Dentro y fuera del cubo blanco

publicado por [e] magazine *en 2006/07/25.*
tema arte y política, debates 2000 2009, El arte de debatir sobre el Salón Nacional, por orden cronológico, una esfera rodando en documenta
dossier: una esfera rodando en documenta

Esta entrevista es publicada* como una contribución a Documenta 12 Magazines, proyecto de Documenta 12 en el que participó esferapública conjuntamente con cerca de setenta proyectos editoriales independientes de Asia, Europa y América.

Jaime Iregui: Si hay un espacio expositivo que encarna los ideales de la modernidad es el* cubo blanco*. Su neutralidad y ausencia de ornamento aísla la obra de todo tipo de ruidos del entorno. Sin embargo, desde hace décadas ha sido vulnerado por trabajos que se plantean en contextos "no artísticos", como es el caso de algunas propuestas que buscan establecer un diálogo con lugares patrimoniales, espacio público, comunidades y distintas manifestaciones culturales. ¿Crees que estas propuestas son absorbidas de nuevo por el cubo blanco a través de exposiciones, documentos y publicaciones?

José Roca: En su influyente texto "Dentro del cubo blanco-la ideología del espacio expositivo" (1976), Brian O'Doherty argumentaba cómo la modernidad inventó el espacio neutral para aislar cada obra de su entorno inmediato y de cualquier cosa que pudiera distraer la experiencia del espectador con el arte mismo, que debía ser evaluado dentro de su lógica interna y no en relación con su contexto (cultural, económico, político). Si analizamos la situación actual, es evidente que la autonomía del arte ha sido fuertemente cuestionada; el cubo blanco ha sido contaminado, el *arte por el arte* se constituye en una posición política (retardataria para algunos), y no en la *situación natural*, en el sentido que Stuart Hall le da al término "naturalizar" en sus escritos sobre el rol de los medios en la cultura.

Ahora, en un sentido más concreto, con la emergencia del video como medio dominante en la última década, también hay un desplazamiento del cubo blanco (white cube), que ha sido reemplazado por la caja negra (black box).

El cubo blanco no lo es, nunca lo fue, pues siempre ha estado "contaminado" de género, de raza, de política. La modernidad ignoró esta situación y reclamó la autonomía para el arte, situando la obra en un hipotético espacio neutral en el que la obra existía desligada de lo real, del mundo. Ella "era", y existía "en el mundo del arte": lo que ves es lo que ves. No estamos ya en ese espacio neutral. Las luchas feministas de los setentas fueron claves en comprender que la objetividad moderna era el espacio que ocultaba una situación de desigualdad, la naturalización de una subjetividad como situación objetiva. En su texto clásico "Porqué no ha habido ninguna gran artista mujer?" (1988) Linda Nochlin argumenta que la respuesta errada a esa pregunta-trampa es tratar de probar que sí, en efecto, las ha habido, buscando en el pasado figuras sub-representadas o poco conocidas para presentarlas como "grandes maestras". Pero la verdadera respuesta está en reformular la pregunta o en establecer las causas estructurales para que se haya dado tal situación: ¿Cuáles fueron las condiciones de producción de la obra? No hay (había) "grandes maestras" porque no existía la estructura social para que esto se diera, ni había el espacio para que la producción artística de todo aquel que no fuera hombre, blanco y heterosexual, tuviera inteligibilidad. ¿Fueron el Minimalismo o el Expresionismo Abstracto un "arte político"? Desde una perspectiva de género o de raza sí que lo fueron, pues fueron movimientos netamente masculinos: su lógica interna oculta el hecho que ninguna de las minorías raciales o sexuales pudo entrar en ese bloque cerrado, en ese arte autónomo. Como afirma Chantal Mouffe: todo arte tiene una dimensión

política, pues o bien ayuda a mantener el estatus quo –y en ese sentido es político- o contribuye a la deconstrucción del estado de las cosas.
No creo tampoco que la función actual del arte sea la búsqueda de lo nuevo, sino de re-significar la realidad, lo existente. En esto nos distanciamos de la modernidad y su búsqueda de la novedad, el estilo propio, la pertenencia a un movimiento artístico definido, la producción de objetos como resultado último. Las palabras *concepto*,*contexto* y *proceso* tienen una gran importancia en el arte que se produce actualmente. Para responder tu pregunta, creo que no estamos más en el cubo blanco, conceptualmente hablando, pues aún los registros de acciones que se presentan fuera del espacio expositivo (que podrían considerarse una "resistencia" de la obra a renunciar al espacio expositivo), son signos de la ruptura de la autonomía de la obra artística.

En el último Salón Nacional una de las propuestas curatoriales invitaba a los artistas a dialogar con el lugar (patrimonial, urbano, político, comunitario, expositivo). ¿Podrías ampliar un poco más a qué te refieres cuando señalas en tu artículo (¿a quienes sirve el patrimonio?) que en el conjunto de los procesos se dio mucha interpretación literal y muy poca fricción crítica?

Hacer una obra específica al sitio (site-specific) implica establecer un diálogo con el lugar en le cual se inscribe la obra. Pero no significa necesariamente que el artista deba ilustrar un diagrama nítido, del tipo "Teatro Colón-obra sonora", "Museo de Arte Colonial-obra religiosa" o "Archivo Distrital-obra documental". Me parece que muchas de las obras se quedaron en un análisis de la mera superficie del sitio que las recibió, mientras que otras utilizaron la carga cultural del sitio para entrar en fricción con ella. Por "fricción crítica" me refiero a ese "un poco más" que aporta el arte en una ecuación en donde dos mas dos no suman cuatro. Se habla de unir el arte a la vida, pero en mi opinión, si "la vida" va a entrar en el ámbito artístico no basta con trasladarla de contexto: esto es lo que hacen muchos de los que proponen un arte-documento, un arte-archivo, un arte-taxonómico, o un arte-activista. Me parece que hoy en día, más que hablar de*especificidad de sitio*, debería hablarse de *especificidad de evento*, o *especificidad de situación*. La obra existe en una relación temporal con el contexto anfitrión, al cual modifica por su acción.

