

PENSAMIENTO CRÍTICO SEVILLA

Luis Camnitzer

Texto de la conferencia que impartió Luis Camnitzer en el marco de la segunda edición del curso "Transformaciones. Arte y estética desde 1960"

Voy a partir de la premisa que necesitamos una distancia crítica para que nuestro pensamiento funcione como queremos que funcione. El problema es que si pasamos esta idea al arte nos encontramos con una situación bastante complicada porque tenemos que lidiar con dos zonas que hasta cierto punto tratan de anularse mutuamente. Por un lado tenemos que, como artistas, usamos el arte para ventilar cantidad de cosas bastante íntimas y en las cuales estamos totalmente inmersos. Por otro fabricamos objetos que presentamos al público como algo objetivo y contemplable.

En cuanto a las cosas íntimas, somos unos neuróticos obsesivos y hacemos obras a través de las cuales canalizamos esa energía. Tenemos terrores sobrecogedores y usamos el arte para sobreponernos a ellos o para domarlos. Tenemos angustias y nostalgias que nos aplastan, y tratamos de calmarnos y de satisfacernos. O sea, en este proceso esencialmente privado la crítica desapasionada parece ser una empresa casi imposible.

Quiero insistir en esta parte porque es esta zona la que generalmente usamos para justificar que hacemos arte, y por algún pacto extraño, es también la que acepta el público como nuestro estereotipo. Con alguna suerte todo lo que hacemos en esta zona de actividades será buena terapia. Pero la buena terapia no es necesariamente buen arte. Para peor, cuando hacemos este tipo de arte, esta zona terapéutica está reservada al auto-diálogo. No lo quiero llamar "monólogo", aun si a veces consiste en eso, porque el monólogo no siempre es escuchado, ni siquiera por quien lo hace. En cambio el auto-diálogo, sí, implica que hay un oyente--que hay un cierto grado de retroalimentación hacia uno mismo.

El artista aquí habla y se contesta. Se contesta borrando, ajustando el color, o incluso rompiendo la obra. Pero los criterios que gobiernan esta respuesta, aunque tienen un pequeño principio de distancia crítica, están contaminados por la función terapéutica: el artista se dice a sí mismo: "la obra me sirve o no me sirve para solucionar mis problemas personales". Si me sirve, la obra está muy bien. Si no me sirve, la hago otra vez, o me olvido y hago otra cosa. Es un auto-diálogo eminentemente narcisista pero promocionado por nuestra cultura occidental. Cuando el artista describe algo, tanto el artista como el coleccionista tienden a poner la atención en el que describe y no en lo descrito.

Ésta imagen es un resabio que nos queda del artista romántico del siglo diecinueve. El artista presume que si la obra satisface sus propias necesidades forzosamente tiene que también satisfacer las necesidades de los demás, y si no es así, mala suerte. Cuando hay una falla en la apreciación la culpa es del público y nunca del artista ya que éste se ubicó a sí mismo en una posición sagrada. Esta forma de ver las cosas es asombrosamente coherente con el liberalismo capitalista de la misma época. En el siglo XIX romántico, la misión primaria del individuo (o del país, como ideología colectiva) era cumplir con su destino manifiesto o con su talento para hacer la mayor cantidad de dinero posible sin preocuparse por los demás. Como los demás supuestamente tienen el mismo derecho, si no lo ejercen es por culpa de ellos y no

por culpa de uno. Por lo tanto, esos culpables, haraganes e ignorantes, merecen su pobreza. Casi se podría decir que lo que quieren verdaderamente estos pobres desgraciados--su misión en la vida--es trabajar para aquellos que definen su misión como triunfar. Esa teoría culminó en la caricatura promocionada por Ronald Reagan a fines del siglo XX. Reagan explicaba además que era bueno que los ricos se hicieran más ricos porque, al final, ese exceso de dinero termina goteando hacía los niveles sociales más bajos y beneficia a esos mismos pobres que no quieren trabajar para ser ricos por sus propios medios. Y con esto Reagan no hablaba de filantropía--que es una forma de indemnización--sino del destino hipotético de los excesos causados por la explotación en el mercado de la oferta y la demanda.

Traducido al arte esto equivaldría a decir que, cuanta más neurosis propia el artista logre curar con su arte, mejor estarán todos los que no son artistas. Lo que probablemente tiene algo de verdad, aunque no en el sentido en que estamos hablando aquí.

De cualquier manera, en esta instancia estoy describiendo una posibilidad de satisfacción para el artista derivada de la relación que establece con su obra. Pero es una satisfacción que solamente describe una primera zona de acción de la obra de arte y es afectada por una primera distancia crítica. Tenemos luego una segunda zona, con su propia distancia, que pienso que es más importante, que está constituida por el espacio comunicativo que se abre entre la obra y el espectador. Es la que se produce con la producción del objeto para contemplar. Este campo se conoce generalmente bajo el nombre vago y obvio de "comunicación".

