

ARTE, DISIDENCIA Y VASOS COMUNICANTES.

Eugenio Valdés Figueroa

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego...¹

Jorge Luis Borges

L

Estamos sitiados por convenciones resanadas una y otra vez; diría mejor que las habitamos. El poder nos mantiene recluidos en recipientes impermeables.

La institución de arte es uno de esos recipientes. En sus contenidos, le sucede lo que a nivel físico: es la suma de sus sucesivas restauraciones. Seguramente no existe ya y lo que se presenta a nuestros ojos es apenas el espejismo de una fortaleza de sólidos cimientos; anacrónica, pero con la autoridad que le confiere la edad. Y es desde ese espejismo que se juzga qué es arte y quiénes los artistas que producen lo trascendente. Sí, para la institución es importante juzgar sobre lo trascendente, como si se garantizara a sí misma el rol de depositario de lo eterno. Qué perversa petulancia, pretender almacenar el tiempo! Y hasta cronometrarlo, decidir dónde termina un minuto del arte y dónde comienza el siguiente. La institución resuelve la angustia de su propia muerte devorando con implacables manecillas la sustancia temporal del arte. La devora y la digiere, para un público también domesticado, confinado en recipientes, amoldado en la regularidad de un día tras otro, adicto dócil que ya sabe desleír los conceptos como píldoras en el agua... otra trampa del poder, desleír conceptos en esa sustancia contenida. Medir el tiempo y cortar la idea. ¿Será arrogancia o inquietud?

Y no por verter el contenido del recipiente al caño se alcanzará fácilmente el río. Estamos atrapados en un sistema de vasos comunicantes: las instituciones, las normas, las tradiciones culturales, las estructuras lingüísticas... todo conectado por corredores para evitar fugas y congestionamientos. Así se canalizan los fluidos del arte y se protege la institución de los desbordamientos. Así, también, se irrigan sus venas y bien se oculta la crónica convalecencia de sus definiciones. Y en su obsesivo desvelo, se atreve a definir la libertad...la más peligrosa de las definiciones, pues resulta la más escurridiza; y habrá de

enderezarla, encuadrarla, coser paños con paños cortados por el mismo patrón. A la más mínima sospecha de agujeros provocados por el uso, una legión de diligentes costureros correrán a zurcir cada rasgadura hasta que no se noten las costuras... como si el agua no buscara siempre al agua, el fuego al fuego, y la libertad a la libertad, abriendo nuevos agujeros en los recipientes.

La libertad permanece alerta, aguardando el instante de la fractura. Es cuando el disentimiento se derrama apresurándose, mientras una fuerza lo retarda deteniéndole. Todo acontece muy rápidamente, antes de que se restablezca el orden y ya no puedan alcanzarse entre sí todos los fluidos, los de afuera y los de adentro. No existirá pugna entre ellos; al menos, no una pugna por la supremacía, sino por el reconocimiento. Habermas diría que una pugna por la supremacía continuaría ligada a la misma estructura del poder.

Fluido que se derrama debe debatirse entre caer o desafiar la gravedad, hasta que le usurpen su naturaleza etérea, le retornen a su celda y todos vuelvan a sentirse seguros. Para los fluidos del arte, como para los de la humanidad que los crea, descubrir la grieta es comparable a una experiencia de alumbramiento; *nacimiento y fuga de sí mismo* --lo describía Octavio Paz--, lo que implica emprender un largo camino en busca de sí, que lo lleva a perseguirse sin cesar: "Nunca es el que es sino el que quiere ser, el que se busca; en cuanto se alcanza, o cree que se alcanza, se desprende de nuevo de sí, se desaloja, y prosigue su persecución. Es el hijo del tiempo. Y más: el tiempo es su ser y su enfermedad constitucional." ² Por eso, quizás no se trate de romper lazos, sino de distinguir cárcel y cobija, concepto y metáfora.

II.

Ha sido buscándose que históricamente la cultura y el arte se han desprendido de sí, para alcanzarse en la sustancia temporal de otras latitudes. Por la propia hendidura que se derraman los de allá, van entrando los de acá; como "hijos del tiempo", disidentes de acá y allá continúan desalojándose y buscándose, sin ser nunca lo que son, sino lo que quieren ser.

