

JOSE ALEJANDRO RETREPO. EL ARTISTA COMO PRODUCTOR DE ARTE POLITICO.

(Pseudónimo: Philipp Mainlander / Categoría 1: Texto Largo)

"Y pretendo mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo puede ser correcta en lo político si lo es también lo literario. O lo que es decir: la tendencia correcta desde el correspondiente punto de vista político incluye una tendencia literaria. Añadiré enseguida que esta misma tendencia literaria que está contenida, implícita o explícitamente, en toda tendencia política correcta, constituye sin duda la calidad de la obra." (Walter Benjamin, El Autor como productor).



I. La suposición de la existencia de un Arte Político

Supongamos la posibilidad para nuestra época de una Crítica Materialista y sentemos entonces la pregunta inicial que esa crítica entablaría a las obras de nuestro presente. Si esa crítica parte del supuesto de una relación directa entre las relaciones sociales y las relaciones de producción, tendríamos que preguntarnos acerca de la relación que esa obra establece entre unas y otras. El artista sería entonces el mediador y posibilitador de

esas relaciones y propiciaría o retardaría la acción que las relaciones guardan mutuamente. El artista más que un creador sería el agente de producción de acción de esas relaciones. Y sus obras darían cuenta de esa acción, en la posibilidad de un cambio social factible o por el contrario sería un agente pasivo de ese cambio, un simulador que creara la apariencia de una acción que jamás se produce, o sería un enmascarador que haría creer que establece una acción cuando en realidad está propiciando la anulación de cualquier cambio encaminado en la dirección de las relaciones de producción.

Si el artista es productor en sus manos recae parte de la responsabilidad de un cambio de las relaciones sociales. La obra deja de ser inocua, se transforma en el lugar en que esa relación comienza a producirse, en el lugar en que las relaciones sociales son conducidas de manera efectiva a adquirir conciencia y conocimiento cabal sobre las relaciones de producción.

Tal arte si fuera posible daría lugar a una nueva época, la época de la transformación de las relaciones sociales por la directa transformación de las relaciones de producción. Una realidad donde el artista cobraría una posición central en la creación y asunción de una determinada conciencia política y económica necesaria para la gestación de la época.

Sería la época de la liberación de las relaciones de producción agenciada por la liberación de las relaciones sociales de toda atadura ficticia. Las relaciones sociales funcionarían en relación directa con la necesidad de las relaciones de producción sin la mediación de ningún fantasma conceptual que permitiera el ingreso de supuestos conceptuales ajenos a toda realidad política y económica. Hasta cierto punto la definición de relación social dependería de manera absoluta de esas relaciones de producción. De manera que la ecuación supondría un estado de transparencia conceptual en que sería ajena toda intención de interpretación. En tal estado de cosas en que las relaciones sociales y las relaciones de producción han alcanzado un punto cero o estado neutro de definición podría hablarse de un Arte Político, el arte de ese estado solo podría ser político. La palabra arte redundaría en la medida en que su verdadera expresión sería política, en que su tendencia sería política. Y estaría directamente relacionada con la expresión de esa tendencia, es decir esa expresión o forma sería necesaria. La tecné artística que vehicularía la tendencia política solo podría hacerse de una cierta manera, con una cierta especificidad, no sería optativa. La calidad política

de la obra sería la forma en que esa tendencia se expresa, y esa calidad equivaldría a un arte que ha llegado a ser político; político no sería su calidad sino equivaldría a ese momento en que las relaciones sociales y las relaciones de producción han alcanzado su equilibrio. En que son prácticamente equivalentes, de tal manera que podrían ser valores intercambiables para una definición de lo real del que el Arte Político sería su expresión. El artista político de ese arte de nuestro tiempo sería un productor. El productor de ese estadio de la realidad en que por fin cesaría el desbalance de las relaciones. Hasta cierto punto la salud de ese estado estaría en directa relación con la expresión de ese Arte Político. El artista sería un polo central de representatividad de esa República ideal. Jamás nadie llegaría a pensar siquiera en la necesidad de su expulsión. Porque el equilibrio de las fuerzas estaría siempre respaldado por la capacidad que tendría ese artista de encarnar la tendencia a través de las calidades de su obra. Las calidades de ser obra política serían una manera de dar concreción a la manera abstracta e inaprensible que tienen esas relaciones de manifestarse. Sería un arte donde se vehicularía la posibilidad de hacer aparecer para ese pueblo la realización completa de ese estado de perfectibilidad social.

