

# Desde las ruinas de aquel proyecto

Cuauhtémoc Medina

**YO VENÍA DE FUERA DEL MUNDO DEL ARTE.** Así que cuando entré al Museo de Arte Carrillo Gil me resultó difícil negociar con dos cosas que estaban unidas de manera contingente. Por un lado, sobre todo en medio de la pintura, cierta posmodernidad conservadora se había instalado en suponer que el medio cultural, artístico, pero también literario —y eso no ha sido superado— es como un archivo cerrado. Me parece que se basaban en Jencks para pensar eso como posmoderno. Y por otro lado cierta pintura local tenía la ambición de sostenerse en una lógica de calidad occidental, en lugar de abordar la problemática de qué hacer con el arte en términos de la ineficacia del dispositivo pictórico y la situación histórica que quizá podríamos llamar poscolonial. O sea, había un territorio de apreciaciones cuya mejor descripción la escuché de un quebequense miembro del grupo *Mixing*: “pareciera que es un grupo de pintores que están pintando como debería ser la pintura”. Y este “debería ser” daba una sensación de prédica de la alta cultura que parte de mi generación en la Ciudad de México padecía: escribían como debería escribirse, pensaban como debería pensarse y probablemente hablaban como se debería hablar. Había este ideal figurativo que impedía las prácticas, una especie de ideal del Yo opresivo, por decirlo en términos clásicos.

Por otro lado, había un sistema escalafonario. Estaba la suposición de que la carrera artística, si se le puede llamar así, que en ese momento ni siquiera era una carrera de orden económico —no era una carrera de comercialización, sino de expectativa local, de visibilidad local— ocurría o debía ocurrir de una manera ordenada y progresiva haciendo aparición en la variedad de las instituciones nacionales. Años después Jaime Cuadriello, con mucha mayor sapiencia, lo describió como “el *cursus honorum*”. Primero exhibías en una galería independiente, en un *garage* o en una casa de cultura del pueblo; de ahí tendrías que buscar exposición en una sala secundaria, la Galería José María Velasco en Tepito, por ejemplo; después venía la tarea en donde ya había supuestamente una puerta, un guardia, podría ser el Museo de Arte Carrillo Gil; y de ahí uno pasaría a exhibir en el Museo de Arte Moderno, el Palacio de Bellas Artes y me imagino que finalmente estaba la entrada a la Rotonda de las Personas Ilustres. Había esta suposición no solamente de lógica de ascenso, sino también de secuencialidad. Ésa era la visión, aparte de una serie de requisitos de edad.

Esto venía acompañado de un procedimiento precuratorial: había solicitudes de exhibición, alguien las procesaba. Como en ese momento yo recién ingresaba a la burocracia, lo tenía que hacer: estas solicitudes se numeraban, foliaban... Por lo general se trataba de una carta, una serie de diapositivas en una hoja de plástico y folletos, invitaciones, catálogos y fotocopias o recortes de notas de prensa. Este currículum llegaba a una mesa de evaluación donde había un comité que reunía a artistas y funcionarios, y el comité decidía sobre los méritos de esa aplicación sin centrarse en los proyectos, sino en la carrera del postulante. Me tocó ver desde el primer día cómo la decisión implicaba exigencias que me resultaban incomprensibles: buscaban algo que describían como un estilo maduro, una continuidad práctica, haber localizado cómo es que cada artista seguiría haciendo obra por el resto de la vida. Era imposible una argumentación porque lo que estaba en juego era una lógica de méritos en lugar de una diferenciación de prácticas. En ese sentido, el hacer de los espacios culturales era análogo a los modos en que opera el Estado mexicano en otras esferas.

Me tocó conspirar con Renato González Mello y gracias a nuestra entonces directora, Silvia Pandolfi, pudimos patear esta caja de solicitudes e inventamos el hilo negro: nos preguntamos cosas como ¿qué pasaría si nos

vamos a la calle a ver qué están exponiendo?, ¿por qué no ir a los estudios a ver qué hacen los artistas? La lógica de la visita de estudio, que había sido usual en la década de 1930, no era entonces la lógica de la operación museística. Se imaginaba que un curador era alguien que estaba haciendo tiempo en el escritorio y recibiendo solicitudes; todavía ése es un problema de las instituciones locales.

