

EL ARTE COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

LUIS CAMNITZER

Quiero empezar esto con unas declaraciones que darán un contexto para precisar un poco lo que voy a decir. Lo primero es que soy un artista y nada más que un artista. Esto no significa que a veces caiga en temas y zonas a los que no pertenezco. Es algo que hago a cada rato y siempre ofrezco opiniones sobre cosas en las cuales soy un ignorante total. Pero eso solamente significa que no me doy cuenta cuando me meto en esos temas o qué tengo que considerarlos como temas distintos a los que conozco. Ser “un artista y nada más que un artista” para mí quiere decir que no cambio los estándares con los cuales evaluo lo que hago. Uso los instrumentos medidores que utilizo para medir la calidad de mi arte para medir todo lo demás. Si opino en sociología, sigo midiendo lo que digo o pienso como si fuera arte y no como sociología. Eso a veces me mete en líos.

Básicamente lo que pasa es que no me gustan las fronteras de ninguna clase. Crecí y me eduqué en el Uruguay, un país en el cual algunas fronteras son naturales y otras son literalmente hechas a mano. En un punto en particular llamado Chuy hay una calle que separa al país del Brasil. Desde que era niño sueño con tener un pie de cada lado de la frontera . Hubiera querido ir a la

cárcel por contrabandear cosas entre ambos países pasando objetos de uno de mis bolsillos al otro.

Coherentemente con esta fobia anti-fronteras me gustaría afirmar que $2 + 2$ es igual a 5. Esto no se debe no solamente a que estoy cruzando fronteras, pero también porque aparentemente irrita a la gente que me escucha. Pero no es una irritación que hago solamente por el placer de irritar. Es para sacudir a la gente que da por sentado que $2 + 2$ es 4, algo que me irrita a mí. Como artista tengo el privilegio de ignorar esos dogmas y de buscar órdenes alternativos. En esa búsqueda el $2 + 2$ es igual a 5 tanto como $1 + 1$ es igual a 5 o cualquier otras cifras que ponga ahí, que todas me dan 5. El motivo para esto no es que yo no tenga educación o esté loco. Al margen de esas posibilidades, lo que sucede es que me di la libertad de cambiar los parámetros, un derecho que tengo porque soy un artista. En lugar de aceptar que el número 2 se refiere a dos unidades discretas y separadas, decidí razonando fríamente que un símbolo solamente representa una unidad discreta. Es como decir que la palabra dos representa el número dos en lugar de referirse a dos cosas separadas. En este caso entonces tenemos que el primer 2, el signo de suma, el segundo 2 y el signo de igual, todos representan un símbolo y hasta aquí tenemos cuatro símbolos. Luego

tenemos el 5 que aparece después del signo de igual. Éste se convierte en un símbolo tautológico, ya que no solamente se refiere a un quinta cosa discreta sino que también designa la cantidad total de símbolos, que efectivamente es 5.

Bueno, reconozco que este asunto del $2 + 2$ no es un representante demasiado interesante del poder del artista. Pero si muestra como el arte puede introducir confusión en otras disciplinas y puede subvertir un poco las formas convencionales del pensamiento y al mismo tiempo mantener una semblanza de lógica, tal cual sucedió en mi ejemplo.

Lo segundo que quiero aclarar antes de entrar en el tema es que creo firmemente que existe una distribución no equitativa del poder. La imagen de esta situación se aclara más si pensamos que hay una cantidad determinada de poder para repartir, o sea que el poder no es infinito. Esto tiene cierta lógica porque en nuestras sociedades los que tienen poder lo tienen a costa de otros que no lo tienen. Es como un subibaja. Lo mismo se puede decir del dinero, pero el dinero solamente es uno de los símbolos que representan al poder. Así que el problema no está en la disponibilidad del dinero sino en la disponibilidad del poder, el cual entre cosas a veces se

traduce en dinero. Entonces, la misión progresista en la que también creo es la redistribución equitativa del poder. Eso, con suerte, también redistribuirá el dinero y entonces me tocará un poco.

