

METEOROS*

Texto escrito por el curador e investigador

Cuauhtémoc Medina¹

Aunque con cada vez menos frecuencia, la voz de la alienación y la censura se levanta para sugerir que los artistas contemporáneos no hacen nada sustancial, pues ya no pueden distinguir entre “concepto” y mera “ocurrencia”. Si no fuera por el grado de desprecio que esos críticos reaccionarios invierten en esas palabras, por su incapacidad de notar que su queja contiene la proyección de una jerarquía a priori de géneros heredada de los órdenes de clases y géneros del arte premoderno (que en última instancia suponen la superioridad de los asuntos “nobles”, “trascendentes” y “del estado”, por sobre la condición de operar en el tiempo y para el tiempo) prácticamente habría que concordar con ellos en asumir las consecuencias de ese diagnóstico. Si uno toma la palabra “ocurrencia” a la letra, lo que se encuentra es una modalidad particularmente ágil y repentina del pensamiento de lo particular, una de las formas de operación casuística y aplicación del ingenio que rechazan, claro está, quienes desean el cobijo de las reglas y líneas directrices a la intemperie de lo inmediato.

Si el diccionario consigna por “ocurrencia” al encuentro, ocasión y suceso casual, ante el que se produce una “idea inesperada”, un “pensamiento, dicho agudo u original”; si “ocurrir” implica acaecer, acontecer, lo mismo que prevenir y acudir”, habrá que conceder que se requiere una disposición particular para poder salir al encuentro, de modo repetido y seguro, ante la pertinaz demanda de “lo que ocurre”. Una vez que uno deja de lado la suposición de que toda actividad cultural debe consistir en el destilado de reglas morales, verdades duraderas, iconografías y objetos irreversibles, es decir, la producción de identidades, uno debe caer en cuenta que se requiere una facultad especial para ser capaz de resolver un acto simbólico para un momento estrictamente determinado, y que e] modo en

que acompañamos el tino de otro para acudir a lo que no contiene regla previa. Habilidad que tiene mucho que ver con el ingenio que reconocemos en el uso del lenguaje de la frase justa o el giro inesperado, en la sorpresa política por los actos y palabras que acuden al encuentro de lo concreto, en la misteriosa habilidad de provocar en el otro una sonrisa, y el momento creativo del desplazamiento decisivo de una ficha en un juego de mesa.

Sería un dictado totalitario esperar que el arte en su conjunto se ajuste al dogma de la prevalencia absoluta de "lo cotidiano" y/o "lo banal" como muchos comentaristas han a veces asumido ante el vendaval de evidencias del modo en que un número extraordinariamente alto de artistas han acudido al llamado de lo inmediato. Pero denegar que nuestros placeres estéticos han estado permeados por la continua salpicadura del ejercicio público del ingenio, y que una enorme movilización de los nuevos afectos y placeres corren por el costado del placer de atestiguar desvíos y giros localizados y transitorios, sería simple y llanamente hipócrita.

En el curso de unas cuantas décadas (o, incluso, en términos de la experiencia personal, unos cuantos años) hemos transitado efectivamente hacia una etapa en que ya no podemos mirar con desdén a la vertiginosa proliferación de la contingencia. En efecto, nada hay que hacer en el terreno del arte contemporáneo si uno no está dispuesto a asumir que en el terreno institucional, narrativo, histórico y afectivo donde antes la sociedad occidental colocaba la hipótesis de la obra absoluta, donde se localizaba la suposición de que el artista habría de revocar en un solo gesto la alienación del trabajo en la producción de un objeto definitivo y rotundo en medio de una civilización radicalmente monstruosa y nihilista, se ha vuelto placentero e intelectualmente decisivo asumir la multiplicada erosión de actos, cosas e ideas que son cuanto más capaces de robar nuestra atención, en cuanto muestran su carácter fútil, ocasional, minucioso e innecesario. No es suficiente ya que la circulación de momentos estéticos y referentes de la crítica y crónica artística, rehuse toda adscripción disciplinaria: sucede que cabalmente muchos de los instantes que acuden a nuestra fascinación o interés dependen de una selección de actos despojados de toda presentación especial, más allá de plantearse como ejercicios de la negativa a la cualidad de lo especial y lo único. Más allá de la atrofia del aura de las obras artísticas, de la temática de la desmaterialización, de la crisis de la apariencia, de la poética de la intervención social, e incluso de la visión del arte como gestor transacciones y relaciones entre sujetos, o cualquiera otra de las fórmulas canónicas con que los teóricos quisieron capturar el

