

Una revolución de baja intensidad

Taniel Morales

EL ARTE CONTEMPORÁNEO ES UNA práctica específica del arte que no se define por el momento en que sucede, sino por los sentidos que propone. Mucho del arte que se produce actualmente no es arte contemporáneo, pero con frecuencia se califican de tal manera ciertas piezas, sólo por su contemporaneidad.

A partir de la década de 1950, durante la posguerra, dejó de ser justificable que un metarrelato diera sentido a lo que había sucedido en el mundo (Historia); entonces se dio una proliferación de relatos de sentido, que existían desde antes pero que recién ahora tenían la posibilidad de legitimarse (microhistoria). En el caso del arte distingo tres paradigmas que siguen vigentes. En primer lugar está el arte moderno, que parte de la idea de que el arte tiene que ver con el trabajo formal, con el dominio de una técnica; su meta es crear objetos novedosos, sean sonoros, literarios, visuales, escénicos, corporales, etcétera. Este tipo de arte se atiende a grandes relatos de orden estético y uno de sus grandes valores es la vanguardia. También está el paradigma de un arte cuyo sentido es crear objetos que definan identidades. Este tipo de arte da lugar a la industria cultural gracias a una reducción a objeto de la identidad: el “quiénes somos” deja de habitar nuestro interior para convertirse en la fachada. Estas piezas se introducen en el sistema de

identidades a partir de galerías, museos y medios de comunicación, e inundan como diseño y moda la sociedad entera. Las identidades reducidas a objetos se ordenan jerárquicamente a partir de muchos sistemas simbólicos, incluido el económico (el precio). Finalmente el tercer paradigma, el arte crítico es el del arte como motor de transformación personal, social y/o ambiental. Yo trabajo desde esta perspectiva. No creo que ninguna de estas formas que adopta el arte en la actualidad sea mejor que las otras. El problema es que estos tres tipos de arte comparten becas, museos, público, escuelas... Si pensamos que los tres son actividades diferentes como lo son la filosofía y la cocina, por ejemplo, se acaban muchos falsos antagonismos.

Creo que las fronteras entre ellos no existen en el objeto en sí, sino en la lectura y el sentido, en el concepto desde el que se entienden el arte y el mundo. Con las herramientas que se crean desde cada paradigma es posible leer los objetos de los otros sistemas de pensar el arte, esto se vuelve más complejo porque en los tres paradigmas —así como en toda práctica humana— existen valores formales, de identidad y críticos, pero en donde habita el sentido es en lo que difieren. Según donde te pares y la herramienta teórica que utilices es donde se crean los límites desde los cuales se juzga el fenómeno.

La industria cultural ordena las identidades en un sistema jerárquico de centro-periferia. Esto no significa que los objetos que portan identidad sean todos producidos desde el centro del poder: hay una producción simbólica que se elabora en todos los estratos, cada clase gestiona los objetos con los que se identifica. La jerarquía se establece cuando se inscriben en un sistema de orden del mundo calificado por el dinero. Hay una frase que me encanta: “no hay un gesto lo suficientemente radical que no pueda ser normalizado por la cultura dominante”. Yo le aumentaría que cualquier gesto puede incluso ser normalizado por las culturas periféricas. Ese ejercicio es empoderarse.

Lo contemporáneo no es patrimonio de la cultura dominante, existe en todos los estratos: el pensamiento indígena es contemporáneo; el pensamiento marginado también lo es. Yo tomo la gran apertura generada por el fracaso de los metarrelatos de la modernidad para legitimar discursos que tengan sentido para comunidades específicas. El arte es una actividad social; no son los objetos o las prácticas por sí mismos los que califican algo de

artístico o no. Esta categorización más bien tiene que ver con la comunidad que lo crea y lo afirma. Por ello es legítimo proponer que el sentido del arte contemporáneo para las comunidades periféricas o marginadas se defina con prácticas diferentes a la técnica o al valor de mercado, las cuales son definidas desde el centro de poder.