Finalmente, mientras que no puedo negar la utilidad de la intuición, puedo decir que no le tengo ninguna confianza, o por lo menos a como utilizamos la palabra. Las Musas muchas veces son usadas para representar a la intuición, pero no creo realmente que existan Musas que susurran en los oídos de los artistas. No me gusta la idea de las Musas porque eso significa que algunos de ustedes tienen acceso a ellas o a la intuición mientras que yo no lo tengo. En relación a esto, tampoco me gustan los derechos y permisos especiales que uno pueda tener por el mero hecho de auto-declararse como artista. Esa auto-declaración luego es usada para convencer a los demás de la validez de una decisión arbitraria. Pienso que hay que intimidar a la gente para que entre en el arte, no para que se quede afuera. Y una de las grandes misiones del arte es la de eliminar el oscurantismo, no el de confirmarlo. El oscurantismo sirve para crear a las Musas, y además es una de las causas de la desigual distribución del poder. Tenemos que ser lo más críticamente analíticos posible para poder combatir todo eso.

Volviendo entonces a las artes y hablando nuevamente de las fronteras: durante mi educación me preocupé moderadamente por la división entre las así llamadas “bellas artes” y las artes aplicadas, como también la separación que existe entre el arte y la arquitectura. Fue la ideología de la Bauhaus llegando tardíamente a mi educación. Solamente más tarde me di cuenta que también había una frontera enorme que separa a las artes visuales de las no visuales, en particular la distancia que existe con respecto a las artes literarias.

Durante muchos años acepté esta separación sin cuestionarla. Llamó mi atención solamente cuando la percibí como una molestia y un obstáculo personal. En 1966 me di cuenta que ahorraría muchísimo tiempo y dinero si en lugar de realizar situaciones visuales me limitaba a describirlas. Según mi descubrimiento, me imaginaría algo para luego, con un buen texto detallado y preciso--una especie de texto hiperrealista—permitir que el espectador/lector fabrique la versión visual dentro de su propia imaginación. En mi propuesta, de acuerdo a mi mismo, me mantendría firmemente enraizado en las artes visuales. Para utilizar palabras y con ello lograr mis propósitos, la frontera era un impedimento molesto que había que cuestionar y eliminar lo más rápidamente posible. Se trataba de limpiar el campo y

sacar eso que algún idiota me había puesto en el medio. Con eso arreglado tendría una libertad absoluta para imaginar lo que se me antoje. Bueno, digamos imaginar aquello que lograría que ustedes los lectores visualizarían de acuerdo a mis instrucciones. Claro que esto implica un cierto abuso de poder por mi parte, pero eso es otro tema que aquí no tiene importancia. Mostrando mis nuevas obras la gente entonces me preguntaba porque me seguía clasificando como artista visual y no como literato si estaba usando textos. Pero yo sabía que seguía siendo un artista visual. Entre otras cosas, porque tenía claro que el Premio Nobel de literatura estaba fuera de mi alcance.

Tengo muy claro que el artista visual se concentra en imágenes mientras que el escritor enfoca sus esfuerzos en textos. Pero hoy ya es un lugar común aceptar que ambas manifestaciones se “leen” y que en ambos casos estamos hablando de lenguajes. El ejemplo del 2+ 2 fue, de hecho, un ejemplo de un cambio de lenguajes manteniendo un mismo alfabeto. La gente que trabaja en una u otra artesanías: escribir o digamos pintar, trata de comunicar lo que quieren como artistas. Y – si tienen alguna ambición artística—todos mostrarán un mínimo de creatividad. Esperemos.

Si insistimos en encontrar diferencias entre los medios más allá de los materiales que usamos, uno podría afirmar que los textos evocan imágenes mientras que las imágenes tratan de suplantar las descripciones escritas. No sé si esta diferencia es realmente importante. Me suena como otra arbitrariedad sin significado. Sin embargo la gente parece que cree en ella.

Que se mantenga esta diferencia con tanto cuidado puede ser explicado por como se enseña en las escuelas. Obviamente es mucho más fácil para los maestros el enseñar una artesanía que el enseñar creatividad. Entiendo por lo tanto perfectamente por qué el foco está puesto en como hacer objetos de arte y no en que objetos de arte hay que hacer. También es mucho más fácil enseñar a disparar un fusil que enseñar que hacer con él. En ambos casos, arte y armas, se deja que el estudiante utilice sus propios juicios éticos sin haberlo equipado para que use su juicio. Dada la situación de la pedagogía aplicada tanto al arte como a las armas, quizás se debería ilegalizar a ambas.

