

El estudio como plaza pública

Carlos Amorales

SOY HIJO DE ARTISTAS. Mis padres siempre se consideraron artistas contemporáneos: desde la década de 1970 ellos hacían arte contemporáneo. Para mí, la conciencia del arte como algo contemporáneo es algo que siempre ha existido. Sin embargo, existe una nueva acepción del término que tiene que ver con un tipo de fenómeno sociocultural centrado en el mundo del arte globalizado. Ésta se ha ido cocinando a partir de la década de 1990 y del posterior *boom* internacional que se dio desde mediados de la del 2000, que fue aparentemente afectado por la crisis económica del 2008, pero que resurgió después como un *boom* más extremo que corresponde a la supuesta recuperación de las finanzas globales.

En los últimos años el término “contemporáneo” se empezó a utilizar definiendo un estilo: un gusto, una manera de ser, de vivir, de relacionarse con las cosas. Hay una metamorfosis del término que empieza con el salinismo, continúa con el Tratado de Libre Comercio, y se consolida durante el panismo. Ahora, con el retorno del PRI, estamos en una especie de crisis ante la comprensión de lo contemporáneo. El término “contemporáneo” abanderó una nueva estética que, además, implica una nueva ética, una nueva manera de pensar y de definirse social y culturalmente: se crea arte contemporáneo, diseño contemporáneo, hasta cocina contemporánea... Es muy cla-

ro que en nuestro país la discusión sobre el asunto no incluye a todos. Es en este punto en donde el término se vuelve conflictivo. Podríamos comparar lo que sucede aquí con el caso de otros países como por ejemplo el caso de la sociedad francesa, donde el debate sobre lo contemporáneo tiene ya mucho tiempo; ellos han vivido un proceso mucho más largo, posiblemente la discusión sobre el tema data de la posguerra o es incluso anterior. Y por eso no hay tantas discrepancias a nivel social como sucede acá.

Yo asocio este momento de tránsito de lo análogo a lo digital —que es cuando empezaron a volverse comunes las computadoras personales y el Internet comenzó a usarse de una manera generalizada— con las etapas de transición históricas que ocurrieron cuando se pasó del paganismo al cristianismo, o lo que sucedió con el artesanado durante la Revolución industrial, la modernidad, la Ilustración, el comunismo, etcétera. La idiosincrasia sobre lo contemporáneo está ligada a esos grandes cambios de mentalidad que son históricos.

Empecé de adolescente haciendo cómics de una manera muy ingenua. En el momento en que intenté hacer algo más relacionado con el arte, lo que sucedió fue que me salió algo muy parecido a lo que hace mi padre. Su manera de hacer arte, para mí, era la manera más familiar. Ante eso tuve que preguntarme: “¿dónde estoy yo?, ¿cómo puedo zafarme de esta influencia?” Por lo tanto me fui de México a Europa para poner una gran distancia entre nosotros. Primero tardé dos años en volver, luego otros dos años, hasta que finalmente pasé catorce años fuera. Realmente fue un gran distanciamiento, gracias al cual pude generar algo por mí mismo.

Cuando me fui, me topé con una serie de límites muy claros. Los artistas venidos de fuera de Europa o Estados Unidos no existíamos para los europeos, los maestros de la Rietveld Academy (donde estudié primero) lo decían. El mundo del arte estaba claramente definido por los europeos y los norteamericanos. Todavía se seguía mucho ese canon y ello implicaba, entre otras cosas, el debate del arte en relación con lo nacional; en esa época la discusión sobre la pintura en Holanda ocurría sólo en relación con su propia tradición.

Cuando en mi segundo periodo de estudios ingresé a la Rijksakademie para un posgrado, uno de los valores importantes que había era dirigirnos hacia nuestros propios saberes culturales. De pronto empezamos a entrar artistas de países no europeos: un indio, un africano de Benín, una guate-

malteca... Entre ellos, en conjunción con los franceses y alemanes, ingleses y holandeses, empezaron a generarse otro tipo de valores y otro tipo de contrapesos. La idea ya no era que nosotros, los que veníamos de países del Tercer Mundo, nos adecuáramos a ellos, sino que incluso nos volviéramos interesantes para ellos. Rápidamente quienes veníamos de fuera empezamos a tener una mayor visibilidad, incluso algunos holandeses nos decían: “es que ustedes, los extranjeros, tienen todas las oportunidades y nosotros ninguna”, a lo que respondíamos: “Porque nosotros trabajamos más duro”.

En esa época hubo una serie de discusiones en torno al internacionalismo. Se empezaba a generar la idea del artista internacional, del artista que no sólo tiene una función dentro de su sociedad, sino que actúa en distintas situaciones, dentro de distintas escenas y sociedades. Veíamos el ser internacionales como un valor muy alto y como un motor específico que te diferenciaba de los otros artistas, de los locales. Algunos logramos un sitio en el mundo global.