Teóricos y curadores como Boris Groys y Nicolas Bourriaud proponen que con este tipo de procesos en los que el artista trabaja con cargas culturales e históricas, convierten a estos eventos en "lugares de producción" de la obra. Es decir, que el artista más que un productor se ha convertido –en una sociedad en la que prevalece la ideología del consumo- en un consumidor crítico que reorganiza la información del contexto en que inserta su trabajo. ¿Crees que con los cambios que se le han hecho al salón, se le está ajustando más para un tipo de artista que consume críticamente lugares y culturas, que para un artista productor de objetos?

Creo que este modelo de Salón (que dicho sea de paso es el resultado de una serie de intenciones que se venían gestando en la administración anterior, con las propuestas inconclusas de María Belén Sáez de Ibarra), sí incentiva un tipo de obra diferente a la del salón tradicional, en el cual los artistas esperaban todo el año para producir una obra contundente con la cual concursar y eventualmente ganar el gran premio que significaría su consagración. Creo que muchos artistas son críticos no solo del contexto en el cual actúan –que resignifican con sus obras- sino con el proceso curatorial mismo. Los*impasses* que se dieron en Tunja con el proceso pedagógico de Mario Opazo y en el Archivo Distrital con la obra de Fernando Cruz muestran que la institución "curador" también tiene su ortodoxia, y que al igual que la institución "museo", mantiene unos criterios muy precisos de lo que puede considerarse una "obra de arte" digna de ser presentada en un espacio expositivo. Estas discusiones son tan interesantes como las obras mismas.

¿Se trata de un diálogo restringido a la misma comunidad artística? ¿O consideras que en algunos casos trasciende sus fronteras?

Bueno, la inclusión de la *Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada* en el ámbito artístico (invitados por Helena Producciones al Festival de Performance y al Salón), generó una visibilidad y un interés por su trabajo que repercutió en la comunidad en donde se gestó este proyecto. Pero creo que a pesar de los esfuerzos de actuar en ámbitos no artísticos, el arte sigue siendo todavía muy endogámico, y las discusiones que genera le conciernen, tristemente, a una minoría que llamamos coloquialmente "el medio artístico".

Sin pensar en ningún momento de que puedan existir fórmulas que hagan que las discusiones del "medio artístico" puedan involucrar otros actores u otro público, ¿no crees que corresponda más a las instituciones culturales (museos, universidades, medios de comunicación) que a los artistas hacer que estas pierdan su carácter endogámico?

Si, estoy de acuerdo, es también tarea de las instituciones. Pero así como muchos artistas prefieren la seguridad relativa que ofrece la institución, otros escogen actuar fuera de ella. Esta es una decisión del artista, que repercute en la difusión y recepción de su obra. No hay que olvidar que los museos tienen un mandato y un público definidos, mientras que en el espacio público o en otros espacios no museales es más aleatorio el perfil del público que será el receptor de la propuesta del artista.

¿En este diálogo cómo has percibido la actitud de las instituciones? ¿Se presentado alguna resistencia específica por parte de alguna de ellas?

Hasta donde sé, el caso del Museo de Arte Colonial fue el de una directora que acogió las propuestas de los artistas, y un estamento muy influyente (que es otra institución, sin duda) que le hizo la vida imposible. No se si hay otros casos, pero basta mirar a los museos, casi cualquiera de ellos, para ver que hay un formato bastante convencional de lo que se entiende como "arte", y el espacio para propuestas más arriesgadas es bastante reducido.La inclusión de obras contemporáneas en espacios patrimoniales tiene un componente simbólico importante, pues representa una nueva forma de entender el patrimonio, que pone también en evidencia un cambio generacional en el estamento artístico colombiano. Posiciones como las de Constanza Toquica en el Museo de Arte Colonial y la Iglesia de Santa Clara, de Daniel Castro en la Quinta de Bolívar y la Casa.Museo 20 de Julio, y Cristina Lleras en el Museo Nacional (que presentaron respectivamente el Salón, el evento "Arte, Historia y Naturaleza", la intervención de Rosario López y la intervención de Clemencia Echeverri) son claramente progresistas, sin miedo a entender que el patrimonio es para usarlo, y que mientras se mantenga la integridad física de las piezas, no tiene porqué haber un "respeto" reverencial con los testimonios del pasado porque toda obra de hoy es susceptible de ser considerada patrimonio mañana. Es particular cómo mucha gente criticó que Rolf Abderhalden haya dado vuelta a los cuadros coloniales, pero en sus casas tienen pinturas religiosas –que fueron evidentemente sacadas de las iglesias coloniales para las cuales fueron pintadas, o conocen de estos casos y no se pronuncian al respecto. Después de todo, el gesto de Abderhalden está allí, en un espacio público, para ser debatido. Es esta la función del espacio público, como bien lo ha anotado Rosalyn Deutsche: propiciar, más que resolver, la confrontación. Quien expone, *se expone*, y esto es sano. Pero la discusión sobre el respeto al patrimonio debería ser otra. La depredación del patrimonio colonial en Colombia es muy grave; muchísimas iglesias de pequeños pueblos de Boyacá y Cundinamarca han visto cómo sus pinturas y esculturas son robadas para luego aparecer decorando casas y oficinas de Bogotá. Si hay un irrespeto al patrimonio, no hay que buscarlo en un gesto de un artista, sino en el uso privado que se le está dando al patrimonio colonial o precolombino en este país.