Desde un punto de vista institucional ciertamente da más ganancias el acumular técnicas que el enfocar en la creatividad. Al organizar la enseñanza en cubículos técnicos creamos la posibilidad de una expansión infinita en la cantidad de materias ofrecidas. Esta estrategia, al menos en las

escuelas privadas, aporta ingresos y posterga la necesidad de enfrentar a la creación como un tema central.

Pero volviendo a la separación entre imagen y texto. La separación de la creación de imágenes de la creación de textos puede ayudar a entender el por qué cunde el analfabetismo entre los artistas visuales y la ceguera tan prevalente entre los escritores. Y sin embargo, en términos pedagógicos, la separación parece artificial e innecesaria. Es algo que solamente se puede explicar por un círculo vicioso y pernicioso: Quizás se deba a que las escuelas de arte fueron creadas por artistas analfabetos y las escuelas de literatura por escritores ciegos. Entretanto ambos continúan viviendo la ilusión de su propia perfección. El monopolio de la mirada llevó a que se le dijera gratuitamente al ciego: “No mires”, mientras que el monopolio del texto, dado que leer lo escrito no era posible, instruía al artista a decir: “No me digas”.

En muchos casos el artista analfabeto o el escritor ciego no saben nada de esto y no tienen conciencia de propósitos. Estos autores están satisfechos con un sistema que repite cosas que ya se saben y tienden a confirmar modalidades de orden existentes y anacrónicas. Para ellos no hay necesidad

de cambios. El texto y la imagen se unen en la plaquita de bronce que dice “naturaleza muerta” para explicarnos generosamente la pintura de un florero y unas frutas.

Como ya he mencionado, si queremos mantener las diferencias podemos introducir cualquier cantidad de formas de comunicación. Y si no queremos entrar en un laberinto de infinitas técnicas, tenemos que buscar algo que yo llamaría “meta-artesanía”. La meta-artesanía tiene la ventaja que actúa como una sombrilla para las otras artesanías sin perder su propia identidad.

Hace algunos años introduje la patada como un ejemplo para esta doble función. Patear crea un puente técnico entre escribir y crear imágenes visuales, como también entre otros medios. Una patada bien aplicada genera quejas e insultos, o sea textos. Y si causa dolor suficiente también genera imágenes: primero literalmente las estrellas que uno ve, y luego metafóricamente con todas esas referencias a la madre del que nos pateó. Pero menos literalmente, cuando estamos planeando estrategias, la patada nos ayuda a definir un propósito.

Revisando un poco mi vida con un poco de perspectiva puedo afirmar que el énfasis de mis acciones siempre estuvo relacionado con la patada. Es claro que las patadas se pueden analizar desde el punto de vista de su aspecto coreográfico, pero eso sería una indulgencia formalista típica del arte hegemónico del siglo XX. Me interesa algo mucho más profundo que las apariencias. Me interesa la patada como generadora de conocimientos.

No puedo precisar si esta fascinación con la patada precedió mi manera de pensar o si ésta es un producto de ella. El patear ciertamente es un instrumento útil para expresar las opiniones referentes a la distribución desigual del poder. Es cierto que provengo de una cultura futbolística, pero esto pondría nuevamente el asunto en el campo de la coreografía. Lo que puedo afirmar, sin embargo, es que tengo menos interés en la patada como un nexo entre imagen y texto que en su importancia para definir un propósito. La patada me permite utilizar a ambos, imagen y texto, con una puntería mucho mayor. Es el punto de vista que me permite definir y lograr lo que me propongo. Una vez que el propósito es claro, lo que para el caso se puede describir como una aplicación de una ideología política, la ideología y la técnica se integran gracias al enfoque “patada”. Eso es lo que

me hace referirme a la buena patada artesanal como una meta-artesanía: una artesanía que contiene a todas las otras artesanías.

Sin pensar mucho se podría concluir que el patear comparte la objetividad típica de otras artesanías, aun si enriquecida por la conciencia de ciertos valores. Sin embargo observando esto con más cuidado se puede ver también que, distinto a lo que sucede con las artesanías tradicionales donde uno las elige de acuerdo a las habilidades, patear también informa sobre como utilizar a las demás. El patear puede ser algo técnico, pero es primariamente algo ideológico.