corrimiento de la producción del arte a la disseminación de del accionar poético, la experiencia microscópica de la cotidianidad artística nos implica en el goce de recorridos que asumen la falta de identidad y sobre todo la nula ambición de consecuencias, más allá de compulsar el requisito epistemológico de hacernos sentir capaces de elaborar y acentuar nuestro goce por lo específico y particular. Lo cual, en el contexto de una civilización de órdenes tecnológicos y mecanismos inescapables, bien reflexionado, no es poca cosa.

A la infatuación modernista con la noción de la "obra maestra" es simplemente honesto conceder que nuestra sensibilidad se encuentra particularmente ductil a la modestia de lo deliberadamente inexpresivo, y a toda una gama de formas de intervención cuyo mérito más profundo es su enorme agilidad para hacerse cargo delo superficial. A la postulación romántica del artista como reparación metafísica de nuestra caída y alienación, se contrapone la ramificación generalizada del ejecutor de hazañas nimias. El libro que esta tarde acompañamos es en buena medida la compilación de una cadena de actos afortunados de refracción y alteración detallista del espacio convenido de ilusión y funcionalidad, que designamos como "realidad".

A veces me siento tentado a pensar este continuo emerger de instantes compartidos bajo el simul de la meteorología: el registro, la experiencia, y el comentario, de una variedad de momentos atmosféricos siempre cambiantes, nunca definitivos, impelidos por una energía salida de quién sabe donde y sin patrones fijos. Hoy puede llover, mañana hará viento: las gotas se evaporan en el pavimento. En 2001 Roberto de la Torre descuelga un par de zapatos de un cable en la Ciudad Netzahualcóyotl y los vuelve a suspender de un cable de alta tensión frente a la Galería Mercer Union en Toronto. Unas cuantas semanas después estará organizando una carrera de carritos de boleros de zapatos en Azcapotzalco, para luego filmar el paso de los aviones en el cielo de la avenida Reforma en la ciudad de México exclamando, en referencia al terror post-11 de septiembre, "Oh my God". Más tarde prácticamente bloqueará el pasillo que conectaba las galerías del MUCA-Roma en la calle de Tabasco con dos diablitos atiborrados de cajas, obligando a los visitantes a sortearlos como si fueran un mero obstáculo, para luego montar un casting de silbidos de voluntarios. Todavía en 2002, Roberto de la Torre trasladará a Japón hiladas de banderolas de plástico, para decorar una variedad de edificios en Japón, decorándolos como si estuvieran en venta. Uno podría empeñarse en elaborar una especie de serie de esos actos: postular una gama de obsesiones o rasgos comunes de procedimiento que, quizá, con uno

que otro giro verbal, podieran empaquetarse como si constituyeran una metodología. Sin embargo, más allá de la gama de restricciones que involucran (precisamente, su negativa a constituirse como un derivado de alguna fórmula tradicionalista de producción de obras o adhesión a las constricciones técnicas de una disciplina) lo que, una vez reunido, el archivo de la tarea de Roberto De la Torre convoca es la narrativa (que Pilar Villela atinadamente sugiere que recorramos no en forma de una línea continua, sino en el desplazamiento de una especie de espiral] de una serie de acometidas sobre lo ordinario y lo particular. Si la idea pudiera tener algún sentido, el libro *de la mordida al camello* se aprecia más hondamente si se le acepta como una gesta de lo particular, que depende de una fe en la posibilidad de extraer de lo ordinario pequeñas maravillas. Pero como verán, en esos momentos de luz campea un temporal.