Y van siempre tras la disidencia los gendarmes de la impermeabilidad a reajustar milimétricamente su jurisdicción; pero les ha sido indispensable ir multiplicando sus depósitos al compás de las sucesivas grietas y los desbordamientos.

El imperio de lo impermeable se expande hoy siguiendo los mismos itinerarios del capital financiero, y disfrazando de condescendiente permeabilidad la llamada era de la

“comunicación globalizada.” El capitalismo transnacional ha rediseñado y ampliado convenientemente el alcance y número de sus “vasos comunicantes”, laberíntica trama en la que el lucro, la publicidad y la brutalidad sumaria parecen imponerse como aliviaderos de un mismo embalse.

En la avalancha del molde se multiplican los museos. A este proceso de expansión se ha referido con agudeza Shifra M. Goldman, definiendo el nuevo papel de los museos como acompañantes selectos del capital financiero: “Actualmente el museo explota la producción simbólica y el capital cultural para un programa ideológico y comercial consecuente con la agenda del capitalismo postmoderno (...) Lo más evidente es la creación de museos satélites que funcionan como cadenas de tiendas...”, un concepto -- afirma Goldman-- practicado por las galerías de arte durante al menos los últimos quince o más años, y al cual se vincula igualmente el crecimiento y la proliferación de ferias, exposiciones de arte, casas de subasta y bienales.³

Pero no es lo mismo derramarse fuera de los moldes que, por oposición, vaciarse en otros diferentes. Eso no nos exime de la dictadura del recipiente. Y aunque Goldman hace la justa salvedad de que las bienales que han florecido en América Latina, África y Asia, han ido eliminando siglos del gusto artístico y control de Occidente, la concepción de nuevos “recipientes” en la periferia también ha ido dejando las condiciones creadas para canalizaciones que oportunamente restablezcan la hegemonía del molde y el orden de la impermeabilidad.

Resulta indiscutible la contribución de dichas bienales al contacto de la cultura noroccidental con nuevos modos, lenguajes artísticos y sensibilidades. Al propio tiempo que ha brindado al arte producido fuera de Europa y Norteamérica la posibilidad de negociar el “éxito” --no sólo en el orden comercial, sino también en el de su acceso a determinados espacios de representatividad--, ha favorecido la evolución histórica de las relaciones centro-periferia: desde la imposición del centro como paradigma hacia la infiltración del centro por los márgenes; desde el ocultamiento de lo periférico hacia la amplificación de las confrontaciones, desde las posiciones conciliadoras hacia las más abiertamente contestatarias.

Pero no por ello debemos ignorar que siempre estuvo latente el riesgo de la reversión de tales procesos; ni la posibilidad de que estas condiciones pudieran llegar a convertir en potenciales centros de poder a las propias bienales organizadas fuera del ámbito de las antiguas metrópolis. E, incluso, que se estuviera preparando el terreno para oportunos

desplazamientos y “represas móviles” con sistemas de compuertas, monitoreados por la red hegemónica de los “vasos comunicantes” –tránsito perfecto desde las concesiones del “pluralismo” por parte de los mercados metropolitanos, hacia el “multiculturalismo” como política y el mercado neoliberal como estrategia.

III.

Ya desde finales de la década del 70, el crítico brasileño Frederico Morais reflexionaba en un conocido ensayo sobre la ideología de las bienales internacionales y el imperialismo artístico. Se refería entonces a la bienal de Sao Paulo como “punto avanzado de colonización cultural”, no únicamente por su función de “vitrina” de las novedades internacionales y de sumisión a los patrones artísticos e intereses euro-norteamericanos, sino también por la manera en que dicho evento “...reprodujo en el interior de América Latina las mismas relaciones de dominación que comprenden nuestra relación cultural con otros países fuera del continente.” Según Morais se trataba de imponer un sistema de relaciones de poder entre sub-cultura dominante y sub-cultura dominada.⁴

