

Entre el consenso y el disenso.

Conversación con Néstor García Canclini

Actualmente tiene lugar, en el Deutsches Historisches Museum de Berlín, la exposición 1989-2009. El Muro de Berlín. Artistas por la libertad

. La exhibición presenta una lectura oficial

de lo ocurrido el 9 de noviembre de 1989: la caída el Muro como liberador de flujos humanos continuos, el fin de un orden mundial bipolar. Más allá de discutir semejantes afirmaciones, ¿qué opinas sobre el papel del arte en este tipo de eventos celebratorios?

Hay varios temas implicados. Uno es a quién benefició la caída del Muro. Otro es cuántos nuevos muros se han levantado o ampliado después. En la página *web* de la exposición *Artistas por la libertad*

se establecen demasiados lugares comunes: reunificación alemana, nueva estructura para Europa, etc. Se atribuye al acontecimiento de 1989 un poder que está por demostrarse. Se habla también del fin de un orden mundial bipolar. En rigor el orden mundial había dejado de ser bipolar mucho antes, y ahora lo vemos con más claridad: China y Japón estaban creciendo, existía una expansión internacional de los capitales árabes, había una recomposición geopolítica que no puede ser condensada en la caída del Muro. Sin duda éste era una división reprobable, hay mucho para celebrar en que haya sido derribado, pero tenemos que preguntarnos cuáles son las ganancias y las pérdidas y qué papel puede desempeñar el arte en este contexto. Si miramos desde América Latina, las actuales democracias tienen más que ver con otras fechas: el fin de las dictaduras en el Cono Sur y Centroamérica a mediados de los ochenta, las crisis económicas de 1994 y 1995, el abandono de proyectos nacionales como el

de México a partir de 1982, que se consolidó posteriormente a través del Tratado de Libre Comercio. Son eventos que marcaron el agravamiento de la desigualdad y la descomposición del capitalismo. Me llama la atención la complacencia y la ingenuidad política de lo que plantea la exposición del Deutsches Historisches Museum. Esa complacencia es un mal punto de partida para cualquier proyecto artístico. No veo por qué los artistas tienen que celebrar la caída del Muro de Berlín, más bien tendrían que problematizarla. Lo más razonable sería situarse en esa ambivalencia entre ganancias y pérdidas, el arte no tiene por qué dedicarse a hacer monumentos.

Da la impresión de que muchos artistas trabajan de facto, a pesar del desprestigio del término, bajo la aceptación de lo que Francis Fukuyama llamó polémicamente “el fin de la historia”, el triunfo de la democracia liberal y el libre mercado. Un artista como Santiago Sierra, para hablar de alguien que ha trabajado en México, pone en evidencia la explotación capitalista, pero no parece creer que ésta sea superable.

No tengo la impresión de que para sectores mayoritarios de artistas tenga vigencia la noción de Fukuyama. Él habló de que no habría nuevas etapas históricas, de que el capitalismo había triunfado y la democracia se alistaba en la mayor parte del mundo. Nada de esto resultó verdad. Fracasó el programa soviético, pero también el capitalismo, en gran medida. Me parece que lo que en la actualidad surge como un estado de época, y no sólo en el arte, es un “fin de la historia” en otro sentido: una pérdida de experiencia histórica. Ya no se es parte de una trayectoria que interpreta el pasado en función de ciertos cambios para, a partir de ahí, proyectar el futuro. Se trata del fin de la historicidad, antes que de la historia. La globalización, como Arjun Appadurai y otros han señalado, debe ser leída como una reconfiguración espaciotemporal.

Se percibe en diversas obras contemporáneas un espíritu de resistencia. Pero ¿basta con él para sostener formas de lo artístico que se niegan a ser integradas a la lógica del capital?

En la recomposición del sentido epocal hay algunos aspectos de la vida social que han sido pensados más que otros. Me llama la atención que la concepción del poder se haya modificado mucho más que la de la resistencia. A partir de Michel Foucault, pero no sólo de él, surge la idea de que el poder está distribuido multidireccionalmente. Ya no pensamos el poder como una pirámide que opera de arriba hacia abajo sino como algo diseminado. Pero también hemos salido de la noción simplificada de Foucault al darnos cuenta de que sigue habiendo concentraciones de poder. En el campo de las artes visuales se quebró la secuencia

París-Londres-Nueva York. No hay ya una sola capital del arte, Pekín no va a sustituir a Nueva York, pero hay ciudades que concentran el poder y lo movilizan en ciertas direcciones. Esto no se debe necesariamente a resistencias sino a recomposiciones y alianzas. Así, las concepciones del poder y de sus movimientos se han complejizado muchísimo, en tanto que las nociones de resistencia tienen inercias asombrosas. Hacia cualquier lado que miremos, sea la economía, el arte o la política, no encontramos bipolaridad ni unipolaridad sino una distribución compleja e inestable de focos en los que se ejerce el poder. Eso genera el primer problema para construir resistencias, oposiciones o alternativas, y más si se quiere insistir en modos de organización de fuerzas populares propias de otra etapa del capitalismo. Lo que se observa en los últimos años son muchas formas de resistencia –a veces sesgadas: sólo ven la ecología o la etnicidad o el género–, pero casi nunca postulan un frente solidario y eficaz para transformar estructuras. Me parece que esta es una de las causas por las que gran parte de lo que hoy observamos se sale de la oposición inclusión-exclusión o hegemónico-subalterno, como se decía en otro tiempo. Para hablar de las generaciones jóvenes, una característica, según se registra en diversos estudios, es el poco interés que tienen en ser incluidos en el régimen democrático tradicional. Buscan otras formas de redistribución de bienes, de acceso a la información. La palabra resistencia me resulta escasa, pobre, con relación a la multiplicidad de comportamientos que observamos en la búsqueda de alternativas.

