

se dio este fenómeno tenemos que volver a Cohn-Bendit y a sus antecesores, los letristas, los situacionistas y las demás vanguardias de mediados del siglo xx.

A comienzos de la década de 1950, la Internacional Letrista, un grupo de vanguardia conformado por jóvenes rebeldes, errabundos y borrachines, se tomó al pie de la letra la sentencia dadaísta. Lo importante no era el arte, lo importante era la vida. Todos los esfuerzos imaginativos y creativos debían contribuir al arte de vivir, y esa nueva existencia debía ser, al mismo tiempo, un desafío a la sociedad convencional. El artista ya no creaba cuadros o esculturas, tampoco escribía. Su obra era él mismo; su manifiesto era su existencia; su declaración de principios era su estilo de vida. Este fue el germen de la contracultura, del hippismo y de los experimentos vitales de los sesenta. Un exsituacionista alemán, Dieter Kunzelmann, fue el promotor de Kommune I, la primera comuna que, mezclando el maoísmo y el nudismo, se convirtió en un laboratorio de nuevas formas de existencia. Su estilo de vida –al igual que el de los *hippies*, los *yippies* o los miembros de grupos de teatro radical– era su arma política. Sus rutinas, hábitos, divertimentos, vicios y aficiones se convirtieron, más que en una cuestión de preferencias personales, en una manera de *épater la bourgeoisie* y de promover cambios sociales. Pero para hacer efectiva esta estrategia necesitaban un elemento: cámaras de televisión.

Si lo personal era lo político –como dijo la Kommune I en 1967–, entonces lo personal tenía que hacerse visible. Las puertas de la intimidad tenían que abrirse, y aquel espacio, antes resguardado de los curiosos e impertinentes, debía hacerse patrimonio de todos como ejemplo revolucionario. En 1969 John Lennon y Yoko Ono realizaron sus famosos *bed-ins for peace* en Ámsterdam y Montreal. Se encerraron en una habitación de hotel, ataviados con sus pulcras camisones, a dejarse fotografiar y filmar por decenas de periodistas. Fue el primer *reality*, la primera ocasión en la que se montó un escenario donde las cámaras podrían registrar con absoluta impunidad la vida íntima de una pareja.

Los *bed-ins* de Lennon y Ono no tuvieron repercusión política. Lo que sí generaron fue un cambio mediático y una gran curiosidad por las vidas privadas, por aquello que quedaba oculto, protegido por el secreto, tras la puerta de la habitación del hotel. No debe extrañar que Andy Warhol, otra megastrella de las artes, hubiera fundado ese mismo año *Interview*, su propia revista de chismografía de famosos. El estilo de vida contestatario, que empezó siendo un desafío para la sociedad, acabó ofreciendo la mayor diversión para un público acrítico y morboso. Desde entonces, la vida privada de famosos, incluyendo los políticos, se ha convertido en un espectáculo lucrativo y en un divertimento fácil para las grandes masas.

Al seguir esa misma lógica e intentar darle gusto a la gran masa con un producto similar al que ya consume, al ligar su imagen a la de cantantes y actores que enloquecen a las multitudes, al depender de asesores de imagen

que diseñan una estrategia comercial tan vil, banal o mentirosa como deba serlo, al requerir de humoristas que defiendan sus proyectos con desplantes ingeniosos o servirse de energúmenos que arman escándalo y bronca para erizar las bajas pasiones, la política ha perdido vuelo, como también lo han perdido el arte y el periodismo. Se ha convertido en otro producto de consumo en el que no pueden faltar todos los elementos del espectáculo, incluso a costa de todos aquellos que deberían contar: ideas, valores, proyectos, reformas, modelos de sociedad, soluciones prácticas a problemas concretos. Qué duda cabe, así la política se ha vuelto más divertida, y nadie más divertido que Berlusconi, cuya vocación de *entertainer* de crucero no fue eclipsada por su servicio como primer ministro. Pero sus consecuencias, somos conscientes de ello ahora, en medio de esta dura crisis económica, están lejos de serlo. –

EL MEJOR ARTE POSIBLE

POR MARÍA MINERA

*Parece mentira [que] hoy en día,
en pleno siglo dieci... veinte.*
Les Luthiers

*Sigan riendo, si les gusta reír; pero tengan cuidado,
porque desde este momento se están riendo de su propia ceguera.*
Émile Zola

¡Extra! ¡Extra! ¡En la actualidad *todo* puede ser arte! ¡El gesto provocador y despojado de sentido bastan para coronar falsos prestigios! ¡El arte capitalista es la apología del despilfarro excéntrico! ¡Los artistas reciben cantidades increíbles de dinero por no hacer arte! ¡La frivolidad ha llegado a extremos alarmantes! ¡La belleza está sepultada! ¡El sistema está podrido hasta los tuétanos! ¡Los curadores son auténticos mercenarios, matan a sueldo y en este caso la víctima es el arte! ¡Extra! ¡Extra!