Para mí, el volverme curador implicó tomar responsabilidad por las decisiones de qué se mostraba, ir a generar los proyectos y tratar de operar en relación con un afuera. En el sur de la Ciudad de México, en la antigua periferia, esas cuestiones desembocaron en la emergencia de la práctica curatorial. O sea que el surgimiento de dispositivos productivos se dio en el engarce con prácticas autocríticas que en ese momento, a falta de alguna clase de nomenclatura, se designaron como neoconceptuales. Su instalación fue tan importante porque implicaba una especie de redescubrimiento de una posibilidad utópica, por el modo en que escenificaba ese salir del taller, por perturbar la lógica de que el “lugar de producción/lugar de recepción” debía centrarse en el museo y obligar al equipo a entrar en una estructura de producción. Todo eso, en ese enclave institucional, tuvo que ver con un cambio de prácticas, de tipos de sensibilidad, posibilidades de discurso y también de agentes.

Coincidentemente, el nacimiento de la curaduría en México estuvo acompañado de una teorización política de esta práctica, o de una politización del pensamiento en torno a ella. Esto —la emergencia de la curaduría como una vía de transformación de las relaciones entre la localidad, el circuito global emergente y la institución de prácticas artísticas que estaban fuera del marco— no fue una norma exclusiva del sur. En México dicho proceso ocurrió acompañado de una muy virulenta autocrítica de la estructura institucional estatal. En otros lugares donde ese andamiaje de Estado estaba ausente —pienso por ejemplo en el Perú, donde Gustavo Buntinx decía que ya veníamos de nuevo a quejarnos del “ogro filantrópico”— este momento se vivió en medio de la invención de estructuras precarias, sustitutivas, entre los artistas jóvenes que iniciaron grupos que ahora son referenciales de ese periodo. Lo que podemos ver más bien en estos países es la producción de un territorio de autoeducación, de sociabilidad y promoción, que evitaba ese trámite burocrático y esa lógica escalafonaria. Pero es cierto que la ins-

cripción de la curaduría en México como el lugar de la autocrítica de las instituciones fue algo muy visible, y que quedó grabado en este momento inicial el nombre del grupo que armaron Olivier Debrouse y algunos otros y que Armando Sáenz bautizó como CURARE.

En cuanto a nuestro vínculo con las instituciones, para mí era muy claro que pertenecíamos a un sector que estaba constituido en una posición crítica con respecto a ellas. No estábamos en contra de ellas, sino en favor de lo que no eran. Lo que tratábamos de hacer era modificar la operatividad de los museos, no queríamos desplazarlos. La figura de la curaduría no era oposicional. Cuando ves el magnífico texto de Andrea Fraser sobre la transición de la crítica institucional a la institución de la crítica, te das cuenta de que efectivamente el problema de la crítica a las instituciones habita la práctica artística de manera mucho más central. No estábamos fuera; de hecho, no había un afuera. La marginalidad era parte del adentro de esa institución y nuestro campo de intervención estaba en ella. Lo que no teníamos era desesperación por sabernos dentro, en un plano de desigualdad... no había una estructura de inactividad y resentimiento.

Yo soy parte del Estado mexicano, soy investigador de la UNAM; esto quiere decir que estoy subsidiado por el Estado para pensar, pero para hacerlo libremente, para ejercer la libertad de cátedra; la dificultad es cómo llevar a cabo esta comisión. Arribar a esa autoconciencia fue un asunto importante para mí, pues me parece que abre las posibilidades de pensar el diseño del Estado de una manera distinta a la que acostumbran quienes detentan cargos públicos. Me queda muy claro que, desde un punto de vista político, yo soy un producto de la apuesta de la década de 1980 de acuerdo con la cual la izquierda y el circuito cultural mexicanos debieron reconocerse como no estando fuera, sino por haber construido una estructura de interpelación del poder basada en reconocer que el proyecto revolucionario sólo alimentaba el proceso de legitimidad, y en entender gestos concretos —por ejemplo, que una huelga estudiantil debía tratar de resistir al intento de modernización neoliberal en lugar de pensarse como una vanguardia que apuntaba hacia otra dirección. La tarea en aquel momento era simplemente resistir.

El proceso de emergencia de la crítica fue seguido de una serie de procesos significativos y que no necesariamente arman un conjunto. El primero de ellos es que hubo un cambio de escrituras; me refiero a que se quebró

el rol del escritor y particularmente del poeta como administrador del campo pictórico visual. La importantísima función de Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, o Xavier Villaurrutia, que construyeron el campo del arte moderno en México a partir de la década de 1940, quedaba un poco de lado porque se hizo patente la necesidad de producir otro tipo de discurso. En ese contexto surgieron algunos críticos —yo fui parte de ellos—, pero también en ese momento se dio el nacimiento de un discurso curatorial y de la producción de los artistas de su propio discurso. Dicho fenómeno, que había sido muy importante en el desarrollo del arte de la década de 1970, ocurrió aquí de pronto de manera sistemática.