Para la última versión del* Salón de Octubre *en Cali unieron sus fuerzas un grupo de artistas e instituciones culturales como la* Cámara de Comercio*, el* Banco de la República*, el Museo de* la Tertulia*, la* Biblioteca Municipal *y el espacio independiente* Lugar a Dudas*. Se abrió una convocatoria que hizo posible la realización de 6 curadurías ¿Por qué crees que esto no se pudo dar en Bogotá, donde existe un gran número de artistas e instituciones que podrían apoyar esta iniciativa? ¿Crees que algo similar podría darse en Bogotá para el próximo regional?

El año pasado, *Lugar a Dudas* me invitó a Cali a dar un taller de tres días sobre curaduría para las personas que querían someter proyectos para el *Salón de Octubre*, que iba a ser conformado exclusivamente por proyectos curados. Me sorprendió que entre los asistentes, que yo recuerde, no había un solo curador: se trataba de artistas casi en su totalidad. Tal vez los curadores sintieron que un colega no tenía nada nuevo que decirles, no se. En todo caso, se presentaron todo tipo de propuestas, que fueron discutidas una por una en el último día, pero no por mí como "corrector", sino por todos los asistentes al taller. Creo que fue una experiencia muy interesante para todos los que participamos. Esto muestra que hay un interés en crear un diálogo entre la gente que está activa, y de no restringir la labor curatorial a los funcionarios a cargo de cada institución.
Ahora, si se pudo hacer en Cali, en donde hubo hasta hace poco una polarización muy fuerte, ¿porqué no podría hacerse en Bogotá, en donde hay muchos medios artísticos diferentes, más personas activas como curadores u organizadores de eventos (entre ellos muchísimos artistas), y una discusión activa como la que se da en *Esfera Pública*?
En Cali se dio esta circunstancia debido a la voluntad del medio artístico local. No se si en Bogotá se planteó esa posibilidad o no. Pero podría hacerse una convocatoria abierta de curaduría para el próximo Regional, con tiempo suficiente para que quienes resulten escogidos puedan realizar un trabajo serio. Sería interesante que muchos de los que participan en las discusiones de *Esfera Pública* pasaran a la acción (curatorial), efectuando sus lecturas de la actividad artística local a través de una exposición, como ahora lo hacen a través de las palabras.*En* Esfera Pública *se plantean de modo frecuente posiciones críticas en torno a exposiciones institucionales como el* Salón Nacional*, la* Bienal de Bogotá*, sus propuestas curatoriales y mecanismos de legitimación.*

¿Qué piensas de la invitación que se le hace a* Esfera Pública *para participar en* Documenta *a través del proyecto* documenta 12 magazine*?

Me ha parecido muy sintomático que casi todas las referencias a *Esfera Pública* (hechas por sus propios participantes) hagan hincapié en su posición crítica frente a las instituciones. Primero, porque *Esfera* ya ha desarrollado una cierta institucionalidad en el medio artístico colombiano –reemplazando efectivamente la institución "crítica de arte" tal y como se hacía en los periódicos en la década pasada. Segundo, porque resaltar de manera tan insistente el rol de *Esfera* en la crítica institucional es signo de que empieza a haber plena conciencia sobre el papel que cumplen estas discusiones en la conformación de una conciencia crítica frente al quehacer artístico en Colombia.Participar en la estructura de *Documenta 12* es una decisión del moderador del espacio, no de sus participantes. Participar o no participar en la discusión es prerrogativa de estos últimos. La desconfianza es un rasgo de la psique colombiana: nos quejamos por años de que nos ignoran, así que cuando nos invitan nos invade la suspicacia e intentamos hallar las motivaciones ocultas y las segundas intenciones en una invitación que lo que pretende es entender cómo funcionan los circuitos en otros contextos, y de qué manera un espacio virtual puede construir un sentido de comunidad. En mi opinión, hay que perder la ansiedad frente al peligro de ser "cooptados" (concepto tan de moda) por la institucionalidad, y enfrentarse de

manera más desprevenida a la invitación de D12, como si se tratara de uno más de los temas que habitualmente se debaten en este espacio.

¿Cómo crees que un evento como* Documenta 11 *impactó la forma de concebir el hecho expositivo en el contexto local durante los pasados cinco años?

La D11 significó una conquista simbólica después de las llamadas *guerras de la cultura* y de la acción afirmativa en los ochentas, donde se reivindicaban los derechos de representación de las minorías raciales, sexuales y culturales. La escogencia de Enwezor (primer curador no europeo y segundo no germano parlante después de Catherine David) es obviamente una declaración de tipo político, pero es también la aceptación de una realidad: hay una presencia fuerte de artistas y curadores no europeos o norteamericanos que ha dinamizado significativamente el panorama artístico actual. Fue también una consecuencia lógica de la globalización, que en el campo artístico tiene al formato *Bienal* y al *curador nómada transnacional* como sus dos figuras más representativas. Okwui instituyó un modelo que ha devenido regla desde entonces: los grandes eventos son curados por un equipo internacional de curadores, quienes viajan al mayor número de sitios posible con la intención de dar una lectura más responsable y comprensiva de lo que está sucediendo en el mundo artístico; los artistas proponen proyectos específicos para el evento, con lo cual el rol tradicional del museo como espacio de *exhibición* es complementado por el de *producción*.

