

/ PALABRAS DE CURADOR /

3 TEXTOS, 2 BIENALES
Y UN SALÓN

Nicolás Borriaud

/ COACTIVIDADES /

9a Bienal de Taipei. 13 de septiembre
2014 - 4 de enero 2015. Taipei

José Roca

/ GEOPOÉTICAS /

8º Bienal de Mercosur. 10 de septiembre
- 15 de noviembre de 2011. Porto Alegre

Eduardo Serrano

/ TODO ARTE DEBERÍA
SER POPULAR /

IV Salón BAT de Arte Popular, 14 de octubre
de 2013. Colombia



El Palacio de Cristal. Gran exposición universal, Londres 1851

/ COACTIVIDADES / NOTAS PARA “LA GRAN ACCELERACIÓN”

Bienal de Taipei 2014

/ 1 /

La extensión y aceleración del proceso de la industrialización del planeta conduce a algunos científicos a emitir la hipótesis de una nueva era geofísica, el *antropoceno*. La aparición de esta nueva era, después de miles de años de *holoceno*, remite al impacto de las actividades humanas sobre el sistema terrestre: calentamiento climático, deforestación, polución de suelos, la estructura misma del planeta es la que se ve modificada por la especie humana, ahora predominante sobre toda fuerza geológica o natural.

Pero el concepto antropoceno apunta igualmente a una paradoja: cuanto mayor el impacto colectivo de la especie es fuerte y real, menos el individuo contemporáneo se siente capaz de producir efectos sobre la realidad que lo rodea. Este sentimiento

de impotencia individual va a la par de los efectos probados y masivos de la especie, mientras que la tecno-estructura generada por ella parece incontrolable. Fracaso de la escala humana: indefensos de cara a un sistema económico computarizado en el que las decisiones provienen de algoritmos capaces de efectuar operaciones a la velocidad de la luz (el *High frequency trading* representa en este momento, tres cuartas partes de las operaciones financieras en USA), los seres humanos se han convertido en espectadores o víctimas de su propia infraestructura. Nosotros asistimos también a la emergencia de una coalición política inédita entre el individuo/ciudadano y una nueva clase de subalternos: animales, plantas, minerales y atmósfera, todos atacados por un *aparato tecno-industrial* desde ahora claramente separado de la sociedad civil.

/ 2 /

Casi 25 años después de su nacimiento público, cuando fue considerada como una herramienta de liberación de la información y productora de convivencia y saberes, la web alberga aún más actividad maquínica que humana. Los motores de búsqueda, los servidores publicitarios y los algoritmos recolectores de “datos personales” representan ahora la población dominante de una red, en la que cada usuario humano, es reducido esencialmente a sus “datos” -que constituyen el principal desafío de su presencia para el sistema económico-, lo cual lo asemeja a un animal cazado. Aquí es el individuo quien se ve profundamente modificado por un aparataje masivo, tal como lo han sido los ecosistemas naturales. El arte moderno del siglo veinte ha integrado el proceso maquínico e industrial, ya sea tomándolo como motivo (Picabia, Duchamp) o como material (Moholy-Nagy, Tinguely). Hoy la tecnología es percibida como un *Otro* entre otros, un sujeto más que se tomó abusivamente como el cen-

tro del mundo. Y los artistas viven en la tecnoesfera como dentro de un segundo ecosistema, poniendo sobre el mismo plano utilitario los motores de búsqueda y las células vivas, los minerales y las obras. Lo que cuenta para el artista de nuestra época, ya no son más las cosas, sino los circuitos que las distribuyen y las conectan entre ellas.

/ 3 /

En *El Capital*, Karl Marx inventa una extraña imagen, la de la “rueda fantasmal”, que podría bien representar la esencia simbólica del capitalismo: un elemento concreto, las relaciones sociales de producción, se ven reducidas a una abstracción; y a la inversa, lo abstracto (el valor de cambio) se transforma en una cosa concreta. Así los seres humanos viven concretamente en un mundo abstracto, el del intercambio y los flujos del capital, y a la inversa viven abstractamente el mundo concreto del trabajo, en el que resultan intercambiables. Tal es la rueda fantasmal descrita por Marx: las cosas se ponen a bailar como espectros fantasmales, mientras que los humanos se vuelven los fantasmas de sí mismos. Los sujetos se vuelven objetos y los objetos sujetos, las cosas se ven personificadas y las relaciones de producción cosificadas.

A principios del siglo veintiuno, periodo que podríamos llamar *antropoceno político*, esta rueda fantasmal no concierne únicamente a los seres y las cosas en una relación de producción industrial, sino que ella involucra a los sujetos de la economía global y el medio ambiente planetario en una reversión aún más espectacular: la economía inmaterial invadió la geofísica concreta y el planeta material se transforma en un subproducto de la abstracción del capital. En un estado anterior al sistema capitalista, en la época en la que Marx descubría el fetichismo de la mercancía, describía al trabajador como un *alienado* a causa de la

carencia de una relación orgánica producto de su trabajo. Hoy, esta alienación, inseparable de la acumulación del capital, se extiende a lo biológico y a lo físico-químico: cuando una empresa presenta una patente para la apropiación de una planta amazónica, cuando las semillas se convierten en productos, cuando los recursos naturales se vuelven puros objetos de especulación, es el capitalismo el que se convierte en medio ambiente y éste, en capital.

/ 4 /

Es en este contexto histórico que aparece el Realismo Especulativo, un pensamiento holístico según el cual seres humanos y animales, plantas u objetos, deben tratarse en pie de igualdad. Bruno Latour evoca así un “parlamento de las cosas”, Levy Bryant una “democracia de los objetos”, Graham Harman y una “filosofía orientada a los objetos”, todos ellos con la intención de liberarlos de la sombra de nuestra conciencia, otorgándoles una autonomía metafísica y poniendo en condición de igualdad los encuentros entre las cosas y las relaciones entre sujetos pensantes. Estos dos tipos de relaciones no se distinguen más que por el grado de complejidad. Considerar el mundo bajo una perspectiva de la *sustancia*, como lo plantean los partidarios del realismo especulativo, presupone renunciar a verlo como una red de *relaciones*. El ser prima sobre el conocimiento, la cosa sobre la conciencia que la considera. Un reciente ensayo de Levy Bryant, *La democracia de los objetos (The Democracy of Objects)*, tiene por objetivo “pensar un objeto por sí mismo, sin reducirlo a un objeto construido por la mirada de un sujeto, una representación o un discurso cultural. (...) La afirmación de que todos los objetos existen de manera igual significa que ninguno entre ellos puede ser considerado como construido por un otro. (...) En resumen, ningún

objeto, ni un sujeto, ni la cultura pueden constituir una base para los demás”.¹

/ 5 /

No es por azar que el mundo del arte recientemente ha sido capturado por un concepto que no implica una relación: Se trata del concepto de animismo. Una exposición del mismo nombre, organizada por Anselm Franke en Berna, Amberes, Viena, Berlín y Nueva York, retoma algunas ideas de Félix Guattari para tratar el tema de la *animación* en sus políticas exteriores o postcoloniales. ¿Qué es lo que le presta un alma a un objeto?, ¿no es este un proceso colonial en esencia? Revestir un objeto de propiedades humanas, hacer hablar un animal, aboga por la legitimidad de una extensión de dominio humano... El arte contemporáneo oscila sin cesar entre la *reificación* (la transformación de lo viviente en cosa) y la *prosopopeya* (una figura discursiva consistente en dar una voz a una cosa). La relación entre lo viviente y lo inerte parece constituir hoy la principal tensión de la cultura contemporánea y la inteligencia artificial ocupa el centro, como un árbitro. La ciencia ficción, después de Philip K. Dick, no cesa de explorar el tema de las fronteras entre lo humano y la máquina. Pero los artistas de nuestra época exponen maquinarias poéticas, humanos robotizados o vegetalizados, plantas conectadas, animales en el trabajo... Esto que se ve en

1. Levi Bryant, *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, Michigan, 2011

“This essay attempts to think an object for-itself that isn’t an object for the gaze of a subject, representation, or a cultural discourse. (...) The claim that all objects equally exist is the claim that no object can be treated as constructed by another object. (...) In short, no object such as the subject or culture is the ground of all others.” (p. 19)

las obras de arte de comienzos del siglo veintiuno, es el circuito viviente, pero bajo un ángulo político: todas las cosas y todos los seres son presentados como conversores de energía, catalizadores o mensajeros. El animismo es uni-direccional, presta un alma a lo inanimado; el arte contemporáneo, por el contrario, se apropia de la vida en todas las direcciones.