Lo interesante de esta segunda zona es que, a partir del momento que nos ubicamos en ella, la función de la obra ya no es la de satisfacer al artista ni tampoco la de satisfacer al espectador. La función de la obra en esta segunda zona es comunicar algo al espectador. Que esa comunicación sea satisfactoria para el espectador (o desagradable, o molesta, o placentera) no es más que un aspecto secundario y sin mayor importancia. Lo importante es que la obra va a comunicar algo que más o menos se ajusta a una intención vaga o precisa que el autor tiene, y que exige una responsabilidad por parte del artista. Esa responsabilidad se articula en la segunda distancia crítica.

La intención del artista aquí no es necesariamente equivalente a un programa explícito. Puede ser una intención que, con ciertos peligros, podemos llamar *intuitiva*. Más adelante volveré a discutir algunos aspectos de esa "intención". Por el momento me limitaré a decir que, personalmente, preferiría que la palabra "intuición" fuera prohibida en el arte. No el acto de intuir, pero sí la palabra. El uso del término "intuición", más veces que no, sirve para justificar la pereza que nos separa de la explicación o de la toma de responsabilidades con respecto a lo que hacemos.

Pero no puedo negar que la intención puede estar definida intuitivamente. Intuitiva o racional, lo verdaderamente importante, es que exista una escala de evaluación que nos permita decidir si la obra que estamos haciendo va por buen camino. La existencia y la comprensión de esta escala son fundamentales para que la comunicación funcione. Para bien o para mal, esta escala es utilizada tanto por el artista como por el público.

En el campo de las decisiones relacionadas a la comunicación, por ejemplo: si seguir por ahí o no, si corregir esto o aquello, si tratar otra vez pero con una posibilidad distinta; es donde el artista se convierte en el primer consumidor de su obra. El artista es el primer espectador, el primer crítico, y en cierto modo, el primer cliente. Es en este momento en el cual tiene que ser

capaz de mantenerse fuera de la obra para poder verla: tiene que establecer una distancia crítica. Ya no puede estar en terapia. Tiene que abandonar la autogratificación para pasar a ser un crítico implacable. Y tiene que ver su obra a través de los ojos del espectador.

Todo esto suena a una gran perogrullada, con la salvedad que es muy difícil hacerlo, especialmente durante el proceso mismo de la producción. Dejando pasar el tiempo, es mucho más fácil establecer una distancia crítica. Mirar la obra de otro, y la creación de la distancia es aun más fácil. Pero mantener las distancias críticas mientras se está trabajando es bastante difícil. La metáfora que encontré más apropiada durante todos estos años es la de estar nadando bajo el agua y simultáneamente estar parado en el borde de la piscina mirándome nadar bajo el agua. Es una especie de desdoblamiento de la personalidad del tipo de estar soñando al mismo tiempo que se sabe que se está soñando y se toman notas sobre el sueño. Pero si tomamos demasiadas notas nos despertamos y no podemos volver al sueño, y si nos quedamos en el sueño no podemos anotar y al final nos olvidamos de todo.

En gran medida, la parte racional de todas estas cosas que pertenecen al área de la comunicación, es utilizada para manipular al público. Es por eso que la separación moralista que tendemos a hacer al poner las bellas artes de un lado y la publicidad de otro, es bastante espuria. Ambas actividades son, hasta cierto punto, igualmente mercenarias, aunque sirvan a patrones diversos. Y es mejor que nos responsabilicemos de ese aspecto en lugar de ignorarlo.

Palabras tales como *composición*, *armonía*, *paleta*, *textura*, no son más que eufemismos para darle un nombre elegante e inofensivo a algunos de los instrumentos usados para manipular al espectador. Son todos recursos que se dirigen a controlar la lectura de la obra de acuerdo a ciertos intereses. O sea que los medios son similares en ambos campos, bellas artes y arte publicitario. Es la naturaleza de los intereses la que determina la ética de la obra. Si sabemos que el cigarrillo mata y eso no nos inhibe de crear un aviso publicitario genial que aumente la venta de cigarrillos, obviamente estamos haciendo algo éticamente criticable.

Tanto en el arte publicitario como en las bellas artes el autor sirve a una causa. La causa puede ser comercial, personal, social, o una combinación de ellas, no importa. Siempre hay una causa, y es la causa la que determina la ética de la obra, no el campo en el que se opera. Y siempre hay consecuencias éticas, aunque algunos traten de aislar al arte en un vacío incontaminado. Como también siempre hay consecuencias políticas aunque se quiera ser apolítico. Todas estas cosas afectan la segunda distancia crítica porque pueden contribuir distorsiones a la comunicación.