Discusión

Carlos Salazar: Ante la frase de Chantal Mouffe de que "todo arte tiene una dimensión política, pues o bien ayuda a mantener el estatus quo –y en ese sentido es político- o contribuye a la deconstrucción del estado de las cosas.", me permito formular a Jose Roca unas preguntas: ¿Cuál es el arte que ayuda a mantener el statu quo? ,¿Cuál el que contribuye a la deconstrucción del estado de las cosas?, ¿Qué significa exactamente, desde el punto de vista político, el eufemismo "deconstrucción del estado de las cosas"?, ¿Si el estado tuviera que elegir entre apoyar un arte que lo ensalza y un arte que lo critica pero que aumenta su reputación (Capital Político Reputacional) de tolerancia ante la crítica, cual crees que apoyaría con más fervor?, ¿Si eventualmente apoya el segundo, (al menos yo creo que lo hace y un ejemplo es el actual Salón Nacional) no serían los dos tipos de arte los que beneficiarían el statu quo, no existiendo como pretende Mouffe, un arte que pueda hacer mella en la estructura del estado (de las cosas)?

Recomiendo y recomiendo a todos el artículo "Entre el compromiso artístico y el populismo estético" de William Alfonso López Rosas, Coordinador Académico de la Maestría en Museología y Gestión delPatrimonio de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional.
Gabriel Restrepo: Es que la querida Chantall no ha dejado el sarampión de blanco y negro que mostró cuando residió en Colombia hacia 1968. Yo creo que ya va siendo hora de que en América Latina y en el mundo emprendamos una deconstrucción de nuestras deconstrucciones. ¿Saben que el nombre de América Latina fue acuñado por primera vez por los consejeros del segundo Napoleón para justificar su invasión a Francia y que el nombre halló densidad y difusión en 1857 el 15 de febrero por uno de los peores poemas de toda la historia del mundo, el de un godo bolivariano colombiano José María Torres Caicedo?

Y sobre él se levantó casi todo el modernismo, tan lleno de cisnes y lánguidos camellos de elásticas cervices, y los nuevos y los más nuevos. Aceptemos que el mundo es complejo, de veras, como el país, y dejemos de ser tan mamertos (¡qué hartera, pues para godos los comunistas y lo dice con razón alguien que militó en 1967-70 en la Juco y que sabe que la entropía desde entonces es fatal!).

Carlos Alberto Vergara: Apreciado Carlos, me permito hacerle unas preguntas: ¿Por qué su crítica se da en un momento en que el arte socialmente comprometido -como usted lo define- accede por fin al mercado?, ¿Tiene su obra pictórica relación alguna con la crítica al arte social?

Lucas Ospina: Alguna vez criticaron a Paul Valery por burgués y alguien replico de la siguiente manera: "puede que Paul Valery sea un burgués pero no todos los burgueses son Paul Valery". Puede que Carlos Salazar sea un pintor pero no todos los pintores son Carlos Salazar.

La desconfianza incita la suspicacia; mediante unas preguntas Carlos Alberto Vergara le hace un comentario suspicaz a Carlos Salazar: "¿Por qué su crítica se da en un momento en que el arte socialmente comprometido -como usted lo define- accede por fin al mercado?, ¿Tiene su obra pictórica relación alguna con la crítica al arte social?". Con estas preguntas Vergara crea una sospecha: Salazar, el pintor, estaría criticando a los "artistas sociales" porque ahora, justo ahora, el mercado del arte da a las obras de los "artistas sociales" el mismo precio que daba antes a las obras de los pintores. El diálogo en Esfera Pública es divertido por este tipo de asociaciones, pero en este caso me parece que la suspicacia de Vergara, más que aportar, entretiene y distrae de lo que es el núcleo de las intervenciones de Salazar.

Bajo el marco del "arte social" se ha consolidado una oferta y una demanda, un comercio entre los estados, el estado, las instituciones, las galerías, el público y los artistas. La manera en que se han dado muchas de las transacciones de este comercio tiene un "efecto perverso", como lo califica William López en el artículo que Salazar recomienda. Las preguntas que esta haciendo Carlos Salazar a José Ignacio Roca piden precisión en los términos de ese comercio.

"Aceptemos que el mundo es complejo" dice Gabriel Restrepo en su correo; aceptemos que no se puede estar por fuera del mercado pero que esta inclusión no nos condena a aceptar toda transacción como una operación legítima o necesaria.

Tal vez la desconfianza se da en Esfera Pública porque se evita el trabajo de oír lo que otro dice, de leer, y esta falta de atención en la lectura se refleja en comentarios suspicaces pero de corto vuelo; una buena crítica, positiva y negativa, es siempre un acto de generosidad y creo que lo planteado por Salazar merece algo más que ser tomado por un comentario de alguien "bruto como un pintor".

Esperemos las respuestas de Roca a las preguntas de Salazar, este es un diálogo que promete (y tal vez de ñapa también lleguen las respuestas de Salazar a Vergara pues de todas maneras las preguntas son parte de un texto que merece ser leido).