Una vez que se conoce el propósito de la patada uno notará que las diferencias que puedan existir entre textos e imágenes es algo sin relevancia y falta de interés. De hecho, las diferencias técnicas no cuentan cuando se las compara con el propósito bien definido de la patada. En el caso literal de usar un martillo, uno pensaría solamente en dar en el clavo. En el caso de la patada el área de impacto es más grande, pero igualmente preciso.

Estas ideas se basaron en un texto que escribí hace algunos años y que se llamaba *Oda a la patada*. Fue escrito refiriéndome a la relación que podría

existir entre texto e imagen y a las objeciones con las que me encontré en la época. Hoy el tema puede ser un poco anticuado ya que nos encontramos con una tolerancia mucho mayor, por lo menos en lo que se refiere al arte. Sin embargo la mayoría de las escuelas de arte continúa creyendo que las letras creativas pertenecen a las escuelas de humanidades. La *Oda* volvió a hacerse presente a raíz de los pensamientos de un amigo con respecto a haber cumplido sesenta años. Le comunicó a sus amigos en Facebook que era hora de minimizar su preocupación por las actividades de su ego y por la huella que éste podría dejar. Comenté entonces que en última instancia la única huella que importaba era la producida por la patada en el lugar apropiado. Y que esto no era un asunto de competitividad, de auto-promoción o de la posteridad personal. Le decía que hay otros posteriores y que hay que pensar en el bien común.

Ese problema del ego es algo muy interesante. Lo tenemos todos, pero la cuestión es si hay que subrayarlo o domarlo. Personalmente pienso que la cultura es un proceso colectivo y, en las grandes perspectivas, también es anónimo. Sin embargo hay personajes inteligentes que ven la promoción del ego como la misión fundamental en su vida. Eso hace que las autobiografías—una forma de auto-mausoleo—me parezcan narcisistas y

pecados culturales que distraen de lo que realmente tenemos que hacer. Pero no todo el mundo está de acuerdo. Tomo como ejemplo a Richard Dawkins, un científico británico muy famoso en el ámbito anglo. Se especializa en el comportamiento de los animales y es aun más conocido por sus argumentos a favor del ateísmo. Hace poco declaró que su lectura favorita durante el último año fueron las autobiografías. Dijo que las lee: “Para ponerme en el estado de ánimo para escribir la mía y mostrarme como se hace.”ⁱ

Esto entonces me trae a discutir el asunto de la huella, un tema que tengo presente desde hace un tiempo. Las huellas ciertamente determinan mis estrategias de comunicación. Es un tema útil para evaluar la eficacia de todo lo que hacemos. Una patada tiene que minimizar la pérdida de energía y maximizar su efecto. Se puede decir simplemente, quizás demasiado simplemente, que se trata de una mínima inversión con un máximo de rendimiento. Mi obra más exitosa al respecto fue hecha en 1971. En realidad fue más el darme cuenta de algo que una producción objetual. Me di cuenta un día que si con un lápiz hacía un punto en un papel estaba alterando al universo para siempre. Lograría un cambio cósmico fundamental, uno que cualquier inventario posterior del universo iba a tener que incluir. Las implicaciones de mi acto eran tales que la historia del universo tendría que

ser re-escrita claramente en dos partes: lo que pasó antes del punto de Camnitzer y lo que pasó después del punto de Camnitzer. Noto ahora que eso permite mantener el AC y DC que normalmente usamos en la historia. Lo único que hay que hacer entonces es utilizar 1971 como año cero. Poco después les propuse el problema de “inversión mínima – rendimiento máximo” a mis alumnos. Para la clase siguiente me encontré con una solución que mereció 10 puntos. Consistió en un cartelito colocado en la puerta del salón donde nos reuníamos que decía “Clase cancelada”.

Quiero ahora dirigirme a un tema más importante. Se trata el de ¿dónde ubicamos al arte en nuestras vidas? Normalmente hablamos del arte como si fuera algo totalmente distinto a la ciencia, incluso como si fuera lo opuesto. En consecuencia exigimos cantidad de cosas objetivas y éticas del científico, sin pensar en también exigir las del artista. Esto nos enfrenta a ciertas dudas que en la ciencia son de difícil solución. Por ejemplo: ¿es válido reproducir un virus mortal para estudiar formas de combatirlo pero con el peligro que se nos escape y produzca una pandemia? No nos preguntamos si hay preguntas equivalentes en arte porque a nadie le importa realmente. El tratamiento del artista es distinto porque suponemos que el artista se limita a producir cosas sin mayor consecuencia.

