada por Raquel Schwartz y Douglas Rodrigo Rada, para convocar a algunos artistas de La Paz, Santa Cruz y Cochabamba a reflexionar, desde el arte, acerca del particular momento político-social que vive el país. De diversas maneras, esta exhibición nos confirmó que el arte contemporáneo más reflexivo no ha dejado de ser, a partir de la modernidad vanguardista, un discurso contra los poderes establecidos, sean estos referidos al sistema político —oficialistas y opositores—, a las estructuras sociales, al sistema cognitivo o episteme, como a los sistemas del arte.

El arte sigue siendo, en efecto, un lugar de resistencia natural a toda forma de convención, imposición o arbitrariedad social; un lugar abierto a ideas y a prácticas radicalmente alternativas; un lugar de construcción, más que de representación, reflejo o reiteración de la realidad, donde la creación artística y la creación política se unen de modo natural, quizás no del modo como el panfleto o la militancia lo preferirían, ya que, vale la pena repetirlo, el arte contemporáneo es una actividad crítico-reflexiva acerca del presente, donde la creación se manifiesta más en el concepto o significado que en el modo sensible de la forma o el oficio. En efecto, una pieza artística es fundamentalmente una metáfora de carácter epistemológico, en tanto manifestación sensible de la idea o concepto, que no obedece a la lógica del rendimiento, a la eficacia inmediata determinada por la industria o al sistema de consumo.

Sin embargo, existe todavía la extemporánea idea oficial de que el arte es una especie de paliativo existencial de carácter estético, un ornamento culto que eleva la calidad de la vida de modo sofisticado; por eso, la actitud lógica de menosprecio hacia el arte y la cultura de algunos gobiernos, que prefieren atender necesidades más urgentes y vitales; por eso leemos en revistas de actualidad columnas que titulan “Cultura y ocio”. Pero este malentendido no solo es responsabilidad de ellos, sino también de muchos artistas en nuestro medio que aún cultivan la belleza pensando que eso es hacer arte. Es decir, trabajan en un campo fundamentalmente retiniano y vinculan la creación más a conceptos espaciales que a significados; sus obras son la celebración de lo neutro y de lo pulcro, pero siempre tienen que ver con los deseos y los gustos del mercado y lo que los coleccionistas desean en sus paredes. El historiador Richard Schiff se preguntaba: “¿Puede el arte ser estéticamente bello cuando su contenido implica temas sociales o políticos?”, es decir, ¿no existe conflicto entre la belleza y los discursos socioeconómicos? La belleza es complaciente por naturaleza, el conocimiento no (A. M. Guash. Materia, Revista d'art, N°6-7, Departamento de Historia del Arte, Barcelona, 2008, pp 327-344).

No es que la belleza no exista en el arte contemporáneo, solo que, desde el siglo XIX la belleza ya no forma parte intrínseca del arte, ni siquiera de modo superficial; es solo un medio entre muchos otros, no un fin. En todo caso, si la belleza ha jugado un papel en la historia del arte, ha sido asociada al conocimiento. Joseph Beuys, el pionero del arte contemporáneo, resume este papel con una magnífica frase que se conecta con lo que era la belleza para los griegos y renacentistas: “La belleza es el esplendor de la verdad”.

Esto significa plantear un arte de carácter cognitivo que, como todo conocimiento, cuestiona lo real, comentándolo críticamente, extendiéndolo o proponiendo realidades alternativas, obviamente no por medio del manido lenguaje discursivo y sus reglas, sino a través de aquello que es capaz de detonar un conocimiento en el espectador. Por eso, no hay arte allí donde, como en la publicidad, se reafirma lo real y lo evidente, aunque la manera de hacerlo sea innovadora.

Hay una cierta ingenuidad al pensar que es suficiente servirse de los materiales de la vida cotidiana o la imagen publicitaria para que los objetos artísticos producidos de ese modo tengan un valor crítico en relación con el mundo político o económico que habitan. En realidad, una excesiva

proximidad con la industria cultural, la publicidad, la moda y el esquema del mercado en general, evita pensar la posibilidad de plantearse el problema desde otra perspectiva. A muchos artistas contemporáneos, sobre todo de Europa y Estados Unidos, les gusta afirmar después de cada exposición que sus obras “cuestionan el mundo contemporáneo” (“cuestionan” la imagen, la publicidad, los medios, el poder, etc.), cuando en realidad son asimilados como auxiliares del mercado, el capital y el poder, y armonizan perfectamente con los principios de la realidad establecida.

El problema es, entonces, crear ámbitos críticos creativos, ya no alrededor de una supuesta realidad artística-ontológica, sino acerca de lo que nos concierne, de nuestra existencia social, cultural y política; crear dispositivos y estrategias sistematizadas, procesos sensibles, diferentes, sutiles, a veces necesariamente herméticos, que cuestionen las certezas y las evidencias obvias y, por tanto, el dogmatismo que sustenta la realidad y la cierra, mermando así nuestra capacidad de sentir y pensar. Se trata, entonces, de inscribir esos dispositivos en términos de acción artística, en los términos del enigma que implica el arte.

La pregunta es: ¿cómo inventar políticamente hoy esos dispositivos que puedan crear verdaderamente intervenciones o formas de percepción distintas, que se inserten insidiosamente y efectivamente en esta compleja realidad que nos atañe cada vez más? No será, por cierto, acudiendo al recurso simplista y aparentemente obvio de colocarse a priori al frente y hacer una oposición adversa al gobierno. De este impulso están hechos los panfletos y cosas peores.

En tiempos de dictadura, la respuesta es simple; las cosas están colocadas en blanco y negro desde que un artista puede ir preso; solo queda oponerse a la arbitrariedad unidimensional del poder, no importa cómo; pero en tiempos de democracia esa arbitrariedad del poder está dispersa por naturaleza; lo plural, lo diverso y los matices son importantes de un modo complejo.

En ese sentido, la verdad de nuestro tiempo no está en lo que oímos o leemos cotidianamente, sino en la complejidad que implica reflexionar una información multirreferencial.

Artículo originalmente publicado en el periódico Los Tiempos, 09 de marzo, 2008



COMO VER EL ARTE CONTEMPORÁNEO

“Como ver el arte contemporáneo” parece el título de esos libros que ofrecen en pocas páginas el truco para resolver el problema planteado y así nos evitan tener que pasar el trabajo de conocer su fundamento y la complejidad de sus implicaciones.

En realidad, todas las cosas son complejas desde determinado punto de vista (si no, leamos un libro cualquiera de filosofía), pero también, felizmente, todas las cosas tienen su lado simple, su breve claridad. Mostrar este lado de la vida requiere conocer el truco, lo cual es siempre cómodo y fácil (si no, leamos a Paulo Coelho).

Si alguien como un aborigen pudiera preguntarnos ¿cómo ver el arte renacentista?, es decir ese arte que todos aprendemos a conocer desde el preescolar como “El arte” y no como un arte de una época, tendríamos que decirle que el truco está en verificar una relación de semejanza entre lo pintado y la naturaleza o realidad exterior, además este resultado debe ser bello. Con ello afirmamos algo que es cierto y también aparentemente suficiente ya que el aborigen, efectivamente, sepa cómo ver el arte renacentista. Así que el truco de lo breve, simple y claro parece funcionar.

Intentemos entonces hacer lo mismo con el arte contemporáneo: aquí el truco consiste en ver sus obras despojadas de toda idea adquirida o preconcebida acerca de lo que es arte. Así como aceptamos que Leonardo da Vinci nos diga con su obra lo que era el arte de su tiempo, del mismo modo dejemos que el artista contemporáneo nos diga con su obra lo que es el arte de este tiempo. Esta condición será suficiente para poder preguntarnos, frente a la obra en cuestión, acerca de los objetivos del arte contemporáneo. Así como los objetivos del arte clásico renacentista era —coherente con las características de su tiempo, en el que se valoraba de modo inédito la observación—, la mimesis (la imitación), la bella representación de la naturaleza, del mismo modo el arte contemporáneo tiene determinados objetivos

artísticos que son coherentes con las características del tiempo en que vivimos. Estos objetivos, como los de toda época, no se dan de modo a priori, como es el caso de la ética o la lógica, sino que surgen de la misma práctica artística, por tanto, está en las obras mismas, esperando ser *interpretados* por el espectador o el público.

Así como el método para evaluar una obra era para el arte del renacimiento comprobar que la representación fuera bella y semejante a la realidad pintada, para el arte contemporáneo el método es el de la interpretación, la cual, por cierto, no significa explicarse de un modo lógico-discursivo, sino comprender, es decir, encontrar en la obra un sentido, no un fin, sino solo una dirección. Ahora bien, la interpretación en el arte contemporáneo está ligada, como en la poesía, a la plurivocidad, es decir, a los infinitos modos en que se puede aprehender.

Y ese es el truco en toda su extensión para poder ver el arte contemporáneo. Como ven, todo consiste en aceptar determinadas reglas de juego que nos digan el modo como deben ser vistas las cosas. Por supuesto podría haber preguntas y objeciones, tantas como las habría para quien quisiera sustentar la naturaleza del arte clásico que “tanto” conocemos. Y eso nos llevaría, más que a ver, a comprender el arte contemporáneo, es decir, a incursionar en la rica complejidad de su historia. (Podemos dejarlo aquí e intentar un diálogo sobre la base de sus propias interrogantes, o continuar con un resumen que busca explicar brevemente por qué hemos llegado a este punto en el arte).

Todo comenzó alrededor de 1400 a. de C. cuando al influjo de los grandes descubrimientos científicos nació una idea de arte inédita (y hasta cierto punto insólita) hasta entonces. Se trataba de alcanzar con la pintura, como ya vimos, la máxima semejanza óptica con la realidad objetiva, es lo que Vasari, el famoso historiador renacentista, llamaba “mímesis” o “imitatio”, que significaba la representación objetiva de la realidad. A esto había que agregar la belleza, esa clase de belleza racional que dieron lugar los griegos. Leonardo Da Vinci decía que había que hacer del cuadro el espejo de la realidad; para ello se recurrió, de acuerdo a la tendencia de la época, a técnicas de carácter científico como la perspectiva, que venía de la ciencia óptica, o a la proporción áurea y la armonía, derivadas ambas del estudio científico de la naturaleza y el universo.

Según ese nuevo concepto de arte, esa era la tarea y obligación de todo

artista. Muy pronto esta idea se expandió a casi todo el mundo por medio de las conquistas occidentales de ultramar, y de tal modo que lo que no se correspondía con dicho concepto no era arte, sino artesanía, o cuando más “arte primitivo” o “arte étnico” (esta forma de discriminación prosiguió incluso hasta principios del siglo XX).

En 1700, y sobre la base de esa misma idea de arte, se fundó la estética como tal, se hizo arbitrariamente normativa, pasando por alto el hecho de que la estética, como cualquier otra teoría del arte, surge después del arte, como comentario al hecho consumado de la obra de arte y no a la inversa, como supone una estética que reglamenta. Pero esto fue lo que sucedió durante mucho tiempo.

La tarea artística estaba dada, de tal manera que durante cuatro siglos todos los artistas se esforzaron por llevarla a cabo. Los últimos fueron los impresionistas, quienes, en la segunda mitad del siglo XIX, llegaron al punto de intentar representar la realidad objetiva en su composición atómica, Manet decía, por cierto, al respecto: “Yo he llegado más lejos que nadie al representar la realidad en su composición atómica”.

Poco antes, en la primera mitad del mismo siglo, el Romanticismo, en su rechazo a la Ilustración y su fe en la razón y la ciencia, ya había plantado las semillas que darían lugar a un nuevo arte basado en la expresión por oposición a la representación, en la subjetividad por oposición a la objetividad, era el arte moderno que se fue haciendo cada vez más radical en su rechazo al arte clásico, cuestionando incluso la idea de belleza que de alguna manera sostuvo el arte romántico. Así, esa idea de arte, vigente durante casi cuatrocientos años, se hizo cosa del pasado. Pero en su lugar había que buscar el arte “verdadero”, restituir un nuevo concepto de arte, un nuevo fundamento, y es en esa búsqueda que surgirán las vanguardias, constituyéndose, cada una de ellas, en la propuesta de cómo debería ser en adelante el arte y cuál debería ser su definición y su esencia.

Es precisamente en esta búsqueda del arte “verdadero” que occidente comenzará a mirar otros contextos culturales menos influenciados por el arte clásico.

Para unos el arte verdadero estaba precisamente en la pintura, llamada despectivamente hasta entonces “primitiva” o “étnica” (Gauguin y Picasso,

por ejemplo). Para otros el arte verdadero debía ser puro y, por tanto, había que liberarlo de elementos ajenos a él; así se determinó que el arte era ante todo pintura, color; lo demás, como la forma y la figura, eran aspectos que debían ser depurados. Así nació la abstracción. Por cierto, C. Greemberg, el Vasari del modernismo, afirmaba que el arte, siguiendo su continuidad histórica, debía seguir desarrollándose y progresando de modo natural hacia la abstracción o la pureza del arte.

Sin embargo, el abstraccionismo se había estancado y las vanguardias se habían agotado en su febril carrera por encontrar la esencia del nuevo arte. Pero pronto aparecieron los *ready-mades* de Duchamp, y las segundas vanguardias (pop art, *nouveau réalisme*, op art, *color field painting*, cinetic art, minimalism, fluxus, luego el conceptual art, el arte povera, el land art, el body art, etc.), sin que esto significara claramente que había comenzado un nuevo arte, pues los experimentos seguían.

Pero hacia 1960 y 1970 terminaron todos los experimentos, no hubo más manifiestos ni más posiciones vanguardistas, pero tampoco se pretendió volver al arte clásico. De alguna manera, el arte que había nacido en el año 1400 había desaparecido como tal y, junto a él, la reacción que había provocado en el arte moderno. El arte que siguió a continuación ya no tenía tareas, ni obligaciones artísticas ni estéticas, ni siquiera la tarea de reaccionar contra el arte del pasado. Era un arte absolutamente libre. Este arte que se hace después del arte es lo que se conoce como arte contemporáneo, o arte “poshistórico”, como dice el historiador y filósofo Arthur Danto.

Sin obligaciones artísticas de ningún tipo, el artista contemporáneo está totalmente libre de usar toda la riqueza visual, técnica e intercultural del pasado, por eso encontramos ahora, ya como lenguajes establecidos, todos los experimentos del pasado. El artista contemporáneo manifiesta su concepto de arte con su propia obra, con la singularidad que le es específica a su obra, por eso el concepto de arte de esta época es fundamentalmente abierto, de tal modo que la estética solo puede tener sentido si teoriza apegada a la especificidad de la obra que tiene delante, sin olvidar que el único concepto de arte generalizante que es posible formular es aquel que dice que “el arte es lo que el hombre hace de él” (Danto).

Publicado originalmente en el suplemento Tendencias, periódico La Razón,
marzo, 2008

ARTE CONTEMPORÁNEO Y ARTE POPULAR

Hace algún tiempo, las instituciones culturales oficiales de Venezuela, dentro del proceso revolucionario que vive ese país, organizaron una muestra artística llamada *Arte Venezolano del Siglo XX; la megaexposición*, que incluía más de 3.000 obras. Para tal efecto, el curador designado seleccionó objetos e imágenes producidos con el nombre de “arte” durante el siglo pasado en todo el país, no solamente desde los renombrados museos de las ciudades principales, sino también desde todos los espacios regionales y provinciales de arte, desde la costa hasta la selva y desde los andes hasta oriente.

De ese modo se reunieron en igualdad de condiciones artísticas y espaciales piezas propias de la tradición erudita occidental, es decir, obras vanguardistas modernas y contemporáneas neoconceptuales, junto a obras de “arte popular”, cuya tradición se remite a la cultura local e indígena. Muchos artistas contemporáneos convocados, algunos con éxito dentro y fuera del país, se negaron a participar aduciendo diferencias estéticas y políticas; no estaban de acuerdo con una selección que les parecía políticamente “demagógica” y artísticamente “empobrecedora”.

No sabemos cuántos artistas contemporáneos de Bolivia harían lo mismo, pero es seguro que muchísimos artistas reconocidos de nuestro medio académico no estarían dispuestos a exhibir sus obras en un mismo espacio expositivo donde se muestra “arte popular” u objetos artesanales. Viniedo de este sector, esta actitud es coherente ya que el sistema de arte de la tradición clásica académica marcó desde el principio los límites entre arte “propriadamente dicho” y la artesanía o “arte popular”. Esos límites estaban dados por conceptos como el de la unicidad, la inutilidad, la presencia de una estética consciente y racionalmente construida, etc., propios del arte erudito occidental.

Pero con el arte contemporáneo sucede otra cosa, pues esas fronteras y sus conceptos fundantes son y han sido permanentemente cuestionados

desde su origen en las primeras décadas del siglo XX: las vanguardias artísticas de la modernidad; y esto sucedió precisamente por la incorporación de elementos estéticos de otras culturas que no gozaban hasta entonces de un estatus artístico. Es más, la ruptura producida por las vanguardias en el sistema del arte clásico occidental alcanzó un punto filosófico en el que las preguntas como ¿qué es el arte?, ¿cuál es la especificidad propia del arte? se hicieron inaugurales y fundantes para la actividad de cada artista, que buscaba una verdad para el arte. Poco antes, los *ready-mades*, propuestos por Marcel Duchamp, ya habían demostrado que lo artístico no es cualidad intrínseca del objeto, sino que depende de ciertos criterios a partir de determinadas situaciones socioculturales.

De cualquier modo, las múltiples y diversas respuestas de entonces, como ya sabemos, no condujeron al encuentro de ninguna verdad universal ni mucho menos, lo que no impidió, por cierto, que el nuevo sistema de arte funcionara de modo más que saludable.

Por eso no solo resulta conservadora y dogmática, sino arrogante, la actitud de ciertos artistas contemporáneos que se niegan a dialogar en un mismo plano con el arte popular. Es más, los grandes circuitos del arte contemporáneo, como las bienales, tienden a promover un arte localizado, contextual, vinculado a las tradiciones populares, urbanas o ancestrales, lo que no es sino una consecuencia del desarrollo histórico del arte.

No solo el fundamento subjetivo de la obra de arte adelantada por Kant, sino el principio epistemológico de la incertidumbre en el mundo actual, la desconfianza radical en las convocatorias axiológicas de cualquier tipo, el desencanto del optimismo frente al progreso, la abrumadora decepción acerca de las supuestas virtudes del mercado, el lado oscuro de la ciencia y las nuevas tecnologías tendrían que traernos algo de duda sobre nuestras más caras verdades, aunque no sea más que para aprovechar la ventaja de saberse aliviados del peso que implica la necesidad de creer en algo.

Pero, más allá de esa incertidumbre, la ausencia de definición del arte implica una capacidad inclusiva tan grande que las teorías contemporáneas del arte se preguntan acerca de la diferencia entre la realidad y el arte. Lo cierto es que ese ámbito de indefinición orgánica en los límites del arte contemporáneo ha puesto en cuestión todos esos presupuestos conceptuales que eran ontologizados por el tradicional eurocentrismo del arte, lo cual ha abierto el arte, como nunca antes, a otras culturas, a otros experi-

mentos estéticos, a otros intersticios perceptuales.

En ese sentido, nunca como ahora es posible revalorizar el arte popular en todas las culturas. Hay una gran cantidad de objetos artesanales, muchas manifestaciones “*primitivas*” y diversos ritos ancestrales, es decir, ready-mades culturales, a los cuales solo les falta la intención estética de pretenderlos como artísticos para incluirlos dentro de algunas categorías artísticas contemporáneas como *arte objeto*, *body art*, *happening*, *performance*, etc.

De hecho, hay muchas coincidencias: todas se integran con la vida cotidiana y social, todas se apoyan en la participación del espectador, en la unidad de los distintos dominios estéticos (danza, plástica, música, etc.) y en la utilización de los más variados soportes (incluido el cuerpo humano), así como de espacios complejos que involucran al espectador.

Pero el problema no es solo del mundo del arte, es más profundo y está relacionado con lo que entendemos por cultura. En efecto, esta todavía funciona oficialmente como instancia donde se resguarda el pasado patrimonial y en nuestro imaginario como sinónimo de “sociedad civilizada”, dentro de la cual hay una “alta cultura” que define un nivel culto, sofisticado, elegante, refinado, desinteresado, no utilitario y universal, es decir, las “bellas artes” del siglo XIX (artes plásticas, ballet, literatura, teatro, etc.); y por otro lado está la “baja cultura”, donde se encuentran las formas del arte popular caracterizadas por no poseer contenidos trascendentes o elevados, o por ser demasiado dependientes de funciones y utilidades locales (artesanías, música folclórica, espectáculos, el entretenimiento ofrecido por los medios de comunicación de masas, etc.)

Paradójicamente, la nueva Constitución propuesta para cambiar el país mantiene ese concepto de cultura, aun cuando ese mismo proceso de cambio es fundamentalmente de carácter cultural.

**Artículo originalmente publicado en el suplemento La Ramona del periódico
Opinión, 16 de marzo, 2008**

ARTE Y MORALIDAD

Quisiera hacer algunas precisiones acerca de algunos conceptos manifestados en un artículo publicado en este mismo medio el domingo 6 de abril. La nota en cuestión titulaba: *De arte moral y arte (in)moral: el caso de Habacuc y Natividad*.

Para los que no leyeron el mencionado artículo, Habacuc (Guillermo Vargas Jiménez) es un artista de Costa Rica que a fines del año pasado exhibió en una galería de arte “un perro enfermo y famélico (...) atado con una cuerda a un alambre extendido entre dos paredes blancas, lo que limitaba sus movimientos al perímetro de la instalación. En una de las paredes estaba escrito “Eres lo que lees” con croquetas de alimentos para perro. (...). Según la nota, el perro murió, aparentemente, al cabo de un día.

Una historia similar ocurrió en Bolivia el año pasado, con el mismo resultado polémico, en el que participaron también los grupos protectores de animales y el público. En el desarrollo del taller internacional de arte contemporáneo *El Quinto Pasajero* realizado en La Paz, dos artistas, Ondrej Brody de la República Checa y Kristofer Paetau de Finlandia, expusieron en una de las salas del museo municipal Tambo Quirquincho dos pieles de perro con el título de *Alfombra de perro*. No sabemos con certeza si los perros fueron encontrados muertos o si los mataron, lo cierto es que su exhibición se retrasó porque tuvieron que esperar que las pieles se secaran.

Ambos casos provocaron reacciones de rechazo y también reflexiones acerca del arte y su relación con la moral. Decimos “moral” y no “ética” porque el conflicto planteado es con las acciones y reacciones de las personas (moral) y no con el conjunto disciplinario de normas morales (ética).

Antes de cualquier juicio al respecto tomemos en cuenta algunas consideraciones.

Actualmente la actividad artística se caracteriza por no tener un marco conceptual que limite el ámbito de su ejercicio, es decir, no hay una definición de arte capaz de señalar una especificidad estática o una singularidad artística en sí misma. Dicho de otro modo, el arte actual no tiene ontología, es solo fenómeno, lo que no significa que no tenga verdad. Nietzsche demostró que también puede ser verdad lo que es un siendo, es decir un fenómeno.

En el curso de su desarrollo histórico, las bases constitutivas del arte se han ido disolviendo. O como diría Theodor Adorno: “El arte, al irse transformando, ha ido empujando y abriendo su concepto hacia contenidos que no tenía antes. Solo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo y no por sus invariantes”, las cuales, por cierto, son cada vez menos. *Algo* se convierte en artístico no porque sea artístico en sí mismo, sino porque está legitimado por un discurso determinado del mundo del arte (museos, galerías de arte, curadores, críticos, los mismos artistas cuando construyen su proyecto artístico, etc.). Cabe decir, sin embargo, que ese discurso no es arbitrario, sino que se deriva de obras y discursos anteriores, no para reiterarlo, sino para re-crear sus posibilidades en los contextos concretos en los que tiene lugar y, en consecuencia, desarrollar el arte llevándolo siempre más allá, “hacia contenidos que no tenía antes”. (T. Adorno. Teoría estética. Edic. Orbis, Barcelona, 1983. P. 12.) Esos contextos concretos en los que tiene lugar el arte contemporáneo hacen que las leyes de su desarrollo no sean autónomas, y que no exista algo como “el arte por el arte”, el cual es más bien un postulado surgido en la modernidad vanguardista. De hecho, una obra de arte cualquiera es una producción cultural.

Dos consecuencias a partir de estas consideraciones:

a. Las dos obras citadas al principio pueden ser consideradas como artísticas en la medida en que fueron exhibidas y legitimadas como tales por el mundo del arte.

b. El artista contemporáneo, aun cuando asuma en su actividad la ausencia de límites conceptuales del arte, no puede eximirse de las implicaciones socioculturales que tiene su obra, pues el mismo arte que le permite la clase de libertad que tiene le “obliga” también a incorpo-

rar el carácter de una *contemporaneidad* que es inherente al arte actual y cuya significación no es tanto cronológica como *ideológica*, y eso quiere decir incorporar un *sentido reflexivo* sobre *el presente del aquí y el ahora* y todo lo que esto implica como actividad pública. Es decir, el artista contemporáneo no puede ignorar las consecuencias sociales y políticas de su producción y pensar que está más allá del bien y del mal; de hecho, la naturaleza del arte contemporáneo se ha formado en el cuestionamiento de las pretensiones supramundanas del arte del pasado y en la resignificación de las relaciones del objeto de arte y su audiencia.

Sin embargo, esto no significa que el arte tenga que ser moralista o que tenga que someterse a los deseos, las costumbres morales y los prejuicios de la sociedad, es más, suele suceder casi siempre lo contrario, pero esta consecuencia debe ser asumida íntegramente por el artista, lo que no alcanza para justificar determinadas ofensas al espectador, a la sociedad en su conjunto o al respeto que merecen los animales y la naturaleza en general, y esto no por moralidad, sino por cuestiones de sobrevivencia e inteligencia integral.

Es cierto que desde los tiempos de las vanguardias el arte ha heredado un sentido trasgresor, pero también es cierto que esas transgresiones que causan escándalo o espectacularidad suelen ser banales por su incidencia coyuntural y epidérmica en la realidad. En cambio, las transgresiones artísticas más radicales, por su profundidad y su importancia poética, son las que tienen un carácter epistemológico, pues son ellas las que ciertamente permiten resignificar la realidad. Lamentablemente estas obras no producen el escándalo visual que necesita la prensa para difundirlas. Y en tanto que esta clase de arte produce obras que son metáforas epistemológicas, formas cognitivas, no tiene sentido hablar de moralidad o inmoralidad.

**Publicado originalmente en el semanario La Ramona del periódico Opinión,
30 de abril, 2008**

EL ARTE CONCEPTUAL

Uno de los términos más interesantes del arte contemporáneo, pero al mismo tiempo, menos entendidos es el de *arte conceptual* o *el arte como concepto*. El otro es el de *arte minimal* o *minimalismo*.

Ambos términos aparecieron en los años sesenta como unas de las tantas respuestas propuestas por las vanguardias artísticas a la pregunta ¿Qué es el arte? Tal pregunta era totalmente pertinente en aquel tiempo, pues el sistema del arte clásico, es decir el arte como representación bella de la realidad objetiva, estaba agotado en sus posibilidades de expresar el desarrollo histórico al interior del arte y de la misma sociedad.

La respuesta que se buscaba debía referirse a la naturaleza del arte, a lo específico del arte, es decir, a aquello que solo el arte era capaz de ser o tener como fundamento. Tanto la pregunta como la respuesta tenían obviamente un carácter filosófico.

De modo que una de estas respuestas es precisamente que *el arte, en última instancia reside en la idea, en el concepto*, lo demás, como la forma y cualquier otro contenido o elemento, es posterior e incluso prescindible. En este sentido es que se plantea el concepto como arte.

El arte conceptual se caracteriza entonces, por una renuncia al contenido y a cualquier representación no tautológica: el arte busca representarse así mismo. Daniel Buren, un pintor conceptual, afirma: "*la pintura no debería ser más una visión-ilusión cualquiera, sino la visualidad de la pintura misma*", es decir debe mostrar el concepto de pintura. Para llegar a esta autorepresentación del arte, Buren deliberadamente anula todo efecto creativo, expresivo o de contenido en sus pinturas, que consisten en una reiteración alternativa de bandas uniformes de colores. Lo importante de esto es que esa actitud se inscribe coherentemente en una voluntad de reducción de la pintura a su propio concepto. Esto produce en el espectador, un vacío

emocional conveniente que le permite aprehender el proceso mental mismo.

Pero también el arte conceptual se manifiesta por medio de palabras, ya que este, al tener como material los conceptos, está ligado al lenguaje, por tanto, se hacen visibles por medio de éste

El término *concept art* fue acuñado en 1963 por Henry Flint para designar un tipo de arte practicado por George Maciunas y Yoko Ono que hacían textos, partituras de música experimental, fotografías de objetos, etc.

Pero fue el filósofo y artista Joseph Kosuth quién consolidó teóricamente el arte conceptual. En efecto, Kosuth en su libro "Art after Philosophy", cuestionó el formalismo que jerarquiza lo perceptual, estableciendo una nítida distinción entre estética (belleza, gusto) y arte, es decir, entre percepción y concepto. Sitúa su trabajo entre la postura nominalista del artista Marcel Duchamp y las teorías filosóficas del filósofo Ludwig Wittgenstein.

Duchamp fue, para Kosuth, el primer artista que cuestionó la naturaleza del arte. Según él, hasta Duchamp el arte del pasado y el arte moderno eran básicamente lo mismo, puesto que ambos se relacionaban en virtud de su morfología, aunque el arte moderno dijera cosas nuevas. Lo que hizo comprender que se podía cambiar el lenguaje sin abandonar la coherencia artística fue el *ready-made* (producto manufacturado propuesto como objeto artístico por decisión del artista). Los *ready-mades* supusieron un cambio en la naturaleza del arte que pasó de ser una cuestión morfológica a convertirse en una cuestión funcional. Este cambio de la *apariencia* al *concepto* hay que considerarlo, según Kosuth, como el principio del arte conceptual, hasta el punto que a los artistas posteriores a Duchamp, habría que juzgarlos por su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza del arte.

Por otro lado, Wittgenstein afirmaba que las palabras, al ser incapaces de describir la experiencia humana, solo podían remitir al propio lenguaje; esto llevó a Kosuth a formular sus proposiciones analíticas no sujetas a un contraste con la realidad y a presentar el arte como una tautología (el arte es la definición del arte). Dice Kosuth: "La definición más pura del arte conceptual sería la que constituye una investigación sobre los cimientos del concepto *arte*".

Una obra de arte es entonces, una proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico, es decir, una obra de arte es una proposición analítica, en el sentido de que no proporciona ningún tipo de información sobre hecho alguno. La validez de las proposiciones artísticas no depende de ningún presupuesto empírico; ellas tienen un carácter lingüístico que no expresan hechos o sentimientos sino definiciones de arte o consecuencias formales de las definiciones de arte.

La obra canónica del arte conceptual es precisamente de Kosuth, se llama “Una y tres sillas”. Se trata de una silla cualquiera presentada bajo tres aspectos: como objeto físico; como fotografía de la silla; y como definición del término “silla” tomada del diccionario. Es decir, tenemos el objeto (la silla), luego su representación (la fotografía) y finalmente su definición. Eso nos muestra la distancia irreductible entre la palabra y la cosa. Es una obra de arte que se refiere a sí misma.

La influencia del arte conceptual ha sido sin duda, determinante para el arte contemporáneo, de hecho, desde entonces los artistas ya no trabajan con formas y colores, sino con significados, y si bien es cierto que, como espectadores, todavía nos servimos de nuestros sentidos (y no solo de la vista) para percibir la información que una obra debe transmitir para ser significativa -de manera que esta puede ser “visual”-, eso ya no es lo más interesante que puede decirse de ella.

Gracias al arte conceptual, el artista contemporáneo ha asumido aspectos críticos y teóricos del arte, en algunos casos de modo más eficiente que el analista intelectual. Y eso es porque él parece saber más de los nuevos estatutos del arte que él mismo crea, y lo hace de modo muy diferente al *hacer arte* en épocas anteriores (épocas en la que el artista *hacía*, pero no tenía una conciencia analítica de su hacer).

El artista, ya antes de producir una obra, actúa como teórico. *Estoy convencido* -decía Kosuth en una entrevista en el 2000-, *que el mayor potencial del arte consiste en su habilidad para manifestar el tipo de perspicacia de la cual la especulación filosófica académica ya no es capaz.*

Artículo originalmente publicado con el título EL ARTE CONCEPTUAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO en el Suplemento Tendencias, del periódico La Razón, abril, 2008.

EL “HABLANUEVA”

George Orwell, en su novela 1984, imagina un determinado uso del inglés tan corrompido que frases como “la libertad es esclavitud” o “la guerra es la paz” pasaban inadvertidas. A esta deformación controlada de ciertos contenidos en el lenguaje le llama “hablanueva”.

Con ello Orwell hacía alusión a la manipulación del lenguaje, por parte del poder o de los que tienen autoridad, para redefinir el significado de las palabras y controlar así los pensamientos de la gente.

El contenido aplicado al término “democracia” en nuestro tiempo es un ejemplo de “hablanueva”. Y no precisamente por un efecto de evolución natural.