Puede sonar a invento pero no lo es: estas frases son fruto de la inspiración de gente que, queremos creer que con la mejor de las intenciones, se tomó la molestia de, encima, mandarlas a imprenta –porque, desde luego, quién si no va a instruir a la opinión pública y ponerla sobre aviso–. Y, bueno, sí, los signos de exclamación son míos, pero, créanme, no el tono –¿o me van a decir que se pueden pronunciar las palabras “el arte capitalista es la apología del despilfarro excéntrico” sin alzar la voz?–. Es en serio: esos enunciados –entre consignas y encabezados del *Alarma*– han aparecido tal cual en las páginas de periódicos, revistas y libros reales. Esas voces, que venimos oyendo desde hace años, son las de verdaderos columnistas, críticos y hasta un premio Nobel de Literatura, que han tomado como suya la tarea de desenmascarar al arte contemporáneo que, nos dicen, no hace otra cosa más que vernos la cara de tontos a todos –los demás, claro–.

Y nos advierten: el problema no es que se haya vuelto cada vez más difícil distinguir una obra de arte de una simple cosa; eso es puro mal gusto y prueba, en todo caso, de que se trata de una fachada —una vil lavandería, pues—. Lo que asusta es lo que se oculta detrás: ¿o usted realmente cree que el arte contemporáneo se acaba en la superficie de las obras? Qué ingenuidad, si ese es el chiste de esta gran farsa: que parezca que se trata del trabajo que los artistas llevan a cabo en la única presencia de su subjetividad, su soberanía y su voluntad, cuando en realidad todo es un engaño gigantesco, montado desde las alturas por una entelequia globalizada —mejor conocida por su nombre diabólico: mercado— de la que somos meros títeres: el artista, usted y yo, el director del museo, el curador y, por supuesto, el coleccionista —el bobo que, encima, paga por ver—. Eso es lo que está del otro lado, nos dicen: intrigas, estrategias, intereses creados, conexiones secretas, algunos cadáveres (el gusto, la belleza, ¡el verdadero arte!). Paranoia de la buena, si me permiten. Uno lee a estos gendarmes —perdón, a estos, ellos sí, librepensadores— e intuye que hace mucho que perdieron contacto directo con las obras —eso ocurre cuando por postura básica frente al arte está una desconfianza agravada, que reduce un asunto primordialmente estético a un problema de credibilidad—. Digámoslo ya: para ellos no hay en esencia diferencia alguna entre las distintas obras contemporáneas; son una y la misma —pensamiento económico que permite concentrar la suspicacia en un solo objeto que pueda defraudar continuamente sus expectativas, *no matter what*—. Si acaso llegan a ir a un museo —aunque es más probable que se contenten con la especulación a la distancia— lo hacen solo para ratificar su malestar, su sospecha, pero sobre todo para comprobar, con orgullo, que son los únicos en la sala (qué digo la sala: ¡el mundo!) que reconocen la manipulación encubierta —así de solitaria es la batalla que deben pelear contra la necesidad generalizada—. Los puedo ver caminando entre las obras mientras se dicen a sí mismos: ¡ajá!, ¡hasta creen que voy a caer en su trampa!

Y sobra decir que estos predicadores —perdón, estos formadores de opinión— fallan por completo a la hora de poner el asunto en términos artísticos. Sus observaciones nunca son sobre el arte específico; ellos dicen que es porque ahí delante no hay nada —solo vacío—, y les creo: tan grave es su miopía, que no van más allá de sus prejuiciosas narices —claro, para qué recorrer el tortuoso y largo camino de la comprensión si se tiene delante el atajo que lleva directo a la condena—. Por eso suelen dirigir sus ataques al más obviamente limitado de los artistas (digamos, Damien Hirst, que por otra parte también es el más vistoso de todos —de nuevo, para qué molestarse en ir más allá—), en cuyas evidentes carencias pueden tranquilamente basar su teoría general del arte contemporáneo. Que sería exactamente lo mismo que tomar como prueba máxima de las deficiencias de la literatura de nuestro tiempo la lectura exclusiva de la obra de, digamos, Paulo Coelho. Y lo de menos son sus críticas desfavorables: ni siquiera son capaces de entrar en contacto con el problema, de reconocerlo. Pero, desde luego, aciertan como acierta la