Una nueva generación de artistas exploran las propiedades intrínsecas de los materiales “informados” por la actividad humana, incluyendo los polímeros (Roger Hiorns, Marlie Mul, Sterling Ruby, Alisa Barenboym, Neil Beloufa, Pamela Rosenkranz) o los estados críticos de la materia (la pulverización en Peter Buggenhout, Harold Ancart o Hiorns). Pero la polimerización se ha convertido en un principio de composición, la invención de aleaciones flexibles y artificiales entre elementos heterogéneos – como se puede ver en el video de Laura Prouvost, Ian Cheng, Rachel Rose o Camille Henrot, las instalaciones de Mika Rottemberg, Nathaniel Mellors o Charles Avery, las pinturas de Roberto Cabot o Tala Madani. Otros proceden por la gravedad, transponiendo la ligereza de píxeles en objetos monumentales (David Douar, Neil Beloufa, Matheus Rocha Pitta...).

/6 /

El contexto en el que aparecen estas formas de pensar “orientadas al objeto”, es, en primer lugar, el de la globalización económica. Esto se acompaña de un proceso de reificación vuelto tan “natural” que proveer de un alma a las cosas inculca nuestro servilismo y, de alguna manera, las contamina de nuestra propia alienación. En un mundo integralmente capitalista, la vida no es nada más que un otro *momento* de comercialización y los humanos son un momento de la Gran Reificación. Una humanidad

alienada se muestra incapaz de liberar el mundo de las cosas: ella no hará más que propagar, como por contagio, su propia alienación. Mientras que el mundo entero se vuelve una potencial mercancía, considerarlo filosóficamente como un conjunto de objetos va en el sentido del capitalismo global: “solo hay un tipo de seres, escribe Levi Bryant: el objeto”.² La totalidad de lo viviente y el dominio entero de lo inerte se ven así enredados en esta nueva rueda fantasmal, donde los trabajadores y sus productos eran, en los tiempos de Marx, los únicos protagonistas.

/7 /

Es en nombre de una crítica del antropocentrismo que actualmente el sujeto se ve hoy atacado por todos lados. Generalmente se remarca que el motor invisible del pensamiento contemporáneo, después del corto aliento del post-estructuralismo, reside en una crítica sistemática de la noción de “centro”. Etnocentrismo, falocentrismo, antropocentrismo... Tantos términos altamente peyorativos donde la proliferación actual indica que el rechazo a priori de toda centralidad constituye el gran tema de nuestros tiempos. La *deconstrucción* ocurre cuando se intenta aproximarse cualquiera que sea la centralidad. El centro, en tanto que figura, representa la placa absoluta del pensamiento contemporáneo. Pero, ¿no es acaso el sujeto humano el centro supremo? No nos queda más opción que aferrarnos a esta noción con sospecha, dado que toda reclamación de es vista como un crimen. El verdadero crimen de la humanidad después de todo, reside en su esencia *colonial*: desde los albores de los tiempos, los pueblos humanos invaden y ocupan los

2. Levi Bryant: *The Democracy of Objects*.

“There is only one type of beings: objects” (p.20).

reinos limítrofes, reducen toda otra forma de vida al rango de esclavo, explotando absurdamente su medio ambiente. Pero los pensadores contemporáneos, en lugar de intentar redefinir las relaciones existentes entre sus congéneres y los otros, en lugar de contribuir a encarar otros tipos de relaciones entre el humano y el mundo, terminan por reducir la filosofía a una *falsa conciencia*, a un simple acto de contrición, y en algunas ocasiones, a un fetichismo de lo periférico. Esta puesta en espectáculo de la humildad, que llamamos la contrición, ¿no será hoy la prolongación, de una forma inversa, del viejo humanismo occidental?

/8 /

Después de 1990, el arte ha puesto en valor la esfera relacional y ha tomado como principal dominio de referencia las relaciones inter-humanas, ya sean individuales o sociales, cordiales o antagónicas. La atmósfera estética parece haber evolucionado, como lo muestra el éxito inmediato del realismo especulativo en el campo del arte. En realidad, lo que se critica del arte relacional, es ser aún demasiado antropocéntrico o humanista: considerando al humano como horizonte estético y político, incluso extendiendo su dominio invadiendo los objetos, las redes sociales, lo natural y las máquinas, en un modo que puede aparecer anticuado o insufrible ante muchos.

Hay una cierta mala fe en esto, porque el arte en su conjunto aboga por lo humano. Y el mayor desafío político del siglo XXI constituye precisamente en volver *ubicar la humanidad* de los lugares de los que fue despojada: las finanzas computarizadas, en los mercados libres con regulaciones mecánicas, pero antes que sobre todo en las políticas que han sido definidas bajo el único horizonte de la ganancia.

/9 /

Por extensión, ¿qué sería de una exposición vacía de todo “correlacionismo”? Este término, acuñado por Quentin Meillassoux, designa la idea de que el conocimiento del mundo es siempre el resultado de una correlación entre un sujeto y un objeto, típico de la filosofía occidental. Ciertamente una hipótesis fascinante, pero una que sólo conduce a una imposibilidad: es la noción del arte misma la que vuela en un estallido, cuando ella se funda precisamente sobre y en el correlacionismo. Como lo decía Duchamp, “son los espectadores los que hacen a los cuadros” – estos últimos se transforman en objetos tan pronto como se pierden de vista. La diferencia reside en eso que genera una actividad: sean las colisiones entre los objetos, sean los datos analizables por una inteligencia, sea eso que producen las obras de arte – es decir los movimientos brownianos, imprevisibles y fecundos.

/10 /

Quentin Meillassoux plantea una cuestión fundamental: ¿cómo comprender el significado de un enunciado sobre datos anteriores a cualquier forma de relación humana con el mundo, anteriores a la existencia de cualquier relación sujeto/objeto? En pocas palabras, ¿cómo pensar aquello que existe totalmente fuera del pensamiento humano? Entonces Meillassoux elabora el concepto de “archifósil”, que designa una realidad anterior a la presencia de cualquier observador.³ La Conciencia humana es efectivamente una medida universal. En este contexto la podemos comparar a la moneda, que Marx define como “el equivalente general abstracto” utilizado en la

3. Quentin Meillassoux, *Après la finitude*. Le Seuil, 2006.

economía. Preguntándose por la cuestión teórica del “archifósil”, Meillassoux posiciona la filosofía en relación con el absoluto, que aquí puede ser considerado como una mera contingencia. O el arte no es más que la “moneda del absoluto”, para retomar la destacable expresión de André Malraux: es decir el simple residuo del comercio humano con todo, el excedente de la relación humana con el mundo.

/11 /

El arte es igualmente el lugar de enredo entre lo humano y lo no-humano, una presentación de la *co-actividad* como tal: múltiples energías trabajan allí, lógicas de crecimiento orgánico cohabitan junto a las máquinas. El ensamble de relaciones entre diferentes regímenes de lo viviente o de lo inerte tienen vida en esta tensión. El arte contemporáneo representa un punto de paso entre lo humano y lo no-humano, donde la oposición binaria entre sujeto y objeto se disuelve entre múltiples figuras: lo cosificado hablante, lo animado petrificado, la ilusión de la vida, la ilusión de la inercia, mapas biológicos redistribuidos de manera constante.

“La Gran Aceleración” se presenta como un elogio a esta coactividad, del paralelismo asumido entre los diferentes reinos y sus negociaciones. La exposición se realiza alrededor de la cohabitación de la consciencia humana con una enjambrazón de animales, el procesamiento de datos, de rápidos crecimientos vegetales y de lentos movimientos de la materia. Encontramos la prehistoria (el mundo antes de la consciencia humana) y sus paisajes minerales, junto con injertos vegetales o acoplamientos entre humanos, máquinas y bestias. La realidad está en el centro: el ser humano no es más que un elemento entre otros en una red extendida, razón por la cual tenemos

que repensar nuestro universo relacional incluyendo nuevos interlocutores.