“Autocracia” significa, según sus orígenes griegos, “regido por un hombre” —ya que “cracia” significa “regir” o “poder”—; “aristocracia” puede ser traducido como “regido por los aristoí”, es decir, por los mejores hombres, por una elite; y “democracia” significa “regido por los demos”, que suele traducirse generalmente como “regido por el pueblo”. Pero en realidad la palabra “demos” significa específicamente “gente común”, que como veremos alude a los pobres. Es decir, “democracia” significa, en sentido estricto, “regido por los pobres” o “poder de los pobres”, y no “regido por las mayorías” como algunos entienden. Aristóteles fue muy explícito al respecto:

Supóngase un total de 1.300; 1.000 son ricos y no dan su parte en el mandato a los pobres, que también son hombres libres y en otros aspectos igual a ellos; nadie diría que estos viven bajo una democracia (Política, 1290).

Obviamente es un caso artificial, “dado que los ricos son pocos en todas partes, y los pobres son numerosos”. Aristóteles da entonces una definición específica:

Una democracia existe cuando aquellos que son libres y no son ricos,

siendo una mayoría, están en control soberano del gobierno; una oligarquía es cuando el control del poder está en las manos de los ricos y bien nacidos, siendo estos pocos (*Política*, 1290).

Y con respecto a la ocupación de posiciones oficiales, Aristóteles comentaba que en Grecia "...hacer esto —es decir, ocupar esos puestos— teniendo en cuenta la cantidad, es democrático, y teniendo en cuenta la selección es oligárquico".

En consecuencia, tenemos que de hecho casi todos los Estados llamados "capitalistas" o "democráticos" son oligarquías plutocráticas, porque la plutocracia es, como todos sabemos, gobierno de los que tienen más dinero, y la oligarquía es un gobierno que está regido por unos pocos.

Oligarquía, porque el poder efectivo reside en una serie de círculos concéntricos, concentrándose a medida que se contraen desde el parlamento al presidente. Y Plutocracia porque ese poder es ejercido abiertamente en favor del capital y el mercado, por tanto, en favor de los que más tienen.

Por otra parte, Aristóteles consideraba a la oligarquía como una derivación de la aristocracia:

Cada vez que el nombre aristocracia es utilizado para marcar la distinción de la oligarquía (...) describe una constitución en la cual la elección para cargos oficiales depende del mérito y no solo de la riqueza.

Pero la oligarquía fácilmente pasa por aristocracia ya que casi en todas partes los ricos y los bien educados de la clase alta son coextensivos (*Política*, 1293).

En las sociedades modernas los individuos de méritos no son necesariamente los bien nacidos, sin embargo, el punto interesante no es este, sino es quién mantiene el poder; todo lo demás es ilusorio. Dice Aristóteles: Lo que diferencia la oligarquía de la democracia es la riqueza o la falta de esta. El punto esencial es que cuando la posesión del poder político se debe a la posesión del poder económico o riqueza (...) eso es oligarquía; cuando la clase desposeída tiene el poder, eso es democracia. Pero, como hemos dicho, en los hechos actuales los primeros son pocos y los últimos son muchos (*Política*, 1279).

El “hablanueva” que había imaginado Orwell es ya una realidad. Como vimos, gracias a él, el término “democracia” es usado como reivindicación de aquellos que precisamente por su naturaleza son opuestos a ella, es decir, los que más tienen, los pocos y ricos que mencionaba Aristóteles.

Consideremos este otro ejemplo: actualmente, un Estado conocido por su poder hegemónico sobre el mundo ha logrado corromper el contenido del término terrorismo, incorporándole, a la acción negativa que designa, un sujeto determinado: sus propios enemigos, no solo efectivos, sino también potenciales. Según el diccionario, “terrorismo” significa “dominación por el terror”, y por tanto cualquiera que hiciera eso debería ser considerado terrorista; sin embargo, ese Estado que ejerce precisamente dominación por el terror de sus armas y la amenaza económica sobre otros países no es calificado de terrorista, en cambio son terroristas todos aquellos que se le oponen con la misma violencia, aunque no pretendan la dominación: es la “magia” del “hablanueva”, difundida, deliberadamente o no, por una red global de medios de comunicación.

Publicado originalmente en el periódico “Los Tiempos”, 20 de abril, 2008

CULTURA PLURAL Y ESTADO UNIDIMENSIONAL

No importa lo que sucede frente a nuestros ojos, porque no sabemos qué hay ahí hasta que tenemos una idea de aquello; por eso, importa más lo que nosotros pensamos acerca de eso.

Hoy, cuando el hecho cultural sucede frente a nuestros ojos de un modo inédito, seguimos pensándolo como hace cincuenta años. Seguimos pensando la cultura como sinónimo de civilización. Seguimos distinguiendo en ella una alta cultura y una baja cultura. La primera se supone que es “cultura”, “elegante”, “refinada”, “elitesca”, ese exquisito lugar de las manifestaciones artísticas sin utilidad ni función alguna, propio de las bellas artes (ballet, artes plásticas, literatura, música, etc.). Y la segunda, denominada baja cultura, o “cultura popular”, caracterizada por el quehacer humano común, sin contenidos trascendentes o pretensiones elevadas, donde las imágenes y los eventos propios del arte popular son demasiado dependientes de funciones sociales y utilidades locales, o demasiado detenidos en su mera forma o estética (artesanías, rituales, música folclórica y todo ese espectáculo de entretenimiento ofrecido por los medios de comunicación de masas).

Esta definición simple de cultura y su derivación maniqueísta supone una abstracción muy genérica de lo que los seres humanos hacen en tanto humanos. En tanto civilización, la cultura marca ciertamente la diferencia entre los hechos específicamente humanos de las acciones animales. El problema de esa definición es que no sirve para entender el quehacer humano, que es siempre concreto, contextual, plural y diverso. Es decir, no hay un solo lugar, sino muchos y diversos, donde los seres humanos hacen y piensan cosas, no hay entonces nunca una cultura sino muchas culturas.

Por otra parte, las connotaciones maniqueístas y cosificadoras del concepto de cultura, es decir, cultura elitesca o culta y cultura popular, hacen que ciertas políticas culturales “revolucionarias” piensen que un cambio de

factores producirá un cambio en la sociedad y buscan privilegiar la “cultura popular” sobre la llamada cultura elitesca, de tal manera que permanece el simplismo del maniqueísmo tradicional y sus consecuencias de exclusión.

Esta cosificación del hecho cultural impide ver la complejidad implícita (por cierto, “complejo” viene de complexus, que significa “lo que está tejido”; en la complejidad, como concepto integrador, son inseparables los elementos diferentes que constituyen un todo). Lo cultural es, pues, un proceso vivo, dinámico, plural, en el que los factores que lo constituyen se entremezclan constantemente, por lo que es un a priori insostenible pensar que existen culturas e identidades puras e impermeables. La cultura anda siempre con uno, de una u otra manera; se convierte en identitaria cuando su pensar y su quehacer nos permite reconocernos en un colectivo y pronunciar un sentido “nosotros”.

Complejidad, pero también contexto, son en efecto conceptos que están inseparablemente unidos al de cultura; de hecho, la evolución cognitiva no se dirige hacia la elaboración de conocimientos cada vez más abstractos, sino, por el contrario, hacia su contextualización. Asumir el contexto es interpretar un presente actual que, aun viviendo sobre un pasado y unas tradiciones, debe incorporar las múltiples condiciones de complejidad, de tejido interdependiente, derivadas del mundo local y global.

Si cultura y diversidad cultural son inseparables, entonces cualquier política cultural estatal debe estar fundada sobre el principio del pluralismo. Aunque, como veremos, esa clase de política cultural es contradictoria a la naturaleza del Estado tradicional.

Publicado originalmente en el periódico Los Tiempos, 27 de mayo, 2008.

LA CULTURA EN LA NUEVA CONSTITUCIÓN

POLÍTICA DEL ESTADO

Vivimos un mundo en el que los paradigmas que hacían posible su comprensión y sustentaban un modo determinado de ver la realidad están siendo progresivamente rebasados por nuevos hechos e inéditos descubrimientos, veamos sino las radicales transformaciones que se están sucediendo en la ciencia y la vida cotidiana, con dramáticas consecuencias tecnológicas, sociales y climáticas, sin contar con la creciente emergencia de la física cuántica y sus imprevisibles consecuencias sobre nuestra idea común de realidad.

Frente a esos nuevos y extraños acontecimientos, nunca como ahora se hace necesario un cambio en el contenido de nuestros viejos conceptos e ideas; cambiar los instrumentos conceptuales y epistémicos para actuar de un modo menos torpe y ciego frente a eso diverso que llamamos por comodidad “realidad”.

Entonces, nada es más pertinente que cambiar los antiguos fundamentos conceptuales que rigen todavía la vida social de nuestro país, los cuales se constituyeron en un pasado cuando la realidad y sus necesidades eran otras. Esos fundamentos antiguos por cambiar son los que están contenidos precisamente en la aún vigente Constitución Política del Estado, en cuya elaboración y posteriores modificaciones, por cierto, nunca se consideró la necesidad de consultar con la gente.

Frente a ella está la propuesta de una nueva Constitución Política del Estado, consensuada y puesta en consideración, por primera vez en toda la historia de la República, a través de métodos de participación democrática.

En cuanto a su contenido, voy a referirme específicamente a la cultura, esperando mostrar a partir de este ejemplo concreto de qué modo la Nue-

va Constitución es, en relación a la antigua Constitución, una propuesta constitucional más adecuada a las necesidades cognitivas y prácticas de nuestro presente y de nuestras vidas.

En su principal y único capítulo referido a la cultura —Régimen Cultural, Título Cuarto—, la Constitución vigente dice textualmente, en el artículo 177: “La educación es la más alta función del Estado, y en ejercicio de esta función deberá fomentar la cultura del pueblo”. Las otras dos menciones del término “cultura” están referidas, en el mismo capítulo, a un uso muy restringido: una referida al pasado patrimonial (art.191) y la otra, muy escueta, referida a las manifestaciones artísticas y las industrias populares (art. 192).

Lo que llama la atención del artículo citado es el sostenimiento de la antiquísima y ya obsoleta identificación entre educación y cultura, recordemos que “cultura” viene del latín/romano que significa “cultivo de la tierra”, y como metáfora está el “cultivo de la especie humana”, por lo que “cultura” para los romanos era sinónimo de “educación”, pero también de “civilización”, en la medida en que la educación solo es posible en la ciudad (civis, ciudadano y civitas, ciudad). Por tanto, el campesino no tenía cultura, no era civilizado, lo que para los romanos de aquella época era sinónimo de “salvajismo” y “barbarie”.

En el siglo XVIII, el romanticismo occidental estableció una diferencia entre civilización y cultura, afirmando la civilización como el desarrollo económico, tecnológico y material, y la cultura como aquello que era el resultado de las facultades intelectuales abstractas, restringiendo así el contenido de cultura a ese ámbito social en el que un sector reducido tiene la oportunidad de desarrollar sus condiciones intelectuales, por lo que es llamado “culto”. Por supuesto, el término “culto” tenía una connotación valorativa cualitativamente superior al término “inculto”, lo que solía traducirse en discriminación.

Pero desde hace ya algún tiempo las ciencias sociales contemporáneas, y en especial la sociología y la antropología, han redefinido el término cultura sobre la base de hechos más consistentes, es decir, sobre la base de la diversidad de culturas existentes, de sus conocimientos, sus saberes y sus costumbres diversas. Así, hoy se piensa la cultura como el conjunto total de las actividades humanas en una comunidad dada, es decir, cultura es

toda práctica humana que supere la naturaleza biológica. Por tanto, todas las sociedades o comunidades tienen una cultura, y sus valores, sus bienes simbólicos y materiales, su modo de vida, sus costumbres, sus tradiciones, sus principios ético-morales, sus leyes, etc., tienen un valor equiparable entre sí. Por eso se habla de cultura plural.

Y es precisamente este contenido amplio, plural y contextual de cultura lo que propone el nuevo texto constitucional desde su primer artículo, como base fundamental del Estado:

“...Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, jurídico, **cultural**, y lingüístico, dentro del proceso integrador del país”. Y el **art. 98** dice: La diversidad **cultural** constituye la base esencial del Estado Plurinacional y Comunitario. La interculturalidad es el instrumento para la cohesión y la convivencia armónica y equilibrada entre todos los pueblos y naciones”.

Del mismo modo, los **artículos 2 y 3** suponen un concepto de cultura plural, pero además el punto 2 del Art. 9 afirma la necesidad del diálogo intercultural en un marco de respeto mutuo: “Son fines esenciales del Estado (...) Garantizar el bienestar, el desarrollo, la seguridad y la protección e igual dignidad de las personas, las naciones, los pueblos y las comunidades, y fomentar el respeto mutuo y el diálogo intracultural, intercultural y plurilingüe” Hay otros artículos, el **14, 21 y 30**, en los que se asume las consecuencias prácticas e inéditas de ese nuevo concepto de cultura plural, donde el contexto es la base de su diversidad.

Es más, la nueva Constitución es, antes que económica o política, una revolución cultural: está inscrita en las Bases Fundamentales del Estado, en los Principios, Valores y Fines del Estado, en los Derechos Fundamentales de las personas y en los Derechos Civiles.

Además, supone que la cultura, a diferencia de la antigua Constitución, es un proceso vivo y dinámico, en el que los factores que lo constituyen se entremezclan constantemente, haciendo insostenible pensar que existen culturas e identidades puras e impermeables. La cultura anda siempre con uno, de una u otra manera; se convierte en identitaria cuando su pensar y su quehacer nos permite reconocernos en un colectivo y pronunciar un sentido “nosotros”; al respecto, el **art. 21**, punto **1**, de la Nueva Constitución, dice que las bolivianas y los bolivianos tienen derecho a su autoidentifica-

ción cultural.

Cultura y diversidad cultural son inseparables en la Nueva Constitución, por lo que cualquier política cultural estatal tendrá que estar fundada sobre el principio del pluralismo, eso significa no disipar diferencias sino contenerlas, de tal modo que la fortaleza de los gobiernos que asuman esos nuevos contenidos estará dada no por su habilidad para convencer, disipar diferencias y consensuar, sino por su capacidad para incluir la mayor heterogeneidad posible y lograr equilibrios que hagan posibles instancias de convivencia. Para eso, el pluralismo tendrá que formar parte de los principios mismos del sistema democrático como un valor promovido por el Estado, y no como algo inevitable que hay que tolerar y reglamentar.

En ese sentido, las políticas culturales ya no impondrán contenidos culturales, sino promoverán espacios para que la sociedad, plural y diversa, sea la que los produzca, y así crear las condiciones para la convivencia entre culturas e identidades diferentes.

En efecto, si se aprueba la nueva Constitución, las políticas culturales tendrán que construir espacios públicos de interculturalidad en los que todas las diferencias tengan la misma posibilidad, el mismo valor y los mismos derechos; esas diferencias no solo se refieren a las diferencias colectivas estables, que son las que constituyen las identidades individuales, sino también a esas diferencias que construyen a partir de sí mismas identidades híbridas y provisionales; me refiero a la emergencia de todas esas mayorías y minorías circunstanciales que se unen y definen estrategias políticas para afirmar un momento de lucha y la forma de una identidad circunstancial o permanente.

Entre estos sujetos sociales no solo están los indígenas, sino también esos colectivos urbanos de mujeres, de homosexuales, colectivos religiosos, etc., pero también pienso en otros contextos culturales marginados, donde esta ese otro arte no erudito marginado, esa otra música, esa otra danza performántica de los rituales ancestrales, que han sido hasta hoy reducidos oficialmente a ser un "arte menor", o "artesanía", o "arte popular" o "etnográfica y folclore".

Por cierto, el arte contemporáneo, que es fundamentalmente contextual y vive en la pluralidad diversa de lo cotidiano, de sus representaciones y

sus lenguajes, al cuestionar desde su naturaleza histórica la escisión clásica de arte erudito y artesanía o arte popular, encontrará en la Nueva Constitución las bases más adecuadas para su desarrollo en favor de las necesidades epistemológicas del país.

La Nueva Constitución sienta también las bases para democratizar y vitalizar los pocos museos y espacios de arte oficiales que hay; pues permitirá asumir la relevancia ideológica y pedagógica del museo como transmisor de sentidos plurales, vigentes y no como receptáculos de recuerdos fosilizados y muertos como casi siempre fue.

Hasta ahora, el término cultura, instalado desde la antigua Constitución en el imaginario de la gente, ha venido funcionando como sinónimo de sociedad civilizada, como una especie de topografía que permite imaginar elevaciones y depresiones: por un lado está la “alta cultura” como ese lugar sofisticado, culto, refinado, universal y “sin utilidad”, propio de las pretensiones estéticas de las “bellas artes”, y por otro lado está la “baja cultura”, las formas del “arte popular”, “sin contenidos trascendentes o elevados”, o demasiado dependientes de funciones y utilidades locales (artesanías, música folclórica, espectáculos, el entretenimiento ofrecido por los medios de comunicación de masas, etc.).

Por cierto, esta disyunción cosificadora del antiguo concepto de cultura —“cultura erudita”, “elitesca”, por un lado, y “cultura popular” por otro—, ha hecho que ciertas políticas culturales “revolucionarias” piensen que un cambio de factores producirá un cambio en la sociedad y buscan privilegiar la “cultura popular” sobre la cultura erudita o “elitesca”, de tal manera que permanece el simplismo del maniqueísmo tradicional y sus consecuencias de exclusión.

La Nueva Constitución cuestiona precisamente ese maniqueísmo al introducir una propuesta cultural radicalmente democrática y contemporáneamente pertinente.

Comparto con el Sociólogo Michel Maffesoli cuando dice: “Vivimos un momento interesantísimo, en el que la eflorescencia de la vivencia apela a un conocimiento plural, y en el que el análisis disyuntivo, las técnicas de la separación y el apriorismo conceptual deben dejar paso a una fenomenología compleja y diversa que integre la participación, las narraciones vitales

y la diversidad de manifestaciones de todos los imaginarios colectivos”.

Esto implica una participación definitivamente entusiasta y optimista de todos a quienes concierne la Constitución, es decir, a todos.

Publicado originalmente en el periódico Los Tiempos, 07 de diciembre, 2008

OBRA EN RETROSPECTIVA DE JOAQUÍN SÁNCHEZ

En un escrito suyo, Justo Pastor Mellado afirma algo que voy a reescribir libremente en una paráfrasis, a modo de advertencia y lugar de abordaje: escribir acerca de una obra artística no es justificarla, sino legitimar sus condiciones de inscripción y circunscribir, a través de ella, un dominio de pensamiento. En todo caso, no es nunca un acercamiento desde el eje de la verdad; de hecho, no hay “verdad” de la obra, sino establecimiento de una constelación interpretativa, sujeta frágilmente a ciertas condiciones de probabilidad que las obras suelen incorporar, lo cual, por cierto, no objetiva nada sino el deseo cognitivo de ir más allá de lo que la mirada pretende saber. Sin embargo, ese deseo cognitivo que supone la interpretación de una obra, pariente de ese infatigable instinto de conocimiento afirmado por Nietzsche, es, en el arte, algo suscitado por la misma obra, no cualquier obra, sino aquella que es capaz de generar tensión en la recepción, en tanto seducción, promesa sin cifra y enigma, para decirlo de otro modo: la aparente naturaleza hermética de una obra de arte es la condición que la interpretación necesita para hacerse necesaria, no tanto por que sea críptica, sino porque esta se muestra siempre solo aparente, lo que suscita la necesidad de acceder a ella, de interpretarla. Por otra parte, ese hermetismo, que suele tener un carácter poético, permite no solo meditar sobre algo que está fuera de nuestra comprensión racional, sino resignificar la realidad, es decir, subvertirla epistemológicamente. Es esto precisamente lo que es el arte contemporáneo desde su costado más trascendente.

Cuando conocí a Joaquín Sánchez, el año 2001 en La Paz, él era estudiante de la tradicional Academia Nacional de Bellas Artes y yo docente suyo. Probablemente en ese momento Joaquín era el único alumno que asumía la práctica artística dentro de los ámbitos de investigación y reflexión propios del arte contemporáneo, lo cual influyó de manera determinante no solo en el resto de los alumnos, que entonces estaban interesados en conocer los “medios alternativos” —así se llamaba mi taller de arte contemporáneo—, sino en el desarrollo de la clase. Una consecuencia concreta

de ese influjo es la muestra colectiva que hicimos en la galería de arte El Salar; la exposición se llamó *Objeto*, en la cual Joaquín Sánchez exhibió un proyecto titulado *Saque su numerito*, el cual consistía en una instalación en la que numerosos y diversos objetos de uso personal del artista estaban dispuestos a modo de feria, los cuales estaban numerados según una cronología determinada por su incorporación en la vida de Joaquín; a un costado había una celda flexible conteniendo muchos globos, desde donde el público podía extraer uno al azar, en cuyo interior se encontraba algo así como el diario "personal" del objeto, que funcionaba como revelación fragmentaria de la memoria del artista en la que el azar, suscitado por la elección del espectador, sustrae al destino su pretencioso determinismo y al mismo tiempo se actualiza esa memoria en el otro, de un modo que cuestiona el carácter objetivo del objeto: ni el *ready-made*, ni el *objet trouvé* se convierten en piezas de arte, por lo que objetivamente son o por lo que tienen de objeto, sino justamente por lo que aluden en un sentido semántico.

Si bien *Saque su numerito* fue una pieza pensada en el contexto de investigaciones académicas acerca del concepto de objeto en el arte, la importancia de esta pieza es el carácter fundante en la obra posterior de Joaquín Sánchez, por cuanto ya está presente un concepto que será intrínseco en casi toda su obra: la memoria. En efecto, ya sea personal (*Che rupa*; *Sí quería*; *La cartera*; *Línea del corazón*, etc.); o colectiva (*Souvenir*; *Cuatro mariposas*; *Las sábanas*, etc.); o ambas (*Maqueen*, *Paz del Chaco*, etc.). La Memoria, con mayúscula, es la fuente permanente de la necesidad de hacer arte, es la misma que conecta fragmentos y lanza redes de sentido en un tiempo ecléctico y descreído (*Tejidos*, *Mboi Pire*),

Gracias a la singularidad de esa memoria, el trabajo del artista ha ido desarrollando un creciente respeto y compromiso con las culturas indígenas, sometidas a un olvido muchas veces deliberado. Este interés, que parece estar más allá de las coyunturas políticas, no está exento de implicaciones políticas, pues lejos de limitarse a citar el pasado como nostalgia, la estructura de aquella memoria posee la capacidad no solo de activar la pertinencia de sus contenidos, sino también de asumir sus superposiciones y sus paradojas en el presente, me refiero aquí a piezas como *Sin culpa* o *Pipore*, y todas aquellas otras en las que está presente el tejido tradicional de *Ñandutí* de los indígenas guaraníes. En estas obras hay un claro cuestionamiento a la trivialización y menosprecio hacia la cultura popular, no

solo por parte del llamado "arte clásico", sino también por parte de la modernidad artística erudita, creyente de la autonomía y la pureza formal del arte. Como antecedente histórico de ello recordemos que mientras artistas como Warhol o Lichtenstein se apropiaban del imaginario de la cultura popular para revalorizarla como posibilidad artística, críticos influyentes como C. Greemberg se referían a esta despectivamente con el denominador de kitsch. La pretensión universalizadora del arte clásico y moderno han determinado desde distintos ángulos sus propios cánones unidimensionales que excluyen el pluralismo cultural que el arte contemporáneo y la posmodernidad reivindicarían más tarde.

Esta revalorización de la cultura popular en Joaquín Sánchez no es reciente, en absoluto. Ya en el año 2001 problematizábamos en el taller el dualismo por el cual el arte ilustrado, moderno e "internacional", es decir, el arte "propiamente dicho", pretendía establecer diferencias claras con las manifestaciones de las culturas populares —arte popular, artesanía, etc.—; de hecho, ese año Joaquín ya estaba trabajando en investigaciones propias que derivaron posteriormente en su obra *Tejidos*, donde, por cierto, creo encontrar una respuesta lúcida al problema planteado por el arte contemporáneo cuando cuestiona los límites entre del arte culto y el arte popular. Pero no solo es *Tejidos*, sino todas las obras de Joaquín tienen ese sentido resignificador en las que utiliza "lenguajes y formas cosmopolitas para afirmar contenidos propios conectados con la tradición, apoyándose en recuerdos antiguos y presentes, ligados a territorios y a tiempos propios, a discriminaciones que han marcado una autopercepción colectiva con las señas de un nosotros diferente, diferido" (Tico Escobar).

Por supuesto, todas las obras mencionadas no solo se circunscriben a ser una investigación reflexiva sobre la base de la memoria, lo cual en sí misma ya es un digno *statement*; son también un "manifiesto" implícito y contextualmente pertinente sobre lo que significa hacer buen arte contemporáneo en Bolivia; no es solo el proceso intelectual de investigación minuciosa y reflexiva frente a la valoración del oficio y la habilidad técnica del arte oficial; o de la resignificación de la realidad frente a la ilustración figurativa retinal y estereotipada, sino también el arte como producción cultural ligada al contexto e interés de su cultura de origen frente al arte destinado a proporcionar experiencias estéticas desinteresadas, bellas y universales, y hay también, aunque de modo más disperso, una reivindicación de la subjetividad, de la corporalidad, de lo cotidiano, de las crónicas

familiares, de esos "pequeños relatos" mencionados por Francois Lyotard, como signos de una contemporaneidad, que en el arte son sin duda más encarnados e ideológicos que meramente cronológicos. Esto es algo que todavía no comprenden aquellos artistas que creen que por hacer arte en este tiempo están haciendo arte contemporáneo. No solo estamos en el siglo XXI, sino porque los mecanismos contemporáneos de construcción de la representación, de la imagen, ya no funcionan tanto desde el escarceo programático entre el signo y la cosa, sino desde la intensidad conceptual con que sucede la percepción.

Pero el logro mayor en todo el acervo artístico de Joaquín Sánchez consiste en haber alcanzado la sensibilidad suficiente como para hacerla cotidiana, y hacer de la actividad artística una pasión convertida en necesidad vital, lo cual, más que una resolución, es el resultado de asumir la inevitabilidad de ser artista.

**Del catálogo de Mestizo, exhibición de Joaquín Sánchez, Fundación Patiño,
mayo, 2009**

A PROPÓSITO DE LA PAZ:

EL COMPROMISO POLÍTICO DEL ARTISTA EN EL

ARTE CONTEMPORÁNEO

1. “El compromiso político del artista” era una frase muy usada durante la primera mitad del siglo XX para designar aquella obligación que se imponía el artista a sí mismo para asumir una determinada actitud frente a la sociedad o los asuntos públicos; hoy, en el ámbito del arte contemporáneo, no hace falta que el artista contraiga esa obligación: la naturaleza del arte actual ha devenido del carácter contextual, es decir; su actividad esta intrínsecamente ligada al sentido del lugar y el tiempo en el que se sucede, por eso es inherente al arte contemporáneo tener implicaciones sociopolíticas. El arte no siempre fue así.

Hasta mediados del siglo XIX, cuando todavía predominaba lo que hoy se conoce como “arte clásico”, no cabía pensar en otra función del artista que no fuera el de representar fielmente la realidad externa bajo los parámetros de la verosimilitud y la belleza. El Romanticismo, recién comenzaba a cuestionar esa belleza y casi paralelamente el Realismo reivindicaba la mirada hacia la realidad del presente en lugar del pasado exigido por el Neoclasicismo: Eran los tiempos en que Marx exigía que el arte debía comprometerse con el mundo real, pues había descubierto que las ideas de los hombres son un producto de la existencia económica y social, y que lo que llamamos “cultura” no constituye una realidad independiente, sino que está vinculada a las condiciones históricas en las que los individuos desarrollan su vida.

Luego, a finales del siglo XIX emergió el Impresionismo para cuestionar el tema de la representación y la percepción; sin embargo, la función del artista todavía estaba ligada a los temas de la representación.

Hasta entonces, hablar del “compromiso político del artista”, ya sea por la paz o por reivindicaciones sociales, era pensar que el artista debía contraer una obligación para comprometerse con los asuntos públicos, es decir; con la sociedad o con su comunidad; por tanto, se trataba de una cuestión ética, pues ese compromiso no era inherente al arte, de modo que el artista podía o no contraer esa obligación sin que afectara su ser artístico. Por supuesto, en un sistema de arte en el que se considera que el arte es la manifestación de la belleza y la representación mimética de la realidad externa en el uso reglamentado de una destreza determinada, el artista tenía que necesariamente salir de esos límites por medio de un mandato ético, para ejercitar una función social, ya sea en tanto ciudadano común a través de la palabra o utilizando los mismos recursos artísticos (pensemos por un lado en Picasso, Dalí, Siqueiros, Frida Kahlo, simpatizantes del Partido Comunista español y adversarios del régimen derechista y dictatorial de Franco, y por otro, en aquellos artistas que se pusieron al servicio de la revolución socialista de la Unión Soviética, para constituir eso que se conoce en la historia del mundo artístico como “realismo socialista”).

No viene al caso aquí hacer un juicio de valor sobre el resultado artístico de las obras resultantes, me interesa más bien señalar el campo ético en el que se inscribía el tema del compromiso político del artista entonces.

Había que esperar al advenimiento de las vanguardias artísticas, a principios del siglo XX, para que el arte se propusiera ser otra cosa radicalmente distinta. Esta radicalidad se manifestaba en dos sentidos de algún modo contradictorios: por un lado, se pretendía una autonomía para el arte, una verdad artística que le fuera intrínseca (las diferentes formas de abstracción geométrica, que reivindicaban reflexiones de carácter formalista a expensas del contenido); y por otro lado se proponía identificar el arte con la vida. El curso de los acontecimientos hizo que prevaleciera esta última, lo que supuso también incorporar el espíritu reflexivo, crítico y cognitivo que la originó.

2. La gran revolución artística a comienzos del siglo XX se debe precisamente a la insistencia vanguardista para que el arte manifestara la vida, no la vida en abstracto, sino la vida cotidiana y concreta del aquí y el ahora; de hecho, casi todos los manifiestos vanguardistas constituyen básicamente reflexiones críticas y cognitivas de los artistas acerca de las circunstancias actuales de las sociedades en que vivían, planteando en consecuencia

determinadas prácticas, coherentes con la nueva idea de arte, así lo plantearon explícitamente el futurismo, el dadaísmo, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, el movimiento Fluxus, el arte pop, e implícitamente el expresionismo y el surrealismo. Desde entonces hasta hoy el arte no puede prescindir de referirse a la realidad donde tiene lugar; o al lugar propio donde está la realidad, pero no para representarla o ilustrarla, sino para conocerla y mostrar su lado desconocido. Si antes el arte se refería a la realidad externa con la pretensión de objetividad, el arte posterior manifestaría una reflexión sobre la realidad social. En este sentido, los manifiestos eran reflexiones acerca de los conflictos relacionados con las guerras mundiales, la nueva economía industrial, el desarrollo del capitalismo y el significado del arte en estas circunstancias; precisamente esto hizo que los artistas, incluso aquellos dispuestos a representar el mundo, no pudieran abstenerse de adoptar un compromiso con la verdad del presente cotidiano.

3. El arte actual es precisamente heredero directo de aquella tradición vanguardista que buscaba unir arte y vida cotidiana en todas sus manifestaciones y posibilidades; las implicaciones de ello fueron tan importantes que actualmente el arte asume naturalmente una posición frente a lo que le rodea inmediatamente: la sociedad y la cultura de la que conscientemente forma parte inseparable. Por eso, hablar de “el compromiso político del artista” dentro del arte contemporáneo es no solo redundante, sino también inactual; es casi como decir hoy: “el arte es la manifestación de la belleza”; ambas frases, por cierto, están relacionadas bajo un mismo discurso, ese que afirma que el arte tiene una artisticidad o especificidad artística autónoma, desligada de los problemas sociales o políticos.

Al revalorizar lo cotidiano, el arte contemporáneo tematiza cognitivamente no solo esos ámbitos poco explorados de las experiencias personales como la corporalidad, las crónicas familiares, el deseo, la identidad, la memoria, la rutina, las verdades pequeñas, sino también esos flancos de la realidad social y política que tienen que ver con los lugares donde se hace arte, así surgen temas, todavía vigentes, como el multiculturalismo y pluriculturalismo (cuestionando problemas de identidad, alteridad, singularidad, enraizamiento, racismo, xenofobia, etc.); el centro y la periferia; la pérdida del monopolio cultural de la civilización occidental (cuyo contenido, por cierto, fue planteado ya en 1966 por el filósofo francés Paul Ricoeur cuando decía de modo autocrítico: "Cuando descubrimos que hay varias culturas en vez de una y, en consecuencia, en el momento en que recono-

emos el fin de una especie de monopolio cultural, sea este ilusorio o real, nos sentimos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De repente, resulta posible que existan otros, que nosotros mismos seamos un otro entre otros”); el discurso del colonizador (encarnado por las bienales Les Magiciens de la terre, Cocido y crudo); el discurso descolonizador (propuesto por las bienales periféricas como la de La Habana, Estambul, Sao Paulo, etc.); el discurso de las minorías; el discurso de las periferias, etc. de las minorías sociales, el arte culto y el arte popular; lo periférico y el centro hegemónico, lo hegemónico y lo subordinado, el racismo, las identidades culturales, los indígenas, la desterritorialización de las identidades, la interculturalidad, el arte y la artesanía, la globalidad y la diferencia, el activismo feminista, el poder, etc. Todos estos temas, planteados efectivamente por los artistas contemporáneos, no son compromisos u obligaciones asumidas sobre la base de una ética, sino temas inherentes a la actividad artística de hoy.

