

*¿Lo que tratamos de expresar,  
tarde o temprano alguien tratará  
de entenderlo. Reloaded?*

*(Texto escrito en dos tiempos)*

Jota Castro

**Bruselas, noviembre 2002**

Mientras escribo, y llueve sobre Bruselas, sé que suena cliché, escucho la música de la película *Amores Perros* y de repente las palabras de Celia Cruz me hablan, lo que dicen es cierto.

*Todo aquel que piensa que la vida es desigual  
tiene que saber que no es así  
Que la vida es una hermosura  
Hay que vivirla  
Todo aquel que piense que está solo y que está mal  
tiene que saber que no es así  
que en la vida no hay nadie solo  
y siempre hay alguien*

Las palabras de la cantante significan que lo que tratamos de expresar, tarde o temprano alguien tratará de entenderlo.

En 1995, yo vivía en Haití, y de vez en cuando iba a Miami para visitar a un amigo que no acababa de mal morir de sida. Miles de personas morían también en Haití de la misma muerte. Pero toda esa miseria que respiraba no lograba hacerme olvidar que en la capital artificial del continente sudamericano, un marica latino genial (utilizo estos tres adjetivos ya que describen muy bien al personaje) moría solo dejando tras de sí una obra que se volvería un icono de la contemporaneidad. Este amigo se llamaba Félix González Torres y sus *Candy Pieces* representaban bastante bien, a mi parecer, toda la problemática del final del siglo pasado: ¿cómo compartir? ¿Cómo compartir las riquezas? ¿Cómo hacer para que nuestras riquezas -nuestros recursos, naturales o no- perduren? ¿Cómo hacer para que el mundo sea más justo, para que la igualdad no sea solo el lema de un país? Todo esto se decía con una montaña de caramelos que disminuía lenta o rápidamente, dependiendo del comportamiento social de la persona que estuviera frente a la obra y que se apropiaba o no de uno, de unos o

de muchos de los caramelos. Mi esposa tiene uno en la casa. Yo no quise tomar ninguno, solo observe y un día le dije que su obra era profundamente occidental. Una vez trate de hacer lo mismo en Haití, obviamente mi montón de dulces no duro mucho tiempo. Me llamaron blanco cretino.

Félix González Torres era eminentemente radical y subversivo en su dulzura. Hablaba de su miedo a la soledad, de su miedo a ya no ser querido, de su conciencia de formar parte de una minoría, y de la obligación moral de todo intelectual de tratar de explicar su época. Busco los puntos en común entre Celia Cruz y Félix González Tones. El era cubano y exiliado, ella también. Ella es negra, el era homosexual; dos minorías. Por supuesto los dos forman parte de mi Panteón personal.

Y los dos hablan de compartir y de cómo llenar un vacío.

Y es exactamente de eso de lo que se trata.

Yo también quisiera llenar un vacío. Quisiera reducir, si es posible, la desgracia en la tierra. Eso es radical, y tal vez radicalmente pendejo.

¿Y si justamente ser radical fuera no tenerle miedo al ridículo?

### **Toda obra tiene un tema.**

En mi caso personal, el tema es mi relación con la sociedad en la que vivo. La suma de todas mis carencias hizo de mi un artista, artista que soy desde hace solo seis años. Recuerdo que el primer día de mi práctica, la angustia de la incomprensión se mezclaba con la exaltación de constatar que todo estaba por hacerse. La imposibilidad de la crítica de hacer el arte más accesible para todos mezclada a la incapacidad de la mayoría de mis pares para colmar el déficit de sus discursos teóricos, hacían que mi nuevo trabajo fuera más que excitante. Para comunicar, hay que despertar la curiosidad: entonces para empezar, había que crear una metodología. Una herramienta racional en donde la información, los datos, lo ya adquirido y, por qué no, cosas tan subjetivas como el enojo o la empatía, se superponen para crear un edificio solido. El fundamento de esta construcción, es la observación que precede a la constatación que precede al compromiso que trata desesperadamente de simplificar para provocar la adhesión. Esta es, en pocas Palabras, mi visión del encuentro entre el arte contemporáneo y

la política.

Los artistas tienen una obligación: interpretar la información; ésta es tal vez efectivamente la última manera de ser radical, de ser contestatario. Simple y sencillamente porque el poder merece una interpretación por parte de los artistas en la medida en que no lo representan.