/12 /

En este espacio de coactividades, el término forma toma nuevas significaciones. ¿Cómo podría definirse más allá de la célebre clasificación de Roger Caillois, que propuso distinguir entre aquellas nacidas por crecimiento, por accidente, por voluntad o por moldeamiento?, ¿cómo describir el subconjunto dentro del cual, en una exposición, estos diferentes regímenes interactúan? Eso que nombro *exforma* es la cosa siendo sujeta a la lucha entre un centro y una periferia, la forma que se configura en un proceso de exclusión o de inclusión, es decir todo signo en tránsito entre la disidencia y el poder, lo excluido y lo admitido, el objeto y el desecho, la naturaleza y la cultura. Desde *Los picapedreros* de Courbet a la estética pop, de los retratos de Eduard Manet a *La Fuente* de Marcel Duchamp, la historia del arte está colmada de *exformas*. Los vínculos entre la estética y la política, en los últimos dos siglos, se resumen en una serie de movimientos de inclusión y exclusión: por una parte, un compartir constante lo significativo y lo *insignificante* en el arte, y por otro lado, las fronteras ideológicas trazadas por la biopolítica, el gobierno del cuerpo humano. La ontología propuesta por el realismo especulativo trae consigo nuevos ejemplos de *exformas*, y estos son su principal efecto en el arte contemporáneo.

/13 /

El motor de la globalización económica es la ideología del “crecimiento”, y del desarrollo exponencial dependerá el futuro de la humanidad. Para Jean-François Lyotard, “el desarrollo no está animado por Una

Idea, como la de la emancipación de la razón y de la libertad humanas. Este se reproduce acelerándose, y extendiendo su sola dinámica interna”.⁴ La “Gran aceleración”, es también el proceso de naturalización del capitalismo: convertido en orgánico y universal, es la ley natural del antropoceno. Su herramienta principal es el algoritmo, sobre el que ahora se funda la economía mundial. El único límite conocido del “desarrollo” industrial reside para Lyotard en la expectativa de vida del sol, “el único desafío planteado objetivamente al desarrollo”. En un mundo regido por la ideología del crecimiento infinito, ¿qué lugar podría tener la emancipación individual, que ha sido la meta de la cultura desde la Ilustración?

/14 /

La mayor ambición del realismo especulativo consiste en difuminar la frontera existente entre naturaleza y cultura. La primera será gobernada por las causalidades mecánicas, mientras que la segunda será el dominio del sentido, del libre albedrío, de representaciones, del lenguaje, etc... Pero esta oposición sujeto/objeto, que los gobierna según el pensamiento occidental, ¿no ha sido ya cuestionada en otros momentos? En su famoso texto de 1969, *¿Qué es un autor?*, Michel Foucault disloca el campo discursivo y la noción de sujeto, sustituyéndolo por la de “campos de subjetivación”, definidos como las aleaciones entre elementos heterogéneos. La *estructura* constituye ya una alternativa al sujeto humanista: “el texto es un objeto histórico, como el tronco de un árbol”, dijo Foucault. Entonces, ¿el postulado más sorprendente del realismo especulativo no sería el de la evacuación del concepto

de *estructura*, desaparición que genera un corto-circuito a través del contacto directo entre el ser humano y el mundo de las cosas? Sin embargo resulta difícil tratar la economía o la política sin contemplarlas como estructuras.

/15 /

En la “ontología plana” reivindicada por el realismo especulativo, que dispone todos los objetos que constituyen el mundo sobre un mismo plano, sólo el arte puede gozar de un estatuto excepcional, porque no existe más que en la dimensión del *encuentro*. Su esencia matemática es el nombre Omega, que significa: el infinito de los números primos +1. Este “+1” es el que hace el arte, es decir el encuentro con un singular, virtual o no, que transforma un objeto (palabra, gesto, sonido, dibujo, etc...) en una obra, y es lo que surge de esa conversación infinita que llamamos “arte”. El arte podría entonces presentarse como el punto cardinal del significado (todo hace sentido), pues significar es su condición de existencia: en este espacio, los objetos son por esencia transicionales. En el arte, nada permanece reificado por mucho tiempo.

Traducido por Mariángela Aponte e Inge Valencia y revisado por Margarita Cuéllar.

4. Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Editions Galilée, 1998 (p. 14)

/ GEOPOLÉTICAS /

José Roca

HAY UN TERCER MUNDO EN CADA PRIMER MUNDO, Y VICEVERSA.

~
Trinh T. Min-ha

El reconocimiento, en los años ochenta, de que el llamado *mundo del arte* era en realidad la suma de muchos mundos diferentes, tuvo como consecuencia una apertura hacia el arte proveniente de las zonas situadas fuera del territorio simbólico definido por el discurso hegemónico. Oposiciones binarias como global y local, centro y periferia, norte y sur, identidad y diferencia devinieron centrales en la discusión. Las nuevas definiciones del territorio del arte y la cultura a partir de la contra-hegemonía dieron origen a ciertos tropos conceptuales: la *frontera* como línea definitoria de entidades territoriales, el *viaje* como posibilidad de relación entre ellas, la *migración* como motor de la pérdida de esencialismo cultural debido al flujo y el intercambio, y el *nomadismo* como posibilidad de experiencia transitoria de lugar y de múltiples sentidos de pertenencia.

Innumerables exposiciones se han ocupado del tema desde entonces. Sin embargo, aún hay cosas que decir en torno a las cuestiones de país, estado y nación, en un momento en que estas nociones son cuestionadas o suplantadas por nuevas formas de organización que van más allá de la territorialidad (en el caso de las comunidades virtuales),¹

1. Si tomamos la población como un referente, la tercera nación en el mundo después de China e India es Facebook con sus más de 500 millones de “ciudadanos”. Facebook es el espacio en donde millones de

la etnia, las creencias religiosas o políticas, o el lenguaje. Convencionalmente, la noción de *país* se define por el territorio geográfico, la de *estado* por la organización política – que en ocasiones pero no necesariamente coincide con el territorio – y la de *nación* por una cultura compartida que se expresa en una historia, lengua y origen étnico comunes. Hoy en día hay construcciones políticas, sociales o culturales que cuestionan estas definiciones convencionales, las cuales se complejizan por la existencia de entidades supra-territoriales y trans-nacionales (que usualmente son creadas con motivaciones comerciales, pero también por intereses comunes de orden más personal) y por los asuntos étnicos y religiosos, que son otras formas de definir grupos humanos con base en vínculos no dependientes del territorio físico.²

Toda nación es en cierto modo una ficción, puesto que lo que la caracteriza como tal no es, en un sentido ontológico e incontrovertible, sino que ha sido definido culturalmente con el fin de darle a un grupo humano una serie de caracteres que les permita identificarse como conjunto. Y al ser una creación, los caracteres de nación pueden ser redefinidos críticamente. Algunos artistas han entendido que este carácter ficcional se presta para especulaciones creativas, y en consecuencia los tópicos de nación, nacio-

nalidad, estado, país y territorio han sido una preocupación en el arte en las últimas décadas; el tema tomó actualidad en los últimos años en la región debido a las conmemoraciones en toda América Latina del Bicentenario de las independencias.

Dado que se trata de una construcción cultural, la cuestión de cómo definir una nación sigue abierta. Benedict Anderson habla de *comunidades imaginadas*;³ Eric Hobsbawm de *tradición inventada*.⁴ En la medida en que se trata de una invención, las retóricas simbólicas adquieren un papel preponderante debido a su capacidad de cohesionar un grupo social en la ausencia de una historia u otro rasgo común o cuando estas características esencialistas que posibilitaban la identificación nacional (ej., “el sueño Americano”) se han ido perdiendo o desdibujando a raíz de influjos poblacionales fruto del destierro o la migración, o por decisiones políticas. La geografía misma, o la percepción que tenemos de ella, ha sido construida con fines de dominación, como lo señala Edward Said en su conocido libro *Orientalismo*. Territorios enteros son representados desde la mirada colonial como geografías imaginadas de una manera específica con el fin de naturalizar en el discurso popular una particular visión del territorio y allanar el camino para su control y dominación.⁵

jóvenes pasan un alto porcentaje de su tiempo libre y en donde tiene lugar su interacción social.