prensa amarillista: a golpe de exageraciones. Y, como cabe esperar, dan en el blanco de ciertas sensibilidades afines a la postura de que el arte actual no es más que una tomada de pelo. Todo lo cual parece dar la razón al teórico Boris Groys, que hace no tanto observaba que la teoría de la conspiración se ha vuelto —después de la muerte de Dios— la única forma de metafísica tradicional que sobrevive como discurso acerca de lo oculto y lo invisible. Tal es el axioma de toda mente propensa, ante todo, a desconfiar del arte: entre más inaccesible resulte más sospechas despierta de que en el fondo se trata de un complot. Es decir, que la pregunta que se hacen no es otra que a quién o qué se esconde detrás? (A. La CIA; B. La bolsa de valores; C. Los alienígenas; D. Salinas de Gortari.) La teoría de la conspiración es lo único que merece su confianza ciega y por eso pueden afirmar, con la mano en la cintura, cosas como que, en este mundo patas arriba, los artistas contemporáneos —esos advenedizos— triunfan, no por buenos, desde luego, sino por listillos que saben lo que se necesita para tener éxito en “la selva promiscua en que se ha convertido la oferta cultural de nuestros días”. Esa más o menos es la tesis central de los que así opinan: que los artistas son o de plano imbéciles o están cegados por una ambición sin freno que les impide ver que sus acciones, que ellos creen libres, son en verdad parte de un gran diseño que los trasciende por entero. Y no nos va mucho mejor a los espectadores que nos inclinamos a pensar que el arte contemporáneo es digno de la mayor atención. Pero qué vamos a saber nosotros, que carecemos de “defensas intelectuales y sensibles para detectar los contrabandos y extorsiones” de que somos víctima. Claro, por eso no nos enteramos de nada —porque somos como niños, o como El Borrás, ya en esas—.



No como ellos, para quienes no es claro sino transparente que “las mafias que controlan el mercado del arte y los críticos cómplices o papanatas”, los que confieren, en palabras del reciente Nobel de Literatura, “el estatuto de artistas a ilusionistas que ocultan su indigencia y su vacío detrás del embeleco y la supuesta indolencia”. Nada más falta que nos den la espalda y se pongan a hablar en latín. Terrorismo puro, si me permiten. ¿Creen que exagero? Lean esto:

La crítica, el mercado y el público que le gusta este “arte contemporáneo” son una mafia, un grupo elitista que está de espaldas al otro público, el gran público, otra sociedad que sí quiere ver y necesita de arte verdadero.¹

El único criterio más o menos generalizado para las obras de arte en la actualidad no tiene nada de artístico; es el impuesto por un mercado intervenido y manipulado por mafias de galeristas y *marchands* y que de ninguna manera revela gustos y sensibilidades estéticas, solo operaciones publicitarias, de relaciones públicas y en muchos casos simples atracos.²

[Existe] un clan artístico hegemónico que en la ciudad de México se expande entre el INBA, el mercado nacional vinculado con el *mainstream* y la Universidad Nacional Autónoma de México.³

Clanes, mafias, operaciones encubiertas, atracos... Teoría de la conspiración del más alto nivel. Y todo para llegar a lo mismo: el arte contemporáneo es un fraude. Si esto fuera cierto, nos tendríamos que preocupar seriamente. El fraude supone el intento –ilegítimo, claro está– de suplantar al verdadero arte, de hacerse pasar por él. Como si, de nuevo, todo fuera un gran montaje, de años y años, y bastara con recorrer una cortina –el velo cegador– para encontrar ahí –amordazado, suponemos– al arte genuino que ha sido malamente desbancado por un suceso de menor categoría. Como si de verdad detrás de cada obra contemporánea hubiera un cuadro, una escultura malograda; un embrión al que este arte embustero impidió salir a la luz. Así piensan los que se enfadan al no encontrar en las obras contemporáneas rasgo alguno del arte santo de su devoción. Detestan las obras que perturban sus hábitos; por eso se apresuran a señalar: ¡impostura!, porque lo que ven ahí se aleja –a zancadas– de los modelos tradicionales, motivo de sus mayores fruiciones. Porque esa es la cosa: si se ataca al arte contemporáneo, ¿qué se está en realidad defendiendo? Curiosamente, nunca leemos de estos detractores que este arte no merezca su interés porque desoiga las direcciones de traba-