Cabe señalar, sin embargo, que cuando decimos que el arte del presente es inherentemente político (entendiendo la política como el conjunto de los asuntos públicos), es porque asume la realidad social como objeto de reflexión crítica.

En ese sentido, la paz implica un compromiso político; no es sólo el logro de un bello deseo para la humanidad, sino es un resultado de que haya justicia social respeto al otro; de que no haya racismo e intolerancia y otros factores de carácter político. Ahora bien, el carácter cognitivo de la reflexión artística debiera objetar que el artista parta de modo a priori de una posición política determinada para hacer arte, el riesgo es hacer propaganda o comunicar funcionalmente una intención; ambos están más relacionados con la publicidad, el pragmatismo, el estereotipo, el panfleto y lo obvio, por lo que son nociones más bien antiartísticas. Se puede, y tal vez éticamente se deba, tener siempre una posición política, pero como artista esta posición política no puede manifestarse sino de un modo revelador y creativo, como un conocimiento nuevo, como una forma nueva, resignificadora.

Texto leído en las Jornadas de Arte y Cultura de Paz, organizadas por la Embajada de España. 15-19/06/2009

VIDEO-ARTE EN BOLIVIA: LUGARES Y SENTIDOS

1. INTRODUCCIÓN

Vivimos en Bolivia un tiempo particularmente singular, marcado por un conjunto de circunstancias inéditas no solamente internas, sino también externas; lo diverso se opone al pensamiento único de lo homogéneo, la monocultura de élite cede ante la pluriculturalidad del arte popular, el individuo liberal está cuestionado por nuevos agenciamientos colectivos; y la interdependencia, la interacción y la multirreferencialidad se han convertido en paradigmas que parecen definir nuestro tiempo. Hay una situación nueva de complejidad internacional que no podemos eludir: “Las comunidades humanas están viviendo a velocidades diferentes, con formas muy distintas de pericia social, están siendo lanzadas una sobre otra sin previo aviso o mediación alguna. No hay protocolos que nos preparen para estas desordenadas confrontaciones; ningún entrenamiento sobre comportamiento social o colectivo. A medida que aumenta nuestra conciencia global, más conscientes nos volvemos de nuestras identidades locales, y de ahí la paradoja de la aldea global, lo hiper local se hace complemento necesario de lo hiper global, así pues, aunque digamos que compartamos una misma lengua y cierto talante de base, buscar la unidad en lo latinoamericano puede ser tan forzado como pretender el tipismo de lo autóctono” (Derrick de Kerckhove).

Nuestra conciencia global nos dice que, así como es imposible ver el mundo desde el centro, tampoco es posible hacerlo desde cualquier otro lado sin dejar de tener una visión parcial. Solo es posible verlo atravesándolo en todas direcciones. Comprender el mundo es comprender su unidad en la diversidad y su diversidad en la unidad.

El video-arte, como cualquier otra manifestación cultural, está sujeto a

estos nuevos escenarios, cuya importancia aparece remarcada por la noción de contexto en tanto lugar que le da sentido y pertinencia a aquella. Sucede lo mismo con la palabra: para que pueda tener sentido, ella necesita del texto, que es su propio contexto, y el texto a su vez necesita del contexto donde se enuncia. Pero, tendríamos una comprensión parcial si solo permaneciéramos en el lugar del hacer de una actividad. La preeminencia de un conocimiento fragmentado suele impedir establecer el vínculo natural entre las partes y las totalidades, por lo que es necesario acercarse a los objetos del conocimiento en sus contextos, sus complejidades, pero también en sus instancias de conjunto. Solo así podremos aprehender las relaciones y las influencias recíprocas entre las partes y el todo en un mundo cada vez más complejo, lo cual es más dramático aun en el mundo del arte, donde su naturaleza ha adquirido un sentido intermedial, interconectado y fronterizo.

2. CONTEXTOS REGIONALES E INTERNACIONALES

Padecemos de una inadecuación entre lo que sabemos y el mundo actual: así como en nuestras cabezas persiste una idea vívida de la física mecánica del siglo XVII, aun si sabemos que la realidad del mundo es cuántica, del mismo modo pervive en el imaginario de nuestras sociedades la idea unidimensional de cultura como un atributo cualitativo de la “alta cultura”, producto de la erudición y el refinamiento de la cultura “universal”, en detrimento y subvaloración de las llamadas “culturas populares”. Sabemos que la cultura está viva por igual en todas partes donde hay comunidades humanas, por lo que la cultura tiene un sentido plural y diverso, por eso decimos *las* culturas, y por lo mismo su valoración no puede ser sino relativa a su pertinencia local.

Sin embargo, existe algo como *la* cultura, pero no como el atributo cualitativo y refinado de un sector privilegiado de una sociedad, sino como ese conjunto de saberes, creencias, ideas, etc., de la humanidad, que pertenecen a nuestra condición humana y terrestre, y que se transmite de generación en generación, reproduciéndose en cada individuo como un sustrato de humanidad. Si bien no hay sociedad humana, arcaica o moderna, que no tenga cultura, y que no manifieste su diferencia identitaria, tampoco hay grupo humano que no esté contenido en la cultura humana, manifestando

su identidad terrestre. *La cultura es eso que habiendo nacido en una cultura específica y singular ha podido universalizarse; en cambio, las culturas hacen referencia a la especificidad de creencia, conocimiento, mitos, etc. que conectan a una comunidad en particular con sus tradiciones ancestrales. Podemos decir, entonces, que la cultura no existe sino a través de las culturas.*

En América Latina, a diferencia de lo que sucede con la cultura hegemónica del norte occidental, la idea de “alta cultura” suele acoger diversas corrientes artísticas que de acuerdo al lugar donde se enuncia se llaman “modernistas”, “indigenistas”, “nuevomundistas”, etc., las que aluden a contenidos sociales más que a elementos técnicos y estético-formales propios de los movimientos artísticos europeos tales como el “fauvismo”, el “impresionismo”, el “cubismo”, etc. Es decir, la estética de este lado del mundo está ligada, de modo casi inseparable e indiscernible, al contenido —funciones sociales específicas—, lo cual ha significado que las formas de este continente en el pasado hayan sido excluidas del sistema de arte clásico occidental; recordemos que este basaba su artísticidad en esa estructura formal interna de la belleza representada por la armonía, el equilibrio, la relación de las partes con el todo, y en la verosimilitud de la representación o “mimesis”. No obstante que desde el siglo XVIII la estética quedó definida desde su etimología griega como “aquello que es percibido por los sentidos”, es decir, como la forma que perciben nuestros sentidos, y por tanto como diferente a eso que hace que ella se convierta en arte, a menudo todavía pensamos que lo artístico proviene directamente de la forma —o estética—.

En tanto que las corrientes artísticas europeas actuales se han nutrido y desarrollado a partir de una tradición generada por los movimientos vanguardistas, muchos de ellos tan formalistas como para dar lugar a esa tendencia que pretendió la autonomía del arte, en Latinoamérica no ha pasado lo mismo, probablemente porque el arte que se hace en este continente está, desde su comienzo, constituido por la emergencia de un presente caracterizado por la asimilación, la adaptación, la apropiación, la confrontación, etc., de factores externos al arte de los que parece depender estructuralmente para desarrollarse. Por eso su sentido político.

Mientras en Europa surgieron los movimientos artísticos vanguardistas, a partir de un proceso de cuestionamiento de un pasado que propug-

naba un arte universal sin tiempo ni lugar determinados, proponiendo en cambio la revaloración del presente e identificando el arte con la vida; en el arte contemporáneo latinoamericano también se asumió la exigencia de atender el presente, pero no desde la reacción al pasado, sino desde la urgencia de sus necesidades identitarias, sociales y políticas, las cuales son siempre mayores que las de mirar la tradición.

No obstante, en ambos casos, el presente llegó a convertirse en un criterio artístico que caracterizaría al arte contemporáneo en general, de hecho, el *mainstream* (término que designa la tendencia institucional predominante en el circuito del arte contemporáneo, y que suele funcionar como factor de legitimación), promueve un arte encarnizado en el presente cotidiano del aquí local. El mismo significado de “contemporáneo” en el arte, no hace alusión al sentido cronológico precisamente, sino a su compromiso ideológico con el presente. Sin embargo, todavía hay muchos artistas en Latinoamérica que se ven forzados a la disyuntiva de, o ser fieles a la memoria de la tradición, a una identidad inamovible que viene del pasado, utilizando en su práctica, paradójicamente, lenguajes, técnicas y categorías propios del arte occidental del siglo XIX, por lo que su arte suele ser temático, provinciano, simbolista, sin muchas posibilidades de trascender el ámbito local; o, por otro lado, ser artistas locales, es decir artistas que estratégicamente se abren a los aportes de los lenguajes internacionales, para utilizarlos al servicio de lo local, de su propia causa, y a la realidad que les rodea, logrando así que sus posibilidades para mostrarse en el ámbito internacional sean mayores. El riesgo suele ser que, junto a esos lenguajes, se asuman también sus significantes.

Lo cierto es que este conflicto de lo propio y lo otro es una complejidad no bien resuelta por los artistas latinoamericanos, por eso Gerardo Mosquera afirma: “El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque le resulta difícil saberlo (...). El latinoamericano sufre a menudo un complejo en la encrucijada que lo conduce a afirmarse mediante relatos ontologizadores. O proclama que es tan indio, africano o europeo como cualquiera, o se acompleja por no serlo del todo. O se tranquiliza creyéndose pertenecer a una nueva raza de vocación universalista o se siente víctima de un caos, y escindido entre mundos paralelos. Su complejidad lo confunde o lo embriaga...”.

Por otra parte, es claro que cuanto más presión exista por parte del

mainstream para buscar el presente, más difícil será la posición de todo lo que tenga una identidad diferente e independiente. Sin duda, este sentido del tiempo cuestiona el pasado y homogeniza las culturas a favor de la que es hegemónica, de modo que la historia que le corresponde construir a una cultura se convierte en otra historia, que ya fue construida por otros. Cuando Europa era la gran fuerza colonizadora, era su historia la que se posesionaba de América Latina. Ahora, aparte de la tradición occidental, también hay una sustitución de presentes que tiende a inhibir la posibilidad de un resultado distinto al pensado por occidente. Una vez se le preguntó a Joseph Kosuth, uno de los artistas y teóricos norteamericanos más importantes en el desarrollo del arte conceptual internacional, si era más fácil para un norteamericano “tener una perspectiva internacional”. Él contestó: “Nosotros estamos libres de raíces culturales que tengan mucha profundidad. En este sentido, hemos tenido que crear nuestra cultura cada mañana cuando nos despertamos. La cultura (norte) americana ha tenido una ubicación en la Tierra (...). La lamentable condición de ser altamente exportable, propia de la cultura (norte) americana, ha comenzado un proceso global en el cual las culturas locales auténticas son vividas por su propia gente como si de hecho fueran inauténticas para este siglo”. (Conversaciones con Mihaly Szegedy-Maszak, publicada en el catálogo para la muestra de la 45ª. Bienal de Venecia).

En algún momento, el mismo Kosuth ilustró inconscientemente esa situación. Según cuenta Luis Camnitzer, en *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, estando Kosuth en Cuba con motivo de la Segunda Bienal de la Habana, este se había mostrado impresionado con la producción de los artistas cubanos que había visto por primera vez en esa ocasión, declarando que el arte cubano era “muy posmoderno”. Obviamente se refería a que algunos lenguajes y algunas de las soluciones formales de la muestra en cuestión eran similares a los que estaba acostumbrado a ver en Estados Unidos o Europa, con lo que se suponía que las obras estaban “al día” respecto ciertamente a su propia medida de tiempo. En la ocasión, la observación del norteamericano pretendió ser un elogio y seguramente los artistas cubanos lo entendieron así también —probablemente ese “elogio” hubiera tenido el mismo efecto en cualquier lugar de nuestro continente—. Es más, su importancia fue tal que la promoción del arte cubano consistió entonces en esa especificidad “posmoderna”; de hecho, el video que documentó el reportaje se llamó seductoramente *Havana Posmodern*. El problema es que eso significó haber separado al arte cubano de

las condiciones históricas que lo habían generado, perdiendo así contacto con la realidad local. Esa etiqueta oportunista escondió lamentablemente la singularidad más importante del arte cubano en ese momento: el reciclaje, la reutilización de materiales y recursos, que provenía de la necesidad de ser creativos en un medio de pobreza, lo cual no tenía nada que ver con cualquier clase de posmodernismo cosmopolita. Como sabemos, la mayor parte de los posmodernismos artísticos surgen como maneras de reafirmación ecléctica e institucionalización de las reflexiones y experimentos vanguardistas de la modernidad y contra algunos límites o categorías que antiguamente distinguían la cultura superior de la cultura de masas o popular.

El caso Kosuth da cuenta del modo como el centro manifiesta su hegemonía sobre la llamada periferia en el mundo artístico y de qué manera la inserción de los artistas en el mainstream suele estar condicionada por factores ajenos al lugar de enunciación del arte. Esto se relaciona con la idea según la cual las sociedades desarrolladas son la cabeza de una supuesta línea temporal histórica, lo que permite que se apliquen juicios de valor comparativos y competitivos.

Según el “centro” hegemónico occidental, así como económicamente estamos situados en un continente “en vías de desarrollo”, en términos de arte nos encontramos en un lugar llamado “periferia”, lo que no tiene que ver necesariamente con posiciones territoriales —por eso el concepto de “desterritorialización”—, sino con categorías socioculturales y económicas, por lo que su relación con el sistema temporal del mainstream es inestable y precaria; esto tiene dos efectos, por un lado, la negación y desaparición del tiempo local, y por otro, la necesidad de afirmación de la diferencia. Sin duda, la complejidad de esta contradicción afecta al arte que se practica en este lado.

Tanto el centro hegemónico como sus alrededores periféricos están gobernados por un mismo sistema económico basado en el poder del capital y su ontología mercantil-consumista, lo que supone una mayor asimetría, pues el capitalismo tiende naturalmente a privilegiar, cultural y políticamente, a los que tienen más. En efecto, en las sociedades capitalistas en las que vivimos, donde es lo mismo crear cultura como crear mercados, pareciera que el arte solo puede desarrollarse sobre la base de su capacidad para ser comercializado y consumido. Incluso en aquellos sectores donde

el poder del capital no es notorio, por sus excedentes, suele haber un pequeño sector de la sociedad que patrocina el arte con esa función y esa ideología, definiendo además una cierta estética que termina por asumir la representación artística de toda la sociedad. Sin embargo, en estos lugares, donde el mercado es mínimo y no tiene efecto real en la supervivencia del artista, la producción local con intenciones artísticas, aún sin trascender sus fronteras, ni menos obtener el reconocimiento del mainstream internacional, tiene una importancia cultural regional.

La situación es diferente en el “centro” hegemónico, donde el capital crea un mercado activo de consumo que promueve el comercio del arte haciéndolo vendible, incidiendo incluso sobre los factores de legitimación. Es un proceso que solo puede ser entendido verdadera y completamente dentro del mismo contexto internacional que opera con valores en dinero. Cuando el marketing del producto “arte” es exitoso en los mercados del centro, inmediatamente adquiere la privilegiada aura de ser un estándar internacional, por lo que se convierte en mercancía para el mundo. Aunque no siempre tenga un propósito económico, sino de visibilidad, muchos artistas latinoamericanos de la “periferia” planifican su carrera artística en función de mostrar su producción en las vitrinas del mercado promovido por el “centro” hegemónico.

Uno de los valores típicos de la filosofía posmodernista es la multirreferencialidad y su capacidad para acoger la heterogeneidad que finalmente la constituye, esto le ha permitido al mercado del arte una gran libertad para que los productos de consumo artístico se renueven reajustando incluso la noción ilustrada y restringida de “alta cultura” para abrirse e incorporar algunas formas de expresión provenientes de la cultura de masas o cultura popular, e incluso elementos de la periferia. Recordemos que en la posmodernidad las tradiciones antitéticas de lo clásico y lo popular se borronan constantemente; así, en las artes visuales la incorporación de la fotografía, como los elementos comerciales del arte pop y otros provenientes de la periferia cultural, forman parte de ese proceso. De hecho, los artistas contemporáneos ya no “citan” los fragmentos y los motivos de la cultura de masas o popular, sino que los incorporan apropiándose para darles una función propia. Esto lo podemos ver sobre todo en el circuito de las bienales de arte contemporáneo, donde las obras suelen incorporar elementos físicos o conceptuales provenientes de la cultura popular. Antes, en la modernidad, la innovación formalista y la múltiple diversidad de sus

manifestaciones le habían permitido al capitalismo renovar la vida mercantil del arte. Y no fue sino hasta después de los 60 y 70, cuando la inmaterialidad invendible del arte conceptual y la emergencia del lenguaje de las instalaciones irrumpió el mundo artístico, cuando el mercado volvió en los 80, precisamente con el rescate de la pintura, esta vez embarcado convenientemente en la filosofía plural del posmodernismo.

Aunque es imposible referirse al posmodernismo en singular, ya que el pensamiento posmoderno es en realidad un gran haz de teorías, conceptos e interpretaciones desiguales y contradictorias, coherentemente disímiles, y enfoques opuestos que son vinculados precisamente desde el posmodernismo, hay sin embargo un sector del arte contemporáneo, supuestamente “posmoderno”, que busca aferrarse al *mainstream* generado por el “centro” y participar de su *verdad*, como si esta pudiera ser posible en un pensamiento posmoderno que aboga por una razón polifónica, multiculturalista, antitotalitaria, antisistémica y antiunitaria, descentrada, fundante y efímera al mismo tiempo; entonces uno se pregunta sobre el valor crítico de esa actitud. Si el experimento moderno de las vanguardias, a pesar de su dogmatismo epistemológico, funcionó contra su sociedad de una manera que podía describirse como diversamente crítica, contestataria y subversiva, ¿podemos decir lo mismo de cierto arte contemporáneo ubicado en el centro hegemónico, que reproduce y refuerza la lógica del capitalismo consumista con un cinismo que se ha convertido en estereotipo de cierta posmodernidad?

3. CONTEXTOS LOCALES

Involucrado en la problemática común señalada antes, el arte boliviano se caracteriza, sin embargo, por determinadas particularidades de su historia, que lo hace distinto a la mayor parte de los otros países del continente. La principal diferencia es la ausencia de ese gran momento originado por las vanguardias artísticas de la modernidad en el que estas reflexionan sobre el arte y la sociedad, y dan cuenta del agotamiento irreversible del arte del pasado clásico y de la necesidad de un nuevo arte vinculado con la vida cotidiana; por tanto, nuevos fundamentos, nuevos propósitos y, finalmente, medios inéditos. En el lenguaje de Hegel podríamos haber dicho que fue el momento de la autoconciencia del arte, de su reflexión sobre su propia existencia, su verdad y la posibilidad de su autonomía, pero esto podría ha-

cernos creer que las vanguardias no constituyeron una verdadera ruptura con el arte del pasado, sino un movimiento dialéctico en la línea de una supuesta continuidad histórica, lo cual no es cierto: las vanguardias representan la extinción de un sistema de arte y el nacimiento de otras maneras de pensar y asumir un nuevo arte, que no termina ciertamente siendo un sistema hasta hoy, porque el mainstream es solo eso: una tendencia dominante con límites e intereses movedizos.

Más allá de las razones para que las reflexiones de las vanguardias no tuvieran eco en Bolivia, el arte boliviano terminaría, no obstante, incorporando algunos aspectos de esa modernidad —algunos rasgos impresionistas, expresionistas, surrealistas o cubistas, pero solo en la medida en que estos contenían elementos figurativos—, ya sea por moda o por coyunturas de renovación formal, pero no por la necesidad que supone un desarrollo orgánico.

En efecto, la práctica artística en Bolivia, salvo excepciones, creció al margen de aquella renovación radical del arte, del espíritu crítico que animó esa renovación, de sus nuevos conceptos, de sus nuevas estrategias y lenguajes, pero no para seguir un camino propio, porque, aunque ocasionalmente tematizaban una memoria propia, ligada a territorios y tiempos propios, el fundamento conceptual seguía siendo el mismo que se había agotado en Europa a fines del siglo XIX, incluso hoy, nuestras academias que enseñan arte continúan manteniendo básicamente el mismo régimen de enseñanza de las academias europeas de aquel siglo, y enseñando el mismo propósito representativo que identifica forma con belleza, donde la posibilidad de lo expresivo y lo creativo —conceptos de origen modernista— están siempre al final del aprendizaje del oficio técnico, como si al arte clásico le siguiera orgánica o sistemáticamente el arte moderno de las vanguardias. Este es un ejemplo que muestra las consecuencias de haber pasado por alto o haber entendido mal el significado de las reflexiones vanguardistas. Es decir, ese malentendido supone que la libertad creativa forma parte del desarrollo del arte clásico, cuando en realidad forma parte de los propósitos vanguardistas.

Lo irónico de esto es que las academias y sus defensores reivindican la defensa de la identidad y la cultura —así, “cultura” en singular— de nuestro país, en contraposición a la naturaleza supuestamente “extranjerezante” del arte contemporáneo que se hace en Bolivia.

En realidad, como se puede ver, el arte académico, que en cierto modo representa el arte oficial, incorpora como propio, sin ninguna crítica, el rígido concepto clásico de arte que impusieron aquí los colonizadores del siglo XV, jalonado intermitentemente por el “estilo” de algunas corrientes vanguardistas del siglo XX; lo único propio son los temas, que no podríamos denominar “contenido”, ya que la “temática” es una noción muy determinada, atada orgánicamente al carácter representacional-figurativo del arte clásico, en cambio “contenido” designa un espectro mucho más amplio de posibilidades para llenar y no forma parte del vocabulario técnico del antiguo sistema de arte.

El llamado “indigenismo”, en la historia del arte boliviano, es una corriente pictórica que apoya su “originalidad” —representar indígenas— sobre los típicos cánones del arte clásico. Del mismo modo, se da por sentado, siguiendo los paradigmas del arte clásico, que aquellos objetos y pinturas generalmente abstractas de las culturas indígenas no constituyen propiamente “arte” sino “artesanía”, o “arte etnográfico”, al punto que hoy lo verdaderamente propio de las culturas indígenas se exhiben en un museo de etnografía y folclore, mientras que el arte “propiamente dicho”, el arte más representativo de la Colonia, se encuentra en el Museo Nacional de Arte. Esta distinción suele aparecer reforzada por otros postulados del arte clásico, que afirman que los conceptos constitutivos del arte son universales e intemporales.

Al presente, el arte pictórico representacional-figurativo de los colonizadores —bajo la temática “novedosa” de arcángeles arcabuceros e indígenas— sigue constituyendo lo más representativo del “arte boliviano”, en cambio no hay ninguna mención a las pinturas, dibujos, objetos y tejidos abstractos de los indígenas originarios de oriente y occidente, porque estos están fuera de los límites de aquel concepto de arte que las vanguardias ya habían comenzado a cuestionar incorporando elementos de otras culturas —recordemos algunas obras de Gauguin, Matisse, Picasso—. ¿No hay acaso un diálogo equitativo, no solo estético sino también artístico, entre el arte vanguardista de Mondrian o Kandinsky y los diseños abstractos de los tejidos indígenas? Ese cuestionamiento a los límites se hará luego paradigmático en el arte contemporáneo. No obstante, continúa enseñándose en las academias sustentadas por el Estado los fundamentos del arte clásico, en nombre del “arte nacional”.

A pesar de ello, este contexto oficial poco propicio se está reduciendo ante una creciente práctica artística en nombre del arte contemporáneo, sustentada más por el entusiasmo que produce el ejercicio de la libertad que por reflexiones y necesidades conceptuales. Sin embargo, hay un grupo de artistas, casi todos con una formación artística —modernista— fuera de nuestras fronteras, que han asimilado de un modo más o menos crítico, las reflexiones que hicieron posible el arte contemporáneo y su pertinencia en nuestro país. De esos artistas, algunos como Roberto Valcárcel, Gastón Ugalde, Valia Carvalho, Raquel Schwartz, Erika Ewel, Sol Mateo, Angelika Heckl, Ramiro Garavito, Cecilia Lampo, Giomar Mesa, han sido invitados a participar en los circuitos de las bienales internacionales de arte contemporáneo poniendo en consideración los rasgos locales de nuestro presente. Muchos de ellos abrieron puertas en las instituciones e introdujeron conceptos artísticos contemporáneos en jóvenes artistas de formación académica deseosos de salir de ese corsé en busca de más libertad. Paralelamente surgieron otros artistas de formación diversa, en incluso autodidactas, que liberados del peso de “obligaciones” académicas y estereotipos modernistas le dieron una frescura inusitada al arte contemporáneo; entre aquellos y estos se destacan Joaquín Sánchez, Narda Alvarado, Douglas R. Rada, Alejandra Delgado, Alejandra Alarcón, Alejandra Andrade, Galo Coca, Eduardo Ribera, Alejandra Dorado, Alfredo Román Bulacio, Roberto Unterladstaetter, Rodrigo Bellot, José Ballivián, Iván Cáceres, etc. Todos estos artistas se caracterizan —a diferencia de muchos otros artistas jóvenes— por estar conscientes de que lo que hacen es arte contemporáneo, no en un sentido cronológico, sino ideológico, por eso todos asumen un arte multirreferencial donde los límites pierden su sentido categórico, lo que es determinante para el surgimiento del videoarte.

En general, el arte contemporáneo boliviano, sobre todo el practicado por las nuevas generaciones, se ha liberado de la antigua obligación artística de representar la realidad o la belleza, aunque todavía persiste esporádicamente, por un lado, un lenguaje simbolista estereotipado, innecesariamente abigarrado e independiente del concepto; y por otro lado, una asunción irreflexiva o poco crítica de los lenguajes internacionales y conceptos del mainstream. La propuesta de la modernidad vanguardista, si bien fue generada por reflexiones de carácter local, ajenas a nuestra realidad, contenía sin duda aspectos universales como la necesidad inaugural de una autorreflexión crítica en torno al arte y sus condiciones de producción, lo que para nosotros hubiera significado no solo reconocer el

papel de los lugares de enunciación en la práctica artística, sino también producir conocimiento, porque para producir conocimiento se precisa de autoconciencia, por tanto, de autodeterminación, de soberanía e independencia mental, y no necesariamente quedar anclados en ese momento solipsista que dio lugar al formalismo extremo —como sucedió con algunas tendencias modernistas occidentales— que proponía una autonomía del arte, consagrada en su momento por el influyente crítico de arte Clement Greenberg a propósito de la pintura abstracta norteamericana de los años 50.

La autoconciencia del arte, vamos a reiterarlo, solo tuvo una importancia inaugural porque luego el arte contemporáneo se desarrollaría más en torno al contenido, el mismo arte boliviano contemporáneo es casi exclusivamente contenidista, aunque olvidando muchas veces que la forma es su significante inevitable, pues no solamente es interrogar las posibilidades de los contenidos de la realidad, reinterpretarlos o resignificarlos, sino también concebir y construir formas que lo hagan pertinente. Reflexionar contenidos acerca de lo cotidiano, de las experiencias personales, de la corporalidad, del deseo, de la identidad o de la memoria, supone utilizar formas y medios adecuados, supone elegir o experimentar coherentemente entre la pintura, la instalación, el video o cualquier otro medio disponible. Parafraseando a Hegel, podríamos decir en este sentido que el arte es la manifestación formal, o sensible, del contenido.

4. CONTEXTOS CONCEPTUALES Y ESTRATEGIAS HISTÓRICAS DEL VIDEO-ARTE

Del mismo modo que para comprender la singular naturaleza del arte en general o del arte contemporáneo en particular es inevitable tener que recorrer el desarrollo histórico del arte desde su invención en la Grecia clásica, cuando determinados contenidos fueron definidos por primera vez con el nombre de arte, del mismo modo se hace necesario volver a la historia del arte, esta vez del arte contemporáneo, para comprender la naturaleza del video-arte, pues es dentro de su ámbito donde surge la tecnología del video en tanto arte.

La necesidad de esa comprensión basada en la historia no pretende, sin embargo, recordar un “origen” que pudiera reconstituir el a priori esen-

cial que determinaría dicha naturaleza, porque precisamente lo histórico se opone a las nociones de origen y esencia en la medida en que estas señalarían necesariamente el destino constante e inevitable del arte o del videoarte —“del ser del arte” diría la filosofía clásica—; en cambio, bajo la noción de historia, lo que en un tiempo fue algo determinado, puede ser otra cosa muy distinta en otro tiempo, sin que eso signifique un menoscabo en el contenido de verdad de ambos; de hecho, el arte contemporáneo frente al arte clásico es un buen ejemplo de eso: la verdad del arte clásico estaba dada de una vez, en su propósito y sus detalles, en cambio el arte contemporáneo no tiene siquiera una definición, su verdad es una verdad que se va haciendo en cada obra o, como dice Theodor Adorno: “El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía” (*Teoría estética*).

Además, lo histórico anuncia un lugar y un tiempo concretos, en cambio el “origen”, tal como lo muestra Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia griega*, alude a una instancia de carácter esencial, fundante y trascendente, donde el lugar y el tiempo es uno —original—, permanente y universal; solo de él emana el devenir de la historia.

Recorrer la historia para comprender un fenómeno actual como el videoarte, supone preguntarse: ¿qué es esto? Lo cual, desde nuestra perspectiva, es una manera de abrir la posibilidad de establecer determinados sentidos y conceptos, sin que eso signifique encontrar algo como “la cosa en sí” del fenómeno, porque si algo caracteriza al objeto artístico contemporáneo es que carece de ontología. Al abrir esa posibilidad pondremos en consideración los acontecimientos plurales que lo han constituido, su espesor y sus vacíos: reabriremos sus potencialidades y sus posibilidades desde este lugar y este tiempo, asumiendo que “el nacimiento de las ‘cosas’ es totalmente la obra de quien interpreta, representa, piensa, quiere o siente” (Friedrich Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder*), asumiendo también que si la historia es fundamentalmente acontecimiento y movimiento, lo es por las ideas y los conceptos más que por las fechas o los nombres. Por tanto, historia no como narración o registro de hechos sino como detección de conceptos, relaciones y sentidos.

Es cierto que el videoarte, al menos en principio, es video realizado por artistas visuales. ¿Por qué “visuales” y no “artistas plásticos” o simplemente “artistas”? Porque el artista visual es una figura reciente que nace desde las vanguardias artísticas, de la incorporación de una conciencia relaciona-

da con la necesidad de un concepto ampliado de arte, vinculado a la vida, es decir, multidisciplinario y polimorfo. La obra, en este sentido, no es reducible a lo que la define como pintura, escultura, video, composición, poema o filme; no existe de manera autónoma, sino como conjunto constituido por varios elementos, algunos de los cuales son: el aparato crítico que genera y que la acompaña; el análisis de las condiciones (culturales, económicas, políticas, históricas, etc.) que le permitan ser; y el análisis de las modalidades de recepción y de confrontación de la obra con una comunidad, en algún lugar y en un momento dado.

El artista visual es, entonces, aquel artista que asume el arte como la posibilidad de integrar todas las disciplinas que tienen que ver con la percepción, sabiendo que la percepción no se limita a la mirada, pues está compuesta por todos los sentidos conectados en y con la mente, esto resulta más claro cuando la ciencia actual nos dice que lo que ve no es el ojo precisamente, como pensaba insistentemente Leonardo Da Vinci, sino la mente interconectada.

Las vanguardias artísticas, —las primeras y las segundas— surgidas a principios de siglo y desaparecidas alrededor de los años 60, contenían todos aquellos requisitos conceptuales que se necesitaban no solo para acoger la novedad de la tecnología del video, sino para desarrollarlo: la necesidad dadaísta de integrar al arte y la vida en su sentido más amplio; el desplazamiento de lo objetual material a lo procesal, protagonizado por el minimalismo y el arte conceptual; el quehacer de las vanguardias siempre en los límites de lo que se consideraba arte; la permanente necesidad vital de todas las vanguardias de experimentar; la receptividad de las vanguardias hacia la tecnología; el *Manifiesto del movimiento espacial para la televisión*, publicado por el artista Lucio Fontana en 1952, donde se plantea la necesidad de integrar el arte y esa tecnología; el posdadaísmo de Fluxus buscando integrar todas las artes: era evidente que el artista de las vanguardias estaba preparado para recibir al video.

Así es que las primeras prácticas artísticas con el video se suceden dentro del movimiento Fluxus entre los años 60 y 65, bajo el principio genérico de *intermedialidad*, lo que significa cuestionar los límites y romper con los conceptos de género convencionales y acoger toda forma posible de expresión; todo podía ser posible menos volver al pasado.

Cuando los artistas usan la tecnología del video lo hacen dentro del contexto técnico de la televisión, es más, ambos, video y televisión, comparten en gran medida las mismas bases tecnológicas.

Cuando los artistas usan la tecnología del video lo hacen dentro del contexto técnico de la televisión, es más, ambos, video y televisión comparten en gran medida las mismas bases tecnológicas.

Como se dijo, el objetivo general de las vanguardias era acercar lo más posible el arte a la vida, Fluxus retoma ese propósito específicamente dadaísta, apropiándose de los hechos de la vida cotidiana, dándole una orientación multidimensional a las manifestaciones artísticas, donde podían estar presentes simultáneamente el teatro, la danza, la literatura, la música, el cine, etc, por eso resultó natural para los artistas de aquel tiempo acoger la tecnología del video y convertirlo en arte.