Desde finales de esa década hasta los años 90 se fueron sucediendo *booms* comerciales del arte latinoamericano, africano y asiático, que coincidieron con el éxito de grandes exhibiciones en Europa y Estados Unidos, así como con la pujanza de discursos de confrontación ideológica promovidos fundamentalmente desde las bienales organizadas en América Latina, Asia y África. Pero a estas alturas sería ingenuo pensar que se trataba simplemente del atractivo que la cultura nor-occidental sentía por los “descubrimientos” de universos paralelos, casi desconocidos, que conservaban el aura de su intacta dimensión mítica. Era perfectamente previsible que, al abrir las compuertas de los mercados hegemónicos a “magos” y “tercermundistas”⁵ --a finales de los 80s y durante los 90s--, la confrontación comenzaría a verse escamoteada en negociaciones y transferencias mutuas de las coartadas históricas y simbólicas. Desde esa época dichas negociaciones conducirían a la adopción de la marginalidad, del exotismo y hasta de la propia controversia política apoyada en la “tercermundidad” (ya neutralizada y/o trivializada) como patrones de valor y como argumentos de “autenticidad”, lo cual a la larga permitiría una más fácil manipulación ideológica de la *otredad*.

Identidad y reconocimiento van de la mano; develamiento y reafirmación de una diferencia, descubrimiento de la singularidad y, por tanto, de lo irrepetible. La “entrada” de la contemporaneidad artística de América Latina, Asia y África en las instituciones nor-occidentales presuponía el otorgamiento de cédulas de identidad para “circular” en sus

corredores. A la estética teórica, la crítica y los tecnócratas de las instituciones hegemónicas les ha tomado tiempo zafarse del criterio de la "perdurabilidad" y de las referencias "estructurales" (ideológicas) del objeto artístico. Aunque desde 1936 Walter Benjamín viera en la reproducibilidad un camino hacia la desaparición del valor "aurático" a favor del valor "expositivo", la institución y el mercado se empeñarían en hallar soluciones rentables a la tensión singularidad-perduración versus fugacidad-repetición, hasta alcanzar un relativo equilibrio entre los fundamentos y la estabilidad de presuntas "estructuras eternas" y el valor comercial del "suceso." El totalitarismo del mercado parece fundarse de forma perversa en los extremos en que se tocan la estetización de la política y la politización del arte que Benjamín contraponía. ⁶

Se trata de "quitarle su envoltura al objeto" y envolverlo nuevamente; de "triturar su aura", recomponerla luego y restituirla. Con actitud puerilmente tolerante, las políticas multiculturales buscan el modo de transformar lo singular e irrepetible en fugaz acontecimiento; una misma maquinaria propicia el culto a los "ídolos" del arte noroccidental y celebra el "aura" de nuestros anacronismos.

Las muestras de arte proveniente de países periféricos, dentro de los programas multiculturales, portan de alguna manera el precario sello de ser eventos producidos "en serie", que el mercado agota en ciclos de cortos plazos y rotaciones cada vez más rápidas. La "fugacidad" y la "repetición" logran combinarse con las marcas de "singularidad" de lo local o de lo regional y la intencionada "perdurabilidad" de sus estereotipos. Ambas, fugacidad o repetición, pueden estar determinadas por el gancho comercial y de público; o por el discurso de los curadores y críticos "multiculturales" y "poscoloniales". El valor de argumento curatorial puede ser también un valor cultural, si alguna obra o artista resuelve milagrosamente alguna difícil ecuación teórica y se transforma en emblemática piedra filosofal de la tesis de moda). También pueden estar convenientemente determinadas por la pereza de algunos que, con mentalidad turística, van de un evento a otro "reciclando" nombres y títulos para organizar el suyo con los *souvenirs* de safaris ajenos. Así se benefician las zonas periféricas de las itinerancias; de la ubicua presencia de sus nombres y títulos en los eventos y catálogos internacionales; o de la prefabricación comercial de alguna tendencia artística en algún país o región. A veces se llegan a exhibir como definitivas o maduras ciertas escenas o tendencias en formación, que con precocidad amniótica son lanzadas al mercado; y ya se conocen los estragos que pueden originar tan precipitados y oportunistas "lanzamientos de estrellas."