Carlos Salazar: Estimado Carlos Alberto, Esa pregunta ya me la había hecho José Ignacio en las conferencias sobre "El Fin de la Pintura" en mayo pasado y por alguna razón nos fuimos por otro lado. Es una pregunta que para mi tiene un cierto matiz emocional pero conociendo la seriedad de José Ignacio y su gran flexibilidad a ideas que como las mías a veces no son las suyas, no creo que estuviera intentando desviar la discusión hacia el terreno sentimental de la envidia parroquial de los pintores hacia los artistas sociales puesto que esa sería una manera demagógica y casi quinceañera de terminar de una vez con el debate que no es típica en él. José Ignacio sabe, puesto que lo hablamos muchas veces, que el debate sobre el arte social no es un debate tanto desde la pintura como desde la política y sobre todo, no me cansaré de decirlo, desde la ética.

Respuesta:

El arte socialmente comprometido no está accediendo por fin al mercado. Ya había accedido a él desde finales de los años 60 y la crítica a éste ya es patente en artistas como el inefable Ian Burn, quien viendo su falta de coherencia política, su sumisión al mercado contra el que había nacido y contra el que había dirigido toda su guerra conceptual y observando proféticamente, ya en esa época, que el punto de llegada y objetivo de la obra de arte no era el proletariado sino el museo, (el destino entrópico y Mar de la Tranquilidad institucional del arte social desde hace más de 30 años, destino que no habla muy en favor de sus objetivos iniciales) decide abandonar el circuito neoyorkino y dedicarse al trabajo con el Sindicato Australiano de Trabajadores y así intentar dar una dimensión cultural a los objetos no alienados por la plusvalía que los trabajadores producían.

También y ya en 1970 encontramos en la "Teoría Estética" de Adorno una crítica por demás implacable al arte comprometido; allí Adorno dice, como previendo el envalentonamiento oportunista del arte "político" conceptual de los años subsiguientes, que "el arte comprometido no es la mayoría de las veces más que falta de talento, de adaptación, y en cualquier evento un debilitamiento de la fuerza subjetiva que impulsivamente transforma en contenido social" (Aesthetic Theory. 355f)) Esto no deja de ser patente en Colombia donde desde el último representante de la mediocre bohemia artística hasta la esposa del diplomático derechista y el pintor nacional resultaron montados en el tren del arte social cuando vieron que era más rentable y más susceptible de ser considerado por el "curador- explorador", el nuevo Livingstone, en una especia de -¡ Mami, mírame, yo también hago arte comprometido!

Adorno nos puede ilustrar sobre de donde sale la pésima calidad de éste tipo de arte en nuestro medio, que es más opinión con mucho ruido que arte político. ¿Cómo pretende un artista o un curador hacer e impulsar el arte político si ni siquiera tiene una cultura política e histórica y solo opiniones?¿Dónde está el Peter Halley que pueda articular algo más que monosílabos dignos de Toro el amigo del Llanero Solitario? (Bush malo, Plan Colombia malo, imperialismo malo, TLC malo, bomba mala, coca buena, desplazado bueno, identidad perdida, memoria salva, artista sufre) en un país donde como dice Restrepo, la realidad social es un poquito más compleja y merece un análisis menos autoindulgente? ¿Cual es el artista social que por éste medio nos ha omnubilado con sus conceptos políticos y no con sus rabietas venezolanas sobre el tema? Jaime (Cerón) da por sentado que el artista de hoy maneja una "agenda política" pero, cuál es exactamente esa agenda? Estamos esperando… como dice Lucas, ahí está para todos Esferapública…no puede ser que un "bruto como un pintor", irresponsable y frívolo sea el más preocupado con el tema de la fenomenología política de la cultura y no los directos beneficiarios.

Jose Roca: Mouffe hace una distinción entre "lo político", que ella localiza en la dimensión de antagonismo que puede emerger en cualquier situación humana, y "política", que define como el conjunto de discursos y prácticas que contribuyen a reproducir un cierto orden. Mouffe afirma que "La política es siempre acerca del establecimiento, la reproducción o la deconstrucción de una hegemonía, la cual está siempre en relación con un orden potencialmente contra-hegemónico.

Dado que la dimensión de "lo político" está siempre presente, nunca se puede tener una hegemonía completa, absoluta e inclusiva. En ese contexto, las prácticas artísticas y culturales son absolutamente centrales como uno de los niveles en donde las identificaciones y las formas de identidad son construidas. Uno no puede hacer una distinción entre arte político y no-político, pues toda forma de práctica artística contribuye a la reproducción del sentido común dado -y en ese sentido es política- o contribuye a la decontrucción o crítica de ello. Toda forma de arte tiene una dimensión política".

Desde el punto de vista de Mouffe, que yo comparto, el arte que ayuda a mantener el statu quo es aquel que mantiene la supuesta autonomía del arte y del artista respecto a la realidad en que vive. Por eso me referí al Minimalismo en relación con las reivindicaciones feministas: insistiendo sobre un arte que respondía tan sólo a cuestiones relacionadas con el fenómeno plástico, estos artistas renunciaron a tocar, desde su obra, cuestiones urgentes en el campo de la cultura en su momento. Esta renuncia es una toma de posición, consciente o inconsciente.

La entrevista a Chantal Mouffe, en la que se refiere al trabajo de Hans Haacke sobre el Reichstag en Berlín, fue realizada para la revista Grey Room, con el título "Todo arte tiene una dimensión política"
Se han dado casos en que el estado apoya el arte crítico como forma de demostrar su tolerancia (Cuba ha sido un ejemplo de esto). Pero no creo que sea el caso del actual sistema que estructura los salones, pues las propuestas curatoriales son tan diversas y corresponden a procesos tan diferentes en cada región, que sospechar que el Ministerio de Cultura intenta incluir a los artistas críticos como una forma de evidenciar su pluralismo es poco menos que paranoico. En este salón hay tanto obras complacientes como críticas, por lo tanto no creo que, como afirmas, el estado haya elegido en este salón "un arte que lo critica pero que aumenta su reputación de tolerancia ante la crítica"; se trató de un proceso en el cual los curadores hicieron la selección que les interesó sin más presiones que las del corto tiempo y recursos. Pero no soy yo quien debe defender el Salón, puesto que no soy ni organizador ni participante. Esta labor le corresponde a los curadores y gestores que hasta ahora, como sucede a menudo, han mantenido prudente silencio.