En efecto, a principios de los años 60, cuando el video deja de ser monopolio de las cadenas de televisión y se convierte en cámara portátil (*portapack*), empieza a formar parte del contexto artístico; inmediatamente aparecerán también ciertos usos y prácticas que irán transformándose en tendencias paradigmáticas, dando lugar a determinados conceptos artísticos y a nuevas técnicas, de los que se nutrirá luego el videoarte en tanto condiciones de desarrollo o de ruptura.

Una de esas tendencias centradas en la estética de la forma fue iniciada por la obra del coreano Nam June Paik (1932-2006), quien formaba parte de Fluxus. El trabajo artístico de Paik se caracterizaría por una permanente reflexión acerca del medio video, investigando y experimentando sus posibilidades a nivel de la imagen y del objeto como escultura. Un ejemplo de esto es *Exposition of Music-Electronic Televisión* de 1963. En esta obra, Paik combina doce aparatos de televisión con imágenes intervenidas con cuatro pianos, gramófonos, magnetófonos, objetos mecánicos de sonido y la cabeza de un buey degollado que colgaba en la entrada de la sala. Uno de los televisores estaba conectado a un magnetófono, cuya música era emitida por el aparato; la imagen del monitor, generada electrónicamente, se veía influida por los impulsos electrónicos de la grabación sonora.

En esta pieza, Paik reformula la naturaleza de la imagen y la forma desde la electrónica, intuyendo una nueva materialidad, pero centrándose sobre todo en la estética de esas nuevas imágenes abstractas y en el objeto

televisor en tanto forma escultórica más que como símbolo. La naturaleza formal y lúdica —propia del Fluxus— de estas prácticas se prolongaría hacia los 70, cuando comenzó a hacer complejos dispositivos escenográficos a modo de altares electrónicos (*Memorial*, por Joseph Beuys; *Homenaje a la hada electricidad*) y videoesculturas a partir de objetos cotidianos: *TV Glasses* (1971); *TV Bed* (1972); *TV Garden* (1974); *Video Fish* (1975), *TV Chair* (1978), donde parece haber un comentario del papel del espectador frente a la TV: una silla con un televisor reemplaza el lugar que ocuparía el asiento, de manera que cuando alguien se sienta sobre ella tapa la pantalla con sus propias posaderas; sobre la silla, una cámara en circuito cerrado cuelga del techo enviando la imagen cenital del sujeto a la pantalla.

Así, la obra de Paik consolida un doble trabajo centrado principalmente en la autonomía del video —o lo que algunos denominan, sin mucha consistencia, “video de creación”, como si las otras formas de hacer video no pudieran tener también un carácter creativo—: por un lado, se investiga acerca de las posibilidades técnicas del video, en tanto medios de producción artística, y por otro se reflexiona sobre la estética de la imagen, cuyos fundamentos descansan en elementos formalistas que se refieren a sus propios signos videográficos, a su propia estructura de composición de la imagen. Más allá de su aplicación en el video, ambos aspectos, sin embargo, no son nuevos, forman parte de la clase de reflexiones que animaban a las vanguardias artísticas de la que Paik era parte activa, incluso sus obras narrativas parten de la convicción Fluxus, de origen dadaísta, de que el videoarte debía formar parte tanto del arte como de la vida cotidiana; por cierto, esto le salvó de encerrarse en el mundo autorreferencial y solitario de la imagen y la tecnología.

Lo que nos interesa remarcar aquí es la proyección que continúa teniendo en la práctica el videoarte, esta tendencia cuya fuerza y vigencia radica en dos aspectos: en la valoración positiva del experimento como estrategia para ir más allá de los rígidos límites levantados por la dictadura de los convencionalismos y los estereotipos, un buen ejemplo contemporáneo del uso del experimento es la obra de la brasileña Sandra Kogut, quien radicaliza el proceso de electrificación de la imagen iniciado por Paik, desintegrando cualquier rastro de unidad u homogeneidad discursiva para lograr componer un tejido complejo, saturado y al mismo tiempo vertiginoso, en alusión al modo de conocimiento complejo del hombre contemporáneo; el otro aspecto importante es la necesidad autorreflexiva del arte de pensar en sus aspectos constitutivos y los medios de los que se vale para

manifestarse; este momento reflexivo de autoconciencia, que Hegel consideraba fundamental no solo para el desarrollo del espíritu artístico, sino del hombre mismo, le permitió al arte moderno cuestionar la banalidad del ornamento y la apariencia para revalorizar solamente lo necesario y lo “esencialmente” artístico (ej.: el abstraccionismo geométrico, el minimalismo y el arte conceptual en la medida en que en este la idea se convierte en lo esencial del arte). Si bien esta aspiración modernista, popularizada esquemáticamente como “el arte por el arte”, hizo que en algún momento el arte se aislara de la vida cotidiana y el mundo concreto, no hay duda de que el proceso reflexivo que implicó ese desarrollo y que culminó en el arte minimal y conceptual reafirmó uno de los aspectos más importantes del arte contemporáneo: el de la desmaterialización y el carácter procesal y reflexivo del arte, lo que en última instancia no significa sino la confirmación de lo que Leonardo y luego Duchamp, habían afirmado antes, y es que el arte es “una cosa mental”, un proceso intelectual, por tanto intangible, que se traduce en eso que los artistas llaman actualmente “proyecto artístico”.

En cuanto al formalismo implícito en la propuesta de Paik hay una larga historia en el arte, prácticamente desde el Renacimiento, que nos muestra que en última instancia su destino final suele ser la decoración y el aderezo efectista de lo meramente visual. Rasgos de esta tendencia de grandilocuencia formal suelen tener a veces demasiada presencia en las bienales de arte contemporáneo.

En contraposición, otra tendencia importante, caracterizada por un trabajo de contenido crítico, es la iniciada en la década de los 50 por otro miembro de Fluxus y pionero también del videoarte: Wolf Vostell, quien hace alusión al papel comercial, banal y hegemónico de la televisión. Vostell reconstruye imágenes a partir de lo que él llama *decollage* —inversión del *collage* inventado por la tradición vanguardista—, cuyo proceso consistía en fotografiar desprendimientos fragmentarios de otras fotografías en revistas y carteles, haciendo que aparecieran otros fragmentos en simultaneidad con los primeros, con lo cual se contrastaban diferentes realidades, logrando imágenes provocadoras frente a la visualidad comercial que se pasaba por la televisión. Vostell extendió posteriormente este procedimiento de *decollage* combinando pantallas, objetos diversos y alimentos como pollos a la parrilla, planteando algo que sería constante en su obra: la crítica al dispositivo informativo y comunicativo de la televisión. En este sentido, el artista suele atacar físicamente y de modo diverso el objeto monitor de televisión, en tanto símbolo de un sistema informativo que

manipula comercialmente la realidad para la satisfacción de sus intereses privados; Vostell combate ese sistema disparándole al monitor o sepultándolo con restos de carne de pavo y alambres de púa (*Funeral televisivo*). Su propósito es poner al descubierto las connotaciones político-ideológicas de la televisión en tanto emisora de mensajes dominantes vinculados al contexto de los *mass media* y sus intereses.

La relación del video y la televisión, inaugurada por Paik y Vostell, no terminaría en ellos, el diálogo, ya sea correcto-experimental o crítico-agitador, sería una constante hasta hoy. En los 70 el colectivo cinematográfico *Guerrilla Televisión* se oponía, junto a la revista *Radical Software*, al creciente poder hegemónico de la televisión. Algunos otros trabajos importantes en este sentido son los realizados por Doug Hall (*TV interruptions*); Chris Burden (*Promo*) o Pipilotti Rist, quien en 1994, con su video-instalación *Das Zimmer*, actualiza la televisión como objeto artístico: el espectador es reducido al tamaño de un niño al entrar en una habitación con un mobiliario descomunal, lo que hace que el espectador se vea indefenso y frágil; otros artistas importantes como Antoni Muntadas (*Between the lines*, 1979; *Watching the press/ Reading Televisión*, 1981; *Media Ecology Ads*, 1982, etc.) basa su trabajo en agudas críticas al gigante mediático de la televisión, analizando los mecanismos invisibles de los que se sirve el poder de la televisión para mediatizar y controlar la información; pero también tenemos a artistas latinoamericanos contemporáneos como los chilenos Altamirano, Leppe o Dittborn, quienes con matices confrontan el arte a la televisión como referencia sociocomunicativa de desinformación mediática del entorno, bajo los efectos de la manipulación y la autocensura. Sin duda, hoy el poder de los medios sobre la sociedad es cada vez mayor: construyen la realidad sobre la base de su omnipresencia y su impunidad en la vida cotidiana más una virtualidad que reemplaza cada vez más a la realidad concreta de los hechos, por lo que no ha cesado la reflexión crítica del videoarte al respecto.

Desde aquellos inicios del video hasta hoy, el mundo de la televisión ha creado y difundido una pueril cultura de la celebridad, la histeria sensacionalista y la manipulación informativa que ha hipnotizado eficazmente la política mundial. Por eso, el conocido crítico y curador brasileño Arlindo Machado dice que "... la televisión ha sido el referente más directo y frecuente del videoarte durante sus más de cuarenta años de historia en todo el mundo" (*Visionarios, audiovisual na America Latina*).

La importancia que tiene la obra de Vostell en la historia del videoarte es que le añade contenidos reflexivo-críticos al experimento y al formalismo estético propuesto por Paik, los que, si bien se refieren en principio a la televisión, poseen el sentido inaugural de haber iniciado en el videoarte la reflexión sobre su entorno, lo que se convierte en nuestro tiempo en una metáfora referida al contenido sociopolítico y cultural.

Otra tendencia que los primeros videos originaron es el uso del video como forma de registro inmediato del hecho real, un trabajo que al principio fue llevado a cabo en colaboración con las cadenas de televisión. Les Levine fue uno de los primeros artistas que trabajaron de ese modo; con una *portapak*, investigó las posibilidades artísticas del trabajo documental, creando el concepto de registro documental y dando lugar a otras investigaciones fecundas sobre la percepción inmediata *en vivo y directo*, y que Dan Graham y Bruce Nauman consolidarían lo que se conoce como “estética del tiempo real”. Dos obras fundantes para comprender mejor este concepto de tiempo que es una de las características inherentes al video: *Body Press*, de Graham, donde el artista filma su propio cuerpo en tiempo real, con un acercamiento a la piel que no era habitual en aquellos días; y la conocida *Live taped Video Corridor*, de Nauman, donde este sitúa dos monitores —uno sobre otro— al fondo de un estrecho corredor; en uno de ellos se muestra una escena producida con anterioridad, donde se observa un corredor vacío; el otro monitor transmite en tiempo real la imagen del espectador filmado de espaldas, pero de un modo tal que a medida que este se aproxima al aparato la imagen se reduce a su vez en la pantalla, creando una perturbadora sensación de opresión corporal. En esta videoinstalación, absolutamente novedosa para la época —1970—, Nauman crea una singular noción de tiempo asociada a la percepción y utiliza el sistema *live-feedback*, llamado también *closed circuit installation* (instalación en circuito cerrado), en el que se confronta el presente real y el pasado inmediato de modo simultáneo. Esto permitió a muchos artistas posteriores reflexionar sobre sí mismos, y acerca de la posición del observador y el medio electrónico. Cabe agregar que la base técnica de este sistema se utilizará luego en la vigilancia y control de personas y salas. Al respecto, otros artistas contemporáneos como Chantal Akerman, Haroun Farocki, Peter Weibel, han hecho mención de ese sistema como estrategia de poder y control, lo que nos muestra que aquellas reflexiones críticas de los artistas en los 60 acerca de los peligros hegemónicos y distorsionadores de los medios de masas continúan estando vigentes hoy, en tiempos de los webcams, los reality show y los informativos *en vivo a doble pantalla*. Al respecto, hay

una pieza del británico Richard Billingham (*Fishtank*, 1998) donde alude al concepto de telerrealidad: el artista registró durante tres años imágenes cotidianas de su familia, compuesta por el padre alcohólico, la madre obesa y el hermano desempleado, y después de ser editadas fueron mostradas con la crudeza del reality en la cadena de televisión BBC.

Desde los tiempos de Levine, el documental ha desarrollado muchas variantes, está la obra del argentino Jorge Amado, que se caracteriza por constantes investigaciones sobre esa modalidad con fines artísticos, utilizando numerosos archivos y material de distintas etapas de registro como capas que se combinan y dialogan para resignificar situaciones del presente (*Evi-ta, el dolor*). También está la obra del brasileño Carlos Nader (*El besuquero*, 1992), donde el artista utiliza imágenes de un personaje real —José Alves de Moura— obsesionado por besar a personalidades famosas; esas imágenes son extraídas de noticieros y archivos de programas de televisión para mezclarlos con escenas montadas por el propio Alves de Moura, así que el personaje real se convierte en protagonista de una obra de ficción.

Además de esas tres prácticas paradigmáticas que generaron grandes corrientes de trabajo de muchos artistas hasta el presente, también surgieron ciertos usos del video en cuanto a sus posibilidades tecnológicas, capaces de generar especificidades propias del video-arte que van más allá de ser solo instrumentales o simplemente expresivas como pensaba el artista Allan Kaprow, quien a comienzos del videoarte no veía en él más que una forma novedosa de expresión, algo así como una continuación sofisticada de la pintura: “Vino viejo en botellas nuevas”, decía. Nosotros creemos que las especificidades técnicas del video pueden, pero no de modo a priori, constituirse en conceptos y modos singulares de percibir y resignificar la realidad y de alcanzar incluso lo sublime, aunque este estado no sea alcanzado desde el tradicional éxtasis de la contemplación como sucedía con la pintura.

En 1965, Andy Warhol usa por primera vez la pantalla dividida (*splitscreen*) en su obra *Outer and Inner Space*: en una de las pantallas se muestra a una actriz en el momento de un rodaje, en la otra pantalla está la misma actriz contemplando la misma película, mientras comenta su propia actuación; el propósito es mostrar las condiciones de producción, logrando que imágenes temporalmente diferentes dialoguen simultáneamente entre sí, creando una nueva noción de tiempo y poniendo de manifiesto, en este caso, los elementos constructivos de la ficción. Aquí el uso de la pantalla di-

vidida no es un ornamento efectista, un doble marco que encierra un contenido, sino ella misma forma parte del contenido, pues su uso se encuentra ligado a las necesidades intrínsecas de la obra.

Del mismo modo encontramos en la tecnología del videoarte aspectos técnicos y conceptos inherentes a ella, capaces de proporcionarnos un acercamiento resignificador a la realidad, más allá del formalismo estético en el que suelen distraerse muchos artistas: la noción de tiempo, la superposición de imágenes en tiempo y espacio, la posibilidad de escenificar la ficción, la realidad y la parodia, la imagen en movimiento en oposición a la imagen estática como cuestionamiento al concepto pictórico de la contemplación; la posibilidad del retroceso técnico de las imágenes, la ralentización, y todas las posibilidades abiertas por la edición y la manipulación de la imagen, se han convertido en el videoarte en estiletos insustituibles para abrir esos costados de la realidad cotidiana cubierta por la omnipresencia de la obviedad, la evidencia y el estereotipo.

5. VIDEOARTE EN BOLIVIA: SUPUESTOS Y SENTIDOS

El videoarte boliviano, al igual que el videoarte internacional, es desde sus comienzos un video hecho —con intenciones de hacer videoarte— por artistas visuales provenientes del ámbito del arte contemporáneo, en tanto espacio naturalmente abierto a reformulaciones creativas multimediáticas. Pero, a diferencia del videoarte internacional, el video-arte boliviano, como hemos visto que sucedió con el arte, no ha vivido el tiempo de una modernidad que le diera la ocasión de reflexionar e investigar sobre los medios que lo constituyen, por eso gran parte de su producción se desarrolla sobre la base de supuestos, y no es que esto sea un inconveniente en sí mismo, ya que el desarrollo de nuestras vidas y nuestros pensamientos se apoyan permanentemente en supuestos, sino que estos supuestos no han sido convenientemente apropiados en el curso de una reflexión crítica que ponga a prueba su pertinencia. Además, como sabemos, la práctica del video supone una determinada articulación con la tecnología, pero también inevitablemente con otros aspectos implícitos como el complejo socioeconómico que la hace posible, el mercado internacional que prioriza sus avances y su perfeccionamiento sobre la base de sus propios intereses, y una ciencia “desinteresada” que supuestamente garantiza su “neutralidad” como medio. Pero, en nuestro país, esa articulación está distorsiona-

da por las condiciones en las que se incorpora la tecnología, sin relación alguna con las condiciones culturales que la hicieron posible, por lo que la importación de la tecnología video tiene la forma de injerto, trasplante y colonización, asociado a un consumo de imágenes, narrativas y estéticas determinadas por los mass media.

Decir que el videoarte hecho en Bolivia, *como tal*, se inicia alrededor de finales de los años 90 con Gastón Ugalde es suponer que los primeros audiovisuales hechos desde 1976 por Diego Torres con intenciones experimentales en un ámbito más bien cinematográfico no pueden ser considerados propiamente como videoarte. Este, evidentemente puede ser un criterio válido, pero aquí optaremos por relativizarlo, por cuanto es un asunto que tiene que ver con el establecimiento de límites, lo que no es el propósito de esta investigación, que cree que el arte contemporáneo vive precisamente montado sobre límites que se pueden cuestionar. Sin embargo, creemos conveniente puntualizar algunos aspectos al respecto, porque eso explicará la elección de las obras, a cuyas características nos referiremos más adelante.

En la medida en que el videoarte es video realizado por artistas visuales —o video utilizado como recurso por los artistas visuales—, determinar su especificidad pareciera que simplemente significa, por lo menos en principio, dar cuenta de una técnica o una herramienta que hace posible la intención del artista, porque la *artisticidad* incorporada al video es una cuestión propia del ámbito de las artes visuales. Sin embargo, esta separación entre propósito y medio puede ser ficticia, sobre todo cuando el medio hace al mensaje, es decir, cuando el medio video puede transformar la misma concepción de la realidad, y dejar de ser un enunciado de carácter meramente técnico.

Por otra parte, al ser el video-arte un lenguaje más del arte contemporáneo y, por tanto, dependiente de sus criterios artísticos y estéticos, así como de sus problemas intrínsecos, pretender una definición estricta de videoarte para separar entre lo que es video artístico o no tiene los mismos problemas que hay en el arte contemporáneo para definir lo que es arte o no. Y así como establecer categorías en los modos de manifestación del arte actual son contrarias al espíritu del arte contemporáneo, conceder demasiada importancia a las características que tienen determinados usos artísticos del video (videocinta, videoescultura, videoinstalación, videoperformance, videodanza, videoenvironment, videorregistro, videoautónomo,

etc.) para clasificarlos en géneros es una actitud contraria a ese espíritu, porque sabemos que este nació y vive; de hecho, la práctica artística se encarga constantemente de ignorar cualquier límite que pudiera dar lugar a una clasificación estable.

Al respecto, hay dos tendencias polarizadas aún vigentes, una histórica proveniente de la tradición artística erudita que reivindica fundamentalmente la creatividad como el criterio artístico que delimita lo que es video-arte y no es video-arte, asumiendo la creatividad como ese sentido nuevo del significante que encarna la obra, sea esta lo que fuere, pintura, instalación, video-arte, performance, etc.; es decir, la artísticidad de un objeto o imagen cualquiera estaría dada por su capacidad creativa de desorganizar el sentido, transgredir los códigos establecidos, desestabilizar el saber, pero también por sus posibilidades de reconstruir, problematizar o desmontar los supuestos que articulan el imaginario dominante y develar finalmente un costado inefable de la realidad.

Por otro lado, menos cerrada pero más ambigua, está la tendencia que propone un acercamiento más cultural del video —por tanto, plural— que “institucional”, es decir, un acercamiento al video que considere las diversas prácticas que, con *intención artística*, incorporan las dinámicas culturales y sociales que las presionan, interrogan y que, de hecho, dinamizan el arte..

En todo caso, en un momento en el que la indefinición y al incertidumbre son paradigmas no solo del arte actual sino de las culturas de este tiempo, insistir en señalar una especificidad de carácter artístico no solo es modernista, sino inútil, ya que el arte se transforma en cada obra, empujando constantemente su concepto hacia contenidos que no tenía, de tal modo que el arte solo puede “definirse” por su ley de desarrollo, no por sus invariantes, y eso es porque el arte se determina por su relación con lo que no es arte —la realidad—, por un siendo cambiante, no por un ser estático. Por supuesto estas consideraciones valen también para el videoarte. Pero esto tampoco puede significar un todo vale en el que se disolvería la posibilidad de siquiera hablar de arte o videoarte, porque hay cierta evidencia sobre aquellas cosas que no son arte o videoarte, y está dada por el momento histórico en el que tuvo lugar la obra para diferenciarse de otras intenciones y otros usos.

Por lo que, para guardar una coherencia que le dará consistencia con-

ceptual a nuestros criterios de selección, es necesario acercarnos a la idea de videoarte más por lo que no es que por lo que pensamos que es. En este sentido, no es videoarte aquel video cuya finalidad es informar o comunicar determinados mensajes funcionales o representar reafirmando determinados contenidos de la realidad que se ponen al servicio de un desciframiento instrumental, el videoarte es justamente lo opuesto, a la representación en tanto reiteración de la realidad, al estereotipo y la obviedad; el videoarte, por tanto, resignifica la realidad, la reinterpreta, disloca sus mediaciones habituales. El videoarte tampoco es aquel videodocumental atado al determinismo referencial del contenido, ni la videoficción que acude a la representación para transparentar historias de carácter narrativo. El videoarte suele caracterizarse porque sus recursos de construcción se exhiben a sí mismos como artificios, en el que la imagen se decodifica intencionalmente y la materialidad de las formas se muestra bajo un determinado, nuevo y deliberado régimen de significantes.

Es cierto que el videoarte, por sus crecientes posibilidades tecnológicas, parece desbordar y rebasar los cercos trazados por cualquier intención estabilizadora, pero estrictamente, esto también es cierto respecto de cualquier otra manifestación artística contemporánea —que por definición es creativa en el sentido antes mencionado—. Por eso, cuando hablamos de la necesidad de definir la “especificidad del medio video”, nuestra convicción es que esa especificidad tiene que tener un carácter artístico —es decir creativo—, y no técnico, instrumental o estético; eso significa que hay que considerar el videoarte como una actividad fundamentalmente creativa en el plano conceptual, como lo es, cabe agregar, todo conocimiento, lo que supone un acercamiento singular en la percepción de la realidad que debe aparecer reflejada en la obra. Es decir, se trata de incorporar al concepto de creatividad la disponibilidad operatoria del video y su capacidad para hacer experimentaciones menos codificadas y develar nuevos “costados” de la realidad.

Sin una modernidad artística que lo condujera a una autoconciencia crítica, ni una tradición propia donde apoyarse, el videoarte que se hace en Bolivia, ese que se hace con la intención de mostrarlo como tal, surge del reducido pero creciente campo del arte contemporáneo. Sus propósitos son principalmente expresivos e instrumentales, y la modalidad de función del medio más utilizada es el registro de performances, convertido luego en videoperformance, está la videoinstalación y luego un videoarte que lucha por cualificarse dentro de una producción audiovisual que ha tenido en

los últimos tiempos un crecimiento notable. Hay que aclarar que cuando decimos “videoarte” no pretendemos establecer límites conceptualmente definitorios, sino que queremos referirnos a ese lugar donde está presente la intención de hacer videoarte, y simultáneamente aquellos componentes esenciales del video en función artística como la imagen, el tiempo, el movimiento, y sus posibilidades técnicas como la edición, la posproducción, etc.

Planteada esta amplitud en los contenidos del término “videoarte” podemos afirmar que la producción actual de esta modalidad artística hecha en Bolivia tiene, desde el punto de vista de sus condiciones de procedencia, tres variantes: están aquellas obras que surgen desde la comprensión del arte contemporáneo; luego tenemos esas piezas provenientes de artistas más jóvenes, que también vienen del ámbito de las artes visuales, con un sentido de libertad más grande que su comprensión de la contemporaneidad artística; y finalmente se encuentra aquella producción que se hace a partir del modelo narrativo y experimental del cine, cuya relación con el arte contemporáneo es prácticamente nula; aquí sus autores parecen no encontrar diferencias cualitativas entre el cine experimental y el videoarte, y en la mayor parte de los casos admiten no conocer las especificidades del videoarte, es más, su propio trabajo absolutiza la narración cinematográfica alrededor de una idea preconcebida, apoyada en la posproducción.

Por otra parte, a los artistas que hacen video desde el arte contemporáneo les cuesta detenerse para hacer investigaciones y experimentaciones “puras” o experimentos formales que luego pudieran dar lugar a nuevas estrategias de incursión en la realidad; hay una cierta prisa por encontrar un uso instrumental que facilite el desarrollo de una idea previamente determinada. Sin duda, esto está en relación con la preeminencia, ya tradicional, que tiene en el arte contemporáneo la idea, el concepto, sobre la forma o cualquier otro elemento técnico; sin embargo, no podemos ignorar que la reflexión acerca del medio era precisamente un aspecto fundante de la modernidad vanguardista. Sin esta tradición de la autoconciencia del medio, que pudiera dar lugar a fortalecer el lenguaje video como un sistema autónomo de recursos significantes, el video tenderá siempre a reducirse a ser una herramienta coyuntural de narración o, peor aún, en un recurso estético efectista.

Los más jóvenes se limitan a hacer un uso generalizado del video como instrumento inmediato de expresión; su insuficiente comprensión del arte

contemporáneo, a diferencia de los artistas con experiencia, no les permite entender que el uso del video es, al menos desde el punto de vista instrumental, el resultado de una elección sobre la base de necesidades conceptuales surgidas en procesos de carácter reflexivo. Sin embargo, esa inmediatez expresiva del video unida a una sensibilidad reflexiva puede permitir a algunos artistas como Mauricio Ovando proponer narraciones esculpidas por la herramienta electrónica del video, en las que elementos básicos como la imagen y el uso del tiempo, de un tiempo paralelo, ralentizado o acelerado, se funden para dar lugar a un todo conceptual, donde el video funciona como vector de una experiencia interior cuya intensidad es transmitida eficazmente al espectador (ver *Sábado llueve* y *Ciudad en el aire*). Se ha dicho que el tiempo es la base material del video, por eso podría decirse que este está más cerca de la música que de la pintura o la fotografía; esto es algo que también podemos percibirlo en las dos piezas de Ovando.

Hemos identificado algunas tendencias que caracterizan al videoarte hecho en Bolivia entre 115 piezas de video propuestas por sus autores como videoarte, previamente establecimos una determinada base de criterios o condiciones sobre los que apoyar nuestras consideraciones.

Sabemos que la estructura del arte occidental, en cualquier tiempo o estilo, la componen dos elementos fundamentales: el contenido y la forma, o dicho desde la semántica, el significado y el significante, o más aún, desde nuestra contemporaneidad: lo artístico y lo estético. En este sentido, toda obra es analizable a través de esos dos aspectos, y aunque esta separación puede ser en muchos casos meramente conceptual y en algún sentido inconveniente ⁴, su dualidad nos permite comprender cómo “funcionan” las obras. Entonces podemos distinguir entre un nivel estético y el propiamente artístico o poético confrontando, por un lado, el momento estrictamente perceptivo formal y sensible; por otro, la manifestación de sentimientos e

4 Esa inconveniencia, como lo sugiere Ticio Escobar, tiene que ver fundamentalmente con la aplicación mecánica de esos dos factores cuando se trata de analizar el arte indígena y popular, en los que es difícil despegar la forma del contenido y, en consecuencia, lo estético de lo artístico. Esta dificultad se traduce en una subvaloración de las manifestaciones artísticas indígenas y populares, a los que se les niega el estatuto de arte propiamente dicho, acusándolo ya de formalista o decorativo o de contenidista, funcional o utilitario. (El Mito del arte y el mito del pueblo).

ideas que puede a través del mismo. A estos dos elementos que se encuentran en cualquier modalidad artística hemos agregado el de las estrategias técnicas que corresponden a la especificidad tecnológica del video.

A partir de estos criterios podemos decir que, en cuanto al contenido, los artistas que hacen videoarte no se diferencian demasiado de aquellos que hacen arte dentro de las artes visuales contemporáneas, es decir, la mayor parte de las obras de videoarte reflexionan acerca del contexto social y cotidiano del artista sobre la base de una mirada particular que, sin embargo, muy pocas veces tiene un sentido claramente político; de hecho, Alejandra Dorado, Roberto Unterladstaetter y en menor medida José Ballivián son algunos de los escasos artistas cuyos trabajos aluden a contenidos políticos.

No obstante, probablemente encontremos en otras obras implicaciones políticas, pero es a pesar de sus autores, es como si estos evitaran el tema del poder y sus connotaciones por la mala reputación que tiene aquí la política; cabe agregar que esta situación va a contramano de lo que suele caracterizar al videoarte latinoamericano en general, cuyo cuestionamiento al poder en el ámbito de lo público y lo privado ha sido y es constante.

En seguida encontramos esas obras que manifiestan reflexiones sobre costados muy singulares de una realidad que sin dejar de aludir lo cotidiano trasciende su servidumbre, para mencionar aquello que es la prolongación propia de la realidad del artista, puesta como una extensión posible de la realidad objetiva. Algunas piezas como ejemplo de esta tendencia son *Pelota, Foco* de Douglas R. Rada; *XS, Fear of Fear* de Narda Alvarado; *Landscape* de Raquel Schwartz; o *Autosatisfacciones* de Alejandra Andrade. En estos videos, el lugar ya no es el lugar del ojo, sino es la mente o pensamiento que extiende las posibilidades de lo real. Esta clase de obras son representativas de una cierta tipicidad del arte contemporáneo internacional, cuyo hermetismo suele ser una estrategia, en el sentido mencionado por Adorno o Gadamer, para nombrar lo inefable, subvertir el signo, para resignificar lo que el signo ha aplastado, escondido o ignorado.

Luego, hay un cierto número de obras que nacen de la introspección del artista; este subjetivismo, a veces ensoñador y surrealista, o a veces siguiendo la estética del video-clip donde los modelos visuales de imágenes se suceden hasta cubrir el momento narrativo del video, suele ser propio de artistas muy jóvenes. Por otro lado, y muy excepcionalmente, encontra-

mos artistas como Valia Carvalho, que reflexionan con cierta constancia sobre el mundo del arte.



En cuanto a la “puesta en escena” de las obras, es decir, la forma o la estética en las que ellas se muestran, hallamos que la mayoría opta por una estética ⁵ descriptiva, que muestra directa y limpiamente lo que ocurre, donde lo que se ve no pretende en principio, cuestionar la verosimilitud de las imágenes, lo que no significa que sean puramente representativas ya que su artisticidad está precisamente en sus connotaciones, en lo que el espectador es capaz de concluir, como ejemplos de ello tenemos *Dos curadores* de A. Andrade; *Una hora preguntando la hora* de R. Rada; o *Del Atlántico con amor* de N. Alvarado. Por supuesto, a diferencia de las piezas mencionadas, no todas las obras con estas características tienen la capacidad de ir más allá de sus atributos narrativos formales y generar tensiones interpretativas.

Por otra parte, otro gran número de artistas aprovecha, con diferente resultado, las posibilidades técnicas del medio y la libertad narrativa

5 El término “estética” que manejamos aquí proviene del griego *aesthetic*, usado inicialmente por el filósofo alemán Alexander Baumgarten para fundar la estética, cuyo significado etimológico es “aquello que es percibido por los sentidos”, es decir, la forma, desligada de ese agregado tradicional e inapropiado que es la belleza..

que puede proporcionarle la tecnología para dar lugar a una estética de carácter abstracto-surrealista, donde la sucesión de imágenes está marcada por una distorsión de imágenes, donde la fragmentación, la reiteración, la dispersión, la sobreimpresión, la colorización, los feedbacks electrónicos, etc., dan lugar, más que a una narración, a una hipernarración que transgrede la linealidad y progresión tradicional de la historia, a veces de un modo cuya eficacia tecnológica diluye o funde la distinción entre forma y contenido, o sea, este se diluye en la forma o toma forma. Conceptualmente



creemos que esta tendencia, más allá de la banalidad efectista que suele involucrar, traduce en clave generalmente subjetiva el pastiche contemporáneo de heterogeneidad y vértigo que caracteriza nuestro tiempo. Hay en ello, además, un juego bastante azaroso de los significantes que se puede identificar como posmoderno. Podemos mencionar en este sentido obras como *Complejo B*, *Jaque mate* de José Ballivián; *Todo lo que sube, todo lo que baja*, tiene que bajar, tiene que subir del Colectivo Imantata; *Angustia* de Erika Ewel, etc. No están exentas de este significado piezas que acuden al collage como *5/5* de Sergio Pineda; *Casa de piso* de Alejandra Delgado o *Sombras espesas* de Daniel Bargach y J.C.G. Millo.