Un segundo elemento es que se desincorporó la lógica sucesiva de espacios de exhibición; es decir, se produjo una competencia abierta por significar y se rompió con la idea de un valor predefinido. No solamente había una crisis de las supuestas vocaciones que diferenciaban estos sitios, sino que era perfectamente posible que una exposición ocurriera en los antiguos baños públicos de Guadalajara y luego en el Museo de Arte Moderno, y que ésta tuviera la función de desestabilizar un argumento, y hacer algo en un espacio más allá de la existencia de una práctica *in situ*. Así, se dieron prácticas no localizadas en espacios expositivos normales, lo cual generaba posibilidades tanto argumentales como prácticas, pero sobre todo implicaba que no había una territorialidad prescrita.

Tercero: por supuesto que las obras admitieron el cambio radical que ocurrió en ese momento, y por ello se vivió la transición hacia la forma de proyecto, hacia la forma de interacción con los signos y los objetos sociales. Así, se generaron desde el arte encontrado hasta la intervención. La discusión de la genealogía en una lógica no nacionalizada podía ejercerse desde los *remakes* con que algunos artistas ajustaban cuentas con la historia que no conocían, hasta los proyectos de anticolonialismo en los que algunos caímos de manera muy militante. Yo creo que surgió otra clase de expectativa de público. El tipo de consumo de estas piezas ya no era puramente el de una alta cultura burguesa que se reproducía con el consiguiente crecimiento de ese sector. Hasta en las formas de las fiestas hubo una lógica de generar los satélites de la producción artística.

También se integró un circuito global, lo cual ocurrió en varios niveles. Me refiero a que no solamente había artistas que se volvían referenciales en

otros lugares, sino también a que las conversaciones estaban ocurriendo a larga distancia y que la crítica de la estructura local podía ocurrir de una manera lejana. Alguna vez me tocó argumentar que era importante presentar ciertas piezas internacionales en buena medida porque no se podían solucionar los problemas municipales sino a través de una intervención global.

Y finalmente estaba el hecho de acceder a una contemporaneidad histórica que desafiaba el reparto de modernidad de los supuestos del arte sobre todo desde 1940; o sea, la idea de que hubiera un centro todos los días era dinamitada por el tipo de conversaciones y encuentros que uno generaba. La existencia de una práctica que se permitía tener una militancia crítica sobre los conflictos del momento estaba politizada de una manera distinta a la práctica de lo que se entendía por político en el campo militante y en el campo de la política partidista y de la construcción de las llamadas ideologías. Me entusiasmaba la idea de que podía haber una sensibilidad y una subjetividad cuestionadas, en contra de la visión de que la historia se había acabado y que no había nada que inventar.

Un día, por ejemplo, en una conferencia de Gerardo Mosquera y Luis Camnitzer en el Museo de Arte Carrillo Gil, el primero explicaba los conflictos que había generado la obra de Tomás Esson, un cubano que realizó una imagen del Che y que respondió a la censura con un grafiti que decía: “Esson no se queda así, Esson aquí no va a acabar”. Recuerdo que le dije a Renato González Mello, mi jefe y amigo en ese momento: “¿te das cuenta? Aquí hay un crítico de arte acompañando a una vanguardia, lo que nos dijeron que nunca iba a ocurrir”. La experiencia de estar en una situación cosmopolita no colonial, la posibilidad de participar de una historia del arte que se generaba y de no ser nada más los receptores de una cultura dominante predefinida, la sensación de que los debates a los que uno ingresaba sin conocimiento y con una precariedad intelectual evidente engarzaban con discusiones que podían estar ocurriendo en Delhi, en Filipinas o en Santiago de Chile, todo eso planteaba una simultaneidad que era simplemente impensable. Darse cuenta de que el *insight* que uno hubiera podido tener representaba una coyuntura global decisiva era una experiencia enloquecedora. Lo que se fraguó en ese momento fue extremadamente interesante, más allá del asombro que me producía intercambiar con Bedia o con Francis Alÿs o conocer a una joven artista inglesa llamada

Melanie Smith, o tener a un joven brillantísimo del servicio social que se llamaba Eduardo Abaroa... Todas esas líneas personales también convergen en ese campo.