¿Puede el arte hacer mella en las políticas de estado? A veces sí, como en el caso del expresionismo en la época Nazi: el cierre de la Bauhaus en el 33 y la exposición "Arte Degenerado" en el 37 son claros ejemplos de políticas de estado que responden a un movimiento artístico. Hay muchos casos similares en la historia lejana y reciente. En cuanto a si un arte cuestionador beneficia al estado al confirmar su tolerancia a la crítica, baste ver los múltiples casos de censura en la historia de la relación arte-estado para evidenciar que arte crítico y Estado casi nunca van de la mano.

Podría argumentarse que hoy en día el margen de agencia del arte en la sociedad es reducido y su ámbito de influencia también (sobre todo en una sociedad con grandes carencias y urgencias como la nuestra), y que en consecuencia, las posibilidades de ejercer una labor crítica "efectiva" son limitadas. Pero el argumento anterior presupone una instrumentalización de la actividad artística, la cual vendría a ser juzgada en función de su eficiencia política, cuando se trata de un proceso individual de toma de posición, que en el mejor de los casos logra una dimensión colectiva. Es evidente que ciertas obras pueden tener un efecto en la generación de una conciencia sobre un problema, una situación un hecho. Y aún si este proceso de identificación o de rechazo se da al nivel individual y no alcanza a crear una conciencia colectiva, ya ha cumplido un cometido: interpelar a un espectador, así sea a un único individuo. Esto, desde la perspectiva de la recepción de la obra de arte. Desde el punto de vista de la producción, cada artista tiene motivaciones precisas que lo impelen a realizar una obra, "social" o no. Es su prerogativa, así como es la prerrogativa del espectador sentirse interpelado por una obra que le habla sólo de sí misma, o por una obra que toca aspectos fuera de ella por los que ese hipotético espectador pueda sentir una afinidad intelectual o emocional. Hablas críticamente de un "arte social comprometido". Pero todo arte está incluso en lo social. La distinción que estableces implicaría un arte fuera de la esfera de lo social: ¿Cuál es ese arte? Pues aún la obra que tiene como cometido expreso insertarse en un circuito comercial, cumple un rol bastante codificado en la sociedad de consumo. Ese es precisamente el punto de Mouffe.

En todas tus participaciones en Esfera Pública construyes un edificio intelectual contundente, evitando siempre dar ejemplos. Pero en realidad sería importante saber cual es el arte que consideras que se mueve fuera del

“arte social”, y quienes crees que en Colombia hacen un arte que no cae en esta categoría que siempre has considerado oportunista. Es bueno moverse en el terreno de las ideas, pero tambien lo es anclarlas en situaciones precisas. En cuanto al mercado, sabemos que no tiene corazón (ni cerebro): simplemente sigue de manera implacable la oferta y la demanda, independientemente de los contenidos sociales o políticos de la obra, y por supesto, sin consideracones éticas respecto a su accionar.

Carlos Salazar: El concepto de la necesidad del Estado de tener una reputación mediante la preferencia de las causas sociales y la tolerancia ante la crítica no es producto de la paranoia (ya pasamos del origen fisiognómico de la crítica a lo más daliniano del debate, la Crítica Paranoica…), o al menos sería entonces una paranoia que se remonta a las apreciaciones de Walter Benjamín al recordarnos en 1934* que “el aparato de producción capitalista no solo es capaz de asimilar, sino sobre todo de propagar una cantidad impresionante de temas revolucionarios sin jamás poner en riesgo su existencia.”

Pero no solo por eso es tan trascendental ese escrito suyo no muy conocido (solo se habla del Benjamín aurático…el más inofensivo) donde también es puntual en otros aspectos cómo el de que el arte que dice estar contra el sistema no hace más que colaborar con éste cuando habla de “La lucha contra la miseria como objeto de consumo y parte del cabaret cultural”, cuando habla del “confort de lo inconfortable” y de que “la lucha no es entre el capitalismo y la mente.”

Y justamente, el ejercicio deconstructivo de Mouffe y en general del posmodernismo obviamente es solo mental…Y tal vez por eso cree que erosiona el statu quo y por lo tanto es la parte “buena” de la dualidad maniquea entre un arte político “correcto” cuyo objetivo “no es el mercado”, (¡¡¡risas en el público!!!) -cosa que 40 años de mercado del arte social han demostrado ser ridícula pues dejan en claro que el objetivo, -lo de menos es si es directo o transitivo-, en efecto es el mercado, solo que su objetivo tiene una reputación moral- y el arte “incorrecto” basado en el gusto (del que según tus palabras ya está haciendo parte el “arte social”) y sin reputación moral, que solo busca vender y por lo tanto es, si político, ¡gracias!, pero de “derecha”. La triste realidad es que si no dejamos de navegar por el texto de Benjamín veremos que tal vez ella misma y ningún artista o curador “de los buenos” saldría bien librado de lo que entiende Benjamín por reaccionario:

“El compromiso político por mas revolucionario que parezca funciona de modo contra-revolucionario cuando la solidaridad con el pueblo es solo estética.”