Trabajar sobre temas serios, digamos más bien aburridos como la Política Agrícola Común, el comportamiento de los comisarios europeos, el racismo, las OGM o la creación de un banco, puede parecer un poquito arriesgado. Sin embargo es un magnífico terreno para poner en marcha mi metodología. Si el carácter participativo e interactivo de mis proyectos me vincula directamente con la estética relacional, reivindico más que una relación participativa entre el espectador y mi trabajo. Quiero hacerle "meterse dentro", quiero provocar la duda, quiero provocar la confrontación. Quiero obstaculizar la comunicación clásica entre el observador y mi trabajo. Si desde un punto de vista estético "less is more", para mí conserva todo su interés, en cambio, en cuanto a la información, siempre se necesita más y sobre todo fuera de toda ideología. Se tiene que obligar al espectador a comparar la información que yo le ofrezco con el flujo de información directa e indirecta que recibe diariamente. Es de esta confrontación posible de donde yo obtengo mi placer. Y como todo placer, es muy personal.

Ser radical es abrir una brecha, quemarse por los demás, rozarse con la ley, con el descredito, con la moral y con la ideología dominante y todo para que los otros puedan vivir mejor, entender mejor. Incluso aquellos que no están de acuerdo con los cambios que uno desea.

Si esta forma de mesianismo puede ser terriblemente inhumana cuando es aplicada por los musulmanes extremistas, puede en cambio ser un acto aislado y casi desesperado entre los artistas. Estos se ven confrontados no solo a la indiferencia de los teóricos, sino sobre todo a la impresión de debilidad de su reflexión. El interés por la comunicación de proximidad, magnífica noción de los años 90, dio como resultado que muchos artistas se conformaran con proyectarse únicamente en su esfera próxima olvidando la obligación de siempre pensar en el mayor número. Es como si la idea judeocristiana de

encontrar por lo menos a un justo para salvar a la ciudad se hubiera vuelto la norma en el arte.

Ya está dicho, ser radical es confrontarse con su época, sin piedad.

Algunos de los participantes en *Hardcore*, incluyéndome a mí, vamos por esa vía: no solo ser jóvenes artistas enojados, no solo dar lecciones, no ser considerados radicales porque seamos diferentes o periféricos. Si somos radicales es porque queremos encarnar la posibilidad de ser lo que aporta la cultura a este nuevo proyecto político.

### **Bruselas, febrero 2004.**

Retomo este texto quince meses después y me reconozco perfectamente en estas cuantas líneas. Percibo también, pero esta vez dentro de mí, los cambios ocasionados por la súbita y relativa mediatización de mi trabajo.

Primera constatación, en mi humilde opinión, la subversión y la resistencia en el arte contemporáneo son lo mismo. Se trata de intentar materializar una cierta ética a través de las obras artísticas sin pensar mucho en el mercado, y sin buscar mucho agradar en el medio. De manera obvia, descubrí algo particular en los llamados artistas subversivos; la mayoría de los más interesantes proviene de lo que llamo el Extremo Occidente y son originarios de lugares donde no hay un mercado claramente definido para su arte. De alguna manera esto los pone directamente en relación con la noción de productos de exportación no tradicionales y los confronta a la noción de cuotas. Es esta noción la que resulta muy interesante porque va mucho más allá de la dirección marcada por la demasiado celebre y muy comentada exposición de Jean Hubert Martin *Los magos de la tierra* : tipo de valor de referencia para el arte proveniente de otro lado y diccionario de los buenos modales para tratar el arte de *esas personas*.

En el arte como en lo cotidiano, la sociedad va más rápido de lo que está establecido, y es lo que sucedió con ese valor de referencia. A finales del siglo XX, la sociedad europea descubrió el miedo a perder las ventajas que la hacían sentirse en la cima del progreso social (pérdida de beneficios sociales, miedo a las inmigración,

deslocalización, pérdida del poder del Estado-Nación, fondos de retiro para viejitos californianos). Este miedo se volvió un factor político que hace ganar o perder elecciones, que estimula o arrasa mercados, y fue ahí en donde se creó el nicho. Algunos artistas entendieron que era posible jugar con eso. Entendieron que todos los ámbitos de la vida en Occidente están dominados por ese miedo. El 11 de septiembre de 2001 acabó por tatuar de manera indeleble este miedo en la sociedad global en la que vivimos. Eso firmó la sentencia de muerte de la muy conservadora retórica del universalismo.