En el ámbito de las artes visuales, la categoría de lo contemporáneo es extraordinariamente específica. No es un calificativo, sino un concepto operativo que corresponde a la autoconciencia de la temporalidad vanguardista moderna. Las ideas de moderno, modernista, modernización y posmoderno constituyeron un campo al que substituyó la noción de lo contemporáneo. Uno de los valores de lo moderno es, evidentemente, la historización de la obra y la suposición de la superioridad de la reciente sobre la pasada. Otro es la problemática de su distribución geográfica, o sea el que la producción moderna imaginaba capitales de vanguardia contra periferias atrasadas y se situaba en un diálogo o conflicto con lo anacrónico y lo primitivo. Esa postura produjo en distintos momentos históricos localizaciones de lo primitivo, de lo nativo, de lo anacrónico, en un eje que acabó siendo Norte-Sur. Por esta razón en la experiencia artística de las décadas de 1970 y 1980 se percibía la obra de los habitantes de las periferias como en el atraso, como si hubiera una irradiación de la temporalidad de parte de aquellos que, de acuerdo con estos supuestos, vivían en el presente, probablemente en *midtown* Nueva York hacia 1985; los otros recibían la información a destiempo y estaban atrapados en procesos previos. Así, parecía haber una doble situación, que es distinta de la que sucede con lo contemporáneo. Giorgio Agamben dedicó a este problema un bellissimo libro en el cual afirma que, en el campo artístico, la categoría de lo contemporáneo vino a ser el significante vacío que substituyó a lo que había sido un significante vacío constituido en una categoría plena de sentido y de discursos como lo fue lo moderno. Con la emergencia de lo contemporáneo esos discursos quedaron puestos en cuestión. Se trataba de una crítica determinativa, no sólo de un rechazo categorial. Se hicieron críticas concretas a la noción de lo moderno y una de ellas es el haber acarreado condiciones de colonialismo cultural.

La primera cuestión con lo contemporáneo fue precisamente la evaporación de las dicotomías, por ejemplo, entre geografía y temporalidad. Cualquiera que haya leído a Alejo Carpentier, por ejemplo, sabe que el problema del imaginario modernista de América Latina es esta idea de que uno podía meterse a la selva para regresar el tiempo hasta llegar a algo que parecía la

Edad de Piedra. De pronto había esa ilusión de que uno tomaba la carretera y retrocedía 200 años... ¡para llegar a Puebla! Esa imagen no es aceptable, resulta idiota. Era muy importante desarticularla para efectos artísticos. Por ejemplo en la Bienal de La Habana de 1984 resultaba que todos aquellos que estaban prejuiciosamente localizados en el afuera y en el atrás se podían hacer presentes señalando que aquello que se planteaba como centro estaba justamente afuera. Esa intervención que en los discursos estaba planteada de forma consciente como crítica del colonialismo, se nos aparece en retrospectiva como constitutiva de otra temporalidad. Es más fácil encontrar afinidades con alguien en Delhi, a pesar de la distancia, que con aquellos escritores que leen a Ernst Jünger en La Condesa, hervidos en una temporalidad francamente injustificable...

Esta ruptura venía acompañada de otra condición: el saberse dialogando en conflicto, pensando y tratando de encontrar respuestas a la realidad omnimoda del capitalismo global que, en términos técnicos —en cuanto a la experiencia del tiempo, las interfaces comunicativas, la movilidad del capital, la intensificación del trabajo, la relocalización geográfica de los aparatos industriales, la prevalencia de las economías de servicios, la experiencia de los ciudadanos de elite—, se encuentra presidido por una creciente lógica de simultaneidad. Hay una fatalidad de lo contemporáneo de la que es imposible escapar y nos dice que no hay noche del otro lado, como tampoco hay noche acá. Ese proceso de simultaneidad que empieza a implantarse cuando se generan husos horarios coordinados para comunicar los trenes y los telégrafos se hace estruendosamente evidente por la caída del proyecto socialista en el Este, por la implantación global del capitalismo y por la experiencia del capitalismo financiero, que funciona en nanosegundos sin distinción geográfica. Así, en este nivel de contemporaneidad las categorías temporales tienden o se convierten en meras categorías interpretativas. Si tú decías “esto es contemporáneo de aquello” en 1950 estabas haciendo un aserto descriptivo puntual porque la noción de “lo contemporáneo” no existía. El hecho de que este concepto de pronto tenga esta sustancialización trae consigo transformaciones de pensamiento que corresponden a la inmersión, el arribo o la emergencia de una categoría.