Pero dentro de una realidad largamente olvidada, el arte no está allí para producir objetos. El arte es un campo que pertenece al conocimiento y dentro del cual se postulan problemas y se los resuelve. Es un lugar en donde uno puede especular sobre temas y relaciones que no caben en otras ramas del conocimiento. Como parte del arte es hacer objetos para comunicar efectivamente la especulación, se cae en la tentación de confundirlo con la artesanía. Es así que mucha gente le pone más atención a la habilidad técnica que al efecto que pueda tener la obra. Lo mismo que en el caso de texto e imagen, pensar en cosas de arte se hace bastante confuso. Se aclara mucho más si empezamos a pensar en términos de patadas.

Hablamos del arte entonces como una actividad totalmente diferente a la ciencia. De hecho, le aceptamos cierta creatividad al pensamiento científico y a veces incluso permitimos que alguna información científica se utilice para hacer arte. Pero mayormente consideramos que arte y ciencia son dos polos opuestos en la gama del procesamiento del conocimiento. Es algo así como oponer la fantasía a los hechos y suponer que estas dos cosas no pueden ir juntas. Por lo tanto exigimos del científico que sea responsable, socialmente útil, y riguroso en los procesos de especulación, investigación y

experimentación. Y queremos que sea capaz de rendir cuentas cuando se le pide una rendición de cuentas. En cuanto al artista, le toleramos su omnipotencia auto-declarada. Una vez que un objeto es declarado arte se convierte prácticamente en algo indestructible, salvo por actos de Dios. Tengo muchas obras en casa que nunca me gustaron o que me dejaron de gustar, y sin embargo soy incapaz de tirarlas a la basura.

El bienestar social parece no tener importancia para el arte y no importa si la obra de arte es un síntoma de egomanía, la expresión de un sociópata, o si sirve para ayudar a otra gente. Y la rendición de cuentas no existe, o si existe lo único que hace es borrar y confundir el juicio con nociones sobre la censura y la libertad de expresión.

Sin embargo, la comunicación, que es lo que el artista quiere lograr cuando muestra su obra a otra gente, es un acto que se supone debiera exigir responsabilidad. Si comunicamos tenemos que considerar con quien nos comunicamos—no con un público abstracto—y porqué consideramos que es importante comunicarnos. La comunicación necesita un control de calidad mucho más refinado que la alusión a generalidades vagas. Y el que nos definamos como artistas no significa que todo lo que hagamos es arte. Es

igual que como al ser definidos como científicos, no todo lo que ellos hacen es ciencia.

Si discutimos estos temas en términos de conocimiento veremos que la diferencia mayor entre el arte y la ciencia es que en el arte se permite especular sin tener que respetar la causalidad o la lógica. Pero la ausencia de esas limitaciones no nos exime de las expectativas que planteamos para los científicos. No hay razón alguna para justificar que el artista no sea responsable, no sirva al bien común, no sea riguroso y no tenga que rendir cuentas.

Me gustaría introducir aquí entonces a un tercer personaje: el mago. El mago es importante porque es la figura que verdaderamente se encuentra en el extremo opuesto del científico. Pero a diferencia del científico, el mago es bueno en la medida que es capaz de esconder el proceso de sus trucos y mantenerlo secreto. La tarea del mago no es la de expandir el conocimiento como lo sería para el científico, sino de desafiar lo que conocemos para crear un espectáculo. Su responsabilidad social se limita a que su espectáculo sea bueno y que no haga daños mientras lo realiza. Esa mujer cortada al

medio—y en general es una mujer—que presenta el mago solamente parece estar cortada. En realidad no se la divide en dos pedazos.

Frente al mismo hecho, el científico solamente analiza que es lo que pasaría si la mujer realmente fuera cortada en dos. Este análisis permite luego llegar a la conclusión que probablemente sea más prudente no cortarla en la realidad. El artista, a su vez, utilizaría la imagen de la mujer cortada como una metáfora que evoca otras cosas. Aquí no habría ni cortes ni análisis, solamente hay metáfora, alusión y evocación.