jo que impone nuestra época o porque no logre transcribir con precisión la sensibilidad del presente o porque no vaya en una dirección suficientemente radical o significativa o, en una palabra, nueva. Todo lo contrario, si alguien les pregunta qué cosa mejor cabría intentar en lugar de esta, la respuesta nunca apunta realmente a rincones inéditos sino que siempre está dirigida al viejo desván. Lo que nos proponen, sin dar más vueltas, es la reincorporación –por no decir la franca imitación– de estilos antiguos. Para estos fiscales del gusto –presas de los más rancios criterios miméticos– el arte contemporáneo tiene solución, y esa solución es la pintura de caballete, la talla del mármol. Por favor, suplican, ¡que el arte no incida en el mundo, que no lo modifique de ningún modo, que solo lo haga verse mejor! Y ese es el principal problema, que creen que el arte es una cuestión de gustos –y no de responder, una y otra vez, a la pregunta acerca de cuál es la producción artística relevante y reveladora e interesante y, sobre todo, posible en este momento– y, lo que es más, están persuadidos de que se puede dar marcha atrás sin miramiento alguno, porque para ellos las soluciones a las que llegaron, trabajosamente, los artistas y las escuelas del pasado, están todavía disponibles y son intercambiables, según la ocasión. Pero, desde luego, como si se tratara de modelos de coches, lo que uno obtiene cuando compra usado es un hermoso ejemplar *vintage*. Así ocurre en el arte cuando se intenta producir una obra que parezca contemporánea, sí, pero de Watteau, de Uccello, o vaya usted a saber de quién. El cuadro puede estar muy bellamente pintado, pero al final va a despertar en quien lo mire una emoción de naturaleza un poco más arqueológica, por muy intensa que sea. Ese es el error: creer que la destreza que muestra alguien para pintar o esculpir a la manera de Miguel Ángel basta para colocarlo automáticamente al lado del gran maestro; más aún: para volverlo a él mismo un gran maestro. Siendo honestos, no es tan complicado producir algo que pueda ser inmediata y claramente identificado como arte –nada que no se pueda conseguir con la suficiente perseverancia–. Lo dijo hasta el presidente Truman, cuando acusó al arte moderno de ser “nada más que los vapores de gente perezosa y a medio cocer”: “la habilidad para hacer parecer que las cosas son lo que son es el primer requisito del artista” (idea, por cierto, afín al general Eisenhower que solía decir que “para ser moderno no tienes que estar chiflado”). Basta darse una vuelta por el Jardín del Arte, para comprobar que, de hecho, este tipo de arte se produce sin descanso y en grandes cantidades. Es indudable que rascándole uno puede encontrar por ahí una o hasta dos piezas que no tendría reparos en exhibir en la sala de su casa. Pero de ningún modo se podría ir más lejos hasta insinuar que estos ejercicios relativamente afortunados merecen, solo porque nos agradan, estar en un museo, aunque no hagan el menor intento de ser originales o innovadores. Esa es su gracia: que son pretendidamente viejos, gastados. Y, al final de cuentas, facilones. En realidad, lo verdaderamente difícil es hacer algo que en primera instancia no se parezca al arte que conocemos de sobra. Eso es lo que hace valiosa a una obra cuando aparece: que no se le pueden aplicar los

1 Avelina Lésper, crítica del suplemento cultural *Laberinto de Milenio*, en una entrevista realizada el 7 de febrero del 2009.

2 Mario Vargas Llosa, “Caca de elefante”, *El País*, 21 de septiembre de 1997.

3 Blanca González Rosas, crítica de la revista *Proceso*, en su artículo “La Bienal de Venecia: Cinismo y sumisión”, publicado el 7 de junio de 2011.

criterios tradicionales del arte y, por tanto, no se le puede reconocer, de momento, como tal (por eso Nietzsche decía que el arte es “una especie de culto al error”, a la excepción). Esa tensión es esencial al arte verdadero. Pero, desde luego, nada pone más nerviosos a los guardianes del orden público que el descontrol, que la falta de certezas –ay, la maldita subjetividad–. ¡Firmes! ¡Ya! ¡Paso redoblado! ¡Ya! ¡No rompan filas! ¡Por ningún motivo rompan filas! A ellos, los que necesitan tener siempre el mismo horizonte delante, el arte contemporáneo –tan disperso, tan cambiante– los hace rechistar. Prefieren la tranquilidad que ofrece la naftalina. Prefieren las resurrecciones acartonadas, las obras que se ajustan a un ideal que nos llega de todos los tiempos menos del nuestro. Prefieren el efectismo de un arte habilidoso y engominado que brilla por la ausencia de todo riesgo. Prefieren, incluso, en nombre de una antigüedad harto ensalzada, que la belleza –su mantra– sea vulgarizada por cualquiera que tome un pincel y vivifique el pasado, trayéndolo a nosotros, no importa en qué estado (y para deleite infinito del gusto oficial –una contradicción de términos, lo sé–). Y ni cuenta se dan de que al preferir todo esto están apostando, ellos sí, por el más fraudulento de los fraudes. ¡Pero todo antes que esas obras tan contemporáneas!