¿Cómo irrumpió lo contemporáneo en nuestro horizonte? Por una parte se dio la experiencia muy decisiva de la redistribución de la sociedad in-

dustrial en un eje Sur-Norte, porque en los 25 años anteriores se había dado el paso de la distinción entre sociedades agrarias y sociedades industriales divididas en dos campos —socialistas y capitalistas—, para condensarlas en un horizonte unificado que había desplazado la estructura fabril, de pobreza extrema y el ejército de reserva industrial hacia el Sur y una economía de servicios financieros en el Norte. Pero también sucedió que la categoría de lo moderno y sus figuras culturales estaban habitadas de la retórica de una temporalidad dividida y conflictiva de parte de sus protagonistas que parecían sentirse obligados a ser modernos. Por supuesto que siempre estaba a la mano la frase que al mismo tiempo denunciaba a la burguesía, a la sociedad y al público de ser retrógrados y que dejaba ver la reacción histérica de imaginar al arte del presente como habitando el futuro o la lógica política de la izquierda como una suerte de vanguardia del proletariado. Todas éstas son formas de temporalidad modernas que estaban habitadas por la imagen de un tiempo roto.

Siendo justos, Kandinsky no era contemporáneo de sus coetáneos; Baudelaire no era contemporáneo de los despreciables mercaderes de bienes estéticos a los que observaba; Rivera no era contemporáneo de Ford, por más que lo intentó, ni de Rockefeller. Había una escisión en la temporalidad. Cualquiera que estudiara arte moderno tendría que volverse hábil en entender esa serie de representaciones. Hoy por hoy, ese *sandwich* se acabó. Nos guste, nos dé asco, nos parezca monstruoso, somos contemporáneos de los patrones que están comprando arte. Estamos hablando de las mismas cosas. No hay una protección de futuridad que nos permita colocarnos en una posición de ventaja frente a la burguesía. Los públicos también están aquí metidos y nos alcanzaron, a pesar de los espacios de los reaccionarios que están por millones en la misma temporalidad que los productores. O sea, en la medida en que la vanguardia albergaba una lógica utópica, pues claro, el fin de la utopía significó caer en este espacio, en esta dimensión plana. Es un poco patético. Lo traté de escribir en ese texto que se llama “Contemp(t)orary: Once tesis”: lo contemporáneo también es algo sobre lo que a veces hay que tener asco y hastío.

La última frase de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* era tan promisoria: “Por fin somos contemporáneos de todos los hombres”. Sin embargo, este principio no se cumplía en su texto, que era un modelo de por qué

no había contemporaneidad en ese momento: el libro está hecho de capas de temporalidad y se acusa a muchos de no estar en el mismo presente. Y sin embargo, con la emergencia de lo contemporáneo se ha cumplido el planteamiento de Paz en términos proféticos, aunque a veces sus sucesores no lo suscriban.

Para alcanzar la contemporaneidad había que vencer las trabas que nos impedían asumir que la práctica artística occidental, la periférica y la poscolonial habitaban el mismo espacio de forma conflictiva. Las mismas instituciones podían hacerse cargo de las expresiones de todas ellas y éstas podían reproducirse miméticamente, pero también diferirse. Una vez ocurrido este ideal que algunos abrazamos, había que empezar a ensanchar esa contemporaneidad, hacerla compleja, habitarla de una tensión interna, dotarla de esa complejidad de temporalidades. Creo que, apostando por esta argumentación, es pertinente volver al texto de Giorgio Agamben. La extremada variedad de prácticas estereográficas en el arte contemporáneo, eso que parece ser contradictorio, nos hace pensar que el arte contemporáneo consiste en un constante negociar con el pasado y con los fantasmas, y que éstas son características de ese ensanchamiento de la experiencia de la contemporaneidad.