Finalmente, hay un grupo de obras cuya gramática visual sustituye el efectivismo lírico de la tecnología por una narrativa que usa eficazmente la tecnología necesaria, pero privilegiando la forma poética, en el sentido aludido por la poiesis griega, dando lugar por tanto, a una estética que ressignifica cognitivamente la realidad; se trata de ese feliz encuentro entre el contenido y la forma adecuada, donde el arte se constituye en la manifestación sensible de la idea, donde la forma sensible se conecta orgánicamente con el contenido, como un todo, cuya “naturalidad” seduce la percepción del espectador sin que este tome conciencia de lo que está sucediendo. Aquí, las escenas parecen tener un aire casi familiar de verosimilitud y de buenos modales estéticos, ante lo cual toda resistencia en la recepción queda anulada. Una vez que la insidia tiene éxito se revela el carácter poietico de la obra y el espectador tiene una sensación de extrañamiento, haciéndose dueño de la revelación de otros significados de la realidad que le permiten replantearse tal realidad. En todo caso, no es la estética lo que permite alcanzar ese estado de revelación, sino su artisticidad poética. Entre las obras de esta clase encontramos *Kambuchi*, *Tejidos* y *Jiwuasa* de Joaquín Sánchez; *Bajo cuatro cielos descabellados*; *Epiglamah Oglientaleh* de Rodrigo Bellot; *Politeísta ecléctico*, *fiestero eterno cotidiano* de Narda Alvarado; *Sábado llueve* de Mauricio Ovando; *Horizonte sin horizonte* de Sandra de Berduccy, etc.

En cuanto a las estrategias técnicas llevadas a cabo por los artistas bolivianos que hacen video predomina el corte y la edición sobre el uso narrativo lineal y continuo, como el modo más “natural” de hacer video. También suelen estar presentes, con menos frecuencia, efectos como la pantalla dividida, fundidos y encadenados, aceleraciones y ralentizaciones de la imagen, desfases de sonido e imagen, distorsión de las imágenes, colorizaciones

y descolorizaciones, efectos propios de la hipernarración como superposición de textos, de audio y de imágenes de diversas fuentes; mucho menos frecuente es el uso de la computadora como complemento necesario del video (*Persecuta* y *Vestido coscido* de Alejandra Alarcón; *Ñatita in, ñatita out* de Alejandra Andrade; etc.). En todo caso, encontramos más intenciones narrativas que consideraciones experimentales acerca de las potencialidades de la imagen en movimiento o manifestaciones formales que pudieran tener como objeto la investigación del medio como lugar de creación, no obstante, cabe preguntarse acerca del riesgo que hay al prescindir de pensar el video, ya no en términos de imágenes, sino como un proceso electrónico que puede construir narraciones forjadas por la propia herramienta electrónica, cuando sabemos que la tecnología es no solo un poderoso inseminador de estética, sino también de ideología.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Antes de comenzar esta investigación presuponíamos que encontraríamos la singularidad de unos rasgos identitarios que pudieran haber servido para definir algo como la especificidad del videoarte hecho en Bolivia. Tal expectativa se apoyaba en una visión algo modernista que supone pretender *una* identidad necesaria. El videoarte hecho en Bolivia no parece pretender tener unos rasgos antropológicos tan especiales que sean capaces de disolver su articulación cultural con la matriz civilizatoria del occidente moderno, y si bien no ha vivido la modernidad clásica, con todos sus presupuestos culturales y sociopolíticos, no ha sido inmune a la problemática que supone la posmodernidad, porque ella cuestiona justamente aquellos valores que, surgidos del pensamiento ilustrado, tuvieron resonancia entre nosotros hasta constituirse en racionalidad dominante que hizo posible nuestra propia modernidad y que aún insiste por estar vigente en nuestras subjetividades (nuestra creencia en el Estado racional y sus tejidos institucionales, en el progreso, en el desarrollo económico, en la ciencia, en la información pura de los medios, etc).

El videoarte hecho en Bolivia nos muestra la evidencia del surgimiento de una nueva sensibilidad a partir de la cual la pregunta por lo que somos no tiene ya el sello traumático de una identidad “impuesta”. Sus contenidos dialogan con la aparición de nuevos sujetos y movimientos sociales que

reivindican su historia; y la emergencia de nuevos contenidos en el arte como lo cotidiano, lo subjetivo, las experiencias personales, la corporalidad, el deseo, la memoria, la cultura popular, las reivindicaciones indígenas, etc., son indicadores de la pertinencia de aquella problemática planteada por la posmodernidad.

En este sentido, el videoarte hecho en Bolivia manifiesta precisamente esa pertinencia, aun cuando las desventajas tecnológicas y económicas de su condición periférica merman, de algún modo, sus posibilidades de inserción en el *mainstream* internacional, ávido constante de nuevos efectos, estímulos sensoriales y otras banalidades de moda. Pero felizmente muchos artistas han resuelto el problema liberándose de responsabilidades ante la solicitud grandilocuente de la historia y el mercado, para nutrirse de la complejidad que caracteriza nuestro tiempo.

Bibliografía

ARDENNE, Paul (2000). *Art l'age contemporaine*, Paris: Editions du regard.

ALONSO, Rodrigo (2002). *Zona de turbulencia, videoarte de Latinoamérica*, artículo presentado en *Turbulence Zone*, Ateneum Salfi, Helsinki.

BAUMAN, Zygmunt (2007). *Arte ¿líquido?*, Madrid: Ediciones Sequitur.

ESCOBAR, Ticio (1997). *El arte en los tiempos globales*, Asunción: Edit. Don Bosco.

GUASH, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.

KUSPIT, Donald (2006). *Arte Digital y Videoarte*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

LA FERLA, Jorge (compilador) (1997). *Contaminaciones: del Videoarte al Multimedia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

LANZ, Rigoberto (2000). *El discurso posmoderno: Crítica de la razón escéptica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico Humanístico.

MARTIN, Silvia (2006). *Videoarte*. Barcelona: Taschen.

MIRZOEFF, Nicholas (2003). *Una Introducción a la Cultura Visual*. Barce-

lona: Ediciones Paidós.

MANOVICH, Lev (2005). El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la Era Digital. Barcelona: Ediciones Paidós.

PÉREZ, Eduardo. El arte latinoamericano y sus paradojas, en Revista Lá-piz, N° 128-29. Madrid: pp. 40-43.

VVAA: Voces y luces de un continente desconocido, en Visionarios, Audio-visual en América Latina

Este texto es una edición del original Videoarte en Bolivia, aproximaciones teóricas y videografía. VVAA. Editado por Narda Alvarado (agosto, 2010)

DOUGLAS R. RADA, LA REFLEXIÓN RADICAL

Se podría afirmar que el arte actual, desde el ámbito de la visualidad, se encuentra en un punto en el que es posible distinguir dos tendencias: una marcada por el espectáculo y su propensión a crear una estética efectista y deslumbrante sobre la base de formatos grandilocuentes o tecnológicos; producto de una cultura visual dominada por el consumo y la prisa, los espectadores se ven sumergidos en una existencia pasiva, reducidos al único gesto “activo” que les queda: consumir. En una sociedad de consumo, privilegiar la imagen sobre el pensamiento no solo es más convincente sino también más conveniente, “una imagen vale más que mil palabras” y además evita reflexionar. Esta fascinación exacerbada por lo meramente visual se ha infiltrado en las bienales y está haciendo que la creciente bienalización artística en el mundo tienda a convertirse en una banalización estética del mundo. El efecto de espectacularidad, que algunos artistas y curadores consideran una estrategia de visibilidad, es en realidad un recurso propio del sistema capitalista que en el arte no hace sino enmascarar la ausencia de realidad o escamotear su posible densidad conceptual.

La otra tendencia refleja mejor la naturaleza histórica del arte contemporáneo o al menos muestra una potencialidad mayor; aquí la obra manifiesta un tipo de perspicacia capaz de decodificar/recodificar la realidad o cultura que reflexiona sin detenerse en el medio material empleado, y en el que la imagen, la visualidad pura, ya no existe por derecho propio. Esta característica es tal que le otorga al arte una relevancia frente a la filosofía académica, no en términos de especulación sistemática por supuesto, sino en un nivel crítico/cognitivo. Es cierto que lo visual todavía nos informa para que una obra de arte nos transmita lo significativa que es, pero ya no es lo más interesante.

Sin embargo, este modo hacer el arte conlleva una doble dificultad en su recepción: por un lado, exige del espectador, a partir de Duchamp, una actitud activa, reflexiva, escasa por cierto, en la sociedad de consumo visual

que vivimos, y por otro, la obra se muestra poco atractiva para unos sentidos acostumbrados al lirismo formal y la seducción sensorial: ella es parca y austera, propio de lo que busca lo esencial y evita las redundancias y las formas innecesarias.

Un ejemplo remarcable de esta clase de obras lo encontramos en el conjunto de piezas de la obra de un artista boliviano, cronológicamente joven, pero lo suficientemente maduro artísticamente como para proponernos una obra liberada del vacío resplandor del ornamento inútil; se trata de Douglas Rodrigo Rada. Su trabajo se encuentra desplegado entre el dibujo, el objeto, el video, el performance y la pintura; sin embargo, su propósito conceptual, esa necesidad de concentrar el sentido y el significante sobre cualquier otra cosa que pueda ser utilizada para ese fin, se ha ido decantando en el uso del dibujo, del objeto y del video principalmente.

Si bien la actitud de trabajar con significados más que con formas y colores es una premisa que caracteriza a los artistas actuales, hay una cierta radicalidad en el modo como D. R. Rada asume esa tarea. Ciertamente el dibujo no es un en-sí autónomo significante, pero como medio define en sí mismo una capacidad reductora que el artista aprovecha convenientemente, no solo para esquematizar la complejidad, sino para construir un proceso reflexivo que fija ideas y formas de modo permanente. Son miles los dibujos de Rada que atestiguan esa capacidad procesual antes de que se decanten en una pieza artística.

El blanco y negro, ya sea como dibujo o mancha, no busca una economía de medios o una estrategia de carácter gráfico, sino que claramente responde a la necesidad de esquematizar esencialmente el parloteo incesante y confuso de la realidad; usar el mínimo de material para obtener el máximo resultado posible es, más que un postulado minimalista, una actitud de eficacia no solamente en el arte sino también en la vida.

Los dibujos de D. R. Rada se asemejan a los austeros trazos en negro de los artistas zen, en tanto que estos también se refieren al “esqueleto” esencial de la realidad; ambos hacen filosofía por medio de formas preceptuales reflexivas.

Sin embargo en Rada, a diferencia de aquellos, la realidad aludida es la realidad humana; es el hombre que reflexiona sobre sí mismo para com-

probar que su naturaleza es una construcción cultural más que ontológica, pero se nos muestra bajo la forma de la deconstrucción.

Así como E. M. Cioran acomete con fría lucidez el desmontaje de las verdades y los valores más preciados de la especie humana, despojándolos de cualquier piso conceptual o metafísico que pudiera justificar su existencia, la obra de Rada asoma reiteradamente como la deconstrucción lúdica, ciertamente pesimista y claramente posmoderna, de una determinada racionalidad cotidiana, estereotipada, que ha plantado sus certezas y su seguridad sobre la creencia del hombre como una verdad concluida. Con algo de cinismo, Rada parece jugar parafraseando con aquella idea de Spinoza que dice: “Nunca podremos saber de lo que es capaz el cuerpo humano”.

En efecto, la realidad a la que hace referencia la obra de Rada no es la de la naturaleza, sino aquella, humana, que se ha ido construyendo a partir de su propia pretensión, absurda y trágica, de diferenciarse con la naturaleza, y la infructuosa intención de dominarla. Para sí, el ser humano es siempre una posibilidad infinita desde su obsesión por querer ser otra cosa sin haber sido antes algo. Desdoblamiento infinito, tautologías identitarias infinitas, artefactos infinitos, de todos modos, esa infinitud colapsará perennemente como deficiencia, como desgarramiento, como carencia que precisa de una ortopedia y, no obstante, esta corrección es insuficiente, o peor aún,





toma la forma de un nuevo padecimiento. El hombre pretende crearse a sí mismo, pero este propósito nunca es completado porque tampoco es dueño de su destino (video *Pelota*).

Incierto y autodespojados de la naturaleza, donde pudo haber encontrado su certeza, su identidad y su hogar, al ser humano no le queda sino inventarse y construir su propio hogar, sus propias certezas o artefactos, pero estos no son más significativos que un paliativo efímero, es más, la obra humana es un trabajo infructuoso, inevitablemente destinado al fracaso: su esfuerzo construye en un lado, pero al mismo tiempo socava en otro; es la historia de toda industria.

No obstante la ausencia de utopía, idealismo o romanticismo en la obra de Rada (escalera al cielo), esta es, desde su concepción, no solo un comentario perspicaz y sin concesiones acerca del hombre posmoderno, sino una manera de entender el arte desde la reflexión radical, liberado de las exigencias del mercado y de los “buenos modales” de una estética visual cada vez más espectacular y mediocre cuanto menos reflexiva.

Reversión del texto publicado originalmente en el N°134 de la revista Arte al Día Internacional, noviembre, 2010.

ÉTICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

1.

— El artista cruceño Oscar Barbery exhibió en la galería *Manzana 1* la foto de un niño casi adolescente, en tamaño natural, sentado y con ropa interior.

— El artista paceño José Ballivián, en su video *Pan, mermelada y otros mitos*, se mostró él mismo visiblemente teniendo relaciones sexuales en una sala de exposiciones con una mujer desnuda. La obra se exhibió en los muros exteriores del Museo Nacional de Arte.

— En el desarrollo del taller internacional de arte contemporáneo *El Quinto Pasajero*, realizado en La Paz, dos artistas europeos, Ondrej Brody y Kristofer Paetau, expusieron en una de las salas del museo municipal Tambo Quirquincho dos pieles de perro con el título de *Alfombra de perro*. No sé con certeza si los perros fueron encontrados muertos o si los mataron, lo cierto es que su exhibición se retrasó porque tuvieron que esperar que las pieles se secaran..

2.

Los tres casos enumerados provocaron reacciones colectivas de rechazo más o menos violentas entre el público asistente, más allá del concepto que pudiera animar el sentido de cada una de las piezas. Al parecer, los espectadores relevaron en las obras significados más importantes que el solamente artístico o estético. La irritación provenía de ese escurridizo, pero innegable, ámbito ético en la conciencia colectiva de las personas que de-

fine criterios sobre lo que está bien o mal y que pone límites a la conducta humana.

Históricamente el arte ha sido ese lugar desde donde esos límites han sido más ignorados, y más aún si ese arte es el contemporáneo; no solo porque en su contexto, en el que vivimos, los criterios éticos tradicionales parecen haber desaparecido ante el fin de las ideologías, los metarrelatos, la confianza en la razón y sus verdades, y la irrupción del paradigma de la incertidumbre, sostenido incluso desde la propia ciencia; sino porque su naturaleza —la del arte contemporáneo— es fronteriza, por lo que vive en la inevitable transgresión de sus propios límites; su misma práctica se caracteriza por no tener una definición que limite el ámbito de su ejercicio, es más, su objeto artístico no señala una especificidad artística en sí misma, es decir, no tiene ontología, su naturaleza es fenoménica, lo que no significa que no tenga verdad. Nietzsche demostró que también puede ser verdad lo que es un siendo. Así que algo se convierte en arte, no porque sea artístico en sí mismo, sino porque se inscribe en un marco discursivo de legitimación marcado por una tradición fronteriza, que constituye la “ley” de su desarrollo, que se re-crea extendiendo las posibilidades de lo real en los contextos cotidianos en los que tiene lugar. Pero esos contextos concretos en los que tiene lugar hacen que esa “ley” de su desarrollo no sea autónoma, y que no exista algo como “el arte por el arte”.

El artista contemporáneo, aun cuando asuma en su práctica la libertad que supone la ausencia de límites claros y distintos en la definición de arte, no puede eximirse de las implicaciones socioculturales que tiene su obra, pues el mismo arte que le permite la clase de libertad que tiene le “obliga” también a incorporar el carácter, una contemporaneidad que es inherente al arte actual y cuya significación no es tanto cronológica como ideológica, y eso quiere decir incorporar un sentido reflexivo sobre el presente del aquí y el ahora y todo lo que esto implica como actividad pública. Es decir, el artista contemporáneo no puede ignorar las consecuencias sociales y políticas de su producción y pensar que está metafísicamente más allá del bien y del mal. La naturaleza del arte contemporáneo se ha constituido precisamente en el cuestionamiento de esas pretensiones supramundanas del arte del pasado, revalorizando las relaciones del objeto de arte y su recepción.

3.

El pensamiento de la filosofía ética actual se debate actualmente entre la suposición de un imperativo categórico —propuesto por Kant en el siglo XVIII—, que supone verdades absolutas u obligaciones morales universales, y posiciones más recientes que consideran que, por un lado, las nociones morales son definidas dentro de las culturas y que las obligaciones morales no surgen directamente de la razón práctica sino de contextos sociales y culturales, y por otro, que una acción moral debe considerar y hacerse responsable de las consecuencias de su acto, tanto para quien obra como para los demás, lo que quizás no suele alcanzar para justificar determinadas ofensas al espectador, a la sociedad, o al respeto que merecen los animales y la naturaleza en general: ¿"Obrar de modo que los efectos de tu acción sean compatibles con la conservación de la vida sobre la tierra" es un imperativo moral o una necesidad de sobrevivencia?

4.

Personalmente me adscribo a Camnitzer cuando dice: "Vivimos el mito alienante de que somos primeramente artistas. No lo somos. Somos primordialmente seres éticos que distinguimos el bien del mal, lo justo de lo injusto..."⁶. Por otra parte, creo que cuando la actividad artística asume su papel conceptual, resignificador, cognitivo, rara vez es espectacular o produce escándalo social alguno; el intersticio que produce en la realidad es como un descubrimiento subatómico: no permite hablar de moralidad o inmoralidad.

Publicado originalmente el 5 de febrero, 2011, en el blog: losartistasdicen

<http://losartistasdicen.blogspot.com/2011/05/el-arte-contemporaneo-como-practica.html>

6 Ver Luis Camnitzer, *De la Coca-Cola al arte boludo*, Ed. Metales pesados, 2009

LA INVENCION DEL ARTE

El arte contemporáneo suele exhibir formas tan insólitas y paradójicas que pareciera que tuviera el arbitrario propósito de crear desconcierto e incomodidad. Sin embargo, no es más que el resultado de las transformaciones históricas por las que ha pasado el arte.

Al arte le sucedió lo mismo que a cualquier acontecimiento cultural, como la democracia, la filosofía, el idioma español, el carnaval, la corbata, el helado, etc.: nació en un determinado lugar y circunstancia, para luego extenderse, multiplicarse y transformarse en algo que sobrepasó su sentido inicialmente restringido y original. Nietzsche, el maestro de las genealogías, ha mostrado cómo todas nuestras grandes verdades, supuestamente universales, han tenido un inicio particular, humilde, casual y a veces arbitrario.

La primera vez que encontramos el término “arte” en la historia de la humanidad es alrededor del siglo V a. de C.⁷, en un lugar llamado Grecia⁸. Tenía entonces un significado muy restringido, pues se limitaba a definir un saber-hacer, propio de alguien que hoy llamaríamos un artesano calificado, no existía el término “artista” ni el concepto de “belleza” asociado a esa actividad.

Luego de que este significado de arte permaneciera casi intacto durante la Edad Media, en el siglo XV renacentista sucedería un cambio fundamental, ya que el arte aparecería por primera vez asociado a la idea de belleza y a otros contenidos que hoy conocemos y aceptamos como atributos del

7 Hasta ahora los antropólogos no han logrado encontrar en ninguna otra cultura, un término cuyos contenidos sean equivalentes a los que encierra la palabra “arte”.

8 El término en griego es tekne, cuyo significado nos llega de la traducción latina medieval “ars”.

arte: representación de la naturaleza en términos de belleza, el artista, el objeto artístico, el caballete, etc. Este propósito mimético-representativo era tan nuevo que el historiador Ernst Gombrich afirma que nunca antes se le había ocurrido a ninguna otra cultura tener el curioso propósito en sí mismo de pintar la naturaleza con la mayor verosimilitud posible, o buscar la belleza por sí misma. Por supuesto, esto excluía todas las manifestaciones estéticas de otras culturas que, como sabemos, tenían el objetivo de cumplir funciones mágicas, religiosas, funerarias, culturales, ritualistas, etc. Es más, en ellas la belleza suele ser un concepto ético más que estético, identificado más bien con lo bueno.

Al llegar el siglo XIX todavía estaba vigente la idea renacentista de arte; en efecto, hasta entonces no se concebía otro arte que no fuera conceptualmente representativo, es decir, occidental. El arte de las colonias de ultramar no hizo más que reproducir, con un estilo superficialmente local, el sentido y los contenidos del arte colonizador

A principios del siglo XX surgieron las vanguardias artísticas no solo poniendo en crisis el arte vigente, sino asumiendo como arte la estética propia de otras culturas, específicamente de África y Oceanía. Los artistas vanguardistas cuestionarían además el apelativo de “arte primitivo”, surgido a fines del siglo XIX, el cual tenía entonces dos significados: uno romántico, que quería decir “original y puro”, es el sentido al que se refiere Paul Gauguin cuando decide irse a Tahití a buscar el “paraíso primitivo” después de lamentar la decadencia del arte clásico occidental; el otro significado provenía de la antropología, en tanto resultado de las “culturas primitivas”, por oposición a la civilización —lo crudo frente a lo cocido, diría Claude Levi-Strauss—. Lo cierto es que esta idea definía todo un campo de estudio que el colonialismo del siglo XX necesitaba integrar a sus esferas de dominio ⁹.

Lo que me interesa señalar son las connotaciones pluriculturales de las propuestas vanguardistas, pues ellas terminarían por formar parte de la naturaleza del arte contemporáneo:

En primer lugar, Duchamp y los dadaístas abrieron con sus objetos y

9 Ver “La cultura primitiva” de Edward Burnett Tylor (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*.

actitudes la posibilidad de incorporar al estatus de arte objetos y manifestaciones estéticas de culturas no occidentales.

Los manifiestos de los expresionistas rechazaron explícitamente la noción de “arte primitivo”, para reivindicarlo simplemente como arte.

Picasso, admirador confeso de la estética africana, introdujo en su obra imágenes de ella. Según el investigador José Jiménez: “El arte negro de África y Oceanía se convirtieron en el soporte fundamental de las vanguardias”.

En la década de los 60, las vanguardias se agotaron en su intento por encontrar verdades universales para el arte, pero dejaron una gran cantidad de formas, conceptos y experimentos que los artistas posteriores utilizaron como materia prima del nuevo arte, denominado luego como “arte contemporáneo”.

En consecuencia, lo que en otro tiempo era “arte primitivo”, “artesanía”, o no era arte, pasó a ser considerado en el ámbito del arte contemporáneo —en tanto escenario de confluencias y pluralidad cultural de superposiciones, collages y mestizajes— como arte no occidental o simplemente arte.

Mi conclusión es que solo desde ese espacio históricamente afirmado como espacio pluricultural, propio del arte contemporáneo, se puede hablar pertinentemente del arte en otras culturas, así como cuestionar los antiguos límites entre arte y artesanía. Es solo ahora que los teóricos contemporáneos del arte pueden coherentemente afirmar que el ritual ancestral —como marco de objetos y prácticas de las culturas originarias— constituye el origen del arte. Es que la verdad, como decía otra vez Nietzsche, no está dada de una vez, sino es algo que se va haciendo.

Afirmar, sin aclarar cómo, que el término “arte” es, desde siempre, atributo “natural” de las manifestaciones estéticas de todas las culturas significa hacer una proyección acrítica de nuestras propias categorías, sobre objetos y formas que tenían sentidos y funciones muy distintos a los que en principio contenía el término “arte”.

Publicado originalmente el 21 de febrero, 2011, en el blog: [losartistasdicen](http://losartistasdicen.blogspot.com/2011/05/el-arte-contemporaneo-como-practica.html)

<http://losartistasdicen.blogspot.com/2011/05/el-arte-contemporaneo-como-practica.html>

VIVIR EN LA FRONTERA

(O ¿CÓMO EL ARTE ACTUAL LLEGÓ A HACER DEL

LÍMITE SU HÁBITAT NATURAL?)

1.

A principios del siglo XX el arte emprendió una inédita aventura. Todo comenzó cuando los artistas, a mediados del siglo XIX, se dieron cuenta de que hacer arte se había convertido en una actividad repetitiva, casi culinaria, que no hacía más que seguir determinadas recetas para lograr un propósito representativo. En efecto, este proceso reflexivo de autocuestionamiento constante del arte hizo que el edificio del arte antiguo se derrumbara, de tal modo que se hizo ineludible reemplazar los escombros fundamentales del arte clásico por nuevas verdades fundamentales. Pero estas verdades formuladas por los artistas eran múltiples y diversas, no obstante ellas podían agruparse en dos tendencias principales: por un lado, verdades en las que el arte, por un proceso de autoconciencia, se refería a sí mismo; por otro, propuestas que propugnaban la necesidad de identificar el arte con la vida cotidiana y con el tiempo presente.

Como Descartes, que buscaba reflexivamente en el solipsista *cogito ergo sum* un fundamento, una primera *verdad* fundante para la posibilidad del conocimiento objetivo, sobre la base de una confianza absoluta en la razón, así también las *vanguardias artísticas* tenían el propósito, en cada uno de sus manifiestos, de encontrar reflexivamente una clase de *Verdad*, con mayúsculas, que refundara el arte a partir de una confianza implícita en las posibilidades veritativas de la razón. Pero este objetivo, aparentemente radical, estaba todavía ligado al pasado, pues reproducía, aunque con otras intenciones, la estructura de la *verdad* del arte clásico, basada

en la necesidad de concordancia entre esta y la realidad. En este sentido, el arte vanguardista no pudo trasponer los límites de su pasado. Por eso el filósofo Arthur Danto afirma que “el fin del arte” clásico no se realiza con las vanguardias, ya que estas operan todavía desde una estructura conceptual del pasado.

Pero las vanguardias hicieron algo más que reflexionar para trasponer las fronteras del mundo que heredaron. Ese salto, más allá de los límites del pasado, a lo desconocido, a lo que aún no tenía nombre, sí fue posible desde la práctica. En efecto, junto a la teoría, como lógica y necesaria correspondencia, el arte buscaba refundar una nueva praxis artística; en realidad, esta era su finalidad primordial. Para ello recurrió a una estrategia inédita en la historia del arte: el experimento.

Experimentar, como indica el diccionario, significa probar, errar, ensayar y examinar en la práctica las propiedades de algo. Eso era precisamente lo que hicieron las vanguardias.

El experimento sirvió para construir las posibilidades no solo del nuevo arte, sino también de la realidad, y al mismo tiempo fue un instrumento de demolición para abrir efectivamente la barrera de los límites que supone el pasado. La mayor parte de las obras de las vanguardias solo pueden ser entendidas en tanto prácticas de los artistas para analizar los diversos problemas que se planteaban. Por supuesto, los experimentos no se dirigían a encontrar nuevos métodos o estilos para representar la realidad, era algo mucho más radical y su dificultad tenía que ver con el número infinito de posibilidades que supone experimentar sin referencias. ¿Dónde detenerse? Para un artista del pasado, pintar una *Madonna* o un retrato era cuestión de seguir una tradición de prácticas y teorías probadas en años, no había muchas dudas ni demasiadas decisiones que tomar. En cambio, el artista de las vanguardias tenía que crear, construir algo que no existía antes.

En este sentido, el experimento no solo es una estrategia para romper con los límites del pasado, sino del propio pensamiento, pero también es útil para la creación artística y la invención en general. Por medio de él se pueden hacer pruebas y ensayos que traspongan los límites de la realidad establecida y así abrir la posibilidad a algo radicalmente nuevo, original, sea esto una idea, un producto, una solución o un planteamiento problemático. En este sentido, cuando adelantamos deliberadamente una prác-

tica sin una teoría o una idea preconcebida, evitamos los prejuicios, las censuras conceptuales y los patrones de pensamiento que nos habitan, y ponemos en consideración, de facto, fenómenos y procesos, es decir, posibilidades imprevistas, inéditas, concretas, donde podemos encontrar y fijar nuevos sentidos, nuevas respuestas o nuevas interrogantes. Consideremos que el comienzo de la conciencia reflexiva en el ser humano comenzó después del fenómeno, después de la cosa.

2.

La historia del arte suele decir que las *vanguardias artísticas* fracasaron ya que finalmente no encontraron una *verdad* para el arte, sino muchas, y eso, como hemos aprendido, no puede ser: acerca de una sola cosa o fenómeno cualquiera, no puede haber muchas verdades, sino una sola. No obstante, desde el punto de vista de la naturaleza de la percepción y del estatus de la verdad después de la modernidad, caben muchas objeciones a la idea de una *verdad* única. Lo que me interesa señalar ahora es que las vanguardias sí tuvieron un éxito incuestionable por otro lado, ya que todos sus experimentos, pero también gran parte de sus reflexiones, atravesaron los límites determinados por el pasado, produjeron una ruptura en ellos gracias al experimento, para dar lugar a algo nuevo que antes no existía, lo que significa, en consecuencia, el fin de los límites de aquello que hasta entonces se llamaba arte, y ese algo nuevo, que efectivamente no tiene ningún compromiso con el pasado, ninguna tarea representativa mimética relacionada con la belleza, y tampoco el propósito de encontrar una nueva Verdad para el arte, consiste en el uso libre de todos aquellos procedimientos experimentales, de todos los materiales conceptuales, formales, etc., dejados por las vanguardias en tanto materia prima; esto es lo único que lo liga históricamente al arte del pasado, por eso puede ser todavía llamado, como dice Danto, *un arte después del arte*. Este arte es lo que se conoce ahora como arte contemporáneo.

Al asumir esas prácticas experimentales de las vanguardias, como inherentes a su naturaleza y realización concreta, el arte contemporáneo parece destinado a vivir en la frontera, en el límite, en la medida en que ese hábitat fronterizo supone un desplazamiento permanente del límite, un emborronamiento de sus demarcaciones, un cuestionamiento a su condi-

ción estática y conclusiva; esas prácticas experimentales incorporan, además, el sentido de un mundo nunca concluido, abierto siempre a la tentativa de lo posible. El arte contemporáneo puede habitar la frontera borrando permanentemente sus límites, lo que supone un constante movimiento de desarrollo frente al límite que pretende ser un punto fijo

3.

Si entendemos la realidad como algo que constantemente fluye, el límite como categoría, es un contrasentido, un concepto que parece obedecer más a una interpretación estática de la realidad. Creer en el límite, en la frontera, forma parte de una manera de pensar el mundo. De hecho, el permanente cruce de límites y fronteras —conceptuales, disciplinarias y geográficas— ha hecho que el concepto de límite haya dejado de ser una categoría que interprete la realidad o nuestras propias construcciones; conceptos como “el fin de la historia” o “el fin del arte” no señalan tanto un límite como una cierta incapacidad “natural” para significar procesos de desarrollo cuya naturaleza integral es desconocida: el arte, o lo que los hombres llaman “arte”, continúa desarrollándose y siguen sucediendo los acontecimientos históricos: sigue habiendo guerras y transformaciones sociales, aunque no tenemos ahora, a diferencia del pasado, ninguna claridad acerca de su *telos*.

Antes, hace no más de cincuenta años, por ejemplo, era un lugar común encontrar conceptos como dialéctica, alienación, ideología, progreso, realidad, la posibilidad de verdad en el arte, etc.; hoy esos conceptos han sido desplazados o superpuestos por otros como el de la complejidad, la incertidumbre, el riesgo, la virtualidad, la desontologización o fenomenología del arte, etc. Sin embargo, la aceptación del desplazamiento o la superposición de estos nuevos paradigmas es siempre diversamente parcial e incompleto en la gente, incluidos los científicos y los filósofos: el mundo es más tolerable si creemos que existe el progreso, la verdad y el paraíso. Tampoco hay, después de todo, una verdad que recoja y sea capaz de integrar unitariamente la mezcolanza y el pastiche que supone la convivencia de un mundo antiguo y otro nuevo. La única realidad unitaria posible del mundo, su única verdad, parece estar en esa realidad que los medios masivos de comunicación *construyen* y nos presentan cada día, es decir, la verdad se construye. Un pensador contemporáneo, Norbert Bolz, ilustra adecuada-

mente el sentido de verdad que caracteriza a la realidad presentada por los medios —generalmente es la única que tenemos en la cabeza—. Dice: antes uno se imaginaba la verdad como una especie de objeto precioso escondido en una caja de la que uno buscaba la llave, y la teoría verdadera era la llave de esa caja. Hoy, basta una ganzúa, no hace falta que sea la llave correcta, basta con que abra la cerradura.

Texto leído en el Encuentro Interdisciplinario organizado por el Espacio Simón I. Patiño y la Carrera de Literatura de la UMSA, La Paz, marzo, 2011.

LA POSIBILIDAD DE LO POLÍTICO EN EL ARTE

CONTEMPORÁNEO

Ética y arte contemporáneo

Hace poco, dos jóvenes curadores chilenos de visita en Cochabamba para concretar un proyecto artístico de integración andina me comentaban con sorpresa acerca de las escasas intenciones de los artistas bolivianos de aludir a la política, más aún cuando Bolivia es un país que se caracteriza por “importantes experiencias políticas”. En Chile, añadían, no es concebible un arte contemporáneo que no tenga alusiones políticas, es que, si un arte no es contextual, entonces no puede llamarse contemporáneo, y un contexto, de un modo u otro, es político.