Cuando empecé a impartir clases en el Faro de Oriente me encontré con una serie de imposibilidades técnicas, como que los alumnos carecían del tiempo necesario para desarrollar habilidades en una técnica específica. Intenté dar, por ejemplo, un taller de video y surgieron dos grandes problemas: el primero era que sus referencias les impedían dialogar con las piezas que les mostraba, pues formaban parte de una zona donde el consumo cultural es de muy baja calidad. El segundo fue que mover el *mouse* se les dificultaba porque no tenían acceso a esta tecnología. Por lo tanto, si yo intentaba transmitirles una educación basada en la destreza técnica y en la creación de objetos, los ponía a competir deslealmente con una estructura social que los imposibilitaba. Ahí es donde la enorme posibilidad de ruptura del arte como medio crítico de transformación me permitió repensar, en colectivo, lo que sería el arte contemporáneo para estas comunidades específicas.

En el Faro de Oriente ahora trabajo con la noción de plástica social, concepto definido por Joseph Beuys, aunque apropiado y transformado. La plástica social tiene la posibilidad de crear sentidos específicos para la comunidad. Por ejemplo, en el taller que imparto —Taller práctico de teoría— se está organizando un banco de tiempo, una moneda solidaria, un temazcal, una milpa, unos hornos de leña, unos baños secos... todo construido por el grupo que, luego de detectar sus necesidades, ha emprendido proyectos comunitarios. Para mí, el proyecto específico de cada grupo es un pretexto para generar vínculos creativos. A partir de los proyectos se dio la posibilidad de crear una asamblea comunitaria. Esto es un claro ejercicio de la plástica social. Mi función como maestro es darles las herramientas que les permitan considerar lo que están haciendo como un proceso artístico, creativo. No busco forzarlos a hacer un proceso artístico y partir de él para realizar algo, sino que a partir de ciertas necesidades, prácticas y relaciones comunitarias surge un proceso creativo. Después buscamos las herramientas y referencias para leerlo como práctica artística, si viene al caso.

¿Por qué el arte? Porque el arte nos permite pensar las actividades de una manera más holística, que si las concebimos como procesos de alimentación económica o de salud personal. Pensando estos procesos como arte podemos recurrir a muchas prácticas de transformación. Por ejemplo, alrededor de la milpa hay una serie de objetos relacionados con lo ritual, con ritos propiciatorios colectivos y personales... Estos objetos no tendrían sentido si sólo fueran leídos desde la agricultura. Por eso si justificamos todo el trabajo que la milpa implica bajo un proceso artístico pueden incorporarse al proceso objetos, discursos y prácticas que incluyen otras urgencias o sentidos.

Soy crítico de la realidad. Parto de la convicción de que lo que llamamos realidad es una construcción colectiva; si queremos cambiarla tenemos que trabajar como colectividad. A nivel personal lo que hago es divertirme en este mundo y tratar de vivir con creatividad. No me interesa que mis vivencias funcionen o no, creo que eso es parte de los sistemas de calificación y jerarquización de nuestro hacer, de nuestro pensar y nuestro sentir. Lo que sí me interesa es ponerlas en crisis. Considero que el motor del arte contemporáneo es la imposibilidad, que algo no funcione, ya sea en los ámbitos personal, biológico, social, político, amoroso, lo que sea. En mi caso, la imposibilidad primordial fue la diabetes: a partir del terremoto de 1985 me la diagnosticaron y llevo 30 años viviendo con esa condición biológica-emotiva, somática. Finalmente lo que hago es sanarme, es entender que la diabetes viene de algo más que simplemente la presencia o no de ciertas células en los islotes del páncreas, tiene que ver también con lo que me rodea y con mis vivencias.