Pero Benjamín se vuelve fantasmagóricamente espantoso para “los correctos” cuando llama a Louis Aragon para que apunte en una cuchilllada fatal : “El revolucionario intelectual aparece sobre todo como un traidor a su clase de origen”, cosa que ya había observado Trotsky.***

No obstante es Kevin Jackson quien más recientemente se refiere , paranoia o no, al manejo de la tolerancia crítica de la cultura por el estado y las corporaciones (Documenta es esencial, pero ¿quién la financia?) en E.U. y el primer mundo.

Jackson ha estudiado la necesidad tanto de las corporaciones como del estado de construir un Capital Reputacional que les permita desarrollar sus negocios en un ambiente de calma moral. Y esa calma moral la obtienen a través de la finaciación de la cultura, no del bodegoncito o el paisaje que no aportan ningún rédito moral, sino de la Cultura Ilustrada: la de Mouffe o la de Documenta si quieres más ejemplos… y que se construye a partir de un “trabajo con la comunidad”. El estado toma del manejo corporativo la consigna de “hacerlo bien haciendo el bien”. Una máxima tan antigua en el universo corporativo como Carnegie y Rockefeller, y en el arte desde los 60.

“Esa misma Cultura Ilustrada que se dirige a la Cultura Popular en una especie de retroalimentación, casi siempre vampiresca, y la sitúa como mercancía reputacional elitizada en la línea de mercado. Es decir que aliena la cultura popular en forma de “Cultura étnica ilustrada” rural o urbana. O para definirlo de un mejor modo, lo que Tirdad Zolghadr y Martine Anderfuhren han dado por llamar el “Mercado Étnico” producto de lo que ellos llaman “xenofilia” o amor por el extraño.”***

Ahora bien y volviendo a Benjamin y a la época a la que te refieres en tu respuesta. El estado nazi pretendía organizar las recién creadas masas proletarias privándolas del derecho a la propiedad concediéndoles a cambio la posibilidad, casi el deber, de expresarse a través del arte y el folklore. Es decir cambiaba el derecho de éstas (según Marx) a la propiedad, por el derecho a la identidad y la memoria cultural. El! negocio. La razón por la que los nazis rechazaron el expresionismo es la misma razón por la que hoy el estado rechaza el arte no comprometido: porque no hablaba de los temas fundamentales de la estética del estado que son la memoria y la identidad nacional . Un ejemplo metodológico: nos maravilla la lucha a machete de los hombres de Puerto Tejada pero, ¿que acceso tienen estos macheteros o el pueblo que representan a la propiedad de la tierra más allá del simbólico minifundio?

El modernismo, tal y como lo quiere dar por sentado quien propone seguir matando el fénix , no termina con los metadiscursos totalitarios pues el posmodernismo es el directo heredero de ellos. Es típico y oportunista que siempre achaque al modernismo sus propias taras. El posmodernismo incorpora desde la idea wagneriana del artista político, el artista gobernante, el artista que dice “como queremos que nos gobiernen”, la política como estética y el artista piadoso (Lohengrin). Incorpora el “estado igualitario” de la identidad y la memoria nacionales de Hitler. La escultura social de Goebbels resucitada por Beuys, el otrora cazador de eslavos (se sabe que lo que más lo motivó a curarse de las heridas de su accidente fueron las ganas de seguir matando rusos..) y la imposibilidad del ser de Heiddeger, que dio la posibilidad a los poco dotados ingleses de volverse artistas plásticos, entre muchos otros.

El problema de los ejemplos, como el de la Bienal de la Habana que das, es que se pueden usar para absorber el impacto crítico, cuyo objetivo es la situación global de la cultura bajo el capitalismo actual , neutralizando su fuerza y disculpando al sistema corporativo total. El ejemplo en éste caso es al síntoma lo que la crítica global es a la enfermedad y es por eso que dudo mucho antes de usarlos. Al contrario de lo muchos piensan me quedo con el Salón y Documenta antes de artistas que todavía viven en la nostalgia de Greenberg, Rosemberg y Pollock. Me quedo con Miguel Angel Rojas, Juan Fernando Herrán y José Alejandro, años luz y no con la pintura abstracta, o sea que no esperes que hable en su contra. Pero éstos son eventos que cada vez son menos democráticos a pesar de su retórica demagógica y por eso pienso que la vuelta a la libertad sin límites del modernismo (Neomodernismo) es inevitable. Y todo porque el meta discurso del espejismo posmoderno no ha podido, ni podrá, después de 40 años, cumplir con sus propósitos de transformar la sociedad desde la estética y en ese sentido una nueva libertad en el arte, la libertad del modernismo, neomodernismo si quieres, está por regresar en forma de salto cualitativo.

Y en cuanto a tus preguntas. Claro que ningún arte está más allá de lo social y de lo contemporáneo. ¿Qué más social que la idea de Barnett Newman de que lo que persigue su pintura es que, aunque sea por un instante, cada espectador encuentre “su propia escala”? Ese es el punto al que he querido llegar desde la famosa discusión de las Barbies. Claro que todo arte es político. Y claro que todo fenómeno, desde la polinización en adelante es político. Pero la belleza, hacia la que volvemos quiera o no Danto y el placer visual sin culpa y el arte por el arte de Baudelaire y Wilde son también reivindicaciones políticas incluso más amenazadoras para el sistema que el “arte comprometido”. El punto es que en la situación actual, no se si lo he repetido demasiado,

los artistas que se mercadean a través de la responsabilidad social corporativa, tienen el mismo impacto en la sociedad que un cuadro mimimalista o un bodegón y no son más que parte del cabaret cultural de Benjamín.