Para mí, la cumbre de esto fue mi participación en la Bienal de Venecia representando a Holanda junto con otros cuatro artistas: una española, un africano y dos holandeses. Sin embargo, a pesar de que nuestra presencia se manejó como una manera de representar a Holanda como un país multicultural, en la práctica se volvió muy claro cómo el respaldo que podían darnos en aquel país, en un sentido profesional, no era igual que el que se le dio a los holandeses. Esto me hizo consciente de que la preocupación de los holandeses en cuanto a este foro en el fondo era su propio país, como si la bandera de la internacionalización y de la multiculturalidad estuviera finalmente centrada en la promoción de la política nacional. Algo similar ocurre en Estados Unidos, en Francia, en cada país de Europa. Cuando volví a México tuve la impresión de que aquí eso ni siquiera se entendía. En México hay una gran pulsión hacia las figuras internacionales: vienen artistas de fuera como Francis Alÿs o Santiago Sierra que adquieren una dimensión global... Está también Gabriel Orozco que juega en el ámbito internacional o global. Pero las instituciones en México se han quedado muy cortas, no acabaron de entender que esos actores pueden jugar en favor de su país y que hay un doble lenguaje que es muy importante, porque es el que se usa para apoyar ciertos asuntos de Estado. A la distancia yo no veo esta utilización del evento artístico por el Estado como algo nocivo, simplemente, cuando se usa

bien, representa las políticas de un país y lo mismo debería de hacerse aquí de una forma coherente.

Existe un desfase entre cómo el gobierno mexicano entiende la cultura nacional en relación con los otros países y sobre cómo se empeña en utilizar una cultura mexicana tradicionalista, generalmente basada en representar la identidad de una manera que en el fondo está enfocada en el turismo. Sin embargo, existe una mentalidad empresarial de quienes crecimos profesionalmente durante los dos sexenios panistas que quisiéramos cambiar esa noción identitaria, para hacerla más dinámica; pero siempre ha habido una disfuncionalidad en México en cuanto a la relación del gobierno con los ciudadanos: a la gente emprendedora, en vez de apoyársele, se le entorpece, lo que es frustrante. No hay una planeación estratégica que nos permita dar los pasos adecuados para crecer. Me parece que por esto se genera esa discrepancia, ese malestar de los ciudadanos con el Estado, que a final de cuentas nos causa desconfianza.

En años recientes muchos pensamos que realmente podríamos tomar las riendas, que era la manera de echar adelante el país, la sociedad, la ciudad. Pero ahora que volvió el PRI da la sensación de que eso no acaba de funcionar, que funciona a partir de miles de malentendidos. Ese movimiento antisistema que se ha generado en los últimos años, esa fascinación —que es mundial— por los *okupas*, por todo ese nuevo anarquismo, en realidad es el reflejo de una clase frustrada. Hay una cantidad enorme de personas que podíamos hacer mejor las cosas, que tenemos muchas ganas de mejorar nuestra sociedad, pero que no encontramos el espacio de crecimiento necesario. Lo que esta clase busca en realidad no son revoluciones, ni grandes cambios sociales; lo que busca es echar adelante sus pequeños proyectos. Me parece que ese campo, que es el de la pequeña empresa, es el que ha sido nominado como lo contemporáneo. El otro es el campo político clásico, donde se sostiene a todos los sindicatos corruptos, a las megaempresas, a las grandes mafias: el nacionalismo estatal que no hemos logrado superar.

Por dar un ejemplo, me resultó muy reveladora una noticia reciente que contaba cómo los taxistas de un sitio rodearon un carro de Uber y golpearon el coche con todo y cliente, de la misma manera que los luditas destrozaron las máquinas durante la Revolución Industrial. Que esto desembocara en querer prohibir los Uber en México me pareció un reflejo de lo que está pa-

sando en la cultura a nivel estatal. Después hubo negociaciones entre el gobierno, los taxistas y Uber pero lo que ahora se está volviendo claro es que algunas personas están comprando diez, veinte o cincuenta carros para poner choferes a trabajar como empleados, es decir que quien más carros tenga, mayor injerencia tendrá en el sistema local. Uber es un sistema nuevo que en su ámbito es revolucionario sin embargo, a pesar de su novedad, parece que replica la misma mentalidad económica de siempre. Parecería que el gobierno está intentando regular todo ese movimiento emprendedor que surgió a partir del 2000. Lo contemporáneo es un fenómeno contradictorio, por un lado Uber está desplazando a los taxis, pero además los Oxxos han sustituido a las misceláneas tradicionales de una forma alarmante. Esa estandarización masiva que podríamos calificar como parte de “el lado jodido del mundo contemporáneo” está ocurriendo de forma muy evidente, pero a pesar de esto creo que existe la posibilidad de idear y poner en práctica sistemas económicos que puedan generar cambios más benignos.