En cuanto a mi labor en el Faro de Oriente, lo que hago es provocar a la gente que llega, sean o no estudiantes. Asisten a mi taller aproximadamente 45 personas, de las cuales solamente dos están inscritas. Yo mismo les digo que no se inscriban porque no tiene sentido para lo que hago. Intento provocar que ellos se adueñen de sus prácticas; que encuentren la razón de lo que hacen en ellos mismos, a partir de sus urgencias. Los alumnos que me llegan vienen de grandes procesos de imposibilidad económica y social. En México hay una política de criminalización de la juventud y vivimos en una sociedad profundamente racista. Así que todos mis estudiantes han sufrido episodios de discriminación: por jóvenes, por su clase social y por morenos. A

partir de esas imposibilidades ellos tienen la oportunidad de legitimarse a sí mismos por lo que son y no por la forma en que los califica la sociedad, ni por su éxito o su fracaso en la inserción del sistema económico y social donde vivimos. Yo no tengo que buscar la energía de la que parten para hacer arte contemporáneo, lo único que tengo que hacer es provocar que la reconozcan.

Llevo doce años impartiendo clases en el Faro y me ha tocado vivir algunas transformaciones. Llegué pensando que les enseñaría ciertos conocimientos técnicos (que es a lo que se dedica la escuela de arte); luego me di cuenta de que la clase funcionaba mejor entre menos la planeaba y más me mostrara receptivo a lo que ellos querían plantear. En el plano pedagógico, mi clase se inscribe en la teoría de desescolarización planteada por Iván Illich. Yo estudié en Kairós, una escuela fundada por Alejandro Chao, colaborador de Illich. Chao la creó porque se dio cuenta que no existía una escuela desescolarizada para sus hijos. Luego me cambié a una que se llamaba Melanie Klein, dirigida por Inge (Ingeborg) Runne, una psicoanalista cuyo esposo era Gustavo Quevedo. Él también había participado en los experimentos de psicoanálisis con votos de silencio que realizó Iván Illich en Cuernavaca durante la década de 1970. Aunque los niños nunca escuchamos hablar de Illich ni de sus críticas a las instituciones contemporáneas, vivimos su pensamiento como práctica.

Hay una construcción histórica que nos moldea, pero podemos crear nuevos relatos que nos transformen. Refiero una anécdota al respecto: en un ejercicio con los estudiantes del Faro les pedí que relataran su vida; Zeus, un alumno entrañable, nos contó cómo desde los tres años empezó su historial de violencia. Cuando llegó a vivir con su abuela y su prima lo golpeó, él se prometió a sí mismo nunca perder una pelea. Empezó a pelear en la primaria, en la secundaria, en la prepa, ingresó tres o cuatro veces al Consejo Tutelar para Menores Infractores. Después llegó dos o tres veces a la cárcel. Vivía inserto en un sistema de violencia que él provocaba. En algún momento de remordimiento decidió estudiar otra vez la preparatoria. Cuando salió, en el 2000, fue a clases al CCH, pero el día que llegó se desató la huelga. Al descubrirlo decidió ir a ver a quién asaltaba en las asambleas. Mientras estaba allá escuchó algunos discursos con contenido político y se empezó a clavar en ellos hasta volverse uno de los dirigentes del movimiento. Luego acabó la preparatoria en dos meses porque quería estudiar en la

ENAH. Se convirtió, así, en una especie de sociólogo contemporáneo, empezó a vivir en comunas y actualmente es un agente de pensamiento colectivo y social importante en diferentes comunidades: desde el Chanti Ollin, que es una comuna *okupa* que lleva como veinte años en la Ciudad de México, hasta proyectos de agricultura urbana y proyectos de intercambio solidario.