2. Gidon-Gottlieb propone el concepto de estados-más-naciones, de carácter menos territorial y de alcance más regional. “Un enfoque ‘estados-más-naciones’ crearía zonas funcionales especiales a través de fronteras estatales, y regímenes domésticos nacionales en tierras históricas. [Este esquema] reconocería los derechos y el estatus de comunidades nacionales sin estado y diferenciaría entre nacionalidad y ciudadanía de un estado.” www.foreignaffairs.com/articles/49888/gidon-gottlieb/nations-without-states.

3. Para Anderson, una Nación es “una comunidad política imaginada [que es] imaginada como inherentemente limitada y soberana”. ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 2006, p.5.

4. Eric Hobsbawm argumenta que con el fin de sustentar una idea de nación se recurre a la invención de ceremonias públicas, monumentos etc., tradiciones creadas con el único fin de sostener la idea de una herencia común.

5. La historia reciente está llena de ejemplos: hace menos de una década Iraq y Afganistán fueron

Otras formas de redefinir el territorio están motivadas por los requerimientos del mercado. El poder de estas nuevas organizaciones rebasa las fronteras y el control de los estados involucrados. Como nos recuerda el geógrafo y teórico social David Harvey, esta es una de las preocupaciones centrales del capitalismo:

Dado que al comercio no le importan los límites nacionales y el fabricante insiste en tener al mundo como su mercado, la bandera de su país debe seguirlo, y las puertas de las naciones que están cerradas para el deben ser tumbadas. Las concesiones obtenidas por los financieros deben ser salvaguardadas por los ministros de estado, inclusive si la soberanía de las naciones que se oponen tenga que ser violada en el proceso. Las colonias deben ser obtenidas o plantadas, para que no haya una esquina útil del mundo que vaya a ser olvidada o dejada sin usar.⁶

¿Qué alternativas de resistencia se plantean frente al *diktat* del capital? La inconformidad se expresa de diversas maneras. Una forma activa es la protesta anti globalización, que ha involucrado en muchas ocasiones a los artistas para establecer un régimen simbólico alternativo. Otras toman una forma más pasiva, o en todo caso menos

presentadas como “Estados fallidos” – naciones retrógradas e incivilizadas incapaces de regir su propio destino y en consecuencia peligrosas para su región inmediata y por extensión para el orden mundial – con el fin de justificar una intervención militar sustentada por la supuesta voluntad de instaurar la democracia, que ocultaba las motivaciones económicas de la invasión.

6. Esta no es una crítica ni una denuncia sino una declaración de principios del presidente de los Estados Unidos Woodrow Wilson en 1919, la cual legitimó la intervención de Estados Unidos en América Central. HARVEY, David. *Seminários Acre*. São Paulo, 27^a Bienal de São Paulo, 2007, p.357.

confrontativa: hay una tendencia incipiente pero fuerte a tratar de volver a las raíces, literalmente, a dejar la urbe y lo que ella implica en favor de una nueva comunidad con la tierra y con la naturaleza. Esta actitud subvierte la idea de que la vida rural es carente de posibilidades para un desarrollo creativo mientras que la ciudad concentra todo el espectro del ingenio humano, algo que está tan imbricado en la cultura que aparece en lenguaje mismo: *civismo y urbanidad* son palabras de significado amplio pero que provienen de la condición urbana.⁷ En Brasil se ha creado un concepto para denominar la condición de pertenencia en aquellos sitios donde no hay ciudad: *florestanía*, o ciudadanía de la selva.⁸ La tradicional oposición entre naturaleza y cultura, que en términos de definición política del territorio se articula en dialéctica entre lo rural y lo urbano, es en consecuencia redefinida. Como alternativa a la homogeneización de la vida y de la cultura causada por la globalización se han planteado comunidades autosuficientes basadas en el valor del trabajo común, una ética de rechazo al consumo indiscriminado y voraz, y una estrecha comunión con la tierra; muchas de estas nuevas comunidades consideran el aislamiento con respecto a la “civilización” como una condición positiva, y, en la tradición de las comunas utópicas, afirman su autodeterminación como la única posibilidad de supervivencia frente a la fuerza homogeneizadora del poder transnacional.

*

7. “En griego [las] palabras *asteios* y *agroikos* [urbano y rural] pueden traducirse también como ‘ingenioso’ y ‘aburrido’”. SENNETT, Richard. *Carne y Piedra*. Madrid: Alianza, 2007, p.39.

8. Al respecto de la génesis y el uso de este neologismo ver la explicación del periodista Altino Machado en su blog: altino.blogspot.com/2006/08/estado-da-florestania.html.

La *8a Bienal del Mercosur*⁹ tiene como tema el territorio y su redefinición crítica desde una perspectiva artística en términos geográficos, políticos, culturales y económicos. Reúne artistas que tratan tópicos relevantes para esta discusión: mapeamiento, colonización, frontera, aduana, tratados, alianzas transnacionales, construcciones geopolíticas, localidad, viaje, comunidad.

El proyecto curatorial plantea varias preguntas: ¿cuáles son las alternativas a la noción convencional de nación? ¿puede haber cartografías que no estén al servicio de la dominación? ¿es posible posicionar lo irreductiblemente local como alternativa a la globalización? ¿qué tipo de ciudadanía se da en un territorio no urbano? ¿cuál es el estatus político de una nación ficcional? ¿cuál es la relación entre viaje y colonización?

/ NACIONALISMOS /

“¿Hay un buen nacionalismo? En ciertos pueblos aplastados por colonizadores, que aspiran a liberarse del ocupante, el nacionalismo tiene un valor positivo. Pero lo peligroso es cuando se convierte en una ideología. El nacionalismo significa violencia, prejuicios, distorsión de valores.”¹⁰

La muestra *Geopoéticas* examina la creación de entidades transterritoriales y supraestatales que ponen en juego la noción de nacionalidad. Estas construcciones político/económicas contrastan con lasocio-

*“¿Que define un país?
hay varios factores
comúnmente aceptados
para determinar la
legitimidad de una
pretensión de nación”*

nes de Nación establecidas hace dos siglos en la conformación de los países americanos luego de las gestas de independencia. La exposición explora diferentes aspectos de las ideas de Estado y Nación, sus retóricas visuales (mapa, bandera, escudo, himno, pasaporte) y sus estrategias de autoafirmación y consolidación de identidad. También aborda concepciones territoriales basadas en lo geográfico, en la relación con el paisaje y su cultura. Muchos de los artistas recurren a formas alternativas de representación territorial. La cartografía resulta insoslayable en este contexto, pues en ella confluyen geografía, ideología y política. Como nos recuerda Baudrillard, “El territorio ya no precede al mapa, ni le sobrevive [...] es el mapa el que engendra el territorio”.¹¹ Desde el mapa invertido de Torres García, el arte ha visitado la disciplina cartográfica para producir mapas activistas que no están al servicio de la dominación. La exposición reúne diversas formas de medir y representar el mundo, incluyendo artistas que usan mapas para promover el cambio social, señalar la diferencia, evidenciar las turbias relaciones del poder transnacional, o mostrar hipotéticos territorios de armonía planetaria: diversas

9. Una de las razones para interesarme en el tema de la geopolítica para la Bienal del Mercosur es puramente anecdótica: siempre me llamó la atención que una bienal de arte llevara el nombre de un tratado de libre comercio.

10. Mario Vargas Llosa, entrevista con *El País*, 8 oct. 2010. Publicado en el periódico *El Espectador*, Bogotá, p.12.

11. C.f. la precesión del simulacro, de Jean Baudrillard.

representaciones del mundo que contradicen las cartografías convencionales.