¿Qué se cifra bajo este desplazamiento? ¿Bajo que signo es que la poética de la trascendencia sucumbe? Una posible respuesta está, precisamente, en la preeminencia que en la actividad contemporánea tiene el concepto de "acción", que como se sabe de un modo puramente autorreferencial aparece en tensión con otras modalidades del arte en vivo, en particular frente a los remanentes teatrales que involucraban tanto el teatro de medios mixtos derivado del happening de los años 60, como el proyecto más o menos diluido de constituir un nuevo campo disciplinario centrado en la escenificación de actos visuales, auditivos, corporales y objetuales que designamos, bajo los términos también derivativos del espectáculo, del anglicismo del performance. Aunque las fronteras son más bien vagas, sino es que deliberadamente vaporosas, la noción de "acción" tiene la ventaja de no haberse jamás constituido en género artístico particular (como lo fue la idea del cuadro, la escultura o la pieza musical) sino como un concepto limítrofe, mucho menos importante como parte de la taxonomía artística, como concepto abarcador de una cierta antropología filosófica. En efecto, las "acciones" artísticas son uno de los operadores decisivos del rechazo que los circuitos artísticos contemporáneos tienen por la especialización productiva: uno podría ir mucho más lejos para afirmar que cada que se produce una acción en el campo del arte, lo que sucede es que se efectúa una apuesta por cuestionar ya no los órdenes de la producción estética autónoma, sino la constitución misma de la división de facultades y dispositivos que constituyen la fábrica de lo social. Pues la generalización del concepto de "acción" revive, de modo inmediato y certero, el conflicto de traducciones y transliteraciones con que en la civilización occidental se planteó la constitución de los campos de legitimidad de la

epistemología y las prácticas en el centro del cual, como en el ojo de un torbellino, está el concepto problemático de “lo artístico”.

En efecto, vivimos bajo un predicamento (para restaurar aquí al español, frente al anglicismo, la división de las modalidades de las cosas y de las dignidades de los sujetos) que asume la derivación distorsionada de la oposición entre fabricar y hacer que, clásicamente, definió Aristóteles en el libro sexto de la *Ética Nicomaquea*, al oponer la producción (poesis) del actuar (praxis), y dictaminar todo fabricar (poesis) bajo el resguardo de lo productivo o poético conforme a una disposición o plan que trae a la existencia seres primariamente postulados en el intelecto del productor: "El hacer (poesis) y el obrar (praxis) son cosas diferentes (...) Todo arte (tekne) tiene por objeto traer algo a la existencia, es decir, que produzca por medios técnicos y consideraciones teóricas que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no ser, y cuyo principio está en el que produce y no en lo producido." (*Ética Nicomaquea*, p. 137) Es más que sabido que esa distinción tiene, históricamente, dos grandes puntos de inflexión: primero la transcripción problemática del latín que distingue artificio y acto, trasladando al ámbito de la acción la deliberación y plan que Aristóteles circunscribía al ámbito de lo productivo, en tanto que las acciones políticas y humanas estaban definidas por el concepto del pensar y actuar en lo particular o la Phronesis, y la división del trabajo moderno que estableció una cesura entre trabajos productivos e improductivos, no de acuerdo a la posibilidad de atraer un algo nuevo a la presencia, sino en términos de una distinción supuestamente utilitarista que atribuye a "lo productivo" no el hecho de la gama total de las posibilidades de lo fabricado, sino únicamente aquello que sirve y es por tanto asimilado por el deseo y el mercado. Sin entrar en detalles, que seguramente nos llevarían a tener que desplegar estos conceptos en extenso, es un hecho que el momento en que la tradición que liga al arte con la producción, y en particular con la producción de objetos materiales, entra en crisis, lo que se asoma es un desdibujamiento de las categorías sociales e históricas acerca del rango y sentido de la actividad. Un tanto dogmáticamente, podríamos afirmar que la pérdida de ligazón entre "arte" y "producción" que encierra el concepto casi paradójico de "acciones poéticas" requiere una doble transición. Por un lado, la forma en que la civilización capitalista concibió "lo poético" como el territorio de pensamientos, acciones y palabras despojadas por entero de valor y agencia utilitaria, el campo del ocio impráctico. Por el otro, la forma, que brillantemente denunció Hannah Arendt, en que el accionar político ha quedado asimilado a la noción técnica de programa o proyecto, que campea en todas las políticas, de