Participé en los movimientos sociales y estudiantiles de 1988, 1994 y del 2000 en adelante. Y sin embargo era muy crítico acerca de la utilidad de las marchas y las asambleas, solía pensar que no pasaba nada. Cada generación de estudiantes ha tenido su huelga general. Se suele dar esta dinámica: como parte de la huelga se organizan manifestaciones en las que apresan a diez o quince estudiantes; luego las siguientes marchas son para que los liberen. Esto sucede desde las movilizaciones de 1968. Después de escuchar la vivencia de Zeus, me di cuenta que las huelgas de estudiantes son una especie de vacuna o de estrategia para politizar a una población que sólo tiene acceso a culturas mediáticas. Es decir sí hay una construcción histórica: toda esta aparente historia de frustraciones de la transformación política en México crea semillas y una serie de ganancias sociales.

Me sorprendió que en las movilizaciones por Ayotzinapa, por ejemplo, a menos de 24 horas de que cayeran presos tres o cuatro alumnos de La Esmeralda, los chavos del INBA ya habían organizado una serie de comisiones, una asamblea y habían llevado a la práctica un montón de estrategias que en mi generación —pese a acontecimientos como las huelgas de CU en 1988 y en 1994, o el movimiento zapatista—, nos hubiese tomado dos meses. Ellos en ese corto lapso ya tenían incorporados un montón de principios que yo reconocí como un triunfo de mi generación. Es decir, lo que trabajó mi generación se estableció en las siguientes.

Me pienso como agente de una revolución de baja intensidad, que no inició mi generación, que de hecho lleva más de 20 años gestándose y que todavía tardará unos treinta años en consolidarse. Pero supone un cambio profundo en nuestra realidad. Es cierto que hay que revisar la idea del orden social, pero para ello debemos redefinir nuestros conceptos de familia, economía, vida y felicidad, por mencionar algunos. En estos procesos de construcción de realidad es donde puede trabajar poderosamente el arte, pero no en una galería, no en una exhibición, no en una presentación, sino en la práctica pedagógica.

Me ha movido mucho en el aspecto teórico la Sexta Declaración de la Selva Lacandona del EZLN, en el sentido de que da luz sobre qué es el trabajo y cuál es el proceso de revolución de baja intensidad en el que estamos metidos. Creo que esta declaración, a diferencia de las cinco anteriores, aclara el sentido de la transformación. Las primeras cinco narran una guerra de los indígenas zapatistas contra el gobierno de México. Pero a partir del 2000, en que los zapatistas empiezan a recorrer el país y reconocerse en un contexto global, se gesta un cambio de estrategia: ya no es la guerra de un grupo específico contra un gobierno, sino de cientos de comunidades en resistencia de todo el mundo contra un sistema global. La Sexta, en el 2005, anuncia un estado de revolución de baja intensidad, dirigida a transformar nuestra idea de mundo. Para mí está claro que la implantación de la guerra contra el narco del 2006 en México es una respuesta directa a esta propuesta revolucionaria, no sólo como documento declaratorio, sino como expresión de muchas colectividades implicadas en la transformación.

La Sexta Declaración es un referente global de movimientos contemporáneos como los *okupa* de Wall Street, los indignados en España o la primavera árabe. La Sexta Declaración no es ya una expresión de guerra, sino de amor. Es decir, en ella se postuló abiertamente que la manera de transformar el mundo no es por medio de la destrucción, sino mediante la construcción de un nuevo sistema que no necesita esperar a que se destruya el anterior para llevarse a cabo.

Desde hace ocho años considero mis talleres como un espacio de creación artística y no como una práctica de docencia de arte. Pienso “el taller desescolarizado” como medio artístico y no el arte como recurso pedagógico. Ahí ejerzo una labor artística dirigida y pensada para un público específico: los estudiantes, no anónimos, con nombre cada uno. Como creador veo mucho más satisfactoria mi relación con los otros dando un taller, que frente a un público presentando una obra porque mi vínculo con los estudiantes me permite mantener relaciones horizontales con el “público”. Hay semestres enteros en los que yo no apporto una idea, solamente gestiono, movilizo, provocho las ideas de los alumnos, para que realicen ellos sus propios procesos de transformación.