/ ZAP (ZONAS DE AUTONOMÍA POÉTICA) /

“Llámense micro-naciones, países modelo, estados efímeros o proyectos de nuevo país, el mundo está sorprendentemente lleno de entidades que exhiben todas las características de los estados independientes, y sin embargo no obtienen el respeto que estos últimos logran.”¹²

¿Que define un país? hay varios factores comúnmente aceptados para determinar la legitimidad de una pretensión de nación: un territorio claramente definido; una población que se sienta parte de ella; una forma de estructura gubernamental legítimamente establecida; una actividad económica que garantice su viabilidad y sostenibilidad; unos caracteres culturales compartidos (una historia); y sobre todo, reconocimiento político por parte de otros países, lo cual es tal vez lo más difícil de lograr.¹³ Claro está que hay multitud de ejemplos de naciones que tienen reconocimiento político y que sin embargo no cumplen – o sólo parcialmente – con los factores anteriormente esbozados por diversas razones: su territorio está en disputa; su población no se reconoce como nacional de ese país, sino como parte de un sub-grupo étnico o cultural; el gobierno ha sido impuesto – o no representa la voluntad de la población –; el país no es viable económicamente debido a la corrupción o a la ausencia de recursos

naturales; la ficción de una historia común es refutada desde adentro – o hay varias historias que coexisten y sólo una que se considera oficial –; la nación no es reconocida por la comunidad internacional debido a que va en contravía de los intereses de las naciones que dominan la Organización de Naciones Unidas.

La autonomía interna es más fácil de obtener que el reconocimiento internacional. Para aquellas nuevas construcciones de nación solo queda la posibilidad de una declaración unilateral de autonomía poética, basada en una voluntad de autodeterminación que desafía en ocasiones las leyes mismas de las naciones en las que habitan sus “ciudadanos”.

Dentro de los Galpones del Puerto, como parte de la exposición *Geopoéticas*, se establecen pequeños territorios simbólicos: varios artistas desarrollaran la representación de una nación, algunas de ellas ficticiales y otras reales. Palestina, Sealand, NSK State in Time, Eurasia o la nación Iu-Mien son algunas de las zonas de autonomía poética que invitan a la reflexión sobre los caracteres que definen una particular comunidad humana.

/ CREE SU PROPIO PAÍS /

“Nacionalidad y estado son constructos mentales y socio-históricos recientes que pueden ser reemplazados por otras formas de compromiso e identidad.”¹⁴

El colectivo conformado por los artistas Oliver Kochta y Tellervo Kalleinen organizado en 2003 la primera *Cumbre de Micro-*

12. PENDLE, George. “Newfoundlands”, *Revista Cabinet*, n. 18, 2005, *Fictional States*.

13. La Convención de Montevideo (1933) establece tres criterios para reconocer un estado: población permanente, un territorio definido, y la capacidad de establecer relaciones con otros estados.

14. Oliver Kochta-Kalleinen y Tellervo Kalleinen, en comunicación al autor.

“Es bien sabido que todo lo que es descubierto ya existía y tenía vida propia, y el desconocimiento de los bordes sólo es atribuible a la ignorancia o el desinterés de los centros”

naciones en el contexto de un festival de performance, e invitaron a representantes de pequeñas naciones ficticiales o reales a que debatieran frente al público, en una parodia de una reunión de las Naciones Unidas.¹⁵ Este proyecto ha evolucionado hacia el *Ykon Game*, basado en las ideas del arquitecto y utopista norteamericano Buckminster Fuller, quien propuso el *World Game* como una forma alternativa de solucionar conflictos “a través de la cooperación espontánea sin daño ecológico y sin desventajas para nadie”.¹⁶ En Porto Alegre, con motivo de la Bienal, se organizan una serie de sesiones del *Ykon Game* abiertas al público general, proponiéndole al público la posibilidad de concebir un país siguiendo sus propias concepciones y reglas, y aprovechando el ejercicio para discutir sobre

15. El evento fue producido por la asociación artística MUU como la edición 2003 del festival de performance Amorph!, y tuvo lugar en Helsinki, Finlandia.

16. Los artistas Angela Detanico y Rafael Lain se inspiraron en el Dymaxion Map de Buckminster Fuller para el diseño del logotipo de la 8ª Bienal.

las implicaciones globales de cada decisión unilateral.

/ ESTÉTICA DEL FRÍO /

“Precisamos una estética del frío, pensé. Había una estética que parecía realmente unificar a los brasileños, una estética con la cual uno, en el extremo sur, contribuía mínimamente; había una idea corriente de idiosincrasia brasileña que decía muy poco, nunca lo fundamental sobre nosotros. Nos sentíamos los más diferentes en un país hechos de diferencias. Pero ¿cómo éramos? ¿De qué forma nos expresábamos más completa y verdaderamente? El escritor argentino Jorge Luis Borges escribió: ‘El arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara’”.¹⁷

El cantautor y escritor riograndense Vitor Ramil ha hablado de la necesidad de concebir una estética que represente al sur de Brasil, una estética del frío para un territorio que se siente en ocasiones más cercano culturalmente a Argentina y Uruguay (países con que comparte el clima, el paisaje de la Pampa y la cultura de la carne, del gaucho y la Milonga) que con el norte de Brasil, al que corresponde el imaginario del calor: playa, selva, Samba, trópico.¹⁸

Buscando un conocimiento mayor de la región de la cual Porto Alegre es la capital, los curadores de la 8ª *Bienal del Mercosur*

17. Vitor Ramil, “A estética do frio: conferência de Genebra” (2004).

18. No hay que olvidar que en “Os gaúchos” (Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1939), el escritor Mario de Andrade ya había utilizado las expresiones “sur-frío” y “Brasil-caliente” para referirse a las diferencias del sur de Brasil con el norte del país. Agradezco al profesor Dr. Joao Manuel dos Santos Cunha por esta referencia.

“Todo Tercer mundo tiene a su vez su Tercer mundo; todos somos el otro para alguien más”.

realizamos numerosos viajes de pesquisa en varias ciudades y regiones de Rio Grande do Sul. El propósito fue de conocer el territorio; también ver museos y centros culturales que pudieran eventualmente albergar algunas de las muestras itinerantes como la de Eugenio Dittborn o *Cuadernos de Viaje*, o prestar parte de su acervo para la exposición histórica *Tras fronteras*. Asimismo, una parte importante de nuestros viajes fue dedicada a realizar visitas de taller a artistas locales. ¿Qué esperábamos encontrar? ¿un esencialismo gaúcho? ¿maestros locales olvidados por el *establishment* brasileiro? ¿escenas locales inéditas? Tal vez algo de todo lo anterior, pero no como “descubrimiento” sino como encuentro. Es bien sabido que todo lo que es descubierto ya existía y tenía vida propia, y el desconocimiento de los bordes sólo es atribuible a la ignorancia o el desinterés de los centros. Precisábamos de un involucramiento sincero con el territorio anfitrión, de una ética del frío – si entendemos frío como metonimia de este territorio. Conscientes de las limitaciones del viaje como modelo de conocimiento (su misma naturaleza transitoria va en contra de la posibilidad de una inmersión profunda en la cultura local) y del peligro del turismo cultural y del giro etnográfico en el arte llamado “comunitario”, los viajes de los curadores, productores y artistas fueron motivados por la voluntad de ir al encuentro de las escenas locales y del paisaje para que el proyecto se alimentara de este dialogo, como efectivamente sucedió.