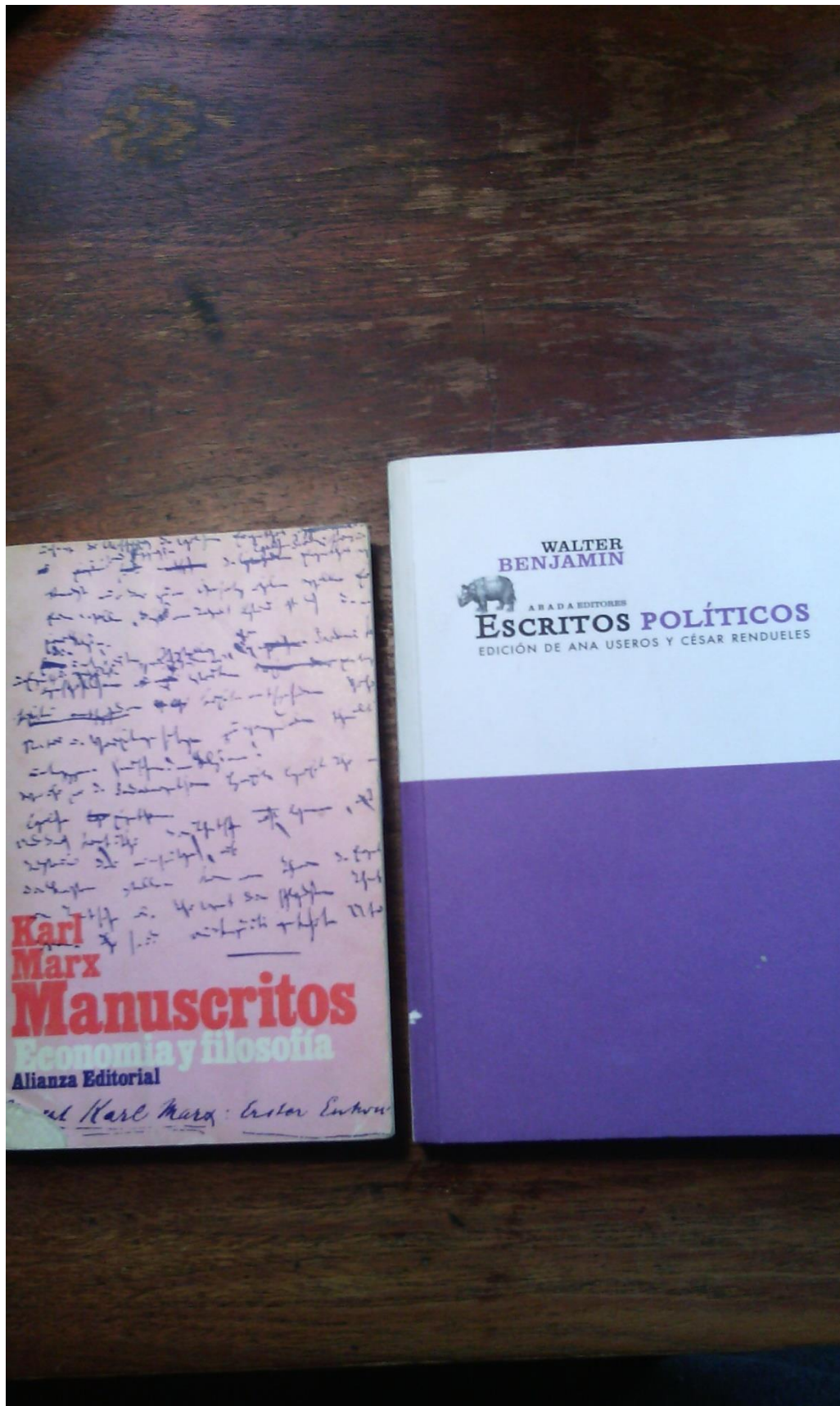
La obra política, el Arte Político sería una alegoría de ese estadio. Por eso el estado estaría plenamente representado por el Arte Político. El Arte Político en suma sería el estado de perfectibilidad de toda política. Lo cultural habría pasado a ser la plena cristalización del manifestarse de esas relaciones. La cultura sería la expresión plena de esa política que ha llegado a cristalizar su horizonte de perfectibilidad. Arte y Política sería el estado en que un hombre plenamente cultivado de ese estadio encarnaría el ideal de toda relación. Lo humano tendría la aspiración de ser artístico, porque ser artista sería ser plenamente político, un estadio en que desaparece toda diferencia entre las relaciones. En que el principio de diferencia habría evolucionado por intermediación misma de ese arte, de ese artista, hasta el principio de adecuación.