Quizá tengo un problema con el público porque éste suele encontrarse sometido por el artista; el público vive una injusticia. Pienso en la frase “el

espectáculo es un premio que se le otorga a alguien por no participar” y caigo en cuenta de que el problema con otros paradigmas del arte es que quieren vivir el arte como un espectáculo. Me sorprende de que los museos o los centros de arte contemporáneo se parezcan cada vez más a un centro de diversiones, tipo Six Flags, pero para adultos. En estos sitios lo que quiere el público es ser entretenido, tener una vivencia extraordinaria. El problema es que estas prácticas artísticas nunca interactúan con lo común, y para mí lo ordinario es un objeto creativo increíble que hemos construido todos como humanidad. Lo que me parece más interesante de una sociedad es justamente lo no espectacular porque es lo que ha sido primero normalizado y luego naturalizado: lo rutinario es la expresión de la idea de mundo. No me interesa un arte espectacular porque lo que necesito es una relación de iguales, aunque tengamos diferentes papeles en lo que estamos construyendo. Pero no quiero que se entienda esto como un antagonismo con el público. Estoy a favor de que haya espacios donde acude público solamente a dejarse maravillar, pero no es ahí donde me interesa trabajar.

La catarsis no siempre es una energía constructiva. Si se le utiliza en el trabajo social, en el político o en este tipo de trabajo artístico-crítico, uno puede confundir su labor de transformación con una posible metamorfosis de la sociedad. Sucede, por ejemplo, durante las marchas, que tu propia catarsis te lleva a pensar que ya cambiaste algo, pero en realidad no se transformó nada fuera de ti. Tengo bastante claro que la catarsis es algo que hay que trabajar individualmente.

Hay muchos espacios desde donde pensar la transformación. La crisis que vivimos en México es tan profunda que hay más de una razón para transformar el país. De hecho, hay tantas razones para hacerlo como personas. Pero, si esperamos a ponernos de acuerdo en cómo debe ser la transformación, nunca la vamos a realizar. Por eso estoy más interesado en los vínculos entre las cosas que en sus definiciones. Hace poco en un grupo en el que intentamos echar a andar una universidad libre que se llama la Pluriversidad Nacional de México, definíamos algunas de las palabras que nos causaban cierto conflicto: comunidad, aprendizaje, sociedad, conocimiento... En este ejercicio, notamos que era mucho más importante dejar claros los vínculos entre las cosas que definir cada término. Incluso era provechoso que cada palabra tuviera una definición diferente para cada uno de noso-

tros, pero en lo que sí teníamos que ponernos de acuerdo era en cómo se vinculaba cada término.

Hoy día se habla de espacios temporalmente autónomos. En México ya hay varios que trabajan los temas del transporte, la alimentación, la educación, la economía, el arte... En uno de ellos, por ejemplo, se aborda el tema de la salud, y no todos los que van tienen que estar de acuerdo en el plano político porque ahí se habla solamente de salud. Es decir, uno puede ingresar a comunidades temporalmente autónomas que trabajan temas específicos, lo cual torna todo muy complejo e interesante. Como para mí es más importante definir los vínculos entre las cosas que conocer sus significados, estoy más interesado en ver qué sucede en el traslado entre una comunidad autónoma a otra. Puedo llegar a un grupo que trabaje la educación desescolarizada y meterme ese *chip*; pero luego me voy en bicicleta con otro grupo que trabaja la alimentación. ¿Qué me pasa en el trayecto? ¿Qué sucede cuando subo al metro? ¿Cómo se articulan los diferentes sujetos que me habitan cuando cruzo de una comunidad a otra? En ese cruce de caminos es donde me interesa trabajar.

En la década de 1990 había el sueño de vincular los diferentes colectivos autónomos y centros culturales que trabajaban la transformación en México. Se pensaba que esta articulación centralizada era la manera de hacer crecer las comunidades de pensamiento crítico. La articulación es importante, pero no debe hacerse desde arriba, sino que debemos llevarla a cabo cada uno de los que participamos en ella; es deseable que sea en todo momento una vinculación personal.