Con la internacionalización de los referentes que se ha dado en las últimas décadas, lo que llamamos “arte contemporáneo” tiende a presentarse como un campo homogéneo en sus lenguajes e inclusive en sus temáticas. Pero es indudable que la circunstancia local sigue teniendo un peso específico como contexto de producción en el arte; como decía el crítico Calvin Tomkins, “ahora que el arte contemporáneo se ha convertido en una empresa global, tendemos a olvidar que aún existen algunos reductos de diferencia regional”.¹⁹ Nuestra búsqueda no fue un gesto de “acción afirmativa artística” de inclusión de las regiones o una política de cuotas de participación proporcional, sino un interés sincero en entender donde estábamos trabajando y cuál era el contexto que nos acogía. Como lo afirmara en alguna ocasión el curador Paulo Herkenhoff, para las instituciones es fácil olvidar geográficamente, y áreas enteras del mundo (hemisferios o países) se quedan por fuera del campo de visión del ojo que mira, incluye y sanciona. Esto se repite a escala nacional y a escala regional. En mi visita a Pelotas y Santa María nunca me hablaron de Sao Paulo como aspiración: la metrópoli para ellos es Porto Alegre; cuando estuve en Rio Branco – en el corazón del Amazonas – en viaje de pesquisa para la 27^o *Bienal de São Paulo*, no encontré ni siquiera eso: el mundo del arte que consideramos central en la discusión artística era tan lejano para los artistas locales que se concentraban en entenderse a sí mismos y a su entorno. Todo Tercer mundo tiene a su vez su Tercer mundo; todos somos el otro para alguien más.

19. Calvin Tomkins, refiriéndose al artista John Baldessari (*The New Yorker*, oct. 18, 2010, p. 42).

/ TODO EL ARTE DEBERÍA SER POPULAR /

El de **arte popular** es un concepto muy ambiguo compuesto por dos vocablos igualmente variables e indeterminados.

El vocablo arte se refiere a las creaciones que expresan la visión sensible del hombre acerca del mundo y de la vida, en tanto que el vocablo popular es un adjetivo que indica lo perteneciente o relativo al pueblo. Pero dentro de esos lineamientos generales, tanto el vocablo arte como el término popular, tienen muy distintas acepciones de acuerdo con las culturas y el momento histórico en que se han considerado.

En Occidente, por ejemplo, el concepto arte ha estado relacionado con ritos y ceremonias litúrgicas, con consideraciones estéticas y con posiciones y doctrinas de la más diversa índole, y algo similar sucede con el término popular, el cual se ha identificado en ocasiones con lo primitivo e inclusive lo vulgar, y en otras ocasiones con lo que satisface a mucha gente.

No es extraño, por consiguiente que una indefinición aún más acentuada se produzca con la unión de los dos términos, es decir, con la expresión **arte popular** cuyo significado no sólo ha variado a través de la historia, sino que en la actualidad se entiende de manera diferente en cada pueblo

o cultura. Mientras en Norteamérica y Europa, por ejemplo, se refiere a expresiones masivas que atraen a un público numeroso inscrito en la clase media “fordista” que sigue manifestaciones como la música rock, el cine *made in Hollywood*, y la literatura tipo *bestseller*, en África se adjudica a manifestaciones de carácter etnológico y en América Latina está relacionado con lo local, con lo autóctono, con lo artesanal, con el folclore.

De acuerdo con la teoría marxista la creatividad popular, de todos, empezó a ser coartada muy temprano en la historia, cuando en los pueblos pre-agrícolas se creó la división del trabajo en cazadores, recolectores o pescadores, surgiendo la especialización y la consiguiente articulación de formas preestablecidas (como los códigos para el lenguaje simbólico) que requieren de una clave para su comprensión o funcionamiento. Esa clave era del dominio de brujo, quien tenía dentro de su competencia la organización de la vida tribal, razón por la cual hoy no sólo se le considera como el creador del trabajo especializado, sino que se le atribuye el origen de la separación de la sociedad en clases.

Con la división del trabajo aparecería eventualmente la especialización en arte (la cual convertiría al brujo en lo que se refiere a rituales y a representaciones propicias a la caza, en una especie de crítico o curador de entonces), lo que trajo consigo un paulatino alejamiento entre la mayoría de la población, y las posibilidades artísticas. La ejecución e inclusive el disfrute del arte irían reservándose cada vez de manera más estricta para los iniciados, y de esta forma, el símbolo y la viabilidad de descifrarlo, pasaron al dominio de una élite.

Es este el origen de los artistas que se pueden denominar “profesionales” en el

sentido, no sólo de que estudian una profesión debiendo someterse a un aprendizaje de reglas y parámetros predeterminados, sino de que practican el arte como una especialidad en la que adquieren virtuosismo y reconocimiento, la cual les permite una manera económica de vida. Y es así cómo, el arte, que había sido una actividad creadora libre, **popular**, empezó a convertirse, no sólo en una actividad excluyente reservada para un cenáculo privilegiado, sino en instrumento para la consecución de fines extra-artísticos.

No es necesario detenerse en cada época para comprender que el arte ha sido utilizado a lo largo de la historia para transmitir e imponer ideologías, ni de que así como en los pueblos pre-agrícolas se usó confines mágicos, ya en las sociedades sedentarias se convirtió en instrumento de la religión, de la moral, de la política, y a través de todo ello de la dominación económica. Desde la antigua Grecia donde (de acuerdo con Arnold Hauser) se dio el paso, de un arte comunitario anónimo a una producción aislada de individuos que cantaban las hazañas y aventuras de sus líderes y la rivalidad entre los paladines de las diferentes polis, pasando por la antigua Roma, donde el surgimiento del mecenazgo privado incrementó la utilización del arte de acuerdo con los intereses de los patronos, el arte culto, el arte de los especialistas, ha constituido casi que invariablemente, y en muchos casos de manera inconsciente, una refrendación de la ideología dominante.

Inclusive en la Edad Media cuando, a pesar de que el primer arte cristiano fue claramente producido por el pueblo, más interesado en los contenidos espirituales que en el refinamiento de las formas y los atractivos sensoriales heredados del clasicismo greco-romano, de todas maneras al pasar el Cristianismo a convertirse en la

religión oficial, el arte se puso claramente al servicio de la suma autoridad de los poderes temporal y espiritual cuyos intereses el artista interpretaba siguiendo las normas establecidas.

Para otros autores, sin embargo, un origen más preciso del arte popular puede situarse en Europa y puntualmente en el Renacimiento, cuando el artista se individualiza y produce obras de arte para la adquisición de clientes particulares. Antes del Renacimiento (de acuerdo con Lewis Mumford), la comunidad participaba conjuntamente del trabajo creativo, tomaba parte en representaciones religiosas, y opinaba acerca de la decoración de las grandes obras: “la función crítica era tan universal como las oportunidades de creación estética. Todas las fuentes de creación estaban en la vida común”. Pero al desaparecer la unidad de cultura, de ideas y de sentimientos que reinó en la Edad Media, la palabra “artista” vino a calificar a un grupo selecto de practicantes de las artes en oposición a la palabra artesano que era la utilizada hasta ese momento.

Es decir, anhelando una Roma ideal que restituyera las viejas glorias y logros de la llamada “pax romana”, los gobernantes y las clases dominantes de la Italia de los siglos XIV y XV se propusieron embellecer su propio mundo con restauraciones, renovaciones y ajustes del pasado clásico. El arte pasó entonces a ser asunto de pequeñas minorías, de los sectores más pudientes, dueños del poder. Ellos eran los compradores y patronos de un arte que, con la recién iniciada pintura de caballete, no sólo había hecho aún más visible su identificación con los propósitos de príncipes y reyes y el acatamiento a sus designios y valores, sino que gracias al dominio adquirido en su práctica, fomentaba igualmente el culto a la personalidad del artista, que empezó

“La palabra “artista” vino a calificar a un grupo selecto de practicantes de las artes en oposición a la palabra artesano que era la utilizada hasta ese momento”.

entonces a ser considerado “maestro” y a gozar de las ventajas que este estatus les significaba.

Pero para que este nuevo orden y esta nueva visión de la estética tuviera éxito, fue imperativo (otra vez de acuerdo con Mumford), infamar la cultura popular, degradar sus valores y calificar de fáciles o toscos sus más preciados logros; denigración que se produjo al mismo tiempo que se transfería la autoridad en materia artística, de los propios trabajadores del arte, a un déspota estético, el nuevo brujo, el hombre de buen gusto, conecedor de los textos antiguos y que sabía de memoria las normas del arte clásico. Lo popular empezó a ser considerado como hechura de una clase por naturaleza inferior, inconsciente, irreflexiva, infantil, primitiva, por lo que sus producciones no pueden equipararse con los de las clases hegemónicas, con las de los hombres excepcionales, ilustres, bendecidos con dones que los elevan por encima del común de la población.