izquierda y derecha, que asumen que la actividad entre nosotros tiene por función efectuar una suerte de ingeniería de lo social. Ante todo ello, artistas como De la Torre plantean el gozo de una demolición discreta, clownesca, inconcebible bajo la ideología hoy cada vez menos sustanciable del "acto creativo." En Polonia, en el año 2003, De la Torre se situó frente a una mesa que contenía una instalación extremadamente lírica de manzanas y una vajilla, dispuesta con enorme delicadeza por encima de un mantel negro. El artista, tras permitirse la contemplación de esta instalación de salón, decidió recorrer la mesa, abajo y arriba, jalando el mantel, y llevándose la loza y la fruta al suelo para acabar contemplando el paño vacío. En ese descorrimento lo que se deslizaba al suelo era ni más ni menos que toda la tradición la naturaleza muerta.

Tenemos, pues, un concepto que corta abruptamente en medio de dos paradojas: lo productivo, al estar enteramente subordinado a un concepto de planeación y fin, carece ya de capacidad de traer a la existencia nada heteróclito: es la mera repetición y la sucesión de trabajos intrascendentes en la forma de una condena continua de labores sin término ni gloria. En efecto, nuestra producción carece de poesía, no por que sea radicalmente hostil y sucia, banal y opresiva, sino porque no involucra el traer nada a la existencia sino la confirmación de lo existente. Al mismo tiempo, los actos humanos han perdido toda adherencia a lo particular: estamos lejos de la ambición Arendtiana de entender la acción como la puesta en marcha de una cadena de consecuencias inesperadas en el tejido político, como la apuesta a despertar flujos y sentidos imprevisibles, es decir, a la operación libre sobre la existencia. Tenemos pues un doble cierre donde, como muy atinadamente ha planteado Giorgio Agamben en *El hombre sin contenido* (1994), conduce a pensar como "Arte" una especie de producción universal, eternamente atada a la expresión de la esencia de un autor metafísico, es decir, la voluntad: sea esta la voluntad del héroe romántico y su formación, o la voluntad de transformar al mundo mediante "la praxis" que se aloja en Marx.

En ese contexto, es claro que la "acción artística" aparezca como el ejercicio de una continua ocurrencia: la aparición de una suerte de juego estético del acto del sujeto, que acepta pensar en lo particular, y actuar en lo particular, pero no consigue traspasar del todo la repetición de su mundo. Quizá una de las principales tareas de las acciones artísticas sea permitirnos experimentar el grado en que el accionar se ha vuelto inconsecuente, por tanto estético, por consiguiente ajeno tanto a la reducción funcionalista de lo productivo (la

separación de producción y poética) como a la reducción meramente conductista [behaviorismo) de los actos humanos. Tenemos pues un placer consistente en gran medida en reconocer aquí, en actos como los que plantea un artista como Roberto de la Torre, el residuo de lo que fue la acción y lo que fue la poética, sin efectos productivos o prácticos. Pero ese reacomodo mismo es quizá necesario para constatar un estado en que ya la pretensión de salvar cierta producción del utilitarismo de la práctica social amputada, no debe tener ya ningún resplandor mesiánico.

De ahí que, lejos de evadir el terreno de las "ocurrencias artísticas", debamos hacerle frente: el que el arte haya aceptado su destino pleno como operación tenue e inconsecuente, tiene como resultado, sin embargo, alejar el supuesto de que podamos de momento, restaurar a lo productivo lo poético, o atinar a efectuar con nuestras acciones alguna resonancia de la experiencia. Lo que aparece como una pérdida de sentido, es en efecto, un nihilismo consecuente: el reconocimiento del proceso de demolición del aparato de ilusión estético moderno, hasta arribar a comprender que nuestro "interés estético" no requiere de la simulación de obras maestras que no son obras, trabajos que nada tienen ya que ver con "el trabajo" y actos que se disuelven, no obstante su violencia, en momentos de mera seducción individual.