Los tres personajes se separan en cuanto a como relacionan la credulidad con la credibilidad. El científico trata de explicar todo lo que es increíble. Del otro extremo, el mago trata de simular lo increíble. Entretanto el artista trata de presentar lo increíble para expandir el campo de lo creíble. Es por eso que la función de la explicación cambia en cada uno de los tres casos.

Quiero explicar esto:

La explicación es la misión primaria del científico. Lo que no pudo ser explicado hasta el momento ahora puede serlo y con suerte es la explicación

correcta. Por lo menos mientras el científico esté vivo. Uno podría decir que todo lo que hace el científico es una explicación, aun si no utiliza palabras.

Para el mago la explicación es anatema. Toda explicación destruye la ilusión que trata de presentar. El ejercicio de la profesión del mago moriría súbitamente si se explicara el espectáculo, y ésta es la razón por la cual la cofradía de magos jura guardar sus secretos.

Pero si nos referimos a la credulidad, el artista se encuentra en algún punto entre el científico y el mago. El mago explota la credulidad, el científico trata de eliminarla, y el artista trata las dos cosas. El arte puede ser visto como un acto de magia explicado. Lo notable es que, distinto a lo que sucede con el truco mágico, el arte sobrevive la explicación. Pero hay que notar aquí que la palabra explicación crea una situación más compleja para el artista que para el científico o el mago.

En arte, la palabra explicación tiene más niveles que en las otras áreas, y tenemos por lo tanto que determinar en que nivel la estamos utilizando para poder comunicarnos correctamente. La cosa se hace más difícil porque, con

excepción del lenguaje usado por los catadores de vino, el del arte probablemente sea el más confuso.

Puedo hablar de por lo menos tres clases de explicación aquí. El nivel más básico trata de la interpretación trivial de la palabra, equivalente a explicar un chiste. Este tipo de explicación arruina el chiste, y cuando se utiliza en arte trata de agotar la comprensión de la obra y la arruina. Es el tipo de explicación que nos lleva a la conclusión de que si una obra se puede explicar quiere decir que no merece ser obra de arte. Y es verdad: la posibilidad de una explicación total y exhaustiva de una obra de arte la invalida. Pero esto es así no por el hecho de ser explicada. La posibilidad de explicarla solamente señala que el medio elegido para hacer la obra no fue el correcto. Si simplemente el explicarla con palabras puede agotar la obra sin dejar residuos inexplicables, hay algo allí que no está funcionando bien. Quiere decir que la obra debería haber sido realizada como obra literaria y que la presentación visual es superflua.

Además de esta explicación literal hay dos tipos más de explicación los cuales no necesariamente tienen que ser compartidos con el público. Una es la explicación que el artista necesita personalmente para asegurarse del

control de calidad. Es la explicación relacionada a la formulación de problemas. La otra explicación es la que tiene que ver con la rendición de cuentas frente al público.

Voy a detenerme primero un poco en la formulación de problemas. Es importante porque de una u otra manera la obra de arte trata de resolver un problema propuesto por el artista. No importa si el proceso comenzó con la formulación o si la obra fue creada primero para luego tener un problema atribuido. En una exposición individual que ví en la década de los ochenta escuché los comentarios del artista autor de la muestra. Era uno de los tres artistas italianos de la *transavanguardia*. Fue Cucchi, o Clemente o Chia—nunca fui capaz de separarlos. El artista le estaba hablando a un potencial comprador que lo escuchaba absorto. Muy intensamente le explicaba que su trabajo trataba de la angustia del amor y de la muerte. Ni el problema, al menos como lo estaba explicando, ni la obra me parecieron particularmente interesantes. Cosa que esa debe ser la razón por la cual no me acuerdo cual de ellos era. Pero lo más probable era que el problema parecía formulado después de hecha la obra y no antes. Es posible incluso que el problema fuera inventado en ese mismo momento para beneficio del que lo escuchaba y para lograr una venta. En todo caso, esto no importa, el orden de aparición

no es relevante. Lo que es importante es que exista un emparejamiento perfecto e inseparable del problema con su solución o trabajo una vez que estén juntos. Es solamente entonces que el artista y/o la historia del arte posterior, deciden que la obra es buena.