El priísmo actual se entiende a primera vista como el retorno de una mentalidad antigua. Sin embargo la lucha por el poder en realidad no es ideológica, es pragmática. Lo que ocurre actualmente parece ser una redistribución del poder que se perdió durante el panismo: parece más un esfuerzo por reapropiarse del mercado que la intención de que México sea como antes del 2000. En los últimos dos años se ha reacomodado el poder. Esto se ve muy claramente cuando se leen noticias sobre el narco; han surgido nuevos capos porque es evidente que hubo un cambio de manos en el control de ese gran mercado.

En cuanto a los vínculos que se discuten sobre la relación del arte contemporáneo con el capitalismo, hay que subrayar que el artista como actor liberal existe desde que la Iglesia dejó de financiarlo. Hubo algunos momentos, a partir de la Revolución rusa o de la mexicana, cuando se intentó que el artista trabajara en consonancia con el Estado. Desde la modernidad y el vanguardismo el modelo del artista es básicamente similar al de un *freelance*. Desde la modernidad, el artista existe como una especie de empresario solitario, que trabaja en consonancia con la figura del galerista. En ese sentido yo no creo que nuestra posición en el panorama social sea novedosa. Me parece perversa toda esa queja en torno a la mercantilización del arte, porque esta estructura económica siempre ha estado ahí y nos posibi-

lita a muchos vivir de lo que hacemos... En los últimos tiempos el artista, como personaje social, se ha vuelto notorio, pero el que sea una suerte de agente económico liberal es un problema secundario. Cómo sobrevive o hace negocios no tiene nada que ver con que sea buen o mal artista.

Sobre la figura del artista que trabaja fuera de México, creo que en realidad hay diferentes caminos. Hay artistas que nunca salen de México y artistas que nunca exponen o trabajan en México, aunque sean mexicanos. Yo me he preocupado tanto de operar fuera, como dentro del país. La consigna saliendo de la Rijksakademie fue ser artista internacional, pero cuando volví a México me interesó más el momento que estaba viviendo nuestro país. Para eso hice Nuevos Ricos, para poder relacionarme de una manera directa y profunda con mi cultura, que es urbana.

En cuanto a lo internacional obviamente me ha interesado ir a los lugares que son el *mainstream* del arte contemporáneo, como Londres, Nueva York y Berlín, pero también ir a buscar otros. Me he interesado mucho por Sudamérica: viajando de Guatemala a Argentina. No he ido a todos los países, pero sí me ha interesado no solamente aprender qué ocurrió en esos lugares, sino actuar y trabajar ahí. Ser artista te permite ir a lugares y hablar de uno a uno con la gente y colaborar. Son sitios donde hay una libertad muy particular, que es interesante, ya que por muy bien que esté Nueva York y por más que sea fundamental para tu carrera exhibir allí, existen patrones muy definidos de comportamiento. Conozco la experiencia, sus limitaciones, y no la niego, pero tengo que buscar otras opciones para enriquecer mi mente y mi discurso. Por ejemplo, hay un curador que se llama Pablo León de la Barra que ha hecho algo similar: se dedicó a viajar por Sudamérica cuando todo mundo se enfocaba en Europa y a la larga ha sido una elección muy interesante porque esta decisión lo ha colocado como alguien que conoce ese mundo a fondo.

Me gusta ir generando un cierto conocimiento. Extrañamente en estos viajes creas vínculos que luego se revelan importantes. No es turismo del arte; de hecho muchas veces pongo mi trabajo reconocido de lado. Trabajar de esta manera es como tener un segundo orden de producción, que quizá te obligue como artista a involucrarte más en el nivel del intelectual público. Hay dos cosas que te facultan para tomar esta postura. Una es esa imagen pública de tu obra que has formado durante años, que es el pasaporte. La

segunda parte es cuando tienes que articular tu pensamiento con la gente del lugar que visitas, con entusiasmo, con capacidad creativa y astucia. Ahí se vuelve una situación muy interesante porque la gente empieza a recibir algo de ti y entonces ellos también te empiezan a dar.