Para otros autores, un posterior acaecimiento acentuaría la escisión entre el arte culto, ya influido por la enseñanza académica, y el arte popular. Se trata de la

llegada del capitalismo y de la Revolución Industrial en el siglo XVIII. Con la producción masificada, la diferencia entre el arte profesional y el arte de las mayorías se incrementó notoriamente, aunque en un sentido diferente al revisado hasta este momento, puesto que en esa ocasión fue la sociedad de consumo la que propició el florecimiento del arte popular alentando la adquisición de imágenes de estilos y características mecánicas producidas en serie. Contra el supuesto mal gusto de ese arte maquinal habría de reaccionar el movimiento conocido como Arts and Crafts, (Artes y Oficios).

Es por esa época, cuando, precisamente en relación con los objetos e imágenes producidos industrialmente para el consumo, “del vulgo”, o de “las masas”, como llama la clase hegemónica al pueblo, aparece el concepto del “kistch” término alemán que no tiene una traducción muy exacta al español pero que se acerca a lo vulgar o a lo cursi y que se utiliza en referencia al gusto de las clases populares.

Pero no sobra precisar en este momento que “el gusto” no puede clasificarse científicamente puesto que se trata de una construcción social sujeta a ideologías, y como tal, aunque pueda parecer como un atributo individual, o pueda entenderse como un ejercicio de subjetividad, la verdad es que puede ser modificado o inducido por la promoción y el proselitismo, siendo la clase dominante la que ha impuesto y sigue imponiendo alrededor del mundo, sus propios gustos.

Inclusive cuando artistas de la elite se han revelado y denunciado injusticias o abusos de poder, al hacerlo de acuerdo con las reglas establecidas del arte, en concordancia con la concepción artística aceptada y estimulada por los gobernantes, están,

de todos modos, reforzando el statu quo y reproduciendo las nociones del mundo y de la vida propugnadas por la clase dominante. De ahí el gran escepticismo, el desinterés, e inclusive el rechazo de las clases populares cuando los “maestros” y sus instituciones pretenden interpretar sus sentimientos, sus tragedias y sus padecimientos, puesto que lo hacen de total conformidad con la vías y los parámetros artísticos instaurados por la clase hegemónica y blindados por el grueso cristal de su comodidad económica y sus prerrogativas de círculo de “virtuosos”.

Es decir, el arte profesional, o “culto”, como gustan denominarlo sus practicantes, ha sido y sigue siendo el arte de la clase dominante, puesto que reafirma pasivamente las relaciones de poder bajo las cuales fue producido, refuerza la ideología sobre la que descansan sus convicciones y justifica sus actitudes y posición privilegiada.

Lo importante para este texto, sin embargo, es que a pesar de la larga hegemonía del arte culto, ese otro arte, libre, no especializado, espontáneo e incluyente, no ha desaparecido de la faz de la tierra, y que aunque no se le haya permitido aflorar como expresión legítima de clase o de individuos, sigue practicándose y transmitiendo ideas y pensamientos a un número considerable de personas.

En otras palabras, las posibilidades de expresión que proporciona el arte, su viabilidad como medio de comunicación social, su tarea como actividad orientada a la afirmación y el conocimiento de los impulsos esenciales de los seres humanos, sus infinitos recursos como estímulo para la reflexión y su poderoso atractivo como dispositivo lúdico, no han podido ser abolidos ni siquiera por el prejuiciado y excluyente sistema actual de difusión y circulación artística. Cada aldea, cada vereda, cada

barrio, tiene sus artistas. Cada persona del pueblo es potencialmente un artista, y el arte popular es la más clara indicación de que la necesidad de evidenciar esa pulsión creativa, esos ímpetus libres y esenciales del hombre, ha derrotado al sometimiento ideológico que han intentado imponer sobre el artista, el brujo, el sacerdote, el jefe político, el crítico, el curador, el profesor, y las leyes del mercado.

Y es en este punto donde la idea de que “todo hombre es un artista” proclamada por el artista alemán del siglo XX Joseph Beuys, entra en contacto con el arte popular en Colombia, puesto que ha llegado a convertirse en el argumento central para su incipiente reconocimiento, e inclusive, en la piedra angular sobre la cual se han erigido los Salones BAT, único evento del país que ha abierto consistentemente sus puertas al arte no profesional.

En el país, en la actualidad, la expresión **arte popular** es un término incluyente el cual abarca no sólo las tres categorías antes mencionadas del arte como fenómeno de masas, como referencia etnológica y como lo autóctono y artesanal, sino que da cabida (como se ha puesto repetidamente de presente en los mencionados salones) a todo tipo de arte autodidacta, es decir, no especializado, y en particular, a las obras que están al alcance del pueblo, tanto en su producción como en su difusión y circulación. Obras independientes de las camisas de fuerza generalmente importadas del arte erudito, y que por tanto pueden concretarse libremente de manera tradicional o vanguardista, con contenidos de alcance local o global, que puede o no consagrarse a un estilo o una técnica, que puede derivarse o no del arte culto, y que puede ser analizado desde distintos criterios estéticos, sociales, políticos e ideológicos.

Podría decirse, entonces, que en el país el término arte popular es equivalente a “arte empírico contemporáneo”, pero coincidiendo con Hauser en que su existencia se debe a una élite que proclama la existencia de su opuesto: un arte superior, un arte profesional, aprendido, que ha implantado un sistema excluyente de producción, circulación y consumo, apoyada en una definición del arte que le niega su naturaleza de expresión visual para convertirlo en un cúmulo de saberes, estilos o prácticas cuya vigencia ella misma se encarga de certificar.

Pues bien, el propósito de Beuys fue acabar con esa noción circunscrita del arte como producto exclusivo de una elite y resultado de una tradición cuyas claves reposan en las manos de un grupo restringido. Su objetivo fue extender los ámbitos artísticos más allá de los *guettos* (escuelas, galerías, museos) en los que, en lo relativo a las artes visuales, se ha confinado la creatividad; devolverle al arte su función primigenia, imbricándolo con las necesidades del hombre, e involucrando a toda la sociedad en un nuevo concepto ampliado del arte en el que cualquier persona puede ser artista. “Cada hombre un artista”, repitió una y mil veces convencido de que la creatividad es inherente al ser humano, de que en toda persona existe una facultad creadora latente que debe ser reconocida y perfeccionada.

Para Beuys no sólo el arte no puede separarse de la vida, sino que todo conocimiento tiene su origen en el arte, toda capacidad procede de la creatividad del ser humano, y esa fuerza universal se revela claramente en el trabajo, razón por la cual la tarea del artista es igual a la de los demás. De esta consideración se colige que si un albañil, médico, agricultor o panadero confronta su trabajo creativamente, sus obras tienen el mismo valor que las del artista culto, a quien se le han aportado en la academia

algunos conocimientos para llevar a cabo su especialización. Sencillamente, no hay actividades del ser humano especialmente creativas o más creativas que otras.

Es decir, no hay tal de que el artista culto sea un individuo que posee una fuerza excepcional, una genialidad individual, sino que es un ser común como cualquier persona capaz de hacer bien su trabajo y de expresar lo que piensa o lo que siente a través de acciones artísticas.

No se trata, entonces, de que para Beuys todo hombre deba ser pintor o escultor. Y tampoco es esa la idea del Salón BAT dentro de cuyos parámetros, si alguien piensa que se puede expresar a través del óleo y los buriles, tiene todo el derecho a hacerlo al igual que si piensa que lo puede hacer a través de las más recientes prácticas artísticas, o de alguna desconocida, e inclusive de la tecnología, o si cree que puede hacerlo a través de la confrontación creativa de sus labores cotidianas. Cada acto de un ser humano es susceptible de convertirse en obra de arte, en un acto de creación, y si alguien piensa que algo es arte, pues es arte, puesto que no existen estándares objetivos para determinar cuáles obras son arte y cuáles no.