IV.

Lo cierto es que con cada *boom* comercial, los “periféricos” hemos sido “noticia.” No se habrá alcanzado el progreso (tampoco los experimentos neoliberales ofrecen demasiadas esperanzas de que lo logremos), ni necesariamente habremos alcanzado la Historia, pero ser noticia ya es algo: fatuo y minúsculo podio en el centro del mundo, desde el cual muy poco se podrá decir antes que transcurra el minuto de gloria que se nos concede.

De cualquier modo, siempre se nos anunció que el progreso estaba en el mañana. Colocando allí al progreso no hubo modo de alcanzarle. Así, en estéril carrera, nos desgastamos persiguiendo ese inaprensible horizonte que se alejaba a la par de nuestros acercamientos, y jamás pudimos saciar tan inagotable sed de espacio. Siendo noticia se experimentará, al menos, la efímera ilusión de haber arribado a alguna meta, aunque el mérito de haberlo “logrado” nos llegue como algo borroso y amorfo, con la misma consistencia de embrión con que identificábamos al progreso. En cuanto a la Historia, al mundo hegemónico le puede resultar demasiado incómodo dejarnos hurgar en ella, pues provocaría filtraciones poco deseables “...Nuestra obra –ha dicho Luis Camnitzer- será obligada a nacer de nuevo, como si fuera la primera vez y por concepción inmaculada, dentro del contexto final en el que se mueve el mercado.”⁷

La emisión y recepción de la información por los medios masivos ha terminado por ir reemplazando nuestro contacto con lo real. La red de los medios masivos no ha devenido simplemente la dermis de la realidad, sino a veces incluso polvo reconstituido de la piel ya muerta de lo real, convenientemente exhumada; menos con el propósito de reescribir alguna página de la historia, que con el de prolongar el acontecimiento o de actualizar funcionalmente el pasado. La realidad pierde terreno ante la representación; y los eventos, ante símbolos y figuras emblemáticas apropiadas que se les colocan de fondo para hacerlos “inteligibles.” Se suele experimentar el consumo de la noticia desde la cómoda posición de “observador”, cuya disolución colectiva de la responsabilidad ante el presente, le enajena a su vez ante el transcurso de lo real como proceso histórico. En términos temporales, la sucesión ha ido perdiendo importancia ante la sustitución o la recurrencia: los gobernantes de turno, los reajustes del mapa geopolítico, las economías, las modas, las guerras, el arte...

Actualmente, asistir en los circuitos institucionales hegemónicos a una exhibición de arte contemporáneo latinoamericano, asiático o africano, nos provoca con alarmante frecuencia una sensación similar. El contacto con esa epidermis noticiosa condiciona los

puntos de vista del espectador. El público se siente compensado y hasta agradecido ante la simplificación de los asideros que les servirán de introducción a un tipo de arte, que puede resultarle poco familiar. Todo proceso de producción y consumo de la información se realiza en un terreno ideologizado, que predispone tanto la actitud de los emisores y como la de los receptores. Pero no sería exagerado afirmar que ante una exhibición de arte producido fuera de Europa y Norteamérica, pareciera más importante estar "bien informado" que conservar la humildad ante lo diferente. Se ha llegado a extremos escandalosos, en los cuales el arte producido en el en nuestros países pareciera estar distribuyéndose y consumiéndose en los contextos hegemónicos como un espacio noticioso. Se suele cotejar lo que se observa con expectativas formadas de antemano, las cuales en una porción considerable provienen de la información que circula en los medios masivos. Así la "noticia" deviene una suerte de antesala del espectador frente a la obra; el público siente el placer de las confirmaciones cuando, por ejemplo, en una exposición de arte colombiano comprueba que se habla de violencia urbana o de la guerra del narcotráfico; o en una muestra de arte cubano, de los efectos --en lo socio-político y lo económico--del período de gobierno de Castro.