“Es buena” es algo distinto a “se ve bien”. “Es buena” requiere una certidumbre que le da el derecho de sobrevivir a la obra. “Se ve bien” solamente refleja el gusto del artista y la obra puede morir cinco minutos más tarde. “Se ve bien” es una declaración que se permite el lujo de ser intuitiva y que se satisface con la simple declaración. Un desafío aquí tomaría la forma de un: “Bueno, se ve bien para ti, pero a mi no me gusta”, a menos que el artista sepa inspirar una autoridad que de miedo y no permita cuestionamientos. Pero en una situación sana y no autoritaria, una explicación contiene la formulación del problema o de los problemas que le corresponden a la obra. Esa explicación puede también incluir la importancia del problema, como encaja en una investigación más amplia, y como se integra a la ideología del artista que determina sus motivaciones. Por lo tanto, en esta situación el artista no está muy alejado del científico.

Todo esto en relación a la explicación es más importante para el artista que para el público. Le permite ver si el problema tiene interés , decidir si necesita más investigación, incluso si necesita ayuda externa para finalizar la obra. Le permite decidir si esta versión es una primera aproximación o la definitiva. Puede evaluar si la presente obra contradice obras previas o si se inserta en el discurso que quiere hacer. Este tipo de explicación no es capaz de agotar la obra porque no es una explicación descriptiva. Es una explicación contextual que no tiene nada que ver con una descripción.

Ahora podemos pasar a discutir la tercer clase de explicación, la que tiene que ver con la rendición de cuentas. Es ésta la que, cuando se entrefera con el primer tipo de explicación descriptiva y banal, que crea tanta confusión y polémica. Quienquiera que pide una explicación generalmente espera que se le de la del tipo trivial. Sin embargo cree que es una rendición de cuentas. El artista que tiene que dar la explicación entonces tiende a negarse. La pregunta le parece superficial e intrascendente. Pero al mismo tiempo no se da cuenta que lo que está sucediendo es que está negándose a rendirle cuentas a una persona que le impresiona como que no vale la pena. Es, irónicamente, un problema que yo tenía con mi madre y ahora me arrepiento de no haber sido más generoso. La situación genera declaraciones defensivas

e idiotas por parte del artista como: “la obra habla por si misma”. O acusaciones elitistas contra un público supuestamente ignorante y compuesto por filisteos. Pero esto pone al artista en una posición de arrogancia y de paternalismo.

En primer lugar tenemos que en la mayoría de las veces, las obras no hablan, y ciertamente no lo hacen por si mismas. Las obras son vehículos de comunicación entre el artista y el público y funcionan como un corredor por el cual circula la información. Esa información se mantiene, es amplificada y resuena gracias a entendimientos y convenciones compartidas entre artista y público. No importa realmente si el corredor es agradable o desagradable, bonito o feo. Lo que sí importa es que el corredor tiene que ser el mejor corredor posible para que la información circule sin erosión.

Si la comunicación no funciona bien, es decir: el público no entiende que es lo que pasa, eso no necesariamente quiere decir que el espectador es un imbécil y que nosotros somos unos genios incomprensidos. Es más probable que en la realidad nosotros, los artistas, seamos los imbéciles porque no fuimos capaces de diseñar un corredor apropiado. También puede significar que no nos estamos dirigiendo al público correcto. De manera que un

público equivocado y un público filisteo no son la misma cosa, y el artista tiene que reconsiderar o su arte o su destino.

Yo confieso que mientras era estudiante de secundaria cuando traté de leer la Teoría de la Relatividad de Einstein no entendí un pepino. Es verdad que en ese entonces era un adolescente ingenuo y a lo mejor un imbécil y un filisteo. Pero lo más probable es que no entendí nada porque no pertenecía al público para el cual el libro estaba destinado. Eso quiere decir que Einstein no tenía derecho de acusarme. Pero también significa que yo tampoco tenía el derecho de exigir explicaciones o de obligarlo a rendirme cuentas.