Uno de los rasgos más marcados del arte “posmoderno” es su regreso a las particularidades: comunitaria, individual o la mezcla de ambas. Se trata de una vuelta a las identidades en un sentido que contradice, al menos en apariencia, la tendencia a hablar de la desmaterialización del yo. Son perceptibles dos fuerzas en tensión: por un lado, la postulación del cuerpo como campo de batalla; por el otro, la idea de una identidad fluctuante que se desarrolla en el ciberespacio. ¿Juega algún papel el arte en la definición de estas concepciones?

Estos dos referentes articulan nuevas búsquedas, efectivamente. Uno podría pensar que son movimientos adversos, pues el ciberespacio es una zona de deslocalización o de localizaciones múltiples y el cuerpo indica arraigo, por más que se lo imagine transformándose. Veo esto último, en parte, como un reequilibramiento respecto a las nociones de desmaterialización. Por otro lado, las identidades fluctuantes no ocurren sólo en el ciberespacio, tienen que ver también con las migraciones o la posibilidad de tener pertenencias múltiples, frágiles, a veces contradictorias. Esto ha revolucionado la noción de identidad, la ha desustancializado definitivamente. Por lo menos en sectores urbanos de clase media; en sectores rurales o indígenas es muy distinto. Hay muchos componentes del arte contemporáneo que muestran de modo ambivalente estas dos tendencias. En los noventa hubo un énfasis en la desterritorialización, en el nomadismo; paralelamente se ha trabajado sobre las fronteras, no sólo para denunciarlas sino para mostrar sus dramas, sus contradicciones. Las obras más interesantes no son las que postulan la desaparición de los pasaportes sino las que tratan de ver qué pasa con la identidad si uno tiene seis pasaportes, si uno compra a la vez en mercados legales y piratas, etc. Es esa fragilidad y multiplicidad de

pertenencias lo que nos resulta más apelativo.

Se habla de que la globalización tiende a homogeneizar las culturas, si bien produce, como reacción, brotes nacionalistas y resistencias identitarias. ¿Se puede hablar de que las artes visuales se debaten entre una proliferación de “estilos internacionales” y lo que, para Fredric Jameson, que acuñó el término con relación al cine, podríamos ubicar entre las “estéticas geopolíticas”?

Partamos del hecho de que no hay tendencias estéticas predominantes. Hay una coexistencia compleja de muchas búsquedas, a veces en la obra de un mismo autor. No veo muchas razones para establecer escuelas, modelos paradigmáticos. Las motivaciones sociales o personales por las que se hace una película, una obra de teatro o una instalación son múltiples. Un artista como Francis Alÿs tiene trabajos que van desde el nomadismo escéptico, como lo que hizo para InSite en 1997 –cuando recorrió el mundo para ir de Tijuana a San Diego–, hasta obras muy localizadas, como esa extraordinaria documentación sobre el Centro Histórico de la ciudad de México en *Diez cuadras alrededor del estudio* (2006), pasando por obras que implican una redefinición del oficio con relación a lo artesanal, como la serie de retratos que trabajó con rotulistas. Pueden percibirse signos de época en estos movimientos, pero nada va en una sola dirección. Afortunadamente.

¿Hasta qué punto trabajan en libertad los artistas en tiempos de consenso democrático? Uno piensa en las instituciones del arte, en su capacidad de absorber todo tipo de expresiones en apariencia radicales, y tiende a asociarlo con una ausencia de libertad “real”. En el fondo nada altera las coordenadas existentes. ¿Es momento de reconsiderar un término como “libertad artística”?

Son preguntas muy estimulantes, que me llenan de preguntas destructoras. Sin embargo, y lo digo para provocar, ¿qué puede significar en las artes hablar de libertad y de consensos democráticos? No son preguntas inútiles, pero resultan pertinentes no tanto en el campo de la práctica artística como en el de las políticas culturales. Tal vez una línea para pensar todo esto sería una discusión, todavía por hacerse, entre dos de las corrientes que han tenido más impacto en los últimos años: la estética relacional de Nicolas Bourriaud y la teoría del disenso de Jacques Rancière. La primera postula una especie de expresividad libre, una celebración de la libertad en el arte y del campo artístico como modelo de relaciones experimentales en la sociedad. Bourriaud elige obras de Rirkrit Tiravanija o de Félix González-Torres que ilustran esta posición neoanarquista. Varios críticos, sin embargo, se han preguntado cuál es la calidad de las relaciones en la estética relacional; no todo fomento de las relaciones sociales espontáneas y experimentales es celebrable, puede producir desastres. Rancière complejizó el tema al analizar quién se relaciona con quién. Vivimos en una sociedad desigual, hay una división de lo sensible, de la experiencia, de lo que pareciera ser común a todos pero no lo es. Para él los artistas más significativos son aquellos que elaboran el disenso, no el consenso.