Cuando yo era estudiante a mediados de los años cincuenta, había mucha gente que creía que la pintura de caballete era inmoral. El muralismo era considerado la única forma ética de hacer pintura. Hoy diría que el asunto es al revés, que un mal mural hace mucho más daño que un mal cuadro al óleo y que por lo tanto prefiero que la gente haga cuadritos. Pero en la época, una mezcla bien intencionada de ideología política con posición ética, confundía el arte con la propiedad del arte. El cuadro era malo porque podía ser poseído por una persona, la cual por definición era rica, burguesa, elitista y perversa. En cambio el mural es propiedad pública, el público es pobre y proletario, y por lo tanto es bueno.

Diría entonces que en la época, la segunda distancia crítica estaba informada por la comunicación de la propiedad del objeto y era potencialmente buena pero mal aplicada. Era buena porque permitía separarse de las necesidades individualistas y, al usar la propiedad como criterio, de hecho también aceptaba de alguna manera que la comunicación es un hecho

importante. Sin embargo era una distancia mal medida, una distancia que solamente permitía la visión esquemática de las cosas e ignoraba partes del paquete complejo que define a la comunicación y sus efectos. Como esa distancia venía cargada ideológicamente, uno pensaba de muy buena fe que todas las complejidades quedaban solucionadas, ya que para eso sirven las ideologías, pero uno pensaba mal.

Tenemos entonces dos categorías de distancias críticas, distintas aun si a veces se entrecruzan. Una, un poco enrarecida, es la necesaria para la crítica del proceso artístico. La otra funciona en una dimensión social y continúa mucho después terminada la obra, cosa que no quita que pueda o deba retroalimentar las obras siguientes. Si durante las discusiones sobre si hacer cuadros o murales la distancia crítica se hubiera medido éticamente en lugar de ideológicamente, habrían aparecido otras cuestiones con consecuencias estratégicas importantes. Entre ellas por ejemplo: la posibilidad de que el burgués elitista y pérfido pueda ser reeducado, es decir, que el público de galería tiene tanto derecho a ser el blanco de una buena comunicación como cualquier otro público. Y como ese segmento de la población que va a galerías tiende a tener más poder que el que no va a galerías, sería bastante útil lograr su reeducación.

Otra cosa igualmente importante que se hubiera hecho visible es que el arte de galería posiblemente educa más al artista que al público. El público de galería va con ciertas expectativas fetichistas que están relacionadas al respeto y los deseos de posesión del objeto artístico. Parafraseando el "*Vini, vidi, vinci*" de Julio César describiendo su batalla de Zela, aquí uno puede decir: "Miro, admiro, mío". La galería explota esto y el artista por lo tanto tiende a querer satisfacer la situación. Pero el que caiga en eso solamente significa que el artista no supo establecer una distancia crítica con respecto a la institución "galería" para contrarrestar los efectos de esa presión.

Finalmente otra cosa que se aclararía es la función y efectos reales del arte público. Normalmente el arte público ornamenta espacios de circulación y tiene una permanencia física ineludible. Al obligar físicamente la contemplación se establecen mecanismos totalitarios que funcionan independientemente del mensaje explícito de la obra. Si un mural político, como lo eran los murales mexicanos, cuenta que soy o debo ser libre pero al mismo tiempo me obliga a verlo todos los días aunque no tenga ganas, me está robando libertad a pesar de lo que me está diciendo. No importa aquí si la propiedad del artefacto es pública o privada, importa que se emiten mensajes contradictorios e hipócritas.

Se podría decir que esta aplicación de la segunda distancia crítica es más sociológica que artística. Se podría afirmar que es solamente la primera distancia crítica, esa que permite decidir si la obra se va desarrollando bien o mal, la que es importante para el artista. Después de todo es la similar a la que en el mundo de la industria se tiende a llamar "control de calidad" y lo que importa es que el arte sea "bueno". Pero, aparte de lo ambiguo de la palabra "bueno", la acusación presupone que el artista sólo debiera preocuparse por cosas que corresponden a una definición estrecha del arte considerado como una disciplina. De acuerdo a ello el artista no tendría una responsabilidad social. Sin embargo, desde el momento en que aceptamos que el arte comunica, que el artista está diciendo algo, esa responsabilidad existe.

Al decir algo y funcionar en un sistema armado para que al menos un segmento de la población (ya que no toda la población) escuche o registre lo que el artista esté diciendo, estamos actuando dentro de una zona en donde se efectúa una cierta distribución de poder. Y en cuanto hay una distribución de poder también hay necesidad de ética.

El artista tiene el poder de decir lo que quiere, y por lo tanto, tiene que medir las consecuencias de esa expresión y responsabilizarse de ellas. El público tiene el poder de aceptar o rechazar, o incluso de ignorar, el mensaje del artista. A niveles más sutiles, el público puede establecer reglas a las que el artista se ve obligado a tomar en cuenta e incluso someterse para poder comunicarse. El ritual de las galerías y museos con todos sus guardianes intelectuales son justamente un producto de esas reglas. Pero más allá de ocasionales discusiones sobre la libertad de expresión, el vandalismo o el plagio, la ética en el arte no es un tema muy popular.