Uno de los aspectos del secuestro de la categoría de lo contemporáneo para describir este campo es el conflicto en torno a la división de las artes, a su parcelamiento. Una parte de éste tiene que ver con el corte disciplinario de lo que fueron las artes visuales. El otro es el habitáculo de qué es lo que se está haciendo en ese campo. En cuanto al primer punto, en un horizonte que de forma simbólica podemos llamar “los años sesenta” una serie de prácticas intelectuales y sensibles cuestionó los cortes disciplinarios, el sujeto, las geografías, las posibilidades de la política, la interacción entre lo estético y lo político. De pronto, hubo un intento por poner orden en varias direcciones. Me pongo a pensar en Paz que, en lugar de celebrar y de acompañar a Ulises Carrión en el cuestionamiento de lo literario, lo que dijo fue: “todo lo que estás haciendo tú es extraliterario”. En lugar de empujar la decisión de desbordar los límites puramente visuales de la poesía concreta, regresó a la versificación y la rima, como si pugnara por restablecer disciplinariamente la poesía. Y sin embargo, la poesía era un campo que no tenía riesgo mercantil porque seguía siendo pequeñísimo. Entonces la admira-

ción que alguien como yo puede tener por *Ladera este*, por *Blanco* y por los *Discos visuales*, se enfrenta con, no voy a decir el horror, pero sí un poquito la falta de tensión de *Árbol adentro*. Me parece que ahí claramente la suya dejó de ser poesía contemporánea.

En mi acercamiento a la literatura y el cine no puedo perdonar el enfrentarme con los practicantes disciplinados del momento reaccionario, que son los reclutas del retroceso. Las energías de cuestionamiento, incluso la investigación de los fracasos de esos campos, incluyendo la reelección política, la narrativa histórica, lo que llamamos filosofía, se convirtieron en arte contemporáneo que, lo he planteado un par de veces, es el gran campo de refugiados de la creatividad. Aquí es donde el cine posgodardiano trata de encontrar su camino, aquí es donde la pregunta de qué fue el Oulipo Press sí importa; es el lugar donde Paulo Freire es un referente. Por eso tienes aquí esta convención de pensadores, filósofos raros, practicantes sin preparación, amateurismo polimorfo. Y ahí está la desaparición de la idea de artes plásticas, la reconstrucción de un campo general. Entonces, claro, pareciera que los *zombies* gozan de cabal salud; pareciera que Hollywood existe, pero en términos de esta investigación que viene del fiel hacer moderno, aquello está muertísimo.

Desde hace muchos años dicen que se acabó la posibilidad del cambio formal. Es muy interesante pensar que el arte contemporáneo es una comunidad grande, significativa, global. Quiero pensar que es la única forma de producción autocrítica que puede tener un nivel apreciable por debajo de las industrias culturales, que batalla para no volverse una industria cultural, para seguir operando como una cultura crítica y donde además todas estas fuerzas de crítica de la estructura subjetiva moderna, del capitalismo y de la estructura colonial habitan, donde fluyen las economías para hacerlo.

Hay cosas entre ellos que de pronto me parecen valiosas. Últimamente he visto dos o tres ejemplos en la escritura local que me han dejado asombrado. Me parece que Villalobos es un escritor que finalmente encontró un camino que no estaba presente; las condiciones de la prédica de Élmer Mendoza difieren de la historia de la literatura mexicana, pues plantean este descentramiento. Veo que hay una cantidad importante de poetas locales metidos en circuitos que tienen que ver con las preguntas del arte contemporáneo y que están pensado, por ejemplo, qué puede ser la poesía fuera de

su campo de competencia. Pero también hay un cierto nivel donde los filósofos mexicanos siguen siendo filósofos analíticos, una práctica que encuentro extremadamente colonial, que se identifica con esa especie de lógica metida en un centro. Estamos hablando de una práctica generalizada, subsidiada por el Estado en donde se ha olvidado el propósito de todos estos análisis. Es una máquina que olvidó su instrumentalidad. El arte contemporáneo todo el tiempo está señalando que hay un conflicto con la producción de estas prácticas especializadas.

Es importante la vinculación entre capitalismo financiero y práctica de arte contemporáneo mercantil. Evidentemente, éste se integró en un solo mercado, sin barreras nacionales, al que la elite global accede para utilizar las obras de arte como modos de inversión y de diferenciación, y que esto gobierna la lógica del circuito del arte contemporáneo, precisamente en ese ámbito que gira en torno de la elaboración de valores de cambio. Algunas de estas piezas a nivel de la crítica pueden trabajarse de una manera muy interesante, otras no. No es tan fácil como dictaminar que toda forma de arte convertida en mercancía de lujo es intelectualmente estúpida, porque no funciona así. El capitalista es muy inteligente, toda crítica al capitalismo que lo describa haciéndolo parecer como producto de una tontería se enfrenta con la realidad de su éxito formidable. Pero ciertamente hay una dinámica donde el signo de este circuito no solamente motor, sino también interpretativo, son los dólares.