No voy a negarlo, este enredo es en parte culpa del arte, que ha buscado levantar nuestras sospechas por todos los medios. Este arte que ha entendido la autonomía como ruptura con la opinión y el gusto públicos. Este arte que le ha dado total libertad al artista para que haga su obra atendiendo únicamente a su imaginación y sin tener que justificarse en modo alguno. Este arte que, en efecto, puede ser casi cualquier cosa, siempre y cuando esa cosa sea exhibida como arte. Este arte que, para acabar, puede ser –y continuamente lo es– arbitrario, caprichoso y extremadamente frívolo, se ha esforzado por establecer un juego de confianza y desconfianza al que es muy difícil sustraerse –ahí nada es estable: las fronteras se mueven todos los días, las definiciones cambian, los discursos se renuevan constantemente, las formas son en extremo maleables–. Solo a un loco se le ocurriría llevar su entusiasmo al punto de afirmar que todas las obras contemporáneas son buenas obras de arte, solo porque son contemporáneas. En absoluto; como ocurre con los productos de la retórica de una época, sobre todo hay esperpentos. Siempre ha sido así. En una de las notas que Zola debió publicar para defender la pintura de Édouard Manet de los ataques furibundos de la crítica de entonces, el escritor se horroriza ante la perspectiva que le depara el Salón de ese año: “Nunca he visto tal acumulación de mediocridad. Hay dos mil cuadros y no hay diez hombres. De estas dos mil telas, doce o quince hablan un lenguaje humano; las otras se complacen en las necedades de los perfumistas.”⁴ Lo mismo pasa ahora: uno visita una feria de arte contemporáneo y se asombra de que sea posible reunir tanta insignificancia en un solo lugar. Pero, desde luego, esas doce o quince obras que de pronto nos deslumbran hacen que nuestra rela-

ción con el arte se renueve –que reaparezca intacta, tan crucial y violenta como la primera vez que vimos un Picasso, un Caravaggio, un Duchamp–. Lo único que puedo decir con justicia es que el arte contemporáneo es la mejor de las expresiones artísticas que puede haber y tiene, además, una ventaja sobre el resto de los intentos a medias: que es de a de veras –no una modalidad artificiosa que busca salir al paso poniendo cara de arte serio.

Y al que no le guste, puede ir a refugiarse a su museo imaginario (qué idea esta: preferir cerrar los ojos antes que entregarse al juego de la realidad). –

EL ESPECTÁCULO DE LA LITERATURA MUNDIAL

POR RAFAEL LEMUS

Todavía hasta hace no mucho tiempo un escritor mexicano escribía resignadamente para los lectores mexicanos. Se sabía que solo unas cuantas obras literarias conseguían atravesar las fronteras del país y que aún menos alcanzaban a dar el salto a otro idioma y, tal vez por lo mismo, se producían libros y libros obstinados en descubrir o construir o derruir la *identidad nacional*. De dos décadas para acá, sin embargo, es bastante más fácil rebasar los bordes de las literaturas nacionales y circular en ámbitos más amplios. Nada más hay que ver: hoy son legión los narradores latinoamericanos que tienen agentes y viajan a ferias y son publicados en España y traducidos a uno y otro idioma. Además: si son traducidos, rara vez es porque sus obras hayan tenido cierto impacto al interior de sus literaturas locales y demanden circular en otros sitios. Casi por el contrario: si tienen algún impacto en su país es porque han sido editadas en un sello español o porque se sabe que serán traducidas o porque sus autores han sido previamente legitimados en eventos internacionales. Desde luego que los escritores que se benefician de este orden de cosas murmuran una y otra vez que todo se debe a su talento, como si sus obras fueran necesariamente superiores a las de esos colegas que, pobres, no son atendidos más allá de su país o a las de aquellos viejos que, tontos, no supieron escribir más que en clave nacionalista. Desde luego que no es así. Si los narradores latinoamericanos circulan hoy más que antes no es porque sean *mejores* o más *universales* que los narradores latinoamericanos del pasado sino porque, sencillamente, hoy es más fácil andar por circuitos internacionales. Piénsese en internet y las redes sociales. Piénsese en el alcance de las editoriales españolas. Piénsese, sobre todo, en el presente económico: un capitalismo global que rebasa el marco de los

4 “El momento artístico”, 1866.