De todos modos, como todo, esto afecta profundamente a qué es lo que se puede decir y cómo se dice, no importa si la segunda distancia crítica tal cual la hemos discutido, es calificada como sociológica o artística. Tiene suficiente impacto en el quehacer artístico como para que el artista no solamente la deba tomar muy en serio sino también incluirla en su trabajo.

Quiero ahora volver a la “intención” del artista y como ésta se manifiesta en la obra. La noción de “intención” es otra de esas cosas que vienen cargadas ideológicamente. No es una palabra para prohibir, pero sí para usarla con mucho cuidado. La intención solamente sirve si sobrevive un cierto análisis de los motivos de la intención. Sin ese análisis, la posibilidad de “intención” - presume el libre albedrío-que somos dueños absolutos de nuestras decisiones. Si adoptamos esa posición también aceptamos que las desviaciones de nuestras decisiones ideales no son culpa nuestra sino de unas circunstancias explicables y justificables. En arte uno supuestamente está en un campo donde este libre albedrío se revela con el máximo de libertad e intensidad. En términos relativos eso es bastante cierto. Yo también me justifiqué muchas veces diciendo que el arte es el único “territorio libre” que tengo y que es el “campo en el que puedo ser omnipotente sin hacer daño al prójimo”. Son lindas frases.

Pero el ejemplo típico de esta posición es el artista que explica su obra con: “lo hice porque me gusta y basta”. Aparentemente aquí no hay ningún reglamento que lo limite ni ninguna rendición de cuentas que obligue una justificación de actos. Nadie puede impedir que haga lo que quiero, así que lo hago. Y al que no le guste, que se joda.

Esta posición, con poder y llevada al nivel político, es igualmente irresponsable pero bastante más peligrosa. Un funcionario de George Bush II, el presidente de los EEUU, hace unos años hizo un comentario que coincide asombrosamente con la imagen que tenemos del artista. Dijo: “Ahora somos un imperio y creamos nuestra propia realidad...Somos los actores de la historia...y ustedes, todos ustedes, se limitarán a estudiar lo que nosotros hacemos.”

En la actitud de “lo hice por que me gusta y basta” hay dos problemas. Uno es que si es verdad que la obra no es terapia sino comunicación, automáticamente se propone una rendición de cuentas ya que el público tiene la posibilidad de reaccionar. La otra es que el gusto es justamente una de las actividades menos libres que tenemos.

No sabemos porque nos gusta algo, o sea, que al satisfacer el gusto justamente eliminamos nuestra posibilidad de decidir por nuestra cuenta. Al mismo tiempo, es esa posibilidad de decidir la que es señal de nuestra libertad. Claro que todavía queda la libertad de decidir si cumplir o no con nuestro gusto. Pero en general nos gusta algo que nos queda cómodo, algo que conocemos de experiencias previas. Al satisfacer el gusto, por lo tanto, estamos eliminando o minimizando la posibilidad de lo desconocido.

El gusto, salvo en los casos muy idiosincrásicos, es un artefacto cultural, es decir, que termina siendo interiorizado. No hay más que analizar el proceso por el que pasó la minifalda: un choque inicial causado por la ruptura con el pasado y cierta confrontación con el pudor cuando fue introducida por Mary Quant en 1965. Luego vino la aceptación escéptica seguida por la victoria total al crear la necesidad de usarla y forzar la sensación de inadecuación si no se usaba. Con el mercado saturado en la década del 70 se pasó al rechazo con el argumento que la moda ya pasó. El gusto allí fue sustituido usando la fecha y la obsolescencia, para más tarde nuevamente abrir las puertas al retorno, esta vez con el adjetivo “retro”. En cada paso el gusto está operando en toda su autenticidad y buena fe, sin conciencia de la manipulación efectuada por la moda.

Se habla de “gustos personales”, de “gustos adquiridos” y de “fabricación de gustos”. Diría que son todos sinónimos y que nunca representan la libertad o el libre albedrío. *Gusto*, entonces, es otra palabra que me gustaría prohibir.

Ahora volvamos nuevamente a la intención. Cuando se plantea el asunto de la intención que uno tiene al hacer una obra o una serie de obras, otra manera de formular esto es preguntarse ¿Cuál es el problema que se quiere resolver? Es prácticamente lo mismo, sólo que al tener que formular las cosas en el formato de un problema, uno necesita un poco más de rigor y de precisión. Esto no significa que se tenga que hablar con la precisión de las matemáticas: “Quiero sumar dos más dos” por ejemplo.