De acuerdo con John Carey, profesor emérito de Oxford, “las obras de arte tienen valor porque alguien les da valor. Que mucha gente piense que la Mona Lisa es valiosa y que signifique algo para ellos es obviamente importante, pero eso no quiere decir que aquel que prefiera la pintura de su barrio esté errado de la misma manera que estaría errado si hubiera hecho una suma mal o deletreado mal una palabra”

Teniendo en cuenta lo anterior, resulta claramente insostenible la idea de que el arte culto es superior al arte popular, y con menor razón en esta época en que ya

no sólo Beuys sino, antes que él, Marcel Duchamp y contemporáneamente con él Andy Warhol, dieron pie a movimientos que surgieron como un rechazo al arte institucionalizado. Paradójicamente, estos movimientos acabaron por ser admitidos como arte culto, comercializados y aceptados en los ámbitos académico e institucional, pero esta estrategia de los brujos y el mercado no ha debilitado el sentido que tuvieron las apuestas de Beuys, Duchamp y Warhol en relación con la desmitificación del arte culto.

Si la superioridad en materia artística no puede determinarse, lo que diferencia al arte académico del arte popular es claramente cuestión de convenciones. Y para refrendar la no superioridad del arte culto sobre el popular, basta detenerse por unos instantes en algunos de los cuestionamientos que se le hacen cada vez con más asiduidad y con más fuerza a la academia artística. Que es un fraude, claman algunos de sus miembros más destacados, como Luis Camnitzer quien sostiene que las facultades de arte han colaborado en hacer que el arte haya pasado, de ser una actitud, a convertirse en una disciplina, en una actividad orientada a producir objetos sensibles para alimentar el mercado del arte.

“Si el arte fuera realmente una actitud y una manera de aproximarse al conocimiento, no importaría realmente en qué medio ocurren las ideas y las revelaciones. Lo único que importa es que tienen lugar y que son comunicadas correctamente” -afirma Camnitzer, a lo que se podría añadir que tampoco importaría qué títulos ostenten quienes lo hagan. No sobra recordar que Beuys no sólo participó en una protesta con los estudiantes que no fueron admitidos en la institución donde se desempeñó como profesor exigiendo que nadie fuera rechazado en virtud de su carencia o tipo

de estudios anteriores, sino que terminó declarando su abandono de la enseñanza poniendo en práctica el preciado sueño de que su vida se convirtiera en su arte.

Pero además hay buen número de artistas que, como el compositor Arnold Shoenberg, se han pronunciado en pro de una producción artística multidisciplinar y en contra de la especialización, en consideración a que recorta la creatividad en favor de la técnica. Y son también numerosas las voces que afirman que en la academia, cuando el estudiante no es sometido a aprendizajes poco creativos, imitativos, de todas maneras se termina doctrinándolo, coartando su expresión individual al favorecer la dependencia y el seguimiento de los valores, actitud y postulados de los docentes.

Finalmente, es conveniente revisar algunos de los prejuicios más expandidos con referencia al arte popular, para que se pueda al menos evaluar con alguna objetividad la situación. La idea, por ejemplo de que el arte popular no evoluciona no pasa de ser, como afirma Ticio Escobar, un mito puesto que “si se asume que la cultura constituye un proceso vivo de respuestas simbólicas a sus propias circunstancias, entonces cabe admitir que sus formas deben cambiar ante los requerimientos siempre diferentes de situaciones nuevas”. Esta adaptación del arte popular a su contexto temporal ha sido evidente en los salones BAT en los cuales se han presentado numerosas obras que involucran recientes adelantos tecnológicos.

Otro prejuicio bastante común deriva de la confusión del arte popular con la artesanía ya que es evidente que la artesanía es producida en serie en tanto que, en el arte popular, tal como se ha definido en este texto y en los salones BAT, se trata de obras no sólo únicas sino con frecuencia imbuidas con contenidos relativos a las tradiciones y

la vida del pueblo. Otra prevención bastante común y que ha traído confusiones acerca del arte popular, es su supuesta dependencia tardía del arte culto, puesto que lo mismo podría decirse del arte culto con referencia al arte popular, ya que los muy numerosos artistas académicos que se han apoyado en el arte popular lo han hecho, por supuesto, mucho después de que los artistas populares habían hecho sus respectivas contribuciones. Así mismo resulta útil aclarar que el arte popular también es arte “culto” puesto que el término implica que deviene de una cultura, a menos que se niegue la existencia de una o varias culturas populares.

No sobra tampoco recordar, antes de finalizar este texto, algunos de los puntos fundamentales en la argumentación artística contemporánea de América Latina en los cuales el arte popular representa aportes importantes a la discusión. Por ejemplo, en lo relativo al tema de la identidad, puesto que en el arte popular no hay que buscarla por medio de teorías, sino que es evidente en sus referentes, en gran parte autóctonos y fuertemente imbricados en las tradiciones y condiciones de la vida del país. A este respecto también es ilustrativo considerar que, por ejemplo, una obra realizada con técnicas y concepciones indígenas cabría sin sobresaltos en un salón de arte popular, mientras que en un salón de arte culto no sólo desentonaría sino que sería rechazada sin miramientos por no coincidir con sus definiciones.

También debe tenerse en cuenta en la evaluación del arte popular el terreno fértil que constituye para la resistencia contra la homogenización que ha traído consigo la globalización en su progresivo curso hacia un solo sistema de producción, circulación y consumo artísticos. Su sola existencia es una barrera contra lo que Walter Mignolo

llama “el colonialismo del conocimiento”, diseminado sin miramientos por los profesores universitarios. El arte popular es un bastión para la noción de decolonialidad impulsada por Mignolo, al igual que para su llamado a la desobediencia de los cánones heredados de la historia del arte establecida, los cuales, en el arte popular, se ignoran olímpicamente.

Por último, resulta también digno de consideración con relación al arte popular el hecho de que sus estructuras no se prestan como las del arte culto para la manipulación por parte de sus productores, de las instituciones que tienen a su cargo su difusión y consumo. Son manifiestos, especialmente en el país, los ejemplos de artistas académicos interviniendo y manoseando las instituciones para su propio beneficio. Y más grave todavía, esta manipulación se ha extendido, elocuentemente, hacia las instituciones que detentan el poder económico, como los bancos, algunos de los cuales, los más poderosos, han sido vergonzosamente infiltrados en sus programas artísticos por aquellos maestros que, para sobresalir, se han visto en la necesidad de involucrarse e influenciar decisiones relacionadas con la adquisición y promoción de los trabajos artísticos, y también, de demeritar todo aquello que no coincida con las premisas sobre las que descansan sus propias obras.

Pero no se trata tampoco en este texto de declarar la superioridad del arte popular sobre el arte culto, sino simplemente de dejar claro que en arte, por su naturaleza, no pueden existir superioridades de ninguna índole. Aunque también es cierto que, ya que el arte popular no está pendiente del acatamiento a dictámenes artísticos, que es independiente de las posiciones estéticas de la clase dominante, que no se presta para la manipulación de las instituciones, y que sus practicantes están preocupados

primordialmente por hacerse entender, por expresar y hacer comprensibles las ideas y sentimientos de los miembros de la sociedad a la que pertenecen, no sólo el arte popular debería empezar a mirarse desde unas categorías que superen la condición peyorativa desde la cual es visto por parte de las elites ideológicas entronizadas en la academia, sino que todo el arte debería ser popular.

BIBLIOGRAFÍA

BODENMANN-RITTER CLARA, *Josph Beuys, Cada hombre, un Artista*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995.

CAMNITZER LUIS, *Conferencia en el marco de su exposición*, Museo del Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, 2012.

CAREY JOHN, *Los Intelectuales y las Masas*, España, Siglo XXI, 2009.

CASTRO SIXTO J, “*Reivindicación Estética del Arte Popular*”, *Revista de Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, Vol.27, Num.2, p. 531-451.

GARCÍA CANCLINI NESTOR, *Culturas Populares en el Capitalismo*, México, Editorial Grijalbo, 2002.

HAUSER ARNOLD, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Ediciones Gudarrama, 1969

HAUSER ARNOLD, *Sociología del Arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.

HENDERSON PHILIP. *Morris William. His Life, Works, and Friends*. Thames and Hudson, Londres, 1967.

MUMFORD LEWIS, *El Mito de la Máquina*, Madrid, Pepitas de Calabaza, 2010