De acuerdo con ellos, agregué que en Bolivia se tienen que hacer convocatorias temáticas para invitar a los artistas a pensar desde la política (*Políticamente incorrecto*, exposición colectiva realizada en 2008 en la galería Kiosko de Santa Cruz, curada por Raquel Schwartz y Douglas R. Rada; y *Contextos*, exposición colectiva que reunió a veinte artistas del país, realizada en 2009 en el Centro Patiño de Cochabamba, curada por R. Garavito y D. R. Rada).

Sin embargo, no creo que sea el propósito de buscar la belleza ni el pensar que el arte es universal —y que está por encima de las vicisitudes y mezquindades políticas o económicas— lo que hace que el arte contemporáneo boliviano no busque aludir a lo político; tampoco creo que sea esa permanente cercanía “obscena” de lo político o su fugaz inmediatez en la coyuntura; supongo que es más bien una cierta percepción de la política entendida como actividad partidista o doctrinal, muchas veces inescrupulosa, y cuyo objetivo es el ejercicio del poder. Lo político, entonces, no pare-

ce ser entendido desde una de sus acepciones, que afirma que es el conjunto de los asuntos públicos, es decir, el contexto de urdimbre en el que toda la vida pública esta entrelazada, incluido el poder y su inevitable y diversa ubicuidad.

Heredero directo de las vanguardias artísticas, al arte contemporáneo le son inherentes el carácter reflexivo de su actividad y el contexto —cultural, social, político— como su objeto. Por tanto, el arte es un lugar de resignificación, de reconstrucción, de invención más que de representación o reiteración de la realidad, donde la creación artística es simultáneamente creación política, pero no de un modo en el que el panfleto, la militancia partidaria, la publicidad, la industria, o el sistema de consumo lo preferirían.

La dificultad de referirse artísticamente —es decir, reflexiva y cognitivamente— a la realidad política, es decir, al conjunto de los asuntos públicos atravesados por el poder, está en que ella no es una realidad ontológica o un fenómeno que está al frente de uno, sino es algo que concierne siempre a nuestra existencia, sea esta social, cultural, etc., lo cual, como en la física cuántica, interfiere ineludiblemente en nuestra percepción, no diremos “nuestra objetividad” porque, según la misma física, esta no existe, mucho menos en el ámbito del arte.

En efecto, no podemos confiar en nuestro pensamiento inmediato, ya que este forma parte de la realidad establecida, por eso se trata de investigar, no al modo de las disciplinas académicas o bajo un discurso lógico, sino desde tácticas de percepción distintas; desde dispositivos cognitivos marginales como la metáfora, la deconstrucción, la superposición, el experimento, etc, e inscribirlos en los márgenes de los códigos formales establecidos, a riesgo de asumir el hermetismo que suele acompañar al arte. El objetivo es insertar, insidiosa y efectivamente, esos dispositivos cognitivos en la superficie aparentemente plana de la realidad, para detonarla y mostrarla compleja.

Un ejemplo de esa complejidad: si hacer arte político es cuestionar el poder, en tiempos de dictadura, la respuesta es simple; las cosas conviene colocarlas en blanco y negro; el poder pretende estar acumulado en un solo lugar, solo queda el recurso legítimo de oponerse a su arbitrariedad unidimensional, no importa cómo. Pero en tiempos de democracia como en los

que vivimos el poder, en tanto acto de dominación, está disperso por naturaleza, no existe el blanco y negro sino los múltiples matices de la complejidad; el poder está en el gobierno que busca ejercerlo sustentado en el voto de sus electores; está en las grandes corporaciones económicas, sustentado por el capital; está en los medios de comunicación privados, ligado al poder del capital, sostenido en su capacidad para construir la realidad utilizando la información interpretada; está en la Iglesia Católica, apoyado sobre la tradición y sus fieles temerosos de la posibilidad de un Dios castigador; en fin, está en los movimientos sociales; está en el individuo que dirige un club de fútbol. El filósofo Michel Foucault afirma que no hay playas de libertad frente al poder, todos reproducimos su estructura de dominación. Todos constituyen la urdimbre del contexto.

En ese sentido, la “verdad” de ese contexto no está en lo que vemos, oímos o leemos cotidianamente, sino en nuestra capacidad para complejizar lo simple y lo obvio: reflexionar informaciones multirreferenciales y resignificarlas.

Publicado originalmente el 21 de marzo, 2011, en el blog: [losartistasdicen](http://losartistasdicen.blogspot.com/2011/05/el-arte-contemporaneo-como-practica.html)

<http://losartistasdicen.blogspot.com/2011/05/el-arte-contemporaneo-como-practica.html>

EL ARTE COMO PRÁCTICA REFLEXIVA

Si hay algo que marca con claridad la diferencia entre el arte del pasado y el arte actual es la preponderancia que tiene en este la reflexión y sus consecuencias en tanto resignificación de la realidad, en tanto actividad cognitiva.

En este sentido, lo más importante en la práctica artística contemporánea no es buscar la belleza, ni tener la habilidad o el oficio para representar la naturaleza con verosimilitud, o los colores para aplicarlos correctamente; tampoco es la imagen, el objeto o el cuerpo como tales; lo que importa es el manejo y la producción de ideas a partir de reflexionar sobre la realidad cotidiana y cultural. Por supuesto, en artes visuales los artistas suelen tener la necesidad de hacer visibles sus ideas, del mismo modo que los arquitectos necesitan realizar sus ideas; ambos recurren a formas, medios materiales y humanos con ese propósito; ambos, en última instancia, manejan fundamentalmente ideas, conceptos y otros recursos de carácter intelectual. Conceptos artísticos del pasado como “belleza”, “oficio”, “pintura”, etc., solo son importantes y pertinentes si están conectados dependientes y orgánicamente con la idea.

Esta característica del arte contemporáneo como actividad esencialmente reflexiva no es el producto de un manifiesto o tendencia artística y menos de un “estilo” determinado, sino de algo menos circunstancial.

El arte contemporáneo, a falta de una ontología que constituya su ser, su “artisticidad” específica, sus atributos y atribuciones “propias”, tiene a la historia como el único lugar de su verdad, por tanto, una verdad fenoménica, plural, no acabada, que se va haciendo permanentemente en el curso de emergencias contextuales. En efecto, es la historia, y no “el origen del arte”, lo que determina su naturaleza y sus posibilidades.

Tres momentos históricos, al menos, conforman esa naturaleza reflexiva del arte contemporáneo: las vanguardias artísticas, Marcel Duchamp y

el arte conceptual. Si bien estas instancias fundantes tuvieron un desarrollo posterior plural y diverso, se fue consolidando la idea del artista como creador y productor de significados; como teórico, incluso antes de producir una obra:

A principios del siglo XX, los artistas de las vanguardias artísticas fueron los primeros en plantear como actividad artística la necesidad de reflexionar acerca del arte, de su naturaleza y de su significado en la sociedad, pero también acerca de los conceptos artísticos del pasado y, sobre todo, acerca de medios de producción del arte; así reflexionaron sobre el color, la forma, la representación, la imagen, la realidad, etc. Precisamente son estas reflexiones las que dieron lugar a cada uno de sus manifiestos y sus correspondientes prácticas artísticas. Las vanguardias artísticas constituyen, en general, la autoconciencia del arte, es decir, el momento reflexivo por excelencia.

Entre 1913 y 1920, Marcel Duchamp, en un acto fundamental de reflexión, propuso como obras artísticas algunos objetos ya fabricados, llamados por él mismo *ready-mades*¹⁰. Estos, definidos adecuadamente por el escritor y fundador del surrealismo A. Breton como “objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista”, plantean el carácter determinante de la idea sobre lo material y el proceso de producción de imágenes; significa también, entre otras consecuencias, la valoración conceptual, sobre lo sensible u ornamental de la obra de arte.

A mediados de los años 60 surge el arte conceptual como un resultado, según uno de sus fundadores, Joseph Kosuth, del examen de la propia naturaleza del arte. En él se cuestiona la naturaleza objetual y visual de la obra de arte para revalorizar la idea reflexiva, el análisis, la teoría. Acuñado en 1963 por el artista Fluxus, Henry Flynt, el *concept art* definía un arte “cuyo material son los conceptos, como por ejemplo, el material en música son los sonidos”. Sol LeWitt, otro de los creadores del arte conceptual, afirmaba en 1969 que el arte debía dirigirse más a la mente del espectador que a su mirada, defendiendo la idea del concepto en tanto que arte, y aclarando que “el concepto y la idea son diferentes. El primero implica una dirección, mientras que el segundo es su componente. Las ideas realizan el concepto.”

¹⁰ Ver obras como: Rueda de bicicleta, Secador de botellas, Fuente.

Cabe aclarar que para un arte cuyo punto de partida es la reflexión sobre la realidad, el lenguaje, escrito o no, la pintura, el video o la instalación son solo estrategias, bisagras coyunturales para la imagen, porque lo que finalmente importa es la resignificación semántica de la realidad; el público piensa la obra y con ello se apropia de ella, lo cual, en esencia, cuestiona el consumismo fundamentalista y totalitario del capitalismo, pues ciertamente hace innecesaria la comercialización de la propiedad del objeto.

Publicado originalmente el 2 de mayo de 2011 en el blog: losartistasdicen

<http://losartistasdicen.blogspot.com/2011/05/el-arte-contemporaneo-como-practica..html>

MINIMALISMO Y LITERATURA

1. El minimalismo, desde las artes visuales.

Breve contexto

El minimalismo surge a finales de la modernidad y principios de la posmodernidad, es decir, mediados de los años 60. Acontecimientos como la Guerra de Vietnam y la derrota de los Estados Unidos, las marchas por la paz, las revueltas antirracistas y las luchas por la liberación sexual, los sueños psicodélicos y la música rock, o el mayo del 68, comenzaron a cuestionar las bases de un modelo que se ofrecía como estándar de progreso. Las utopías y los totalitarismos comenzaban a resquebrajarse. El año 1973 surge la primera crisis del petróleo; la conciencia de que las reservas de materias primas del planeta son limitadas contribuía también a que se cuestionase el ideal del capitalismo del consumo permanente.

El término posmodernidad fue empleado por primera vez por Charles Jencks en el contexto de las reflexiones sobre arquitectura de Venturi y otros arquitectos norteamericanos que se oponían a la esencialidad del racionalismo de la Bauhaus y del Movimiento Moderno. Con su obra *La condición posmoderna*, el filósofo francés Jean Francois Lyotard señaló el problema del cuestionamiento de los valores de una modernidad que defendía la razón y el logos como fuerzas máximas para interpretar y ordenar el mundo. Jacques Derrida, gestor de la deconstrucción, ha contribuido a sentar las bases de un nuevo movimiento intelectual desde la certeza de la imposibilidad de obtener un sentido coherente y global de la realidad. Por otra parte, otros autores como Jürgen Habermas aún defienden la tesis de que el proyecto moderno no ha sido completado.

El minimalismo

El término *minimal art* usado en las artes visuales contemporáneas fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965 para designar una clase de objetos de contenido mínimo, siguiendo un proceso de reducción y condensación de las formas que desembocarían finalmente en el esencialismo ideológico del arte conceptual. En 1966, en el Museo Judío de Nueva York tuvo lugar la exposición *Estructuras Primarias*, que significó la consolidación del arte minimal.

El minimalismo constituye un cuestionamiento al colorismo del arte pop, y al exacerbado subjetivismo del expresionismo abstracto, vigente hasta entonces, que había dado lugar a un arte comercial formalista que se basaba en la apariencia y el elogio de la forma como superficie. El arte minimal es precisamente una reflexión crítica acerca de los aspectos esenciales de la forma desde una perspectiva cognitiva, por que es la verdad de la obra de arte lo que en última instancia está en juego. Con este propósito se despoja al objeto de todos aquellos elementos que no constituyen su artisticidad en términos de objetividad y neutralidad; el propio Judd se refiere a sus trabajos como objetos específicos, obras que no son signo de nada que no tengan otro referente que sí mismos, en tanto específicamente artísticos. Por su parte, Ad Reinhardt, el que introdujo en las artes visuales el “menos es más”, en un artículo titulado *Art is art*, dice: “Ni líneas, ni figuraciones, ni composiciones, ni representaciones, ni visiones, ni sensaciones, ni impulsos, ni signos, ni decoraciones, ni coloridos, ni placeres, ni sufrimientos, ni accidentes, ni ready-mades, nada que no pertenezca a la esencia”.

Esta reducción cognitiva del objeto artístico a sus elementos más simples y esenciales hizo que el orden mínimo, la caridad y la pureza plástica se convirtieran en los elementos constitutivos de las denominadas estructuras primarias u objetos minimalistas y dar lugar así a un arte frío e impersonal. Su geometría límpida y concreta no se presenta como metáfora o símbolo de otros contenidos. Sus valores y características son otros:

Sus dimensiones y presencia

Generalmente las “esculturas” minimalistas son piezas enormes —como *Smoke* de Tony Smith—, que suelen llegar a 7m de altura por 10m de ancho y 14m de profundidad. La dimensión no solo se refiere a lo físico, sino al modo como las formas parecen expansionarse, operando sobre el espacio circundante, lo que traerá consecuencias determinantes en el papel del espectador frente a la obra de arte. La obra podía captarse en su totalidad de una sola vez y de forma inmediata.

Estas dimensiones generarán efectos de presencia, de evidencia, desde el punto de vista del espectador, ya que hay una inevitable comparación constante de la obra con el propio cuerpo del espectador. Su propia presencia era todo lo que había que ver en los objetos. Cualquiera podría entenderlos a primera vista. “Nada de ilusiones, nada de alusiones”, decía Donald Judd. La dimensión produce una sensación monumental pero despersonalizada. El objeto es grande si mi mirada no lo puede envolver y pequeño si lo abarco completamente. Esta práctica minimalista de la presencia terminará en una experiencia perceptual existencial. Los minimalistas están conscientes de ello, por eso Robert Morris afirma: “La conciencia de la escala es una función de la comparación hecha entre aquella constante: la dimensión del propio cuerpo y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implicado en esa comparación... Un objeto más grande incluye más espacio a su alrededor que el exigido por uno más pequeño”. En este sentido, el objeto artístico habría que entenderlo como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador. Ello supondrá que, por primera vez, el espacio expositivo es concebido como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los espectadores de estas. Esta relación objeto-sujeto, obra de arte-espectador, planteará en última instancia una experiencia corporal y la cuestión del contexto, lo que dará lugar a reflexiones cuyos frutos serán el arte corporal, el *land art*, etc.

A un nivel de soporte físico, la obra minimalista acude generalmente a un material de carácter industrial, a sus componentes manufacturados. La idea es que la pieza no contenga rastro alguno del proceso de fabricación;

de hecho, Tony Smith encargó por teléfono la realización de su escultura *Die* (1962) —un tubo de acero gigantesco—, para que la distancia entre él y la manufactura del objeto físico fuera total. Otros materiales usados por los minimalistas suelen ser el aluminio, la fórmica, la fibra de vidrio y, en menor medida, el tubo fluorescente, la madera.

El módulo es un sistema de repetición con carácter metódico: las partes individuales no son relevantes en su lógica impersonal, y tanto las propiedades del material, como las de la superficie y del color, permanecen constantes con el propósito de no desviar la atención de la obra como un todo.

En el objeto minimal, la posibilidad del repertorio cromático se reduce al color del material utilizado, por lo cual el objeto es generalmente monocromático.

Si bien la búsqueda cognitiva de la verdad en el arte, de su artisticidad específica, es una pretensión de universalidad de carácter modernista, hay en el objeto minimalista las implicaciones conceptuales de un sistema abierto cuyo desarrollo desembocará inevitablemente en algo como el arte conceptual. Cuando el artista minimalista Sol LeWitt dice: "El arte absolutamente libre no desemboca en un cuadro ni en una escultura sino en un objeto puro" no está hablando de un objeto físico sino de una idea. Así se produce una desmaterialización del arte como objeto, no solo en favor de las fases de su constitución sino de un arte que está más ligado al concepto que a la visualidad. El minimalismo es un camino cognitivo hacia lo procesual que concluye en la reivindicación de la idea.

El minimalismo en pintura

La pintura minimalista es la aplicación de los principios generales del minimalismo a la pintura. Se trata de una pintura abstracta que se originó en los Estados Unidos, concretamente en Nueva York, en la década de los años 60, desarrollándose durante los años 70. Forma parte del *minimal art*, que suele traducirse como arte minimal.

Se considera que es una reacción contra las formas pictóricas del expresionismo abstracto. El primer pintor a quien se relaciona específicamente

con el minimalismo fue Frank Stella, quien ya en 1960 realiza una serie de pinturas monocromas de tonos oscuros cuyo interior estaba recorrido por líneas paralelas al bastidor, como reduciendo la pintura a su grado cero, o buscando una síntesis entre la estructura interna y la estructura externa del cuadro. Como influencia del minimalismo en la pintura se cita a Ad Reinhardt y sus "pinturas negras" realizadas al final de su vida. Como precedente, la tendencia *color-field painting*, dentro del expresionismo abstracto.

Los pintores minimalistas recibieron, además, las influencias del compositor John Cage, del poeta William Carlos Williams, y del arquitecto Frederick Law Olmsted. De manera explícita afirmaron que su arte no era una expresión de sí mismos, en completa oposición a los expresionistas abstractos de la década precedente. Muy pronto crearon un estilo minimalista, entre cuyos rasgos estaban: formas rectangulares y cúbicas, igualdad de las partes del cuadro, repetición, superficies neutras, materiales industriales. Suelen realizar telas de gran formato en los que predomina, ante todo, el color.

El minimalismo en arquitectura

El minimalismo arquitectónico surge a finales de la década del 60 en Nueva York, pero sus orígenes están anclados en Europa, en las primeras ideas del arquitecto alemán Ludwig Mies Van Der Rohe.

Ludwig Mies Van Der Rohe elabora sus ideas acerca de la pureza de las formas (precursoras del minimalismo) durante el ejercicio de su cargo en la dirección de la Escuela de Arte y Diseño de la Bauhaus, en Alemania, a finales de los años 30. Poco tiempo después, y debido al proceso de la Segunda Guerra Mundial, emigra a Estados Unidos, país donde ya era conocido como arquitecto y diseñador influyente, y se nacionaliza estadounidense.

Entrados los años 60 participa en Nueva York del movimiento del arte mínimo y geométrico en las artes visuales. Aunque no fue el único que intervino, su versión del racionalismo y posteriormente del funcionalismo se han convertido en modelos para el resto de los profesionales de su siglo. Su influencia se podría resumir en una frase que él mismo dictó y que se ha

convertido en el lema de la arquitectura de vanguardia de la primera mitad del siglo XX: "menos es más".

Ya en la década del 70, el minimalismo alcanza su madurez como una forma de reacción a los estilos recargados de la época (principalmente el pop art) y la saturación comunicacional dentro del universo estético. Esto influyó no solo en la decoración y la arquitectura, sino también en la pintura, la moda y la música.

2. "El minimalismo es algo más que forma o estilo"

La intención reflexiva de despojar a una idea de todo aquello que es superfluo, ornamental y prescindible, para quedarse solo con lo que se considera esencial o necesario, es muy antigua, pero también es antiguo, su contrario, el maximalismo, es decir la actitud emotiva del barroco, que hace de la forma y sus posibilidades infinitas su esplendor esencial. Mientras el minimalismo supone siempre una actitud reflexiva, deliberada y premeditada en busca de lo imprescindible; el maximalismo puede ser involuntario, reiterativo, laberíntico y derrochador; mientras aquel disfruta de los placeres, cognitivos o no, del intelecto, este se contenta con el disfrute sensorial de los sentidos.

Ya en los antiguos oráculos podemos encontrar elementos inherentemente minimalistas. En la Grecia antigua el oráculo de Delfos decía: "Conócete a ti mismo", en lugar de decir: "El análisis exhaustivo y la comprensión de la propia psique pueden ser un prerrequisito para comprender la propia conducta y el mundo en general".

Pero también son minimalistas los proverbios, las máximas, los aforismos, los epigramas, los refranes y las comprimidas narrativas de muchas de las fábulas que conocemos. Esta forma de pensamiento condensado suele ser también autorreflexivo y autodemostrativo, minimalismo sobre minimalismo: "Lo breve, si bueno, dos veces bueno". "El silencio es oro". "Vita brevis est, ars longa", dice Seneca a los aspirantes a poeta. "Abolir el exceso", recomienda M. Twain.

Asociado a la necesidad de conservar solo lo indispensable, el minima-

lismo se da inicialmente en culturas orales y subculturas, donde el poder de retención mnemónica tiene prioridad absoluta.

Frente a los poemas épicos en verso como *La Iliada*, *La odisea*, *Lla Eneida*, y los más largos en sánscrito como el *Ramayana*, el *Mahabharata*, están la formas poéticas como el palíndromo: “Dábale arroz a la zorra el abad”, o el haiku japonés: “El hacha muerde el árbol, pero el caracol está calmo y sereno”, o los cuentos zen: “Un hombre que viajaba a través de un campo se encontró con un tigre; al verlo huyó, mientras el tigre lo perseguía; al llegar a un precipicio se agarró de la raíz de una liana y salto al otro lado. El tigre lo olfateaba desde arriba. Temblando, el hombre miraba hacia abajo, donde otro tigre lo esperaba para devorarlo. Solo la liana lo sostenía. Dos ratones, uno blanco y otro negro, empezaron a roer la liana. El hombre vio una fresa cerca. Agarrándose bien de la liana con una mano, con la otra cogió la fresa. ¡Qué sabrosa estaba!”

Está el radical reduccionismo fundamental del filósofo Descartes y su cogito ergo sum: que comienza por rechazar todo aquello que no es evidente y se queda finalmente con algo breve y fundamental sobre lo que construirá el conocimiento. Existen incluso poemas de una sola palabra, o palabras que deberían ser poemas; una de ellas es “mamihlapinatapei”, y está en el libro de Guines, es una palabra de la tierra del fuego, y traducida quiere decir: “Mirándose a los ojos, esperando cada uno que el otro inicie lo que ambos desean pero ninguno de los dos se atreve a iniciar.”

La misma frase “menos es más” (less is more), atribuida a Mies van der Rohe, y a veces a Robert Morris, Ad Reinhardt, Walter Gropius, o Robert Browning, al igual que la frase de la Bauhaus: “La forma sigue a la función”, es en el arte un ejemplo notable de concentración minimalista, cuyo principio fundamental es que el efecto artístico está marcado por una radical economía de medios en función de lo esencial, de lo más significativo, su poder es tal que toda esta oración mencionada (cuyo principio fundamental es...etc.) es perfectamente reemplazable por el “menos es más”. Aunque minimalismo y funcionalismo no son la misma cosa, la frase de los funcionalistas de la Bauhaus surge del mismo impulso: despojarse de lo superfluo para revelar solo lo necesario.

Al igual que en pintura o en escultura, el proceso artístico de búsqueda de lo esencial y su consecuente desprendimiento de lo innecesario llevado

a cabo desde las vanguardias artísticas a principios del siglo XX, en la literatura podemos encontrar también ejemplos de esa actitud en Borges y su obra de cuentos *Ficciones*, o en Hemingway, quien recomendaba: “No digas ni una sola palabra más de la necesaria”, y añadía “Puedes omitir casi todo con tal de que sepas lo que has omitido, es más, la parte omitida reforzará la historia y hará que la gente sienta más de lo que comprende”. En este sentido y casi en la misma época (1969) hay una obra ejemplar de teatro de Samuel Beckett llamada *Aliento*: El telón se abre sobre una escena tenuemente iluminada, despojada de todo objeto, salvo de unas cuantas basuras desparramadas; se oye un único grito humano grabado, después una sola y amplificada inspiración y expiración acompañada por un incremento y disminución de las luces y, de nuevo, el grito. Treinta segundos después de haberse iniciado la obra, el telón se baja. (El minimalismo es siempre interactivo, pues para desarrollarse necesita del espectador, lo que aún queda por decir, lo piensa el espectador).

Pero, así como el minimalismo es un modo de pensar, interpretar o disfrutar la realidad, el maximalismo o el “barroquismo” también lo es. Así tenemos, por un lado, las digamos gratificantes bajas calorías, de *Aliento* o *Textos para nada* de Beckett, y por otro las delicias de altas calorías de *Cien años de soledad* de García Márquez.

3. El minimalismo literario

El término “minimalismo” en la literatura occidental me parece que surge, al igual que en las artes visuales, de una reacción, si no de rechazo, al menos como cuestionamiento a la modernidad; de hecho, el minimalismo aparece en el contexto de lo que conocemos como posmodernidad. De manera general, entiendo la posmodernidad como un catalizador de reacciones dispares y contradictorias antes que como una teoría integradora y coherente, pero sin duda es una respuesta adecuada a los nuevos condicionantes socio-históricos respecto de la modernidad. También de manera general me atrevería a decir que es con la posmodernidad que empezamos a leer novelas, que ya no están organizadas causalmente, siguiendo una trama lineal, con un desarrollo lógico y efectos de resolución y desenlace, sino que ahora la novela suele estar construida sobre la digresión, la acotación, el collage, la ruptura del ritmo narrativo y el experimento antimo-

ernista. De algún modo el minimalismo es la respuesta artística de la posmodernidad a una sociedad dominada por la inflación económica, cultural y lingüística, y esta respuesta es precisamente una deliberada austeridad expresiva, intencionadamente árida y entrópica. En este sentido, creo que el minimalismo en la literatura tiene que ver con esta atmósfera experimental, pero también con esa especie de recogimiento y autorreferencialidad que se da también en las artes visuales.

Uno de los escritores más representativos de lo que se llama “minimalismo literario” es el norteamericano Raymond Carver.

Raymond Carver fue la gran revelación de la década de 1980. Había publicado la colección de relatos titulada *Catedral*, en 1983, y los lectores descubrieron sus anteriores libros, como *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* o *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?*

Voy a limitarme a citar frases suyas que considero son significativas para nuestro tema; están extraídas de un texto escrito por él llamado *Escribiendo* y de una entrevista a Carver, ambos publicados en el número 80-81 de la revista española *Quimera*:

Tengo clavada en mi pared una tarjeta de tres por cinco, en la que escribí un lema tomado de un relato de Chejov:... Y súbitamente todo empezó a aclarársele. Sentí que esas palabras contenían la maravilla de lo posible. Amo su claridad y su sencillez, amo la muy alta revelación que hay en ellas.

Una vez escuché al escritor Geoffrey Wolf decir a un grupo de estudiantes: No a los juegos triviales. También eso pasó a una tarjeta de tres por cinco con una corrección: No jugar. Odio los juegos literarios. Al primer signo de juego o de truco en una narración, sea trivial o elaborado, cierro el libro. Pero también una escritura minuciosa, puntillosa, o plúmbea, puede echarme a dormir.

Tanto en la poesía como en la narración breve es posible hablar de lugares comunes y de cosas usadas comúnmente con un lenguaje

claro y preciso, y dotar de esos objetos —una silla, la cortina de una ventana, un tenedor, una piedra— con los atributos de lo inmenso. Es posible escribir un diálogo aparentemente inocuo que, sin embargo, provoque un escalofrío en la espina dorsal del lector, como bien demuestran las delicias debidas a Nabokov.

En el maravilloso cuento de Guy de Maupasant, el narrador dice lo siguiente acerca de la escritura: Ningún hierro puede despedazar tan fuertemente el corazón como un punto puesto en el lugar que le corresponde.

Hacemos palabras y deben ser palabras escogidas, puntuadas en donde corresponda, para que puedan significar lo que en verdad pretenden. Si las palabras están en fuerte maridaje con las emociones del escritor, o si son imprecisas e inútiles para la expresión de cualquier otro razonamiento, los ojos del lector deberán volver sobre ellas y nada habremos ganado.

La narración precisa de un lenguaje claro y concreto, para concretarse y alcanzar un significado (...). Las palabras serán todo lo precisas que necesite un tono más llano, pues así podrán contener algo.

Es posible en un poema o en un relato escribir acerca de cosas completamente ordinarias o cotidianas, y utilizar un lenguaje ordinario o común, al tiempo de dotar a tales cosas —una silla, una cortina, un tenedor— de un poder inmenso y hasta cierto punto asombroso.

En mi vida no soy muy dado a la retórica o a la abstracción, ni tampoco en mi escritura o en mi pensamiento, así que solo puedo decir que, cuando me pongo a escribir sobre determinada gente, deseo situar a los personajes en un ambiente que resulte tan palpable como sea posible. Ello puede implicar la inclusión de un aparato de televisión, o una mesa o un rotulador que reposa sobre una mesa, pero lo cierto es que si tales objetos van a figurar en el relato no deben permanecer inertes

bajo ningún concepto. Deben conectarse con la vida que acontece a su alrededor.

Me encanta vérmelas con determinadas frases, reescribirlas, adelgazarlas y condensarlas, hasta que den la impresión de haber alcanzado toda su solidez. Puede que ello se deba a mi aprendizaje con John Gardner, del que fui alumno. El me aconsejó: Si puedes expresarlo en quince palabras en vez de hacerlo en veinte o treinta, exprésalo en quince”

Quiero citar, además, dos frases de Flaubert mencionadas por Carver con admiración: “El artista, en su obra, debe ser como Dios en su creación, ha de sentirse en todas partes sin que se le vea en ninguna”. Y otra que completa y parece explicar la primera: “La prosa es arquitectura, todo ha de hacerse fríamente, con serenidad”.

Podríamos decir que el relato minimalista se caracteriza por:

- 1) Lenguaje escueto pero preciso.
- 2) Pocas acciones. Pocos personajes.
- 4) Finales abiertos.
- 5) Impresionismo literario (vale más la impresión que el relato íntegro).

El relato minimalista parece cuestionar la definición clásica según la cual... “Todo relato es la dinamización literaria de un deseo”.

Otros minimalismos

Como habíamos visto antes, existen otras corrientes literarias que, sin llevar la etiqueta de “minimalismo”, tienen la misma forma austera en favor de un contenido resignificador y revelador.

Los haikus de Japón

El haiku es un poema breve de aproximadamente diecisiete sílabas, suele estar organizado en tres versos (5-7-5). El haiku no tiene título ni rima en japonés, su simplicidad es tal que podemos prescindir de signos de puntuación y mayúsculas. Es una forma poética predominantemente nominal donde abundan los sustantivos.

El haiku está relacionado con el "satori", o iluminación, por la que penetramos en la realidad total de las cosas. Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho ordinario y que hasta ahora había estado desapercibido. El haiku es la aprehensión de una cosa por medio de la "realización" de nuestra propia unidad original y esencial con la cosa misma. La palabra "realización" tiene aquí el significado literal de "hacer real" en nosotros mismos. La cosa se percibe a sí misma en nosotros; nosotros la percibimos por simple autoconciencia. La realización en este sentido es re-unión de nosotros mismos con las cosas. Una flor es la primavera; una hoja que cae contiene la totalidad del otoño, del otoño eterno, intemporal, de cada cosa y de todas las cosas. El Haiku es la recreación de cosas que ya existen por su propio derecho, pero necesitan del poeta para poder "*llegar a la plena estatura del hombre*".

La filosofía zen trata la realidad como vacío; el zen es la fuerza creadora desde la que surge el mundo y todos los seres vivos. Todo lo zen es minimalista; la pintura, la arquitectura, el arte de los jardines japoneses, la ancestral ceremonia del té... todo es meticulosamente simple, creado bajo los designios de lo natural, lo imperfecto y lo espontáneo.

Los haikus de J. Kerouac

Tras conocer el budismo e influenciado por la filosofía zen, Kerouac, autor de la novela *Los Vagabundos del Dharma*, descubre los haikus. En la novela sus alter egos van creando haikus espontáneamente mientras suben una montaña, y discuten si cumplen con los requisitos o no para considerarlos como tales, centrándose en aspectos temáticos, y en la sencillez del poema, pues cualquier adorno estilístico los alejaría de la sobriedad intrín-

seca del haiku. Kerouac, en sus diálogos, hace ver que los poetas orientales no se embriagaban emocionalmente en las montañas, no se excitaban, simplemente registraban una naturaleza redescubierta, revelándola, con una llana precisión, sin artificios literarios ni expresiones sofisticadas, manifestando una síntesis esencial.

Kerouac dice que un haiku debe ser muy simple, y libre de todo truco poético, debe ser tan aireado y gracioso como una *Pastorella* de Vivaldi (Kerouac 1986: 9). Textualmente dice. “Un auténtico haiku tiene que ser tan simple como el pan y, sin embargo, hacerte ver las cosas reales (Kerouac 2004: 60)”. Cuando él escribe no se restringe a la regla de las 17 sílabas al crearlos en inglés, aunque sí respeta los tres versos.

**Publicado originalmente en el Boletín Literario del Centro Pedagógico y Cultural
Simón I. Patiño, N°22, noviembre, 2011.**

DESARROLLO Y VIVIR BIEN

Hace algún tiempo, viviendo en Caracas, cuando todo joven que se respete tenía el pelo largo, cuando Marx —tanto Karl como Groucho—, cuando Mao, el budismo zen, la contracultura, Allen Ginsberg, los beatnicks, Jack Kerouac, Jean-Paul Sartre, el Fluxus, Frank Zappa, Herbert Marcuse, Carlos Castañeda y los hongos psicodélicos amenazaban todos juntos y al mismo tiempo con cambiar el mundo, un grupo de amigos de la universidad, llenos de las enseñanzas extraacadémicas de algunos de esos maestros, hicimos un paréntesis experimental y nos fuimos a vivir al campo, lo más lejos posible de la capital, a ver si aquel cambio era posible desde un hipotético grado cero de la cultura, ya que todo en la ciudad estaba empecinada en conservar los valores opuestos al cambio. En aquellos tiempos no éramos los únicos queriendo hacer eso.