Así, la manera de mostrar los fenómenos socioeconómicos, la creación de zonas individuales de libre pensamiento, desestabilizaron a los pensadores del arte contemporáneo en Occidente quienes buscaron en referencias una manera de justificar ese tipo de comportamientos artísticos. A Santiago Sierra, a Minerva Cuevas, a Alain Declercq, a Sislek Xhafa o a mí mismo, nos relacionaron directamente con los años 70. Resulta una manera muy fácil y simplista de reducirnos ideológicamente a un tipo de *Hans Haacke Fan Club*, y esto sin ser conscientes de que no compartimos ni la ideología ni el sentimiento de culpabilidad del señor Haacke. Este banal análisis de nuestras fortalezas y debilidades ideológicas padece del olvido de lo que la caída del muro de Berlín provocó: el fin de los bloques. La toma de conciencia política de todos nosotros toma en cuenta ese desarrollo de la historia y es una reacción frente a la idea según la cual solo queda una posibilidad de desarrollo para todos. Sin caer en el integristismo de los alter mundialistas, la época se presta para arremeter contra todo, ¿entonces por qué no jugar con fuego?

A menudo se critica a los artistas plásticos interesados en la subversión porque exponen en instituciones o museos. Para muchos es la prueba de que el artista ha sido recuperado. Es demasiado sencillo y demasiado moral. Esa gente no se imagina que dirigirse a esas instituciones es ir hacia la confrontación. Hay que atacar la base de la cultura, y en Europa la base de la cultura es la institución cultural. Si somos capaces de atrevernos a enseñar lo que indispona, lo que escandaliza, lo que provoca la discusión sin esconderse detrás de una armadura estética, podremos hacer que las cosas evolucionen. El hecho de que muchos artistas "comprometidos" sean criticados por la "pobreza técnica" de sus

piezas es sobre todo una manera de evitar discutir acerca de las ideas que subyacen a sus obras. Desde hace 30 años, la sociedad en la que vivimos es capaz de sentar juntos a un sociólogo, un antropólogo, un economista y un inversionista para justificar el lanzamiento de un nuevo yogurt, un nuevo coche o cualquier nueva tendencia. Por su parte, el medio del arte sigue negándose en su gran mayoría a que alguien, y sobre todo un artista, justifique una obra artística partiendo de postulados económicos, políticos o sociales.

No dejamos de extasiarnos cuando Hans Ulrich Obrist invita a algunos artistas junto con científicos, sociólogos u otros representantes de la sociedad civil mientras que la Coca Cola hace lo mismo desde hace décadas para conocer la opinión de los consumidores acerca del cambio de condicionamiento de sus botellas sin que eso haga chistar a nadie. Con todo el respeto que me merece el trabajo de curadores como Hans Ulrich Obrist, me parece que lo que se ha vuelto aceptable en el arte, es que el artista se mimetice con la sociedad en la que vive. Imitamos a los comités de ética. Imitamos a los negros correctos. Imitamos al europeo concienzudo. Imitamos a una América que no existe. Imitamos el compromiso. Imitamos el enojo, la sexualidad, la diferencia, imitamos el interés por el otro -eso es aceptado!- pero si hoy intento expresar una idea sin moral, sin enmascararla con referencias o sin esconderme detrás de mi etnicidad para ser "empatible", entonces me vuelvo peligroso y criticable al mismo tiempo, pero también reconocible. Sin embargo mucha gente me dice que esa idea no tiene fundamento, que Documenta XI pasó por ahí y barrió con ella, que esta Documenta era la prueba de la reciente globalización del mundo del arte y de sus manifestaciones internacionales, y que eso debería darme gusto. Tengo un problema lingüístico con la palabra globalización. Soy de origen peruano, soy de sangre mestiza, la palabra globalización está en mi vida, en mi historia desde hace 5 siglos. Es difícil hablar de globalización en el mundo del arte. ¿Acaso el arte contemporáneo se volvió global o sencillamente tomaron a algunos individuos (incluyéndome a mi) para que se volvieran representativos de la globalización? En realidad no son más que una coartada cultural. ¿Realmente podemos pensar que porque durante Documenta xi pusieron a un comisario negro, a uno argentino y a uno indio en el

equipo, eso cambio en algo la situación y el interés dirigido hacia los artistas del extremo occidente?