La "noticia" produce la impresión de que se anticipa una moda. Y, fugaz como las modas, con cada *boom* comercial el arte de la periferia tiende a consumirse con fruición; quiero decir, a consumirse y agotarse en el proceso, como si fuese sometido a un desgaste artificial y acelerado, que fija los plazos para su

El arte carece de vocación por las definiciones. Es probable que eso le haya salvado del imperio de la impermeabilidad. Nombrarle y definirle ha sido asunto de las instituciones. Y el término continúa acompañándonos para designar esa dúctil sustancia que transcurre. Su extraordinaria adaptabilidad es lo que cautiva al poder que lo institucionaliza, vaciándole una y otra vez en conceptos y ciclos, sin poder evitar que retorne a su fluidez y nuevamente se deslice de los moldes, como queriendo olvidar vestigios de anteriores morfologías. Al disidente, en cambio, lo que le fascina es su fluidez y su fugacidad; tan pronto llega nos abandona. A veces me he preguntado si es preciso designarle, pues corremos el ineludible riesgo de justificar sus trayectos e itinerarios. El solo hecho de seguir sus rutas, decir "aquí se detuvo" es ya retardarle en su marcha, contenerle y cronometrarle. Y el arte no es una sustancia mensurable.

Algunos prefieren entender el arte como un *no man's land*. Una tierra de nadie podría igualmente remitirnos a la idea de una tierra de todos. Aspiración más o menos loable, según como se mire. Si nos atuviéramos a aquella imagen orwelliana de que todos somos iguales, salvo que algunos son más iguales que otros, el arte --institucionalizado-- quedaría

irremediamente sujeto a un orden determinado por relaciones verticales entre las minorías elitistas y las mayorías; un orden según el cual no parece plausible “satisfacer” a todos, ni aún en el caso del gobierno de las mayorías. Tampoco la unanimidad es beneficiosa para la permanente inconformidad del ser que el arte y la cultura precisan.

Sin embargo, si nos afirmáramos en la idea de que el arte no es patrimonio de alguien y, por tanto, se disuelve productivamente en ese elemento temporal que constituye a todos -- al ser humano y a sus creaciones--, entonces su inconmensurabilidad, su fluidez y su fugacidad nos permitirían advertir cuánto hay de emancipador en el acto de reconocernos --el arte y nosotros-- hechos de la misma sustancia. Sería desatarnos de los ciclos de nacimiento y muerte que nos empeñamos en burlar inventándonos simulacros de eternidad. En definitiva lo trascendente no reside en las cosas, sino exactamente lo contrario: somos nosotros y las cosas quienes en fugaz intervalo residimos en la trascendencia. No hablo de liberarnos únicamente de los estilos, ismos, clasificaciones, ideologías que han embotado nuestra percepción sobre la creación artística durante siglos, pues quizás no sea asunto de quebrar los recipientes o de eludir los conductos que conectan un molde a otro. Se trata de liberarnos de esa costra de conocimiento como proceso acumulativo que fija conductas y “mitos”, asegurando la perpetuidad de un estado de cosas y salvaguardando la posición de las élites. El pensador brasileño Paulo Freire contraponía su “pedagogía del oprimido” al “principio del banquero” en la enseñanza --la idea de que el educador “invierte” conocimientos en forma de “ahorros” en el educando, garantizando la preservación y multiplicación de un sistema de relaciones verticales. Freire proponía, en cambio, la educación como un proceso siempre inconcluso de interacciones horizontales. Lo mismo podría decirse con relación al arte. Es tal vez, en ese sentido, que el arte y la educación compartirían una misma naturaleza, enfrentados a contracorriente a ese sistema institucional de “vasos comunicantes”, que hasta hoy amplifica y reproduce el *principio del banquero*.⁸

Es comprensible el deseo de quienes pretenden entender el arte como un espacio ideal, libre e incontaminado, al margen del dominio de la política y de la economía; un sitio casi extraterritorial y utópico, en donde los artistas pueden erigir puestos de vigía para observar el mundo. Sin embargo, no creo que hoy el arte pueda prescindir de su propia responsabilidad política y ética. Mucho menos ignorar las implicaciones ideológicas y políticas, ya no sólo del acto mismo de crear, sino de verter los contenidos estéticos en los continentes institucionales. A menos que desde dentro podamos quebrar los moldes, no veo la posibilidad de preservarnos en ese *no man's land*, supuestamente al margen de los reajustes del mapa político y económico mundial, sin que continuemos siendo dócilmente

recluidos en presuntas "autonomías" que disfrazan la institucionalización. Puestos de observación, sí, pero para hallar las brechas en los sistemas, y poner en evidencia las alianzas entre el mercado y el cinismo político, en una época sitiada por la impunidad.