No viene al cuento decir aquí lo que sucedió con nosotros, sino lo que vimos allí. Una vez que nos asentamos en los alrededores de un pequeño poblado rodeado de suaves colinas verdes, descubrimos un pequeño pueblo del que no podría decirse que estaba ni desarrollado ni subdesarrollado, sino literalmente “a-desarrollado”, es decir, fuera del desarrollo: sus habitantes cultivaban arroz unas cuatro horas por la mañana, luego unos se dedicaban a escuchar cómo crecían los cultivos y otros a hacer artesanías por puro placer y, sobre todo, a conversar; un día a la semana iban de paseo a otros pueblos a intercambiar su arroz almacenado por otros productos necesarios y a conversar. Era un pueblo fuera del tiempo, allí vimos una felicidad tranquila, toda la felicidad que se puede tener en este mundo. Ahora puedo ver que ese pueblo poseía una especie de bienestar colectivo, un arte de vivir, refinado, y al mismo tiempo relativamente austero; no había prácticamente ningún impacto humano sobre la naturaleza y menos pre-

tensión alguna de controlarla, seguramente hoy muchos dirían que eran “gente sin aspiraciones de progresar”, pues sí, estaban estacionados convenientemente en una condición de sereno bienestar; aquella gente vivía en la tierra tal como los peces viven en el agua.

Algunos años más tarde, después de que nuestro propio proyecto fracasara por un insalvable conflicto entre el individuo y la organización, volví con nostalgia al pueblo: había perdido ese verde silvestre que nos atrajo y ya tenía esa atmósfera común y sin personalidad que caracteriza a las ciudades en formación: nuestro amigo José Vicente nos contó que alguien había llegado con la idea de vender el arroz a una distribuidora nacional, y que con esas ganancias tuvieron que comprar un carro para el transporte, ya que la distribuidora fue exigiéndoles una mayor producción, tentados por el dinero tuvieron que trabajar todo el día; unos se habían convertido en propietarios y otros en empleados, pero todos ganaban dinero ahora y podían comprar muchas cosas que ni imaginaban antes, pero ya no tenían tiempo para conversar y menos para hacer arte; el pueblo se veía sucio de plásticos, latas y empaques aplastados, el único que no se veía ocupado ni contento era el anciano José Vicente, que decía que no sabía que eran pobres hasta que se lo hizo notar aquel que había llegado, concluyendo que tal vez habían “caído en una trampa tendida por el diablo”; su hijo mayor no pudo adaptarse y se había “perdido en la bebida”, los más jóvenes solo hablaban de progreso. Ya no vi más aquella felicidad tranquila, solo prisa y deseo.

Esa comunidad que vivía al margen del desarrollo, sin crecimiento económico alguno, compartiendo sus “escasos” bienes materiales, se convirtió, casi por decreto, en “pobre” y “subdesarrollada”, aunque ahora tenían más cosas que antes; su gran riqueza relacional, la que generaba plenitud y felicidad se había extraviado entre el apuro vertiginoso por otra clase de riqueza cuantitativa, más tangible y más deslumbrante, solo que ese apuro parecía no terminar nunca: los dos hijos menores de José Vicente querían ganar más para comprar “una casa mejor” y “más terrenos para producir más”. En los siete meses que vivimos cerca de ellos nunca había escuchado este “nuevo” lenguaje que se parecía demasiado al lenguaje de la ciudad, donde nosotros sabíamos que no estaba la felicidad. Ni siquiera les interesaba demasiado la única bicicleta que utilizábamos entonces, aunque les parecía divertida, no la encontraban realmente útil: “Si podemos ir caminando y además conversar —nos decían—, ¿para que ir en bicicleta?”. Lo cierto es que cuando se pinchó uno de sus neumáticos, más nunca la volvi-

mos a levantar. Realmente no nos hacía falta; tan importante era llegar hacia algún lado como el recorrido, así que, ¿por qué desear llegar pronto?

¿El vivir bien no tendría que significar también crear otro tipo de relación con el tiempo?: deshacernos de la obsesión por la velocidad y recuperar el tiempo para la vida, liberarse de la adicción al trabajo y al dinero para volver a disfrutar de la lentitud, redescubrir los sabores vitales relacionados con la tierra, la proximidad y el prójimo. No se trata de regresar a un pasado mítico perdido, sino de inventar una tradición renovada.

Hace unos 35 años, el mundo ya tenía dudas profundas sobre el progreso y el crecimiento económico: estaba alarmado por los crecientes niveles de contaminación en el planeta, tanto que todos los gobiernos se comprometieron a cumplir ciertos acuerdos considerados urgentes, como: 1) consumir recursos no renovables por debajo de su tasa de sustitución; 2) consumir recursos renovables por debajo de su tasa de renovación; 3) verter residuos siempre en cantidades y composición asimilables por parte de los sistemas naturales; 4) mantener la biodiversidad; y 5) garantizar la equidad redistributiva de las plusvalías. 35 años después de esos acuerdos nadie ha cumplido y la situación medioambiental del planeta es peor que antes. Los resultados científicos afirman que ahora ya no es suficiente con contener el problema, sino de revertirlo, es decir, ya no basta con frenar el carro; hay que retroceder para evitar el abismo. Ejemplo, ya no se trata de reciclar más, sino de consumir menos.

En este sentido, el vivir bien, como verdadero concepto de cambio, supone un cuestionamiento radical a esas antiguas y obsoletas ideas de progreso, desarrollo y crecimiento económico, ya que son conceptos generados en un momento determinado, la producción y el consumismo capitalista. Por tanto, es necesaria su contraparte propositiva: un decrecimiento económico deliberado, es decir, la reducción de manera decisiva y progresiva del consumo de materia y energía, lo cual implica, obviamente, un cambio radical en la forma de pensar, de producir, de consumir y de vivir, una nueva forma de organizarnos social y económicamente: primar la cooperación y al altruismo sobre la competencia y el egoísmo; revisar nuestra manera de conceptualizar la pobreza y la escasez; adaptar las estructuras económicas a la medida del ser humano y de su felicidad; redistribuir el acceso a los recursos naturales y a la riqueza; potenciar los bienes duraderos; conservar, reparar y reutilizar los bienes para evitar el consumismo; potenciar la producción a escala local y en un sentido sostenible; privilegiar los culti-

vos agroecológicos, favorecer la alimentación vegetariana ¹¹, y los saberes locales no desarrollistas, etc. Los valores sobre los que reposan el progreso, el desarrollo, etc. (regulación del tiempo, control racional de la naturaleza, etc.), están más relacionados con la historia de occidente y no se corresponden con aspiraciones más universales como la felicidad o la solidaridad, y no tienen ningún sentido para otras sociedades, es más, son impensables.

Antes, como ahora, se hablaba de la necesidad de un cambio radical. Antes como ahora, parece que no hay manera de desligarse de los irreducibles engranajes del sistema colonizador y unidimensional que solemos asumir en tanto sentido común; hay una distancia que parece insalvable entre el discurso y lo que hacemos: Somos presos y víctimas de los condicionamientos sociales y culturales; por tanto, no es posible un cambio de verdad. ¿Cómo se puede descolonizar y desintoxicar este imaginario que nos impide no solo realizar, sino pensar, sociedades verdaderamente distintas? Más aun cuando la autocrítica no existe a riesgo de convertirse en amenaza.

Pareciera que el vivir bien, como toda utopía, choca con la naturaleza humana, o al menos con la condición humana históricamente configurada por la colonización de la civilización occidental. Hay que revalorizar la autocrítica de esa condición colonizada para descubrir lo que realmente es ella, más allá de los idealismos narcisistas y los lirismos demagógicos de los que suele cubrirse.

Lo que es claro es que no son respuestas técnicas o económicas las que se necesitan, sino respuestas políticas y filosóficas, además de una voluntad que rescate como valor ético la coherencia necesaria entre lo que se dice y lo que se hace.

Publicado originalmente en el semanario La Época, La Paz, Bolivia, 15 de junio, 2012

11 Según la FAO, "la larga sombra de la ganadería sobre el medioambiente" tiene estos números: el 18% del efecto invernadero lo produce la ganadería, el 70% de la selva amazónica se tala para la producción de carne, 33% de tierra cultivable global es usado para producir alimento para ganado; 10 calorías vegetales alimentando al ganado produce solo una caloría en forma de carne, etc.

ARTE CONTEMPORÁNEO Y ARTE INDÍGENA

1.

El arte en este país nunca ha sido tomado en cuenta durante las grandes transformaciones sociales o las revoluciones culturales que se han sucedido, es como si ya todo estaría dicho al respecto. Pareciera que el arte todavía conservara su antiguo estatus de universalidad ahistórica e inmutable, solo así se explica que no haya habido una reconsideración del arte desde su naturaleza histórica, por tanto, desde su posibilidad y necesidad de cambio.

2.

Hemos incorporado el arte clásico como inmutable y universal —a pesar de que fue fundado en la Italia del siglo XV—, por eso no hemos admitido las radicales transformaciones en el arte ocasionadas por las vanguardias artísticas europeas, que derrumbaron el antiguo edificio del arte de la bella representación objetiva. Escuchar a las vanguardias artísticas habría significado cuestionar esa idea de arte y poner, además, en consideración preguntas como: ¿qué es el arte? o ¿qué es el arte en este tiempo y en este lugar actual?”, como efectivamente sucedió en la mayoría de los países latinoamericanos.

Pero en nuestro país mantenemos aún, con cierto sentido teológico, la idea de un arte universal, intemporal, como si sus contenidos estarían más allá de las vicisitudes, las mezquindades y los acontecimientos históricos, políticos, culturales o económicos; como si el arte hubiera sido siempre lo mismo. No hace falta ser posmoderno para darse cuenta que esa supuesta universalidad del arte se deriva de categorías mentales idealistas de la tradición moderna occidental del siglo XVII

3.

Por otra parte, aun cuando la actual Constitución del Estado Plurinacional abrió el concepto de cultura para hacerla ampliamente plural y diversa¹² en la práctica seguimos manteniendo la cultura como sinónimo de “civilización”¹³ y, en consecuencia, dos formas culturales: una alta y desarrollada, calificada como refinada, sofisticada, elitista, y además sin utilidad ni función alguna, propio de las “bellas artes” (ballet, música clásica, artes plásticas, danza, literatura, etc.), y otra cultura baja, retrasada, popular, caracterizada por producir objetos artesanales y eventos propios de las tradiciones populares.

Pero, entonces, al advertir que esta dicotomía jerarquiza la cultura “cultura” sobre la cultura “popular”, generando evidentemente factores de exclusión, lo que se hace es invertir los factores y así se decreta la preeminencia de “la cultura popular” sobre la llamada “cultura elitista”, pero el hecho es que se sigue pensando en una dualidad dicotómica como si esta fuera ontológica, cuando la dualidad es un concepto occidental, opuesto al pluralismo integrador que promueve la Constitución. De tal manera que seguimos implementando el simplismo del maniqueísmo y sus consecuencias de exclusión.

Si bien, en tanto civilización, la cultura marca ciertamente la diferencia entre los hechos específicamente humanos de las acciones animales, la definición maniqueísta de cultura supone una abstracción muy genérica de lo que los seres humanos hacen en tanto humanos. El problema de esa definición es que no sirve para entender el quehacer humano, que es siempre concreto, contextual, plural y diverso. Es decir, no hay un solo lugar sino muchos y diversos donde los seres humanos hacen y piensan cosas; no hay, entonces, nunca una cultura, ni dos, sino muchas culturas, tal como afirma con claridad la actual Constitución.

12 Ver los artículos 1, 2 y 98 de la actual Constitución Política del Estado.

13 Recordemos que “cultura” viene del latín romano que significa “cultivo de la tierra”, y como metáfora está “el cultivo de la especie humana”, por lo que para los romanos “cultura” era sinónimo de educación, pero también de “civilización”, en la medida en que la educación solo es posible en la ciudad (civis, ciudadano; civitas, ciudad). Por tanto, el campesino no tenía cultura, no era civilizado, lo que para los romanos de aquellos tiempos era sinónimo de “salvajismo” y “barbarie”

4.

Así como hay un concepto de cultura occidental que durante mucho tiempo pretendió la universalidad, del mismo modo hay un concepto de arte que ha pretendido la universalidad, y ciertamente ambos fueron universales por mucho tiempo en un sentido pleno, pero luego fueron contextuales también en un sentido pleno. Esto puede parecer una contradicción, pero solo desde un punto de vista occidental moderno, donde la verdad, desde la tradición platónica, es algo estático que existe en sí y, por tanto, no cambia y no puede ser otra cosa distinta nunca, pero desde otra perspectiva la verdad es algo que se va haciendo en la historia ¹⁴, es algo así como la realidad para la física cuántica: un proceso de construcción de la percepción, o de edición, diríamos hoy. Con el arte sucede lo mismo, es decir, ha cambiado tanto que ahora el arte es lo que antes no era. Por eso el filósofo T. Adorno, a principios del siglo XX, al tratar de explicar las radicales transformaciones que se estaban sucediendo en el arte, se preguntaba: ¿Cómo se puede seguir llamando arte a algo cuyo contenido ha cambiado tanto?, para afirmar luego que el concepto de arte o su definición ya no puede ser fijo o inamovible, puesto que los artistas y su actividad van empujando constantemente sus límites.

5.

La historia del arte nos dice que en las recientes fases de su desarrollo, específicamente empezando el siglo XX, el arte ha sufrido una gran ruptura que lo ha separado de casi 400 años de continuidad histórica, lineal y progresiva; esa ruptura no se refiere a un mero cambio de estilo artístico, sino

¹⁴ Esa idea de verdad debería hacernos admitir como natural el hecho por el cual el arte, después de haber sido inventado, como concepto al menos, por los griegos en el siglo V a.C., en tanto saber hacer artesanal; después de transformarse "universalmente" en el Renacimiento como representación objetiva de la realidad en términos de belleza racional, y excluir todas aquellas manifestaciones estéticas de otras culturas; y después de haberse refundado esencialmente en las vanguardias artísticas en tanto manifestación de carácter vital, interdisciplinar y plural, termina finalmente convertido en un arte no solo esencialmente plural, interdisciplinario y contextual, sino sin definición inequívoca o inmutable, por lo que, por derecho propio, todas aquellas manifestaciones culturales que antes eran consideradas como artesanales pueden ser hoy simplemente arte.

a algo más importante, como es la refundación del arte, lo que dio lugar a otro arte. Esto surgió desde la misma historia del arte occidental, después de la evidente reiteración estéril y la parálisis académica en que terminó agotándose el arte del pasado y a partir de las interrogantes vanguardistas acerca de la especificidad del arte y su significado en la sociedad. Pero, como ya sabemos, todos los experimentos y las respuestas propuestas — me refiero a los manifiestos artísticos de las vanguardias— no culminaron en esa nueva y única gran verdad que se buscaba para el arte; pero sucedió que se multiplicaron las posibilidades de pensar y hacer arte. Esta consecuencia se hizo práctica permanente, hasta asentarse y convertirse en una característica —reflexiva, plural, experimental, abierta— del nuevo arte, donde ya no existía, sin embargo, ningún propósito de verdad única. Esta nueva práctica artística, fundada sobre un concepto permanentemente ampliado de arte, es lo que se llama precisamente arte contemporáneo.

El punto que me interesa en esta historia es aquel en el que el llamado “arte clásico” —siglos XV a XIX—, concebido como “arte universal” a partir de su ombligo cultural occidental, definió las formas y los acontecimientos estéticos de otras culturas como “artesanía” y/o “arte menor” o “popular”, utilizando criterios que todavía se usan aquí, cuando esos mismos criterios han sido abolidos en occidente.

Del mismo modo se ha asimilado lo figurativo, lo escultórico, lo pictórico, como categorías inseparables de la estructura del arte. Y sobre esta estructura se ha pretendido plasmar lo nacional y lo identitario de nuestro país. El resultado es que las pinturas coloniales de arcángeles arcabuceros y las pinturas representativas con temas indigenistas siguen constituyendo el arte nacional, excluyendo así las formas abstractas de los indígenas originarios de oriente y occidente, y aislándolas en el ámbito de la etnografía y el folclore.

Hemos incorporado a tal punto el antiguo concepto de arte occidental, que no podemos comprender que si el arte indígena no es representativo ni figurativo es porque su objeto busca plasmar sintéticamente la función significativa de experiencias socio-religiosas, que son en sí mismas irrerepresentables directamente. Estéticamente por lo menos, hay más cosas en común entre la estética de los tejidos de los indígenas de tierras altas y bajas y el propuesto por la abstracción geométrica de los vanguardistas Mondrian o Kandinsky, que entre aquella estética indígena y el arte “nacional”

que exhibimos. Los rituales colectivos de los guaraníes o aimaras tienen más cosas en común con los performances de artistas contemporáneos latinoamericanos que con las pinturas decorativas “andinas” o representativas de “paisajes andinos” o “llamitas”. Aquellos aspiran a la abolición de la frontera arte-vida, estos refuerzan artificialmente esa frontera para poder vender arte “intemporal”.

6.

Lo que quiero decir es que en este desarrollo histórico de la verdad del arte se ha llegado a un punto en el que los artistas, desde principios del siglo XX, al empujar constantemente con su reflexión y su práctica los límites de la definición de arte, han terminado por hacer del concepto de frontera, tanto en sentido artístico como cultural, un lugar de creación, intercambio y rupturas, de diferencia y transacciones. Sin embargo, en las instituciones especializadas de enseñanza artística de nuestro país, todavía se conservan aquellos criterios del arte clásico para argumentar la división arte-artisanía, aun cuando, como hemos visto, son evidentemente etnocentristas y excluyentes.

Quiero mostrar brevemente de qué modo esos criterios fueron cuestionados desde principios del siglo XX por las vanguardias artísticas, acentuándose después más aún en la reflexión y la práctica del arte contemporáneo:

- Se dice que “el arte no es utilitario, que no tiene una finalidad extra-artística, a diferencia de la artesanía, que está colmada de funciones y aspectos utilitarios”.

Alrededor de 1930 comienzan a aparecer las primeras experiencias artísticas corporales, donde las formas se desprenden de determinadas funciones de carácter ritual o social; ejemplo: las “experiencias” y los rituales performáticos avant la lettre del brasileño Flavio de Carvalho en los años 30 y del pintor venezolano Armando Reverón en los años 40; y están también las experiencias del argentino Alfredo Portillos, basadas en montajes de rituales populares, además de las propuestas corporales ritualistas de Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman, el Accionismo vienés; el activismo político de las Guerrilla Girls, la Escultura social de Joseph Beuys y, sobre todo, esa determinante iniciativa del dadaísmo para disolver las

fronteras entre el arte y la vida. Son el conjunto de estas propuestas teóricas y el cuerpo como soporte lo que establece semejanzas evidentes entre estas prácticas y las manifestaciones estético-ritualistas de los indígenas; en ambos es fundamental la participación activa del espectador, la comunión del arte con la vida cotidiana, la integración de distintas modalidades estéticas como la música, la danza, la pintura, la estética objetual, etc.

- Se dice que “el arte es producto de una creación individual, en cambio en la artesanía se disuelve lo individual; de hecho, el autor no firma para remarcar esa individualidad “.

En la década de los 70, el naciente arte contemporáneo comienza a cuestionar precisamente la individualidad manifestada por la autoría, proponiendo obras sin firma alguna, o proyectos artísticos concebidos para ser realizados mediante instrucciones interpretativas. Por otra parte, el arte actual está lleno de ejemplos en los que la obra de arte es un producto colectivo, tal como era, y son aún, las manifestaciones estéticas de los indígenas.

- Se dice que “el arte se manifiesta en géneros artísticos diferenciados como música, artes plásticas, literatura, danza, teatro, etc.”

Además de esta división, el arte tradicional clásico subdividía las llamadas “artes plásticas” en “categorías artísticas” como pintura, escultura, grabado, cerámica, etc., pero durante las vanguardias estos convencionalismos teóricos fueron cuestionados explícitamente por “artificiales” y por una práctica que pretendía integrar arte y vida cotidiana. Esta integración de géneros, categorías y medios se ha hecho natural en el arte contemporáneo, tal como sucede con muchas de las manifestaciones estéticas de los indígenas.

- Se dice que “el arte posee algo en sí que es intrínsecamente artístico, por tanto es autónomo, a diferencia de la artesanía, donde ella depende más de factores externos, factores socioculturales, que de preocupaciones estéticas”.

Si bien esta posición no es solo sostenida por la tradición clásica, sino también por la mayoría de las vanguardias artísticas, pues en ambos estaba presente la suposición de una “verdad”, de una especificidad artística

que hacía que un objeto se convirtiera en arte. No obstante, un vanguardista, Marcel Duchamp, había puesto en evidencia la inexistencia de algo intrínseco u ontológico en el arte, al proponer como artísticos objetos manufacturados cotidianos (ready-mades) como la rueda de bicicleta, el urinario, el portabotellas, etc., agregando que la obra de arte es legitimada por el espectador después de haber sido propuesta por el artista. En efecto, estos objetos cotidianos, sin especificidad artística aparente, fueron posteriormente admitidos como arte; de hecho, se encuentran como tales en museos y libros de arte. Así, Duchamp puso en evidencia que lo artístico no es una cualidad intrínseca en el objeto, sino que depende de factores externos y plurales, tal como sucede con las manifestaciones y los objetos estéticos de las culturas indígenas. Por cierto, en el arte contemporáneo, la obra de arte suele ser una forma de producción cultural, o una metáfora epistemológica, no aislada, sin embargo, de determinados contextos culturales, sociales y políticos.

Por otra parte, es necesario agregar, como afirma Ticio Escobar, que esa división entre arte y artesanía no es ideológicamente neutra, ya que cuando la obra de arte se presenta como independiente de cualquier finalidad o función utilitaria, se afirma sin embargo, como mercancía, dependiente de determinaciones extraartísticas, donde predomina el valor de cambio sobre el valor de uso¹⁵. En este mismo sentido, Néstor García Canclini afirma que “la definición de lo estético como el predominio de la forma sobre la función no es válido para todas las épocas sino para el arte producido en el capitalismo...”¹⁶.

7.

Resulta paradójico que el arte oficial, ese que puebla el imaginario de la población y de muchas de sus autoridades, asuma el arte clásico y su variante barroca-colonial como la referencia fundamental del arte nacional, y paralelamente promueva un discurso permanente acerca de la recuperación de la identidad ancestral. Una posible explicación para esa incongruencia es la ausencia histórica de un momento de autoconciencia del arte, a diferencia de lo que sucedió en otros países de Latinoamérica, donde esa autoconciencia, iniciada por las vanguardias artísticas, dio lugar a re-

15 ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. p.20

16 IDEM, p. 23

pensar el arte desde el lugar de su práctica.

Al saltarse ese momento histórico de autoconciencia crítica del arte, aquí se continuó conservando el concepto y la estructura básica del arte clásico-académico occidental, convirtiendo el arte nacional simplemente en una variante de estilo de aquel. Estoy pensando en el arte colonial boliviano y en esas “otras” pinturas empecinadamente representativas, en las que los pintores “con identidad” pintan lo más parecido posible a la realidad: retratos de mujeres indígenas, llamitas, balcones coloniales o bonitos paisajes del altiplano o los llanos. Si las vanguardias hubieran sido reflexionadas por estos pintores no habría tanta ingenuidad acerca de lo que entienden por realidad.

8.

A modo de conclusión me atrevo a señalar algunas alternativas frente a este estado de cosas: a) Deconstruir la historia del arte para mostrar las implicaciones políticas de los elementos que la conforman; b) Como no se trata de decretar como artístico lo que antes era artesanal, sino de iniciar un proceso de construcción de una nueva historia y una realidad artística desde la estética de objetos, imágenes y rituales indígenas cuyos contenidos semánticos sean de carácter cultural y cognitivo. Como en todo proceso, los resultados pueden ser impredecibles: desde revalorizar estéticas ancestrales hasta generar en los artistas de hoy nuevas estrategias de aproximación resignificadora a la realidad cotidiana contemporánea; c) Emprender una revalorización crítica del arte contemporáneo como momento histórico en el cual el arte ha devenido una forma de producción cultural y cognitiva, en un contexto de pluralidad intrínseca y sobre la base de una definición de arte permanentemente integradora y abierta, donde la posibilidad creadora de las culturas indígenas no puede circunscribirse ya a esa permanente mirada externa de lo exótico-turístico.

Publicado originalmente en la revista Piedra de Agua # 3, Editorial Fundación del Banco Central de Bolivia, diciembre 2013

EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS

1.

La escena artística de las artes visuales en Bolivia tradicionalmente ha estado marcada casi exclusivamente por las formas de la figuración representativa, o de lo que algunos llaman “realismo”, sea este “mágico” o no, en todo caso formas enlazadas con la tradición académica occidental premoderna. Esas formas, tenazmente pictóricas o escultóricas, incluyen las libres interpretaciones que pueden tenerse de lo que es figurativo o realista. En este contexto, las formas abiertas y abstractas de la modernidad occidental, sean pictóricas o escultóricas, tienen un lugar reducido pero permanente.

No obstante, en los últimos veinte años se ha producido la emergencia de nuevas formas y conceptos artísticos vinculados con las innovaciones y reflexiones de la tradición refundacional de las vanguardias artísticas del siglo XX, bajo el nombre de “arte contemporáneo”, denominación que no señala tanto un sentido cronológico como “ideológico”, ya que viene orgánicamente acompañado de una filosofía determinada, por decirlo así, y de un glosario específico. Esa irrupción, que en principio los artistas en Bolivia provocaron con el nombre de “arte experimental”, fue capaz de generar elementos de renovación formal y conceptual, dando lugar a nuevas reflexiones de naturaleza estética y artística y, al mismo tiempo, a reacciones extraartísticas por su incidencia en lo político.

2.

Al presente, y aun cuando el medio artístico, llamémoslo oficial, está

todavía dominado por un clima artístico tradicional y conservador ¹⁷ hay un desarrollo progresivo, sobre todo entre los jóvenes, de un espíritu innovador, aunque autodidacta, que busca experimentar los nuevos lenguajes internacionales, incorporando de un modo más o menos crítico los conceptos y reflexiones que los produjeron, y que da lugar a un arte contemporáneo singularmente encarnizado en el presente.

Los últimos veinte años han sido testigos de la emergencia de ese proceso renovador e innegablemente enriquecedor para el arte que se hace actualmente en Bolivia.

Sin embargo, todo comenzó antes, cuando algunos artistas, inspirados en los ecos lejanos de las vanguardias artísticas, pusieron en duda los propósitos representativos, los cánones y las reglas del arte establecido para experimentar con formas y prácticas que restituyeran o construyeran relaciones más inmediatas entre el arte y la vida cotidiana. Esas prácticas artísticas, crecientes, a contracorriente del arte nacional-realista, estuvieron diseminadas hasta los años ochenta, cuando se realiza en 1983 el Primer Festival Boliviano de Arte Experimental encabezado por el artista Roberto Valcárcel, en el que se plantea explícitamente la naturaleza experimental, abierta y multidisciplinaria del arte propuesto.

El experimento fue una estrategia que sirvió para ensayar y crear nuevas posibilidades artísticas, pero también para emprender nuevas maneras de reinterpretar y resignificar la realidad, y al mismo tiempo sirvió para poner a prueba, y demoler los omnipresentes límites mentales que supone el pasado y la tradición. La mayor parte de las obras de este periodo solo pueden ser entendidas en ese contexto estratégico. Como sucedió en las vanguardias, los experimentos no se dirigían a encontrar nuevos métodos o estilos para re-presentar la realidad o lograr la belleza; era algo mucho más radical y su dificultad tenía que ver con la refundación permanente del arte y el número infinito de posibilidades que supone experimentar sin referencias, como dice el historiador Ernst Gombrich. ¿Dónde detenerse? Para un artista del pasado, pintar una virgen o un retrato era cuestión de

17 Instituciones de formación artística como las Academias de arte de todo el país y la Carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, financiadas por el Estado, imparten aún una enseñanza que recuerda demasiado a las impartidas en las academias europeas antes de la modernidad artística del siglo XX).

seguir una tradición de prácticas y teorías probadas en años, no había muchas dudas ni demasiadas decisiones que tomar. En cambio, el artista que experimenta tiene que enfrentar el vértigo de una libertad sin asidero, reflexionar y evaluar permanentemente, y construir algo que no existía antes, es decir, crear.

De ese modo, los nuevos artistas irán probando, contrastando, reconsiderando y construyendo nuevas prácticas y conceptos enmarcados en un nuevo método experimental, investigativo y reflexivo del arte: el concepto por encima de la forma, de la belleza y del oficio; el collage convertido en paradigma cultural; la reflexión y la atención a la realidad inmediata cotidiana; el rechazo al academicismo normativo; la revalorización de otras formas estéticas como el “arte popular” y artesanal; el uso abierto de la oposición figura-abstracto y de los recursos del kitsch, del arte no culto; el rescate de la realidad subjetiva, cultural y política, la búsqueda de comunicación entre lo privado, lo íntimo y lo público, etc. En adelante, el propósito principal del nuevo arte ya no sería la representación mimética de la naturaleza ni la belleza, y tampoco es la búsqueda modernista de realidad formal del arte.

3.

La reivindicación del término “arte contemporáneo”, en un sentido de claridad conceptual, comenzaría cuando algunos artistas comenzaron a situar su trabajo en el ámbito estratégico de lo global y lo local. En efecto, en 1996 surgirá un proyecto llamado Artefacto, donde artistas como Roberto Valcárcel, Sol Mateo y Raquel Schwartz se propondrán investigar “las posibilidades del arte contemporáneo rescatando aspectos sustanciales del arte prehispánico”¹⁸.

Tal reivindicación supondrá además el surgimiento de antiguas disputas con otros sectores artísticos sobre la identidad, el valor del oficio, lo foráneo internacional y lo específico local, lo nuevo y lo tradicional, etc., instaurándose entonces fronteras de estimulante y continua discusión entre ambas posiciones.

En la misma época, es decir en la década de los 90, nacerían importantes

18 VVAA; Bolivia, Los caminos de la escultura.

iniciativas, casi todas de carácter privado, que contribuirían al desarrollo de la práctica multidisciplinaria del arte contemporáneo en Bolivia, aun cuando algunas de ellas no siempre hayan tenido la claridad y la convicción para que esa contribución sea más efectiva. En ese sentido, cabe señalar el espacio brindado por la Fundación BHN del Banco Hipotecario Nacional en 1995, a cargo de Pedro Querejazu; si bien tuvo una corta vida, el lugar marcó una diferencia cualitativa por la claridad de su propuesta expositiva.

Otro importante emprendimiento fue la creación del Espacio de Arte Nota en el año 1996, a cargo de Nora Claros, quien, después de dirigir eficientemente la galería de arte Emusa por muchos años tuvo luego la audaz inteligencia de acoger, al mismo tiempo, arte comercial de buena calidad y arte contemporáneo, con todos los riesgos económicos que eso suponía, además organizó encuentros de artistas para el intercambio y discusión de ideas. Hasta que se cerró, en el año 2011, fue el único espacio físico privado construido en el país exclusivamente para exhibir arte.

En 1998, el Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño de Cochabamba, bajo la dirección de Oscar Tavel, reestructuró sus espacios expositivos para acoger “las nuevas técnicas, tendencias y manifestaciones recientes” del arte contemporáneo¹⁹, Ese mismo año, este espacio, denominado Centro de Arte Boliviano Contemporáneo, publicó una revista en cuyas páginas se habla ampliamente del arte contemporáneo boliviano, de los lenguajes de la modernidad y de la posmodernidad, del lenguaje de las instalaciones, etc.

En el año 1999 se inauguraron dos eventos dedicados exclusivamente al arte contemporáneo, uno fue el *I Salón Nacional de Arte Contemporáneo* (Interart) y el otro el espacio expositivo *Trazos 2000* (Cochabamba). Lamentablemente ambos tuvieron un periodo muy breve de duración.

También en 1999, se inaugura la primera versión de lo que sería la Bienal de arte más importante del país, se trata del Salón Internacional de Arte (SIART). Vigente hasta el presente, esta Bienal organizada por la admirable constancia de Norma Campos y José Bedoya, ha tenido la virtud de abrirse progresivamente a los nuevos lenguajes del arte contemporáneo, a sus

19 Revista del Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño, Año 3, N° 3, 1998

conceptos y criterios, aunque sin la convicción de asumirse como un evento específicamente de arte contemporáneo.

Al llegar el año 2000, los concursos o salones municipales de arte de La Paz (Salón Pedro Domingo Murillo), Santa Cruz (Bienal de Arte de Santa Cruz) y Cochabamba (Salón Municipal de Artes Plásticas 14 de Septiembre), tradicionalmente dedicados a fomentar un arte nacional derivado de la tradición clásica occidental premoderna, se abren a los nuevos lenguajes. No obstante, los concursos de La Paz y de Cochabamba, luego de haber premiado a obras de innovadores lenguajes en los años 2000 y 2001 respectivamente, volvieron, sobre todo el salón de Cochabamba, a sus mismos cauces tradicionales. Si hay algo que lamentar en casi todos los concursos y salones, sobre todo estatales, es la ausencia de proyectos y objetivos claros a mediano o largo plazo que puedan hacer posible verificar un desarrollo coherente con los conceptos que definen el sentido de esos acontecimientos. La carencia de esos objetivos ha hecho que el resultado de tales eventos sea contradictorio, confuso y desorientador para el espectador.