Hago plenamente consciente que mi manera de entender el ingenio de la acción del tipo que practica Roberto de la Torre es el de un nihilismo cumplido: asumir estas "acciones poéticas" como una fase necesaria del proceso de la ilustración. Pero así como su puntualidad y rotunda particularidad debe producir el terror de quienes todavía se aferran a algún programa redentorista o esteticista, los actos de De la Torre contienen, en su aparente inocencia, un frecuente ingrediente de agresividad. Bajo el disfraz que permite el delicado humor de sus acciones e intervenciones, campea sobre la obra de De la Torre la sugerencia de catástrofe. Lo mismo da que sean verdaderos actos de malabarismo, como cuando en Tokio en 2002, De la Torre solicitó las sillas de su auditorio para crear una pirámide de 49 sillas a fin de encaramarse, como por sobre un castillo de naipes, en el tope a beber una cerveza, que la producción de un gran humareda proveniente de ofrecer un banquete de hamburguesas al carbón en el tope del hotel de México, a fin de generar desde la calle la ilusión de un incendio, o la idea misma de poner a venta el patrimonio cultural, lo que estas acciones inocuas esconden es un desazón que si bien no conviene llamar plenamente

“crítico” plantea a las claras la resistencia del sujeto a aceptar los términos dañados del todo social.

No es casual que después de 2005, año de término de la serie consiguenda por *de la mordida al camello*, la trayectoria de De la Torre haya implicado un cambio de dirección. Su arte sigue siendo un arte de acciones, pero donde el actuar está predeterminado por la interferencia de obras propiamente dichas, objetos e instalaciones escultóricas que definen simbólica y prácticamente las acciones de sus recipientes y usuarios. En particular, en su intervención del año 2008 en la SAPS, su parodia incontenible de la monumentalidad realista socialista basada en los carros alegóricos obreristas que Siqueiros produjo en Estados Unidos para el movimiento laboral (El acto de vaciar un monumento, 2008) y en la obra que hoy mismo podemos apreciar a las afueras del MUAC (Chaac Mool, 2008) de la Torre ha hecho un giro súbito hacia enfrentar lúdica y sarcásticamente figuras de lo colosal, ya en la forma de la parodia general del monumento a la movilización proletaria, ambientada con toques del Huapango de Moncayo y el Himno Nacional soviético, o el ofrecer a los niños la experiencia de saltar sobre la efigie inflable de una especie de monstruo fálico, el fantasma de la pedofilia. En ambos casos, lo que despunta es la puesta en escena de una violencia: la noción de que toda iconografía monumental es un ejercicio del poder, que no puede ahora revestirse sino de la condición de amenaza. Por supuesto la acción que De la Torre propone frente a esos colosos (los del real socialismo, como los del placer perverso contemporáneo) consiste en sugerir el juego y la iconoclastia. Ambos tienden a planter una negociación negativa: fabricar, hacer, producir tiene para De la Torre la connotación de lo monstruoso. Nuevo momento de honestidad: estas figuras de De la Torre son descalificaciones de la producción artística como producción, como creación de simbología, como producto de un sujeto supuestamente redondo.

Que nuestra sensibilidad se active en el rango que plantea el acto futil en el desierto y el horror ante lo que implicaría producir un icono social, nos deja deambulando en un borde muy estrecho, contra el arte y sin la apología vidriólica del "arte relacional". Borde, ciertamente, que cruzamos con el gesto de una sonrisa. Pues lo que se aloja aquí es la complicidad de quienes no compramos ilusiones maltrechas.

.....

* Texto escrito por el curador e investigador Cuauhtémoc Medina, que leyó durante la presentación del libro “*de la mordida al camello*”_ *Roberto de la Torre (selección de obra / 2000_2005)*, realizado en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, 21.02.2009.

https://issuu.com/robertodelatorre/docs/de_la_mordida_al_camello

1. **Cuauhtémoc Medina González** (Ciudad de México, 1965) es un curador e investigador mexicano, considerado uno de los curadores de Arte Contemporáneo más influyentes de México y de América Latina. Licenciado en Historia por Universidad Autónoma de México (UNAM) y doctor en Historia y Teoría de arte (PhD) por la Universidad de Essex en Gran Bretaña. Forma parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma Nacional de México desde 1992. Es miembro del grupo independiente de críticos, curadores y antropólogos llamado Teratoma A.C. y Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de la Tate Gallery en Reino Unido. Desde marzo de 2013 es Curador en jefe del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).