La formulación en términos de problema puede pasar por toda una gama de formulaciones amplias y vagas, desde “sacarme la rabia” hasta “cambiar el mundo” pasando por “expresar la dulzura de las flores”, “copiar la cara de mi tía” o, uno de los problemas más interesantes, “lograr la ausencia total de problemas”. Este último es un problema fascinante porque exige la presencia ininterrumpida de la distancia crítica inmediata. El artista constantemente tiene que estar atento para detectar si hay algún problema que potencialmente pueda estar emergiendo durante la producción de la obra. En caso que eso suceda tiene que cambiar inmediatamente de rumbo para que el problema no llegue a articularse. En cuanto aparece una armonía, tiene que romperla; en cuanto aparece un mensaje inteligible, tiene que destruirlo; y así sucesivamente. Incluso si llegara a una representación del caos por este camino, tiene que negarlo, porque eso también es la formulación de un problema. El interés de la ausencia total de problemas como un problema es interesante justamente porque es un problema que niega su propia premisa, y por lo tanto no tiene solución.

A mí me interesa esta forma un poco extrema de plantear las cosas por dos motivos. Uno, porque en cierto modo obliga al artista a rendir cuentas y la otra porque exige rigor. No creo que el arte pueda ser producto del narcisismo y de la auto-indulgencia y creo que el artista tiene una responsabilidad con su público. Esto es aun más así porque el artista tiene la posibilidad de elegir su público. Al exponer en una galería o en la calle, el artista no solamente está eligiendo un espacio, sino al público que verá la obra. Por lo tanto se está dirigiendo a un grupo de gente determinado. Consciente o inconscientemente está utilizando un análisis de mercado similar al que se utiliza para colocar cualquier producto comercial, con las mismas variables: llegar, comunicar, y vender, en el sentido más amplio de la palabra.

El otro motivo, el del rigor, se debe a que no veo por qué se le puede atribuir a la actividad artística el derecho de no tenerlo. Si exigimos un cierto rigor de los científicos, no entiendo porque no lo exigimos de los artistas. Cuando son buenos, ambos exploran los límites del conocimiento y tratan de expandirlo. La diferencia entre artistas y científicos puede estar en la metodología que emplean, pero no puede estar en el rigor exigido. Si no, es como decir que el

artista tiene el permiso de ser perezoso pero el científico no. Ambos pueden ser o no ser perezosos, pero esas no son características profesionales sino personales. Son características que pueden disminuir o aumentar la cantidad de producción, pero no pueden afectar la calidad. Si la pereza llega a afectar la calidad, deja de ser pereza para convertirse en falta de rigor.

La formulación en términos de problemas, entonces, nos acerca al científico en cuanto al derecho de la demanda del rigor. Con el problema claro podemos juzgar si la obra de arte constituye una buena solución o si le estamos errando. Si por ejemplo la pregunta es ¿Cuánto es dos más dos?, y sistemáticamente nos da cinco, le estamos errando y lo sabemos. Pero es aquí justamente donde el artista se separa radicalmente del científico.

Uno diría que si al científico le da cinco y no sale de allí, es candidato al suicidio o al cambio de profesión. Pero si al artista dos más dos le da cinco, tiene la libertad de hacer lo que en otras disciplinas se consideraría una trampa. El artista tiene la posibilidad fantástica de reformular el problema para que se adapte a la solución. Esta reformulación obviamente no sería una maniobra banal como decir que “bueno, entonces sumo 2.5 más 2.5”. Esta sería el tipo de trampa que cometería el científico.

La reformulación del artista es mucho más compleja y se la podría llamar “creativa”. Un ejemplo de nuevo problema que puede plantear el artista podría ser “molestar al que sabe que dos más dos es cuatro y llevarlo al punto de hacerlo dudar”. El mejor medio artístico para lograr esto sería una campaña publicitaria nacional difundiendo el mensaje $2 + 2 = 5$, sin agregar comentarios. Otra reformulación podría ser “pintar la operación matemáticamente errónea en una forma pictórica tan sublime que el espectador no llegue a registrar que hay un error”. O, más complicado, llevar al espectador a que cuente los elementos de la ecuación en lugar del significado de los cuatro primeros símbolos. Los símbolos son literalmente: el 2, el signo de adición, el otro 2 y el signo de igual. Luego el quinto y último, que es el resultado matemático 5, resultaría verdadero simultáneamente como signo y como significado. Lo lindo de esto es que $7 + 9$ o cualquier combinación de números también daría 5.

Lo que importa es que al final del ejercicio artístico exista una integración indisoluble entre el problema y la solución. En arte no importa cual surgió primero. No importa si la pregunta generó la respuesta o si la respuesta generó la pregunta. Solamente importa que una vez que están juntas se forme un icono indisoluble, que ya no se puedan separar. O sea: paradójicamente la intención no tiene por qué preceder a la obra. Puede ser atribuida posteriormente como si fuera una coartada.