En el año 2002 surge en Cochabamba, a raíz de la exclusión explícita de los nuevos lenguajes en el Salón Municipal 14 de Septiembre, una iniciativa impulsada por dos artistas, Angelika Heckl y Ramiro Garavito, quienes desde una posición específica y explícitamente contemporánea plantearon a las autoridades municipales la necesidad de un espacio alternativo para el arte contemporáneo con el propósito manifiesto de “instaurar la singularidad local, en un ámbito de vigencia internacional, evitando caer en el folklorismo o en posiciones arcaizantes o nacionalismos fundamentalistas, y proponiendo mantener una posición de apropiación crítica y estratégica de los lenguajes internacionales contemporáneos”. Así se realiza el I Concurso de Arte Contemporáneo (Conart) en los improvisados e inadecuados espacios municipales de la Casona Santibáñez.

En 2004, la II versión del Conart se realiza en los amplios e inéditos espacios del antiguo matadero municipal. Como resultado colateral del concurso se reúnen artistas de otras disciplinas como teatro, danza, audiovisuales, música, etc., y se constituye el colectivo NADA (Nodo Asociativo para el Desarrollo de las Artes), logrando la adjudicación en comodato de los espacios del ex matadero. El colectivo de artistas NADA crea el proyecto mARTadero y, con él, los conceptos que fundamentan explícitamente la necesidad y promoción del arte contemporáneo en el país.

Otra iniciativa personal notable es la creación de la Galería de Arte Kiosko en Santa Cruz, impulsada por la artista Raquel Schwartz, quien desde 2007 hasta el presente ha hecho posible el único espacio de exposición de obras específicamente contemporáneas que actualmente hay en el país. Además, la galería, gracias a sus contactos con el exterior, promueve artistas bolivianos fuera del país y genera intercambios artísticos organizando constantemente residencias y talleres internacionales.

Por último, hay que mencionar la iniciativa desarrollada en el año 2009, la Bienal de Arte Contemporáneo Contextos, que por iniciativa de los artistas Douglas Rodrigo Rada y Ramiro Garavito, y el apoyo generoso y lúcido del Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño, se lleva a cabo en esta ciudad cada dos años para convocar a los artistas de todo el país a reflexionar desde el lugar específico donde se produce arte.

4.

PPese a la ausencia total de la iniciativa estatal para fomentar el arte contemporáneo, hay, no obstante, como dijimos antes, un crecimiento en el número de artistas jóvenes que producen conscientemente arte contemporáneo; sin embargo, esa convicción práctica en muchos casos tiene un escaso sustento teórico y conceptual debido, sobre todo, a la falta de formación artística adecuada: no hay en el país hasta el momento ningún establecimiento, público o privado, de enseñanza que asuma la reflexión pedagógica de la práctica y la teoría artística contemporánea.

Esta situación excepcional respecto de casi todos nuestros vecinos latinoamericanos, de continuo abandono oficial y ocasional rechazo hacia el arte contemporáneo, probablemente esté relacionada con un antiguo nacionalismo reaccionario que constantemente ha predicado el rechazo a lo que viene de afuera, a lo otro que parece significar ese arte, el cual, por cierto, por su naturaleza, promueve la interculturalidad, la revalorización del contexto, los lugares locales de producción del arte, además de la reflexión, la investigación, el pensamiento crítico, la creatividad, etc.

Al mismo tiempo, el arte boliviano oficial se ha caracterizado por buscar de modo ciego y empecinado una clase de identidad que está situada inamoviblemente en un pasado lejano y fijo, y de un modo tal que ha supuesto el rechazo de toda forma que viniera del exterior, pero paradójicamente “sus” cánones artísticos, “sus propias” formas, “su” propósito representati-

vo, y “su” estética fundamental y “sus” medios provienen del antiguo arte clásico occidental. En realidad lo único propio que tiene es el estilo.

Esta rígida posición identitaria fue permanentemente sostenida y respaldada por el Estado junto a un nacionalismo generalmente esgrimido como bandera principal por casi todos los gobiernos, sobre todo militares.

En cuanto al arte, ese nacionalismo ha estado casi siempre presente en el discurso de las políticas culturales y en la enseñanza impartida por las academias de arte. Y en tiempos pasados ha sido reforzada por coyunturas “externas” como el muralismo mexicano o la ideología expresada en el arte del realismo socialista, además de las teorías de la crítica de arte Marta Traba. Después del fin de las dictaduras militares todavía encontramos discursos que fueron determinantes en la formación de artistas: Salazar Mostajo, Director de la Carrera de Artes de la Universidad de La Paz, en 1982 apoyaba un discurso suyo con una cita de Marta Traba: “América Latina debe resistir las embestidas de las vanguardias y anteponerse a un arte que no tiene nada que decir, un modo propio cuya riqueza ancestral le permita transformar sus signos en nuevas permutaciones”.

Hoy mismo, cuando el Gobierno actual ha redefinido el Estado en la propia Constitución como “Estado Plurinacional” —buscando con ello reconocer la existencia de lo otro, de lo diverso, de lo pluricultural, de lo intercultural y, por tanto, de la diversa multiplicidad de identidades—, incongruentemente la enseñanza académica oficial del arte sigue siendo, en su estructura fundamental, unidimensional, clásica y acríticamente occidental²⁰, prorrogando así, por ejemplo, la exclusión de las formas abstractas de las culturas indígenas, tanto andinas como amazónicas.

No obstante, esa falta de apoyo estatal al arte contemporáneo podría revertirse en una particularidad positiva si los artistas convierten esa carencia en un signo identitario que pueda marcar la emergencia de un arte global distinto, inédito, en el ámbito internacional.

Publicado originalmente en el libro *Espacio Arte Nota, 20 años de arte*, julio, 2014

20 La prestigiosa Academia Nacional de Bellas Artes, de fuerte influencia en la constitución de un arte nacional en Bolivia, se fundó en 1926 sobre la base académica de los cánones clásicos europeos. Sus primeros directores fueron escultores formados en Italia y Francia.

EL CONTEXTO INELUDIBLE - LA OBRA DE

JRAIME ACHOCALLA

Nuestra época está marcada todavía por una coexistencia tensa entre el frenesí hegemónico de una cultura global, de raíz occidental, que ya ha convertido el planeta en una aldea y una pluralidad de culturas locales que resisten, pactan, o simplemente buscan acomodarse ventajosamente al *modus vivendi* de esa aldea, en cualquier caso, lejos de una hibridación cultural armónica.

El arte de nuestro continente, que inevitablemente forma parte de ese planeta convertido en aldea, exhibe constantemente esa coexistencia de tensiones; en efecto, muchos teóricos latinoamericanos, como Ticio Escobar, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, Juan Achá o Jorge Glusberg, han escrito largamente alrededor de las características que suele adquirir esa tensión y sus posibilidades antihegemónicas. Todos parecen coincidir en que no se trata de exponer “las raíces” para afirmar las diferencias identitarias, sino de ponerlas a trabajar utilizando de modo consciente y crítico el instrumental occidental en beneficio propio; construir una contemporaneidad propia desde una pluralidad de experiencias propias, reduciendo al mismo tiempo, el fuerte acento occidental de la globalización.

En este contexto, el arte de casi todos los países del continente latinoamericano busca conservar y visibilizar la diversidad de sus singularidades locales dentro del circuito del arte contemporáneo mundial, gracias a la utilización conveniente y estratégica de los lenguajes artísticos “internacionales” irradiados desde los centros hegemónicos occidentales, consiguiendo encontrar así una manera propia de hablar esos lenguajes internacionales; no obstante, en nuestro país, el arte tradicional “oficial”, ese que se enseña en las instituciones estatales, aún padece las consecuencias de ese encierro que impidió que las reflexiones refundacionales de las vanguardias artísticas tuvieran un efecto renovador y refrescante en el sentido de pensar y hacer arte desde los lugares de producción artísticas.

Sin embargo, hay en Bolivia un arte contemporáneo, abierto al mundo, que también busca visibilizar la particularidad de su diferencia en el contexto internacional, aunque todavía es incipiente en cuanto circuito organizado; de hecho, no posee un público propio, ni mercado interno o espacios estatales propios, y los escasos que existen se deben a la encomiable generosidad de la iniciativa privada; tampoco existen instituciones oficiales de formación artística actualizada, aunque también aquí es el emprendimiento privado el que ocasionalmente realiza talleres, clínicas, seminarios, etc. Los artistas, pocos en relación a países vecinos, o son autodidactas o han estudiado fuera del país; generalmente producen con la esperanza de exportar, por lo que muy a menudo trabajan con la idea de satisfacer expectativas extranjeras y, si es posible, emigrar. Como diría Gerardo Mosquera, nuestro arte padece la tragedia de la literatura haitiana, desconocida por el 90% de la población de ese país, que no sabe leer ni escribir.

No obstante de todos esos obstáculos, existen artistas cualitativamente importantes, con una posición crítica respecto de la utilización de los lenguajes internacionales, de los que se sirven conscientemente para mostrar sus reflexiones. De todos modos, la diferencia más significativa en la actividad artística es una diferencia de sentido más que de lenguaje, y está más relacionada con una proyección individual de los artistas que con una posición militante o partidista. Los contenidos de esa diferencia suelen estar sustentados en la memoria propia, en la reflexión de las experiencias cotidianas de vida, personales o sectoriales, en conflictos sociales, pero también en coyunturas políticas antes que en el folclore, o en resurrecciones telúricas.

Jaime Achocalla

Jaime Achocalla es un artista con esas características. Nacido en la ciudad de Oruro, un otrora importante centro minero de Bolivia, donde la posibilidad del arte contemporáneo pudiera parecer muy remota, dada su mermada importancia respecto de ciudades “del eje”, supuestamente más informadas y cosmopolitas, como La Paz, Santa Cruz y Cochabamba; sin embargo, allí mismo, Jaime Achocalla —quien se considera a sí mismo “artista visual”, para diferenciarse del “artista plástico”, concepto más vinculado al arte clásico tradicional — fundó en 2007 un proyecto colectivo de

arte contemporáneo con el significativo nombre de “antiarte”, posiblemente con las mismas intenciones con las que los dadaístas despotricaban contra el establishment artístico de su época, lo cual no es de poca importancia, teniendo en cuenta que Oruro es considerada la Capital del Folclore y que esta actividad es asumida como una de las manifestaciones “artísticas” más importantes.

El colectivo Antiarte, del que hasta hoy Achocalla sigue siendo el Coordinador General, produce diversas actividades y “experiencias estéticas alternativas al arte tradicional” utilizando lenguajes del arte contemporáneo como la instalación, el performance, el video, etc., para tratar “temas de importancia local como el de la identidad, la migración, las culturas periféricas, las estéticas territoriales, los contextos rurales, los espacios de la naturaleza, etc., paralelamente organiza seminarios, conferencias, talleres de reflexión acerca de la práctica artística contemporánea generada en el medio local y en el contexto internacional”²¹.

La obra de Jaime Achocalla comienza, según consta en su portafolio artístico, el año 2006. La mayor parte de su trabajo está relacionado con el contexto cotidiano local, el resto de las obras tienen que ver con reflexiones acerca de aspectos inherentes al arte, y sus últimos trabajos constituyen una reflexión sobre la conservación de la naturaleza, la tierra como lugar de encuentro armónico entre el hombre y la tierra, la cultura andina, etc. Por cierto, en estas obras Achocalla ha sustituido sus títulos por un hermético S/N, con lo cual busca señalar que las obras que él presenta no son estrictamente suyas, sino de la tierra, él es solo un intermediario. Por otra parte, fuera de aquellas pocas obras que proponen una perspectiva propositiva basada en la esperanza, su obra en general está marcada por un lúcido pesimismo respecto de la condición humana, el cual aparece atenuado por la ironía.

Su método de trabajo se sustenta en el uso conceptual del objeto, ya sea encontrado como intervenido; como potencialidad semántica y estética, como artefacto cultural con la capacidad de manifestar un discurso o una metáfora. En este sentido, el uso de botellas de vidrio, de plástico, casetes, puertas de baño, turriles viejos, ladrillos, petardos, vasos, adobes, piedras, papel picado, coca, tierra, nieve, etc., señala la preponderancia de la idea so-

21 Texto extraído de la presentación del catálogo Periferia, Arte Contemporáneo

bre la forma, y el destino resignificador de arte respecto del mundo, a partir de la intención, la reflexión y la sensibilidad del artista para deconstruir, y construir las posibilidades de lo real.

Frente al uso grandilocuente de la tecnología y las grandes inversiones del arte exhibido en las bienales y exposiciones internacionales, que tienden a convertir las obras en un espectáculo más, destinado, muchas veces, a cautivar la retina más que a incentivar el intelecto o la sensibilidad de los espectadores, la obra de Achocalla propone adelgazar la obesidad estética y formal en función de la eficacia semántica, despojar al significado de sus distracciones ornamentales, para potenciar más el sentido y reponer aquel discurso antimerchantil y antirretinal sobre el que se apuntalaron los nuevos valores de la creación contemporánea actual. Aunque él manifiesta interés por cómo recibirá el espectador su obra, no busca complacer; además, al asumir la obra de arte contemporánea como polisémica, debe también concluir, en consecuencia, que no hay un espectador, sino tantos como interpretaciones pudiera haber.

Las obras

Autorretrato hablado, 2011, es una videoinstalación de carácter autobiográfico que podría funcionar como el statement o declaración de principios del artista. Desde el monitor de un antiguo televisor, soportado sobre un adobe que proviene de la misma casa del artista, el video muestra a Achocalla leyendo su currículum en inglés —idioma que no habla—, presentándose como “artista contemporáneo”. Los subtítulos son en quechua, el idioma originario de sus padres, que tampoco lo habla; de hecho, su único idioma es el español, como el de muchos jóvenes y niños que no aprendieron la lengua de sus padres, porque estos mismos consideran que es mucho más conveniente para el futuro de sus hijos aprender solo el español.

Autorretrato... es, en efecto, una reflexión sobre la propia condición del artista en tanto descendiente de una cultura indígena que inesperadamente hace arte contemporáneo. La obra nos permite aproximarnos hacia aquella tensión mencionada al comenzar este trabajo, y tiene que ver con la condición identitaria de aquellos artistas que, partiendo de un medio nativo, se apropian de lenguajes artísticos “extranjeros” para referirse a as-

pectos que les son propios. Además, la obra plantea una serie de interrogantes relativos a la identidad, la colonización, la apropiación, etc. Retrata, por otra parte, la situación de muchos artistas situados en la periferia artística internacional, y sobre todo en Latinoamérica, donde la colonización ha tenido consecuencias más traumáticas que en otros continentes.

Al terminar de ver el video podemos concluir que la apropiación que hace el artista de un lenguaje como el video es una estrategia conveniente y eficaz para visibilizar su propio trabajo artístico en un medio internacional dominado por esos lenguajes. Pero también pone en cuestión al cosmopolitismo creciente en el arte contemporáneo que obliga a hablar el inglés como si fuera un esperanto posmoderno, lo que termina de algún modo aplanando las diferencias culturales, evidenciando una situación de neocolonización.

Casete (2008) es una pieza cifrada en un objeto encontrado, el cual consiste en un antiguo y desvencijado casete, con parte de la cinta fuera de su estuche y un texto identificatorio escrito a mano que dice: "Bolivia hacia el mar". Es un objeto triste, melancólico, abatido, usado, gastado, trillado, manoseado, y probablemente inservible, que revela no solo el estado en que se encuentra la aspiración de todos los bolivianos a tener otra vez una salida al mar, sino también el sentido que ha tenido y tiene aún. La esperanza, sin duda, existe, pero del mismo modo que el objeto que nos muestra Achocalla.

La casa de las muñecas (2011) es una instalación compuesta de diez turrones tendidos, oxidados y apilados en forma piramidal; cada uno de ellos contiene objetos que revelan una desolada presencia del ser humano. *La casa de las muñecas* es la representación de los mundos individuales que construyen los seres humanos para sí. No obstante, cada uno de esos mundos individuales exterioriza una construcción inacabada, frustrada, donde la ausencia, la soledad y la desolación exhiben el vacío interior de sus habitantes. La obra señala las consecuencias del creciente individualismo en las ciudades contemporáneas.

Vacuum Intra o Vacío interior (2012), se trata de una obra que instala pequeños seres humanos hechos de barro, en diferentes lugares y circunstancias, en los que invariablemente hay una fuente de luz hacia la cual todos se dirigen, igual que aquellos insectos que vuelan instintivamente ha-

cia los focos de luz, los cuales sirvieron de inspiración al artista para aludir a esa necesidad “innata” que parecen tener los seres humanos racionales de encontrar un sentido imperativo que, desde afuera, dirija a sus vidas, ya sea bajo la forma de felicidad, bienes materiales, promesas religiosas, verdades cognitivas o fundamentos teóricos externos que sustenten su comportamiento. Es una reflexión implícita acerca de ese vacío interior, de carácter cultural, generado en nuestras sociedades contemporáneas, por modelos y sistemas económicos desarrollistas, donde los valores humanos se determinan por su relación con la producción de bienes materiales, en desmedro de los valores de naturaleza subjetiva o espiritual. Es una pieza singular en la obra de Achocalla, pues, a diferencia del resto, esta se refiere a una condición más universal que contextual, del ser humano.

Hora boliviana (2013) se exhibe como un objeto, concretamente un reloj convencional que incorpora, debajo de los números que señalan la hora, textos que designan números que difieren en una hora del número escrito arriba. Es como si el reloj en cuestión marcara dos horas diferentes, paralelas y simultáneamente; dos medidas temporales, dos tiempos diferentes.



La obra apunta, en realidad, a eso que en Bolivia se conoce como “hora boliviana”, para referirse a ese retraso irreductible que caracteriza a los bolivianos en general para llegar a todos sus compromisos. El tiempo andino, dicen los defensores de ese retraso, es distinto del occidental, es flexible, está determinado por el ritmo y las necesidades de la vida, y no tanto por un mecanismo externo a ella. Por eso Achocalla presenta la obra como un objeto, pero también hace una intervención donde el reloj, impreso en una superficie, se amolda a las formas de la piedra, o flota en un río para fluir según las necesidades vitales de la naturaleza. No obstante, los detractores de esta idea de tiempo afirman que ese retraso atenta contra la eficacia en general, además de constituir una falta de respeto a las personas con las que se establece un compromiso. El artista, al respecto, afirma que la “hora boliviana” puede ser un poder, pero también una debilidad.

Tierra (2013) es una obra que reside en un muro construido con adobe de un modo tal que la manera como se unen o “atan” los adobes entre sí recuerda las formas de los tejidos andinos. Esta pieza marca el comienzo definido de un interés creciente del artista por el adobe en tanto constructo humano, donde el hombre andino se relaciona “orgánicamente” con la tierra. En la obra *Autorretrato* el adobe era “solo” el soporte del televisor, aquí es el personaje principal. El adobe no es solamente un elemento fundamental en la vida práctica de las comunidades andinas, sino también en la expresión de sus valores culturales, espirituales, ligados a la idea de la tierra como madre. Achocalla afirma que el adobe es el encuentro poético de la tierra, el agua y el sol, donde la urdimbre que los une está constituida por los fuertes y livianos “hilos” de paja brava. Al igual que los tejidos andinos, que constituyen la memoria de los principios que regían las culturas andinas bajo condicionamientos cósmicos, los muros de adobe recuerdan no solo esos principios, sino también la relación armónica que debe haber entre el hombre y la tierra como elemento de integración cósmica.

S/T (2013). Esta obra, realizada en la fronteriza ciudad chilena de Antofagasta, es una intervención de un mástil convencional, en el que el artista sustituye, por un lado, una parte del mástil por una columna de adobes, y además elimina la bandera. Dentro del contexto de hostilidad de larga data existente entre los gobiernos de Chile y Bolivia —debido a la demanda marítima de este contra aquel—, el artista propone eliminar los elementos que separan esos dos países, concretamente la bandera, y construir aquellos otros que los unen y que son compartidos en tanto humanos. En ese

sentido, Achocalla construye una columna de adobes, elementos simbólicos de construcción humana, sobre la cual se sostiene el mástil sin bandera, como un objeto simbólico neutral, desarmado, despojado de los elementos simbólicos de pertenencia.

S/T (2015). Realizada a propósito del encuentro *Arte y Naturaleza* en Catamarca, Argentina, esta intervención en la naturaleza fue realizada utilizando los materiales del lugar, para lo cual Achocalla construyó adobes, que los dispuso sobre las huellas de sus pasos, dejando en consecuencia un camino de adobes. De ese modo Achocalla señala el paso del hombre sobre la tierra, a través del trabajo, en tanto transformación armónica de la naturaleza, pero además la obra subraya la posibilidad de construir sin afectar el entorno natural.

S/T (2015) es una pieza concebida con motivo de una convocatoria artística en torno al tiempo y la naturaleza; las obras debían ser expuestas al clima de un lugar silvestre, durante dos meses. Achocalla decidió llevar allí un antiguo adobe del muro que rodea su casa, lo protegió con piedras a su alrededor y, siguiendo rituales indígenas tradicionales de agradecimiento a



la tierra, lo roció con alcohol y papel picado de colores (mixtura). Al cabo de dos meses a la intemperie, el adobe seguía intacto. Con esta obra se retoma la idea del adobe como el símbolo, cuyo valor constante es el de contener la posibilidad de restablecer la armonía en la relación —actualmente conflictiva—, del hombre con la naturaleza.

S/T (2015). Esta obra consiste en una acción performántica concebida para la Primera Cumbre Internacional de la Espiritualidad de los Pueblos Indígenas del Continente, realizada en La Paz, en el que Achocalla se cubre el torso desnudo y el rostro con pintura negra, e invita al público espectador a lanzar papel picado de colores (mixtura) sobre él, con la idea de cubrir la pintura con el papel. En la ritualidad de las comunidades andinas, el significado del papel picado de colores, en tanto símbolo que augura vida y bienestar, hace que su uso se extienda en todo acontecimiento que sea de celebración o fundacional. Achocalla reivindica esta tradición recreándola: al pintarse de negro. Achocalla nos propone una situación inicial adversa, desfavorable, ante la cual el rito del color de la mixtura actúa como un efecto de transmutación en el que se celebra el triunfo de la vida.

**Publicado originalmente en el libro Jaime Achocalla, puentes visuales,
A ediciones Arte Contemporáneo, mayo, 2016**

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN DEL EDITOR</u>	8
<u>ARTE MODERNO Y ARTE CONTEMPORÁNEO</u>	14
<u>EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA GLOBALIZACIÓN</u>	17
<u>LA BELLEZA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO</u>	19
<u>EL SALÓN 14 DE SEPTIEMBRE DE COCHABAMBA SE RENUEVA</u>	22
<u>INSTALACIONES: A PROPÓSITO DE LOS SALONES DE ARTE</u>	25
<u>LA III BIENAL DE ARTES VISUALES DEL MERCOSUR</u>	30
<u>KMO - TALLER INTERNACIONAL DE ARTISTAS O LA EXPERIENCIA DEL ARTE</u>	34
<u>LOS ETERNOS NOSTÁLGICOS DE LO PERMANENTE EN EL ARTE</u>	38
<u>LO QUE ES ARTE Y LO QUE NO ES ARTE</u>	44
<u>LA OTRA FIGURACIÓN</u>	48
<u>LA 25° BIENAL DE SAO PAULO, EN CUATRO CAPÍTULOOS</u>	51
<u>EL PRIMER CONCURSO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BOLIVIA (CONART)</u>	56
<u>LA FILOSOFÍA ESTÉTICA-POLÍTICA DE ROBERTO VALCÁRCEL</u>	60
<u>INVENCIÓN ARTÍSTICA E INVENCIÓN POLÍTICA</u>	64
<u>LENGUAJES ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS</u>	71
<u>LA CURADURÍA EN EL ARTE ACTUAL</u>	75
<u>FILOSOFÍA Y ARTE: LA POSIBILIDAD DEL CONOCIMIENTO</u>	80

<u>LA FILOSOFÍA HOY</u>	<u>83</u>
<u>EL SIART 2003: LA NECESIDAD DE ENCONTRAR UN DESTINO</u>	<u>86</u>
<u>“¿PARA QUÉ SIRVE EL ARTE CUANDO NOS ESTÁN MATANDO?”</u>	<u>91</u>
<u>LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA</u>	<u>94</u>
<u>LAS INNOVACIONES DEL CONART 2004</u>	<u>99</u>
<u>LOS OBJETIVOS DEL CONART</u>	<u>103</u>
<u>¿DESDE AQUÍ, POR QUÉ NO ENTENDEMOS EL ARTE DE HOY?</u>	<u>107</u>
<u>MANERAS DE SER, DE CECILIA LAMPO</u>	<u>111</u>
<u>CÓMO EL ARTE SUSTITUYÓ A LA FILOSOFÍA</u>	<u>114</u>
<u>CRÍTICA: SIN CULPA, DE JORQUÍN SÁNCHEZ</u>	<u>117</u>
<u>II CONART 2004, EL ESPECTÁCULO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO BOLIVIANO</u>	<u>122</u>
<u>LAS PARTICULARIDADES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO HECHO EN BOLIVIA</u>	<u>124</u>
<u>LA MUERTE DE LA DEFINICIÓN DE ARTE</u>	<u>127</u>
<u>CRÍTICA: LAS BELLAS POSTALES POLÍTICAS DE FLOW, DE VALIA CARVALHO</u>	<u>132</u>
<u>LA IMAGEN Y EL ARTE</u>	<u>135</u>
<u>EL ARTE Y LAS CULTURAS EN BOLIVIA</u>	<u>139</u>
<u>REALIDAD, CULTURA E INTEGRACIÓN</u>	<u>143</u>
<u>LA CULTURA Y EL NUEVO GOBIERNO</u>	<u>152</u>
<u>ARTE, COLONIALISMO Y REVOLUCIÓN CULTURAL (PARTE 1)</u>	<u>157</u>
<u>ARTE, COLONIALISMO Y REVOLUCIÓN CULTURAL (PARTE 2)</u>	<u>162</u>

<u>HARTO CALENDAR DE GALO COCA, Y RETRATOS DE GUIOMAR MESA</u>	168
<u>LAS VICISITUDES DEL SALÓN PEDRO DOMINGO MURILLO, 2006</u>	173
<u>EL QUINTO PASAJERO: EL PROCESO O LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE</u>	177
<u>EL ESTADO CONTRA LA DIVERSIDAD CULTURAL</u>	180
<u>FILOSOFÍA Y ARTE, LA POSIBILIDAD DEL CONOCIMIENTO</u>	183
<u>V BIENAL SIART O LA AFIRMACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN BOLIVIA</u>	191
<u>LA BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA</u>	196
<u>EL SENTIDO POLÍTICO DEL ARTE</u>	199
<u>CÓMO VER EL ARTE CONTEMPORÁNEO</u>	203
<u>ARTE CONTEMPORÁNEO Y ARTE POPULAR</u>	207
<u>ARTE Y MORALIDAD</u>	210
<u>EL ARTE CONCEPTUAL</u>	213
<u>EL HABLANUEVA</u>	216
<u>CULTURA PLURAL Y ESTADO UNIDIMENSIONAL</u>	219
<u>LA CULTURA EN LA NUEVA CONSTITUCIÓN POLÍTICA DEL ESTADO</u>	221
<u>OBRA EN RETROSPECTIVA DE JOAQUÍN SÁNCHEZ</u>	227
<u>A PROPÓSITO DE LA PAZ: EL COMPROMISO POLÍTICO DEL ARTISTA EN EL ARTE</u>	
<u>CONTEMPORÁNEO</u>	231
<u>VIDEOARTE EN BOLIVIA: LUGARES Y SENTIDOS</u>	235
<u>DOUGLAS R. RADA, LA REFLEXIÓN RADICAL</u>	268

<u>ÉTICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO</u>	<u>273</u>
<u>LA INVENCION DEL ARTE</u>	<u>276</u>
VIVIR EN LA FRONTERA (O ¿CÓMO EL ARTE ACTUAL LLEGÓ A HACER DEL LÍMITE SU HÁBITAT NATURAL?)	279
<u>LA POSIBILIDAD DE LO POLÍTICO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO</u>	<u>284</u>
<u>EL ARTE COMO PRÁCTICA REFLEXIVA</u>	<u>287</u>
<u>MINIMALISMO Y LITERATURA</u>	<u>290</u>
<u>DESARROLLO Y VIVIR BIEN</u>	<u>303</u>
<u>ARTE CONTEMPORÁNEO Y ARTE INDÍGENA</u>	<u>307</u>
<u>EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS</u>	<u>315</u>
<u>EL CONTEXTO INELUDIBLE - LA OBRA DE JAIME ACHOCALLA</u>	<u>322</u>
<u>ÍNDICE</u>	<u>332</u>
<u>ÍNDICE DE IMÁGENES</u>	<u>336</u>

ÍNDICE DE IMÁGENES

_CARÁTULA

Ramiro Garavito

ST. (Sombrero)

Objeto

2010

Imagen cortesía del artista

_7

Angelika Heckl

Angel

Workshop KMO

2001

Imagen cortesía del artista

Pág. 37

_10

Alejandra Delgado

Gnosis Corpórea 3 y 5

Esgrafiado sobre papel

50x160 cm

2002

Imagen cortesía del artista

Pág. 49

_11

Raquel Schwartz

Cárcel de Ilusiones

Instalación en la Bienal de

Sao Paulo

2002

Imagen cortesía del artista

Págs. 54 - 55

_19

Sol Mateo

El Patio

Video instalación

2003

Imagen cortesía del artista

Pág. 87

_22

Raquel Schwartz

En carne viva

Vídeo instalación.

Duración del vídeo: 8' 41"

II Conart Cochabamba

2004

Imagen cortesía del artista

Pág. 102

_27

Joaquín Sánchez

Tejidos

Video performance

Conart Cochabamba 2002

Imagen cortesía del artista

Págs. 119 - 120

_31

Valia Carvalho

Flow

Instalación

Espacio Simón I. Patiño, La

Paz

2005

Imagen cortesía del artista

Pág. 134

_38

Guiomar Mesa Gisbert

Calle Comercio

Óleo/tela

120 x 140cm

2006

Imagen cortesía del artista

Págs. 170

Guiomar Mesa Gisbert

Laura

Óleo/Tela

140 x 125 cm

2006

Imagen cortesía del artista

Pág. 171

_43

Ivette Mercado

Antítesis del espacio público motorizado

Bienal Siart (Premio Europa)

Duración (el tiempo que le toma a un autobús hacer su recorrido de estación a estación)

Performers: Alejandra Miranda y Gisell Mercado

2007

Imagen cortesía del artista
Pág. 194

Roberto Unterladstaetter

Los bolivianos no entienden

Intervención urbana

2007

Imagen cortesía del artista
Pág. 195

_44

Douglas Rodrigo Rada

Barrendera

Tinta sobre papel canson

150 x 220 cm

2008

Imagen cortesía del artista
Pág. 197

_45

Ramiro Garavito

El gran empate

Hachas intervenidas

2007

Imagen cortesía del artista

Pág. 202

_55

Alejandra Andrade

Dos Curadores

Acción documentada en

video - Duración: 6'30"

Realizado durante el

Workshop Internacional "El Quinto Pasajero"

La Paz- Bolivia

2009

Imagen cortesía del artista

Pág. 262

José Ballivián

Complejo B

Video

Duración: 2' 58"

2008

Imagen cortesía del artista

Pág. 263

_56

Douglas Rodrigo Rada

Ciclista - de la serie

SUSTITUTOS

Tinta y aguja sobre papel

2009

Imagen cortesía del artista

Pág. 270

Douglas Rodrigo Rada

Escalera al cielo

Ensamblaje

300x70cm

2007

Imagen cortesía del artista

Pág. 271

_66

Jaime Achocalla

La hora boliviana

Objeto

2013

Imagen cortesía del artista

Pág. 327

Jaime Achocalla

S/T

Ladrillo de adobe, piedras, mixtura y alcohol

2015

Imagen cortesía del artista

Pág. 329

EL INVENTO ARTE

RAMIRO GARAVITO

TEXTOS ESCOGIDOS

1998 _ 2017

Ramiro Garavito forma parte de un grupo de artistas que literalmente se inventaron el arte contemporáneo boliviano, previa a ellos, no solo no existía la práctica como tal, sino que los espacios de exhibición no lo entendían, no lo aceptaban y lo veían con temor y duda.

Garavito fue parte de la curaduría del CONART 2002 con Angelika Heckl, que fue el primer evento de arte contemporáneo en Bolivia y que consiguió conjugar como nunca, a toda la población de artistas no tradicionales y ha sido un testigo directo de la construcción de un circuito, sus desplazamientos y retrocesos, sus ascensos y caídas.

Ya más adelante curó en varias ocasiones la Bienal SIART de la ciudad de La Paz, cocuró la Bienal CONTEXTOS, fue jurado en concursos nacionales y participó activamente en el workshop Kmo, en el Quinto pasajero, en el libro de video arte boliviano y en el libro sobre performance en Bolivia, entre otros.

El presente libro, reúne textos escogidos extraídos de catálogos de las muestras y de artículos en el periódico, generados en los momentos en los que las cosas pasaron, y nos permite tener, no solo un marco de los acontecimientos, sino de las ideas que los gestaron y solventaron.

ISBN: 978-99974-0-845-7



KIOSKO

FUNDACIÓN
RSV