Desde que volví a México mi estudio es mi centro, y se ha vuelto un lugar de verdadero intercambio. Mucha gente lo conoce, aunque no suelo manejar esto de una manera totalmente pública. A veces me encuentro con cinco personas al día, todo tipo de gente. El estudio como plaza pública es algo que me parece enormemente interesante. Hay ciertas obras para las que necesito un equipo de trabajo; obras que son distintas a las de mi producción solitaria, como mis dibujos. Son obras que se gestan en un espíritu de colaboración a partir del uso del estudio como espacio común. No hace mucho trabajé durante dos años con un grupo de artistas jóvenes, en un esquema muy similar al que estoy sosteniendo ahora con críticos de arte y periodistas jóvenes: se trata de discutir durante algunas horas alrededor de mi mesa, en mi estudio. Me parece importante que esto ocurra con gente joven, porque este diálogo es muy formativo. Después cada uno debe digerir lo que se dijo durante esos intercambios. Luego, por ejemplo, con las reflexiones que se hicieron en el estudio viajé a Chile, donde confronté mi pensamiento, ya que a partir de estas ideas me presenté ante la comunidad cultural chilena. Usé la carta del artista para entrar, aprendí mucho y después volví al estudio donde compartí toda esa información que acumulé en mi viaje para regenerar la discusión. El punto de enfoque en estos diálogos suele cambiar. Uso mi experiencia directa como argumento y, por supuesto, hay reflexiones que están muy sedimentadas porque son claras desde hace mucho tiempo, en tanto que hay otras que voy descubriendo día a día. De esta manera se abren espacios reflexivos muy especiales a partir de la discusión en grupo.

Relaciono esto con una postura política anarquista, ya que la supervivencia en el mercado generalmente te obliga a inclinarte hacia la derecha o hacia a la izquierda, y yo intento evitarlo pensando en esa tercera vía. Una pregunta importante para el artista contemporáneo es sobre cómo existir más allá del Estado y las megaempresas: pensar en utopías o en distopías para generar un pensamiento que no esté enajenado por el mercado. Por esto la escritura me ha empezado a llamar la atención. A principios de

año publiqué en el periódico *Excelsior* un largo texto sobre la cancelación de la exposición del artista Hermann Nitsch en el Museo Jumex. Al hacerlo me di cuenta que lo que se fragua en el estudio a través de múltiples conversaciones puede injerir en un nivel social. Quiero posicionarme entre distintos mundos y generar la posibilidad de que la gente salga de mi estudio con ganas de hacer algo, de transformar sus cosas. En este sentido considero que el rol del artista contemporáneo puede relacionarse con el del intelectual público.

Recientemente leí un libro sobre Mao Tsé-Tung en el que se describe el Go, el juego chino de estrategia, que es parecido al ajedrez. En el libro se explica que China es un enorme país rodeado por 16 países, al que todos quieren robarle parte de su territorio. Así fue como en China se inventó un juego multifocal (se juegan distintas batallas simultáneamente en la total superficie del tablero) que consiste en rodear al otro para eliminarlo (o asimilarlo). Aunque los chinos siempre fueron invadidos, el país es tan grande que el invasor nunca terminaba de conquistarlo por completo; se les acababa la gente y los recursos. Cuando paraban, los chinos en vez de expulsarlos por la fuerza los *chinificaban*, asimilándolos a su cultura. Lo que intento entender es cómo implementar en mi quehacer la lógica de este juego, cómo hacerlo parte de mi manera de pensar y de trabajar. Es un proceso que estoy experimentando en el estudio.

Gran parte de mi trabajo anterior giró en torno al mito de Frankenstein, o sea en torno a la creación de la modernidad. La pregunta que Mary Shelley hizo fue sobre cómo se da a luz desde la masculinidad, porque el alumbramiento masculino resulta en el robot, el *doppelgänger* o el súper héroe: el hombre (sin la mujer) sólo puede dar vida artificialmente y eso tiene que ver con la ciencia, la historia y la utopía social. Actualmente intento entender otro mito de la literatura gótica clásica: el de Drácula, que trata sobre lo pagano en la profundidad de la historia, lo que no conocemos, lo que se gesta sin que lo podamos entender cuando se manifiesta. La novela *Drácula* está escrita por medio de una colección de cartas, diarios y notas periodísticas alrededor de una otredad monstruosa que se va manifestando paulatinamente en la Inglaterra victoriana: ése rodeo al Otro es el Go.

Volviendo a lo que argumentaba al principio sobre el dominio del nuevo PRI: ¿por qué no rodearlo? Estoy leyendo sobre la historia de Sendero Lu-

minoso porque me interesa reflexionar en torno a cómo funcionó ese movimiento y sobre todo cómo fue percibido por la sociedad peruana en la década de 1980. ¿Existirán símiles revolucionarios en el México contemporáneo? Porque ¿realmente podemos seguir viviendo así?, ¿no se estará gestando algo en la obscuridad?, ¿o todo está bajo control y el pensamiento revolucionario es solamente una enajenación retórica? Éstas son algunas de las preguntas que me planteo y que voy uniendo de forma intuitiva mediante mis conversaciones con la gente que viene a mi estudio. Estoy conectando conceptualmente el mito de Drácula con los movimientos sociales revolucionarios latinoamericanos y con el Go para intentar articular nuevas estrategias para relacionarnos libremente con el Poder desde la individualidad.