Este proceso en la creación en realidad no es propiedad exclusiva del artista y no se puede decir que es algo completamente vedado al científico. En el fondo no se trata más que de retroalimentación de la información. Y tanto el artista como el científico, usando una distancia crítica inmediata, siempre están escuchando lo que el proceso y las etapas parciales por las que van pasando les están diciendo. La diferencia está solamente en que el control de calidad del científico responde a otras metodologías que el control del artista, y eso permite una flexibilidad mayor en el arte. Pero no menos rigor. La solución científica trata de ser unívoca. La solución artística puede ser equívoca, pero no equivocada o errática.

Esta descripción debiera eliminar los miedos que muchas veces despiertan las explicaciones. Se dice que si explicamos todo no queda sitio para la creación; que si se puede decir con palabras no hace falta hacer la obra. Estoy totalmente de acuerdo en que la obra de arte, si lo es tal, no puede ser agotada en una explicación. Si la obra se limita a la traducción visual de un

programa explicitado en palabras, estamos en presencia de la ilustración redundante de un texto y por lo tanto de una obra innecesaria. La obra de arte tiene que ganarse su propio derecho de piso para existir. Lo puede lograr porque lo que sucede en arte sucede allí porque solamente puede suceder allí y no puede suceder en otro lado, y porque en la medida de lo posible produce algo inevitable e imprescindible. Que curiosamente son condiciones que también le exigimos a la ciencia.

Esto nos lleva a otro tema. Obviamente, la integración perfecta del problema con su solución, o de la pregunta con su respuesta, no es suficiente para determinar que estamos en presencia de una obra de arte. A su manera, la ecuación de $2 + 2 = 4$ es una relación perfecta. En sus propios términos y sin introducir las libertades artísticas que me permití previamente, constituye una relación inobjetable, pero no llega a ser una obra de arte. Y la razón que no es una obra de arte está en su banalidad. Es algo súper-sabido, un lugar común que no dice nada y que no nos mueve el piso. En otras palabras, es una buena integración de problema con solución, pero estamos hablando de un problema que no tiene interés ya que no expande nuestros conocimientos.

Tenemos entonces que ya no se trata solamente de tener una intención clara o de formular un problema para encontrar una solución. Eso lo puede hacer cualquiera. Se trata de tener una intención nueva, de formular un problema interesante, de preguntar una pregunta que realmente valga la pena y genere respuestas que sacudan el universo. Un amigo científico una vez me comentó que los premios Nóbel se otorgan a gente que plantean preguntas sustanciosas y científicamente revolucionarias, no a aquellos que trabajaban laboriosamente para contestarlas. No sé si es cierto-mi amigo era uno de esos que preguntaba ese tipo de preguntas- pero nunca ganó el premio y creo que murió un poco amargado por lo que él consideraba un fracaso.

Pero en arte tenemos que el artista hace ambas cosas, plantea una pregunta bárbara y luego se convierte en su propio esclavo (o si es rico, contrata esclavos) para contestarla laboriosamente. Es justamente esa segunda parte la que aprendemos en la escuela de arte. Cuando en la década de los cincuenta yo tenía que copiar bustos romanos y naturalezas muertas, la escuela me estaba educando para ser esclavo. Toda escuela que da primacía a la habilidad técnica en lugar de subrayar la formulación y solución de problemas, es una academia que educa para ser esclavos. Es irónico que William Morris, en el siglo XIX ya dijera que la esclavitud separa a la gente del arte. Y aquí, en una escuela de arte, aprendíamos a ser esclavos en lugar de aprender a proponer problemas. Nos decían que el arte es algo muy especial, pero se limitaban a enseñarnos solamente las cosas que no eran especiales y a desarrollar nuestras pequeñas habilidades motrices.

Cuando evaluamos una obra de arte tenemos que ser capaces de separar la pregunta, del trabajo que se empleó para contestarla. Gran parte del público termina admirando solamente la parte laboriosa sin llegar a ver la pregunta que generó el trabajo. Pero es en la pregunta en donde radica el valor de la "creación".

La obra puede tener importancia en dos niveles distintos. La primera importancia existe, cuando la obra se refiere a una pregunta que no se me hubiera ocurrido preguntar, pero que una vez que fue preguntada por el artista se establece como ineludible. En la segunda importancia, percibo que el artista contestó la pregunta o solucionó el problema en una forma mucho mejor de la que yo podría hacerlo. Solo en un tercer nivel, más abajo y realmente

secundario, cabe la evaluación de la artesanía empleada. Allí es donde al artista es catalogado como un virtuoso o como un artesano que utiliza los medios correcta o incorrectamente.

Quiero ahora discutir brevemente la parte irracional de la creación artística. Es importante porque se supone que es la que abarca los misterios, las magias y hasta cierto punto las partes poéticas del arte. La pregunta obvia aquí es si es posible desarrollar una metodología para producir algo irracional o si en caso contrario es un proceso que tenemos que barrer bajo la alfombra de la palabra intuición. No tengo una respuesta definitiva a esta pregunta, en parte por falta de conocimientos de psicología. En caso que para esto se nos fuerce a readmitir la palabra intuición, lo haríamos solamente en una forma muy restringida. Sería nada más que el puente que nos permite unir dos metodologías: la lógica por un lado con la búsqueda de lo desconocido por otro. Pero no podemos utilizar la intuición para justificar la arbitrariedad narcisista.