Es tan correcto reaccionar con oprobio al interior del circuito del arte contemporáneo como afuera al ver que la prensa sólo describe el arte de hoy en relación con los precios grotescos que alcanzan las subastas, que son el lugar de visibilidad de la concentración fabulosa de capitales en la elite del capitalismo financiero. Además, corresponden con ese espacio visibilizado en las piezas tanto las formas sofisticadas, enteradas y contemporaneizadas como las zonas bárbaras y resentidas. Me escandalizaría que no hubiera horror. Yo esperarí que aquellos con un poco de sofisticación se dieran cuenta de lo que podría indicar la captura de este campo por el capital, al menos en el nivel del erotismo y de la inversión... del deseo. Por lo menos tendríamos que entender que el fetiche circula una energía social.

Una cuestión enteramente distinta es la problemática que encierra la dificultad de la izquierda de replantearse su identificación cultural. Me irrita

que la izquierda intelectual y política tenga una sensibilidad nacionalista de orden inmediato plavloviano. Me parece increíble que con frecuencia no establezca la relación entre sus referentes culturales y el Estado con el que está batallando, que no tenga la fineza dialéctica de ver que sus ídolos son al mismo tiempo los agentes de la construcción de la cultura del Estado y que esa potencia tuvo que estar ahí. Pero entiendo que una parte de esa izquierda no puede aceptar que efectivamente el horror que fue la Unión Soviética fue producto de la izquierda. Me refiero a que no hay socialismo real y socialismo auténtico; hubo socialismo, punto. Es natural que cueste trabajo la pregunta en torno a qué clase de cultura crítica sería posible, pero ahí estamos atrapados todos. El horizonte que el nacionalismo cultural le ha planteado a la izquierda mexicana en particular, y a la latinoamericana por extensión, es extremadamente problemático y ha tenido costos políticos muy serios. Me gustaría que ese sujeto se descentrara. Yo le tengo cariño a ciertos modos de esa visualidad y cultura, pero su pasatismo me parece un síntoma de derrota inconsciente. No hay nada más reaccionario que tener nostalgia por el antiguo sistema de dominación, cuando uno parecía entender cuál podía ser la vía de resistencia.

Una tercera cuestión que es mucho más específica y mucho más preocupante es el surgimiento de esas modalidades exaltadas, vociferantemente reaccionarias, que han perfilado una especie de demanda de regreso todavía más atrás. Pareciera que cierta forma de crítica de arte fascista quiere reivindicar prácticas de arte realista académico del siglo XVIII y a sus sucesores actuales. Por resentimiento social hacia este aspecto económico del arte contemporáneo, lo mismo que por la imposibilidad de entender qué es lo que está en juego en el plano cultural, quienes suscriben esta postura se aferran a la nostalgia por aquellos momentos en que el arte local tuvo que ver con cierto academicismo, como sucedía con el proyecto muralista que fue una vanguardia antimoderna. Ésa es su paradoja fantástica: que contuvo elementos academicistas. La mezcla de todo eso produjo dos o tres voces que resultaban muy angustiosas porque sus argumentos eran idénticos a los que esgrimía el partido nazi en 1936 para acabar con el arte moderno. Cualquier sujeto con un mínimo conocimiento de la historia del arte moderno tiene anticuerpos contra esos argumentos que declaran la producción contemporánea como un engaño al pueblo, anticuerpos contra la noción de que

la investigación formal es un fraude y anticuerpos contra la acusación de los intelectuales que acompañan la producción como parte de una conspiración para implantar la tontería y la búsqueda de un regreso a una belleza ideal eterna. Detrás de eso se encuentran exactamente los mismos puntos que acompañaban a Hitler o al senador Dondero, que aseguraba que la obra de Pollock era una conspiración del Kremlin, una conspiración comunista.

No ha habido cultura moderna sin angustia por la modernización. Y por supuesto que en el arte contemporáneo hay una enorme cantidad de víctimas de este proceso y que hay una parte importante de la subjetividad victimizada que expresa su desasosiego como una suerte de violencia nostálgica. Pero eso no implica que el síntoma no sea alarmante, que se revivan argumentos de populismo de derecha que uno pensaba que eran parte del catálogo de los libros sobre la Alemania de la década de 1930. Estos discursos de pronto se encuentran hoy día replicados por la televisión, el Internet y los diarios nacionales.