Francois Bucher: Me impresiona lo fractal de la discusión sobre lo político y lo no político. Cada cual desata la furia de una ética más alta que la del otro antes de que venga un tercero y le haga otra horquilla al asunto. La miopía que cada cual reconoce con gran destreza en su contrincante es como la astilla de una parábola bíblica. En esta tarima hay un actor al que le corresponde "creer", por un lado, que algo hay que se puede hacer desde el espejismo conceptual del arte; que algo se puede hacer con las imágenes del mundo; que una imagen a veces puede asomar su cara en el lodazal del tedio y el sarcasmo contemporáneo; al otro actor le toca exponer las mentiras del primero; desvestir su cuerpo hipócrita de burócrata que calcula en secreto que aparentar "creer" en el poder del arte -de agenciar trastornos simbólicos en lo social- lo legitima y lo valora. O si no desenmascararlo como idiota o como ingenuo.

A este segundo actor le toca salvar algo, sentar un paradigma. Tácitamente, aunque pueda desmentirlo de labios para afuera, salva tan solo lo que se ciñe al marco labrado y bruñido por la tradición; lo que se niega heroicamente a pactar con lo nuevo -con la imagen de la guerra por ejemplo, que solo les corresponde pastorear a los medios-, lo que se rehúsa estoicamente a comprometerse con lo que no es de su parroquia… porque eso al menos sí es honesto, arraigado (no me den trago extranjero).

A ambos actores este enfrentamiento los pone a circular en un libreto que no los deja hacer otra cosa que reformularse, como dos carneros de cuernos en espiral.

Hay un vacío en esa discusión; está quemada, arrasada esa tierra. Es como la discusión sobre el cabezazo de Zidane, entregada a la trifulca repetitiva de si está bien o si está mal; de si es héroe o si es villano; o de qué le dijo el Judas italiano. Pero el cabezazo fue magnífico y muy poca gente le ha dado el tiempo que se merece, ni le ha prestado las palabras que abran de par en par el evento -el "gesto", como lo llamó el propio Zidane-. Otro cabezazo, en otro momento no le toca el corazón a nadie, pero este sí. En el tacazo pedestre a los cojones que hizo Rooney no hay sistema, por ejemplo, no hay una ética, no hay estética, no se vislumbra la dimensión pavorosamente humana del acto atávico de Zidane. El uno hay que pensarlo, ES UNA IMAGEN que retumba y resuena. El otro, el de Rooney no es una imagen, no es un gesto, no tiene universo que lo soporte, es como un espasmo.

Discutir sobre oposiciones abstractas en el arte conlleva a poner la pataleta atáxica de Rooney y el cabezazo preciso de Zidane en el mismo saco. Lo que importa, siempre, sea entre los pintores del cinquecento o entre los llamados artistas "post estudio" del siglo XXI es que hay gestos que SON IMAGEN y otros que no lo son, aún dentro de la práctica de un mismo artista, por lúcido que sea. La palabra de la crítica, es la palabra que se adecúa a abrir el misterio de esa diferencia. El reflejo de saltar a las barras bravas en cada estadio, y en cada salón de juego pasa de alto la oportunidad de que esa función pueda darse.

Hay que pensar porqué Zidane nos dejó a todos suspendidos en el misterio de esa imagen. ¿Es político? ¿No es político? ¿Es plástico? ¿Es deportivo? ¿Jodió a los niños del mundo? Que los niños cierren el libro de mitología griega que tenían que leer de tarea, porque hoy tienen el cabezazo de Zidane para formarse una imagen del mundo.

Carlos Salazar: No sé qué discusión es la que está viendo Bucher. Lo que si resulta bien parroquial y bien 1948 es ver una sucia pelea de gallos donde simplemente hay una discusión entre dos personas adultas. O si tanto le gusta el fútbol, un partido de ida y vuelta y reñido si, pero con fair play. Es un privilegio poder tener un interlocutor como José Ignacio. ¿No es en ésta interpretación pendenciera y veredal de Boucher o de Merchán

del enfrentamiento amistoso entre ideas opuestas que nace la guerra ? Esa guerra que…por favor, cómo se la vamos a dejar solo a los noticieros? Y mi tajada en el mainstream del arte con la caida de las Torres Gemelas dónde queda? Las mentes simples son alérgicas a los conceptos: solo quieren guerra. Su vida gira alrededor de la guerra y sin la guerra no serían nada. José Ignacio y yo seguro que no. Es solo un partido de 90 minutos. Si los hinchas se quieren matar entre ellos o quieren ver (qué pena la agresión neuronal con el ejemplo antiguo, cierto de que antes de Baudrillard era la nada…) el Circo de Vespasiano donde solo está la cancha de banquitas, problema suyo. Por desgracia en Colombia y gracias a la predominancia de las mentes simples, cualquier diálogo es llevado, desde el siglo XIX, al terreno de la guerra civil, aún en el espacio virtual.

—

Textos y debates relacionados:

¿A quienes sirve el patrimonio? | Jose Roca
Arte social e ideología social corporativa | Carlos Salazar
Debate Transpolítico | Halim Badawi – Carlos Salazar
Daros Latinoamérica: memorias de un legado peligroso | Guillermo Villamizar
Etica y conciencia | Luis Camnitzer

*Entrevista realizada en Junio de 2006. José Roca es Jefe de Exposiciones Temporales y Museología de la Biblioteca Luís Ángel Arango de Bogotá y co-curador de la 27 Bienal de Sao Paulo.