Como una metodología consiste en un sistema de pasos que no necesariamente son lógicos, supongo sí, que se puede desarrollar una metodología para producir algo irracional. Un ritual religioso sería un ejemplo, siempre que se admita que la intención de la metodología es lograr una comunión real con la deidad elegida. Pero si en su lugar, la verdadera intención es crear una identidad comunitaria de un cierto tipo, entonces la evaluación de esa misma metodología del ritual cambia de carácter. En ese caso se la puede incluso acusar de maquiavélica ya que se estaría usando la imagen de un dios para manipular al público para que haga cosas que no tienen nada que ver con el dios que se menciona (dar dinero, adoptar posiciones políticas, negar el propio cuerpo).

En arte muchas veces se ha utilizado lo aleatorio para llegar a lo irracional. Interpretaciones Rorschach, libre asociación, tiro de dados, todos han sido recursos artísticos en algún momento, pero éste no es un camino que considero totalmente convincente. En realidad, tengo que confesar que no me gusta la palabra irracional en estas cosas. No sugiero el prohibirla, al menos no por ahora, pero no me parece un término muy útil para utilizar en el arte. Para lo único que sirve realmente es para advertir que hay muchas más cosas en el mundo que aquellas que podemos pensar lógicamente. Aparte que eso es algo bastante obvio, al llamar *irracional* a estas cosas le estamos dando un valor excesivo a lo que llamamos *racional*, cosa que tampoco lo es tanto.

Aun con religiones de por medio, en nuestra cultura estamos condicionados a centrarnos en lo racional; las cosas son o no son racionales. Y si no lo son, tendemos a pensar que estamos en presencia de algo negativo. Sin embargo estamos haciendo arte para expandir las fronteras del conocimiento y con ello estamos, entre otras cosas, expandiendo lo que aceptamos como racional. En el arte, además, utilizamos metodologías que no son equiparables a otras que se basan en el uso esquemático de causa y efecto. Con ello entramos en lo irracional, pero no por que queremos abandonar lo racional, sino porque los que limitan la definición de lo racional nos obligan a ello. De acuerdo a todo esto, a lo mejor entonces, sí, habría que prohibir también la palabra irracional. Pero, más bien, habría que estimular la conexión de ideas inconectables en la vida cotidiana y la habilidad de maravillarse frente a las posibilidades de especular con preguntas como: ¿que pasaría si...?

Se trataría entonces de explorar los límites de lo racional para traspasarlos, para dilucidar el precipicio que suponemos que está más allá de la frontera. Es por eso que en lugar de "irracional" aquí me interesa más la palabra "inesperado", en el sentido también de lo impredecible. Es cierto que el uso del azar ayuda en esto de lo impredecible, pero también

parece un recurso un poco fácil. Con el azar el artista abandona su responsabilidad y se la deja al destino. Frente a la obra puedo decir entonces, “no es culpa mía, fue el destino”, con lo cual se me arruinaría mi teoría sobre eso de que el artista tiene que rendir cuentas.

En su momento, como con Dada, Surrealismo y Fluxus, la introducción de lo aleatorio fue importante por razones históricas. Había que romper el monopolio del control que la Academia le atribuía al artista. Al enfocar en el perfeccionismo, todo el esfuerzo estaba concentrado en el objeto. En eso el uso del azar fue un acto contestatario muy encomiable porque permitió pasar a la experimentación, es decir al descubrimiento de la idea. Pero eso ya pasó, el azar ya no contribuye nada, a menos que se le encuentre alguna vueltita que, sí, sea “inesperada”.

Lo aleatorio en realidad no garantiza lo inesperado, después de todo y por definición, uno espera que pase cualquier cosa. Lo que sí produce es algo impredecible, que es otra cosa y que también es algo relativo ya que es predecible que pase cualquier cosa. Esto, que parece solamente un juego de palabras, tiene importancia porque inmediatamente nos lleva a otras cosas como la “originalidad” y lo “derivativo”.

Uno podría decir que si se hace algo inesperado que va más allá de lo que se conoce en un momento dado, se está haciendo algo original y que eso está muy bien. Pero implícitamente “original” también significa que uno se separa del rebaño y que es vencedor de una competencia, que uno sobresale. Esto me recuerda que cuando yo iba a la escuela primaria las notas eran: sobresaliente, muy bueno, bueno, regular y deficiente, con los sorprendentes escalones intermedios como por ejemplo bueno-regular y regular-bueno, y antes del deficiente estaba el deficiente-regular. Lo interesante de estas notas era que no decían nada sobre lo que uno estaba haciendo. Solamente servían para ubicarlo a uno con respecto a una norma secreta y a los demás compañeros. O sea que se trataba de competir, no de lograr. En lugar de exigir el “logro perfecto” se exigía ganarle al prójimo.