La situación cambiaría si yo formara parte del público elegido por Einstein. En el caso de Einstein, su Teoría **es** la explicación; Teoría y explicación en este caso es la misma cosa. El corredor para él es el libro en el cual se publicó la Teoría. En el caso del arte, y con excepción de las obras que utilizan textos y tautologías, la explicación no es parte de la obra. Pueden haber claves y referencias—notablemente cuando se trata de un arte que se refiere al arte—que permiten inferir una explicación. Con eso entendido podemos llegar al problema que el artista trató de solucionar y entonces

decidir si la solución es buena o no. Si las claves son claras, no necesitare más explicaciones. De lo contrario puedo pedir que el artista me de la formulación del problema para determinar la utilidad de la obra. Cualquier cosa que ayude en la comunicación es útil. Lo que no es útil es desdeñar a la gente y ser elitista.

Frecuentemente siento que la palabra “arte” confunde los temas y permite que la gente sienta y parezca que sabe lo que está diciendo. Muchas veces me gustaría que la palabra “arte” no existiera, o que se la declare ilegal, al menos por un tiempo. Entonces estaríamos en la posición de definir una necesidad en lugar de utilizar una palabra que evita las definiciones.

La ausencia de la palabra “arte” no quita que nos pueda interesar encargar una determinada obra. Esa obra pertenecería a una categoría sin nombre y satisfaría una necesidad también sin nombre pero muy clara. Para esta especulación voy a suponer entonces que somos muy ricos y perezosos y que tenemos los medios para pagarle a alguien para que trabaje en el proyecto. Entre tanto nosotros utilizaríamos ese tiempo en algo más productivo, como por ejemplo hacer más dinero. Nuestras instrucciones

probablemente exigirán el cumplimiento de las siguientes condiciones y en este orden:

- 1) Que la persona que trabaje en nuestro proyecto tiene que tener un problema interesante para solucionar, uno que no haya sido explorado por otras personas; algo que podamos llamar “original”.
- 2) Que la persona tiene que solucionar el problema en la forma más económica y elegante posible. La solución tiene que encajar con el problema de una manera perfecta y sin digresiones, respetando la complejidad pero eliminando las complicaciones.
- 3) Que la forma tiene que ser desarrollada de manera que la solución sea comunicable. Queremos entender que es lo que pasa y que es lo que estamos pagando. Pero también queremos que otras personas nos admiren por haber encargado la obra.
- 4) Que todo esto sea ejecutado en la manera más perfecta posible. No debe haber nadie que pueda hacerlo mejor ya que queremos que la obra sea admirada como una “obra maestra”. Tiene que ser artesanalmente impecable, pero en una calidad medida precisamente para la solución del problema y su comunicación.

- 5) Que idealmente la relación entre problema y solución establezca un paradigma. La obra tiene que servir como referencia y punto de partida para los demás.

La última condición seguramente aumentará en mucho el precio del proyecto, pero no importa porque podemos darnos ese lujo. Con éxito, la obra será una buena inversión. Es posible que produzca más dinero en la reventa y además nos dará el renombre de ser un mecenas esclarecido y admirado por nuestra contribución a la cultura. Incluso, y a lo mejor, nuestro nombre será utilizado para bautizar algún edificio importante mientras aun estemos vivos. Eso último es más probable en los Estados Unidos que en otros países.

Si la combinación de todas estas condiciones logra crear una relación paradigmática entre problema y solución, lograremos lo que queremos. Estaremos entonces dispuestos a despenalizar la palabra “arte” y a volver a utilizarla con menos resquemores. Al exigir que la obra sea paradigmática logramos evitar la competitividad. La obra ya no trata de ser mejor que otras obras . En una mezcla de modestia y ambición, trata solamente de ser ella misma lo mejor posible.

Lo que resulta interesante de este ejercicio es que, al sacar de juego a la etiqueta arte, nos damos cuenta que las condiciones que pusimos se pueden aplicar a prácticamente cualquier cosa que queramos hacer. La palabra arte nos impedía trabajar fuera de la palabra, de cuestionar las fronteras. Es claro que en mi ejemplo todavía tenemos la grave desventaja que alguien con dinero está contratando a alguien que no lo tiene. Para solucionar eso, en realidad un problemita social, tendríamos que redefinir quienes somos. Y a lo mejor, también, patear un poco más duro.

ⁱ Book Review, *The New York Times*, 14.9.2013, p. "I've been reading autobiographies to get me in the mood for writing my own and show me how it's done [...]"