No lo creo.

El buen extranjero es una figura recurrente en la cultura europea, está ahí para probar la grandeza del occidente, la asimilación. Gente como Borges, Señor o Césaire, son arquetipos de la asimilación de una cultura, pero no son rupturas. Y si la globalización se interpreta como una ruptura con el colonialismo, esa ruptura todavía no se ha llevado a cabo dentro de la cultura. Documenta XI no fue la ruptura que se esperaba, más bien confirmo los estereotipos culturales universitarios americanos -demasiados buenos sentimientos matan a los sentimientos.

No veo efectos perversos, realmente no veo efectos.

Si analizamos desde un punto de vista económico la aparición de las bienales un poco por todas partes en el mundo, podemos constatar que la vieja idea de crear acontecimientos prestigiosos para darle credibilidad cultural a una nación o a una ciudad sigue siendo igual de prospera. Se hacen las exposiciones universales para el *business*, las bienales para el arte. Creo que el arte en su asimilación de los parámetros económicos siempre se ha conformado con las sobras.

Construir el Museo Guggenheim en Bilbao, es como instalar una gran fabrica para salvar la economía local. En el caso de Bilbao esto permitió la creación de 4000 empleos. La globalización hace que ahora las grandes fábricas vayan a instalarse en el tercer mundo, ahí donde les ofrecen las mejores condiciones para producir tranquilamente.

¿Veremos algún día la deslocalización de las empresas culturales?

Técnicamente, eso debería de acabar por suceder. A menudo comparo la explosión del fenómeno Bienal con la explosión de las franquicias de la NBA.

Cuando la liga americana profesional de basquetbol se dio cuenta de que su mercado estaba saturado, se lanzo a conquistar el mundo globalizando su *merchandising*: En 1990, después de la caída del muro, todo el mundo trato de dar pruebas de modernidad. Para la cultura la prueba está en la Bienal. Solo queda, para continuar con el fenómeno NBA, encontrar a los *Franchise Players*: & los Jordan y a los Malone del arte contemporáneo, capaces de hacer el *cross-over*. Utilizo el ejemplo



de la NBA deliberadamente porque involucra a negros y, efectivamente, tal vez un día veamos a artistas provenientes de todas partes estar a la cabeza del mercado y de la vanguardia. Si políticamente los muros han caído, para mucha gente todavía existe una barrera que separa a los artistas occidentales de los demás y eso, hasta ahora, ninguna Bienal ha podido cambiarlo. Para que un pintor negro sea reconocido mundialmente tiene que utilizar caca de elefante, un blanco de África del Sur tiene que inspirarse en la lucha en contra del Apartheid, una artista iraní tiene que sublevarse contra el machismo de su cultura.

Como cumba gente, creo que el hecho de vivir en algún lado no significa más que una elección geográfica. Me doy cuenta hasta que punto soy occidental dentro de esa manera de ver las cosas. No me fui de Perú por cuestiones económicas, fue una elección intelectual, más problemas pero también más libertad, El mesianismo siempre ha sido el alimento de la emigración y mucha gente que vive fuera de su país siente que puede aportar a su pueblo cosas que aprendió en otras partes. Es un sentimiento peligroso, pero tengo ganas de voltear la pregunta. ¿Por qué un artista accidental clásico puede, desde sus inicios, soñar con irradiar en todos lados y por qué yo, un artista de la periferia del Occidente, debería enfocar mi ambición al mejoramiento de la situación de mi país de origen? ¿Acaso no tendría yo derecho de soñar con la universalidad desde el arranque? Lo que trato de expresar, lo expreso para todo el mundo, no solo para mis hermanos. Ser subversivo es estar ahí en donde no te esperan, es interpretar lo que, para algunos, no te pertenece.

<sup>1</sup> *Amores perros*, película de Alejandro González Iñárritu, 2000

<sup>2</sup> Celia Cruz, *La vida es un carnaval*, banda sonora de Amores perros, Universal 2000.

<sup>3</sup> Exposición Hardcore, Palais de Tokyo, Paris, febrero-mayo 2003.

<sup>4</sup> Exposición *Les Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

<sup>5</sup> H. M. Enzensberger

<sup>6</sup> Hans Ulrich Obrist, *Laboratorium*, Amberes 1999