Es entendible que en el mundo comercial uno quiera saber donde se ubica un estudiante con respecto a la norma. En arte, donde supuestamente no hay ni debiera haber normas, el uso de la palabra “original” crea una norma y distorsiona ideológicamente el proceso creativo. No quiero prohibir la palabra porque algún día puede ser útil si la invertimos con el significado de “originar” otras cosas. Aunque esa palabra sería más bien algo como “*originante*”. O sea que sí, también podemos prohibir la palabra “original”.

La palabra “original” se identifica con el individualismo extremo, algo que no tiene nada que ver con una cultura de la comunidad. Es interesante que la palabra *idiot*, originalmente, cuando todavía se la consideraba una palabra griega, era utilizada para describir al individuo que se interesaba solamente por él mismo y que ignoraba las necesidades de la comunidad. Me interesa por lo tanto más la palabra *ruptura* que la palabra *original*. Se podría decir que la originalidad es el triunfo de la idiotez, mientras que la ruptura es una forma de subvertir el status-quo. La primera lleva al culto de la personalidad, la segunda abre las puertas a la expansión del conocimiento.

Para insistir un poco más, la palabra “original” tiene aún otro problema aparte del individualismo, y es uno que nos refiere directamente al colonialismo. Porque cuando hablamos de arte original, generalmente la originalidad no se define localmente sino en un centro cultural y se supone que tiene un valor absoluto. Entonces, pasan dos cosas. Una, el centro nos manda sus originalidades para que las sigamos, y después nos dice que hacemos cosas “derivativas”. La otra, el centro adopta nuestras originalidades y las incorpora a la cultura hegemónica, en

cuyo caso el proceso se llama “reciclaje”, “multiculturalismo” o algún eufemismo sin esas connotaciones negativas que tiene la palabra “derivativo”. Hay entonces dos cosas que se utilizan para crear una doble escala de valores. Esto ilustra como la dirección y sentido del flujo de información carga de valores a esa información.

Si el arte fuera un campo abstracto y cerrado como las matemáticas, sería un campo de propiedad colectiva sin atribuciones localistas o chovinistas y todo el mundo contribuiría a un fondo común. Pero el arte no funciona así. Siendo comunicación tiene sobreentendidos locales y comunitarios, tiene una función de solidificar identidades y pertenencias culturales al mismo tiempo que expandir y enriquecerlas. Las matemáticas codifican ideas que tratan de ser axiomáticas y no permite los dialectos. El arte pocas veces trata de ser axiomático y menos veces lo logra.

El arte generalmente tiende al dialecto. Ese dialecto puede ser localista, incluso folclórico, o hegemónico con pretensiones globalizantes. Pero aun si hegemónico e imperialista, no deja de ser un dialecto--siempre es provinciano. El imperialismo es provincianismo con mucho poder.

El término “originalidad” disimula todo esto y para resolver las ambigüedades nos obliga a preguntar ¿original con respecto a qué? La palabra *ruptura* es más contextualizada y creo que más certera. Cuando expandimos el conocimiento estamos rompiendo un límite o rompiendo con un pasado, una tradición, una serie de prejuicios o de convenciones, o una imposición. Una obra “original” me puede hacer admirar a un artista individualmente, pero al mismo tiempo me puede dejar frío. Una obra que introduce “ruptura” afecta mi manera de ver las cosas en general y en lo que se refiere a mis distancias críticas. Como “ruptura” es un término relativamente des-individualizado me permite estimar mejor en donde ocurre, si en lo local, en lo central, o en las cercanías de lo axiomático. En este caso no importa tanto la identidad del autor. Esto es algo que me hace pensar si no debiera ser prohibida también la palabra *autor*. Es un término demasiado cercano a la palabra *autoridad* que, sí, es una palabra que me gustaría prohibir.

Si tuviera que encontrar una imagen para la cultura, diría que es una montaña de arena. A pesar que como artistas nos creemos muy importantes como individuos originales, dentro de esa montaña solamente somos los granos de arena: En posiciones pasivas, mantenemos la estructura. En posiciones activas, a veces creamos pequeños derrumbes y avalanchas. Al final, sin embargo, siempre queda la montaña de arena como resultado de la posición de todos los granos y de sus interacciones.

La imagen nos obliga a una cierta modestia. No solamente porque nunca he visto un grano de arena que viniera identificado con un nombre o portando una firma. También porque es bastante difícil que un grano pueda cambiar toda la montaña. Innegablemente, el grano ayuda a darle forma. En ese sentido es algo importante, es todo a lo que podemos aspirar, pero tampoco es para tanto. Al fin de cuentas, con un grano menos, la montaña seguirá bastante igual y nadie se va a dar cuenta.