El vértigo de aceleración, la ubicuidad y superproducción de objetos, iconos y significados que caracteriza a nuestra época han anestesiado nuestros sentidos, ya no para apreciar el arte en el orden sensorial, sino incluso embotando nuestras facultades para aproximarnos a nosotros mismos. El asunto estriba en no perder la oportunidad de reconocernos allí donde nuestros sentidos se buscan. Habrá seguramente descubrimientos pavorosos, pero eso recuperará nuestras verdaderas capacidades para "sentir" y también nos devolverá nuestra responsabilidad con lo humano. Subrayo para "sentir", más que para "interpretar" este mundo tomado por la atrocidad; ya sabemos la suspicacia con que debemos relacionarnos con el conocimiento "invertido" en nosotros.⁹

Finalmente, no deberíamos olvidar que una "tierra de nadie", podría asociarse con la idea de que ya nada nos pertenece de un modo absoluto y original: "Ni nuestro amor, ni nuestro dolor, ni nuestra alegría –nos dice la protagonista de una novela de la cubana Dulce María Loynaz--. Vivimos de lo que nos dejan los muertos; nada tenemos que ellos no hayan tenido antes; les copiamos hasta las facciones y los nombres (...) Nuestras emociones son como ropas de difuntos: a veces nos vienen cortas y a veces nos vienen largas...Pero nos las vamos poniendo y nos las vamos pasando de unos a otros con esta humildad, con esta paciencia, con esta mansedumbre atroz que es vivir."¹⁰

Eugenio Valdés Figueroa

La Habana, 2004 - Rio de Janeiro, 2008.

¹ Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 771.

² Paz, Octavio. *La Llama Doble*. Seix Barral / Biblioteca Breve, Mexico D.F., 1994, p. 143.

³ Goldman, Shifra M. *Globalización, privatización y mercado de arte*. En: *Octava Bienal de La Habana. Evento teórico Forum Arte-Vida*. Centro de Arte Contemporáneo. Wifredo Lam, La Habana, 2003, p. 124.

⁴ Morais, Federico. *Ideología de las Bienales Internacionales e Imperialismo Artístico*. En: *Arte Latinoamericano (Etapa Republicana). Selección de Lecturas*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987, p. 222.

⁵ El interés en el arte producido en América Latina, Asia y África se intensificó a finales de la década del 80. En 1989 tuvo lugar en Centre George Pompidou, la exhibición *Magiciens de la Terre*; tres años antes Pierre Restany había definido la Bienal de La Habana como “bienal del Tercer Mundo”, quedando identificadas dos líneas ideológicas de aproximación al arte de los países periféricos.

⁶ Véase: Benjamín, Walter. “*Discursos Interrumpidos*” En: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936.

⁷ Camnitzer, Luis. *El arte, la política y el mal de ojo*. En: *Cuarta Bienal de La Habana. Evento teórico Dominación cultural y alternativas a la colonización*, Centro Wifredo Lam, La Habana, 1991, pp. 5-6. .

⁸ Véase: Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Editora Paz e Terra, Rio, 1970

⁹ Véase: Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Editora Paz e Terra, Rio, 1970.

También Susan Sontag, en 1964, nos alertaba: “Las efusiones de las interpretaciones del arte envenenan hoy nuestras sensibilidades, igual que los gases de los automóviles y la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. (...) la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola (ensimismada) la obra de arte. El verdadero arte tiene la habilidad de ponernos nerviosos. Cuando reducimos la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte, la reducimos. La interpretación hace manejable y maleable al arte.” Véase: Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Ed. Seix Barral, S.A., Barcelona, 1969, pp. 16-17.

¹⁰ Loynaz, Dulce María. *Jardín*. Biblioteca de Literatura Cubana, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 111.