Las fuentes de experiencia y de pensamiento son importantes en la práctica del arte contemporáneo como ámbito de transformación. En mi caso, lo que más leo es filosofía de la ciencia; creo que en la biología ha habido descubrimientos teóricos muy poderosos. Otra gran fuente que me interesa es el mencionado Iván Illich; desde que lo redescubrí hace dos o tres años su pensamiento adquirió para mí todo el sentido, aunque estoy consciente de que hay que traducirlo, pues de la década de 1970 a la actualidad han cambiado muchas cosas. Heidegger es otro pensador cuya idea del arte transestético me dio muchas posibilidades de pensar y explicarme la concepción del arte moderno, el arte-industria cultural y el arte contemporáneo en el que me inscribo.

En el contexto del arte contemporáneo como motor de transformación, la transformación por sí misma no es valor. Es decir, uno puede transformarse hacia múltiples direcciones, por ejemplo, en la formación militar hay una transformación. En el caso de la escuela formal, el proceso escolar está centrado en convertir a una persona en una interfaz de la institución (un abogado no es una persona, es una interfaz de la idea de las leyes), pero ésas no son la transformaciones que me interesan como procesos artísticos. La transformación necesita una ética, un pensamiento que la dirija.

En nuestra sociedad, la ética que dirige nuestros sentidos es la económica, que transforma una política cultural en la política del libre mercado. El Faro de Oriente tiene un gran problema con eso: se quiere calificar a los diferentes talleres desde la ética del libre mercado, un taller que tiene cien inscritos es mejor que el que tiene dos, cuando en realidad hay otras maneras de calificar. Por ejemplo, la Unidad de Vinculación Artística, que era un espacio desescolarizado, funcionaba muy bien pero tuvo que ser sometido a una política de libre mercado, y ahora es un proyecto básicamente destruido.

En alguna conversación, Rita Ponce de León, una gran artista, me comentó que el enemigo público de la sociedad actual no es el guerrillero, ni el zapatista, ni el comunista; ni el vándalo, ni el narcotraficante; el enemigo número uno es aquel que tiene tiempo libre. Nuestra sociedad se estructura a partir de la idea de robarte tu tiempo. Defender la vida es defender el tiempo. Si vas por la calle, un policía te detiene y te pregunta “¿a dónde vas?” y tú dices que vas a trabajar o a tal lugar, tal vez no pase nada. Pero si le dices: “no voy a ningún lugar”, te seguirá cuestionando: “¿cómo?, ¿por qué?” Si contestas “porque no tengo nada que hacer”, te vuelves más sospechoso. A los *ninis* se les sataniza como seres que pierden el tiempo. ¿Por qué lo pierden? Porque no perderlo es regalarlo a un proyecto que no tiene que ver con ellos, sino con una estructura social. Esto es lo que, desde mi perspectiva, sucede en el presente. Tengo la gran ventaja de que en el Faro de Oriente la gran mayoría de la gente que llega no tiene otra cosa que hacer. Son en cierta manera más libres en comparación con quienes sí tenemos trabajo, quienes tenemos una serie de obligaciones y quienes dividimos nuestro tiempo en una serie de proyectos.

El presente es muy complejo. Suceden cientos de crisis diferentes y debemos darnos cuenta que no tenemos que estar de acuerdo para hacer algo.

El consenso está sobrevalorado. Tenemos que aprender a trabajar y a construir sin estar de acuerdo. Por eso no estoy en desacuerdo con los valores y las funciones que desempeñan tanto la industria cultural como el arte moderno actual. No es necesario que todo el mundo se interese en la revolución, ni en la transformación. Con que las minorías genuinamente interesadas trabajemos en ello es más que suficiente. Somos una colectividad porque cada quien puede tener un papel que realizar con toda congruencia y esas diferencias son lo interesante de la experiencia social.