El tema del mexicano universal remite al momento en el que Bartra había escrito *La jaula de la melancolía*. Uno queda vacunado contra esa dicotomía entre lo nacional y lo cosmopolita. Personalmente me hice en ese momento el mandamiento interno de odiar ambos polos en igual medida, porque si uno odiaba a uno de los dos un gramo más ya estaba perdido en esa oscilación. El problema era cómo lograr administrar los argumentos críticos sobre ambos campos, que eran claramente dos campos de identificación totalmente insustanciales. La gran ventaja de las prácticas contemporáneas, y esto también vale para la política, es que la única universalidad a la que uno se enfrenta se llama el capital. De otra manera lo que uno encuentra son casos ejemplares en el sentido que le da Agamben a esta noción o casos que cruzan su localidad para volverse materia de preocupación general, o que enlazan con los puntos nodales de esa universalidad, pero que tienen una localización. Ése es el único punto, esta verticalidad de lo específico, en donde yo me siento profundamente inspirado por el *Imperio* de Negri y Hardt, o sea, en lugar de las articulaciones horizontales de los movimientos de izquierda del siglo XX, esa descripción de la manera en que algo extremadamente específico irrumpe como rayo en una verticalidad para conectarse con otras cosas desde su unicidad. Esto tiene una forma muy importante en la experiencia de lo contemporáneo. Hay un salto entre lo

extremadamente localizado que deviene importante para los demás y la noción de expectativa de universalidad que caracterizaba la cultura moderna.

Si yo pudiera resumir lo que pasó en mi contexto político lo haría con una serie de siglas: CU, cardenismo, PRD... Me queda clarísimo que lo que ha pasado en el último año, con cuestiones como la intensificación de la violencia y realidades terribles como la de los desaparecidos de Ayotzinapa, es el desfonde de esa apuesta histórica. O sea, que en este momento les entrego el testimonio que nos ocupa desde las ruinas de aquel proyecto. No me siento culpable de haberlo intentado. Me parece que topamos con la pared, que la perversión de algunos de sus agentes, particularmente los partidarios, requiere interpretación y que la dificultad de que coincidieran movilización social y proceso democrático electoral nos deja una evidencia histórica según la cual podemos equiparar el presente mexicano con la victoria de los *tories* en Inglaterra. Me refiero a que, en efecto, el proyecto político logró consolidar una cierta democracia electoral, pero lo que ésta ha logrado producir son electorados que optan por favorecer a sus amos, por ser serviles de una manera organizada.

Ya llegué a un rango de edad donde no puedo pretender que somos parte de una alternativa porque o somos parte del problema o somos el problema. Pero mentiría si sugiriera que tengo claro cómo están los engranajes porque siento que mi trabajo ha estado articulado con ellos... Ciertas prácticas intelectuales críticas acompañaban esa lógica, cierta crítica de identificación también trabajaba en esa dirección y cierto uso de la globalización no celebratorio era importante, pero ahora hay una situación particularmente grave: que la desaparición del campo político por efecto del neoliberalismo se ha instalado como lógica de Estado, aquí y en Nueva York, en Washington y en París. La intensidad de los movimientos sociales se deja acompañar de su coqueteo o de un abierto abrazo de una lógica sacrificial: la legitimidad política empieza a ser inaccesible más que por la vía de la condición de víctima. Esto me parece desconsolador, me produce mucha angustia esa especie de lógica cristiana, en el sentido de que el sacrificado es el que puede hablar. Y que el poder del capital financiero sea tal que no estemos encontrando agencias para detenerlo, que nos arrojemos nada más a buscar un modo de bajarle la velocidad para que nos dé tiempo de pensar. Todas esas cosas no hablan de una articulación, lo cual no significa que uno

tenga que estar pasivo, me parece que hay tareas concretas como construir, reivindicar ciertas instituciones del Estado como producto y necesidad de la sociedad. La resistencia del campo educativo y el crecimiento de la estructura cultural son campos de resistencia política, son campos de batalla económica, son lugares de confrontación en todo el mundo.

Eso es muy distinto de la lógica de alternativas que yo agradezco que algunas personas tengan, pero no la comparto. Me parece que debe haber una cierta jovialidad en la aporía; hay una necesidad por no aceptar esta lógica de luto político cultural y eso me parece una ventaja muy notoria del arte contemporáneo, que tiene esta enorme capacidad de conjuntar la descripción de lo más terrible con la facultad de un sujeto activo que puede danzar. En ese sentido no creo que sea inútil seguir produciendo.