Las artes modernas y posmodernas habrían significado un primer momento de ese intento de adecuación del arte a lo político. En el arte moderno la adecuación significó encarnar la tendencia en una técnica estética que supuso la demolición de toda calidad artística preconcebida de tal manera que la expresión quedó atrapada en el ansia de novedad, la ruptura con la idea de representación de lo real a través de los diferentes realismos hizo que ese arte quedara preso de la calidad de lo nuevo de tal modo que la tendencia jamás llegó a poder manifestarse. Lo nuevo como imperativo produjo un arte

centrado básicamente en la experimentación que perdió de vista el eje de la tendencia, su sustrato. La calidad liberada de su sustrato se transformó en un arte superfluo en el sentido de la tendencia y esta al dejar de serlo se equiparó con necesidades ajenas a ella misma. El arte se transformó en decoración, el artista perdió el sentido de la producción de su obra y paradójicamente encarnó la idea de ser un artista propagador de tendencias que exacerbaban la diferencia entre las relaciones sociales y las relaciones de producción. Muchos hablaron de un arte perverso, de una arte propagandístico de unas realidades alentadoras del caos de las relaciones en aras de la supervivencia del capital. El arte moderno exacerbaría el desfase entre la tendencia y la calidad de ser obra, en tanto entrarían en juego intereses ajenos a la producción que harían que la obra se desbalanceara hacia una u otra tendencia transformándose en propaganda de esas tendencias.

El arte posterior correspondiente a un estadio en que supuestamente se daría corrección a esas tendencias propagandísticas sería un arte posmoderno, un arte de superación de lo moderno en el arte y que comenzó a llamarse arte contemporáneo, de abierta predilección por encarnar lo político. Aquí consecuentemente se intentó una equivalencia entre tendencia y calidad para encarnar esa aspiración de la producción artística. El artista sería un productor de una cierta capacidad en su público de vivificar una alegoría de sus tiempos. La obra estaría en capacidad de vivificar esas experiencias perceptuales de ciertas realidades necesarias para ampliar el espectro de consciencia de la época. Pero en la medida en que la tendencia supuso la identificación con la calidad a través del juego de toda una retórica de la producción, el arte jamás alcanzó el estadio de Arte Político y derivó en cambio en un contenido espiritual superfluo que pasó a suplantar la conciencia que encarnaría el artista en el proceso de producción. Cuando el artista comprendió el valor de la calidad para interpretar los signos de su tiempo la obra se convirtió en un valor trascendental en la medida en que sus gestiones con la tendencia significaron verdaderos polos de atracción de la opinión pública. Como el periodismo el arte comenzó a glosar la saga cotidiana alimentando el ansia devoradora de información del público, al que transformó en colaborador. El artista fue plenamente consciente de su papel como mediador entre esas clases sociales y las fuerzas de producción. Mediador en el sentido de aligerar las conciencias estableciendo en la identificación con las tendencias que la obra hacía posible, un marco de identificación

en que el público y el capital liberaban la conciencia hacia lo que se denominó como la moral de lo políticamente correcto.



II. Los artistas del Arte Político en la fase del Arte contemporáneo

“Considerada con exactitud, la crítica teológica-bien que, en el comienzo, fuese un momento real del progreso-no es, en última instancia , otra cosa que la consecuencia y culminación llevadas hasta la caricatura teológica de la vieja trascendencia filosófica y, concretamente, hegeliana. En otra ocasión mostraré en detalle esta Némesis histórica, esta interesante justicia de la Historia que destina a la Teología, que fue en otro tiempo el lado podrido de la filosofía, a exponer también ahora la disolución negativa de la Filosofía, es decir, su proceso de putrefacción.” Karl Marx, Manuscritos: economía y filosofía

En la época contemporánea del arte que siguió a la época moderna, en un intento por corregir la diferencia entre calidad y tendencia o al menos por pretender diluirla, aparecen un grupo de artistas que definen su hacer artístico como Arte Político. Ese Arte Político tendría un especial significado en la era de la más alta explosión del capitalismo desenfrenado que costrñó la vida hasta casi su total extinción. Sobre todo jugó un papel decisivo en la explotación de los recursos de las zonas pauperizadas del planeta pertenecientes a los países subdesarrollados. Hasta cierto punto los artistas y sus obras representaron el papel de encarnar simbólicamente los horrores de la inequidad y las terribles injusticias vividas en esas problemáticas y emblemáticas zonas geopolíticas. De modo que las obras paradójicamente se convirtieron en interesantes manuales etnológicos, antropológicos y sociológicos de las realidades de entonces. Podría decirse que la calidad del arte se desdibujó hasta pasar a ser un modelo de investigación de la realidad y un método que encarnaba una tendencia. El arte como ciencia política y como teoría crítica, en la medida de su método y su aproximación a lo real, simuló desempeñar un rol político, pero en la medida en que su efecto sobre las problemáticas que pretendía señalar y testimoniar era irrelevante, fue decantando como en el caso del periodismo hacia las zonas del entretenimiento de información en que esos métodos alimentaron el ocio de las clases emergentes del capital y se transformaron en poderosos agentes de contención política.

En la medida en que la tendencia y la calidad se desfasaban en este juego interminable de permutaciones retóricas, el artista político de la era contemporánea del arte jamás pudo concretar su posibilidad de transformarse en un verdadero productor quedando su

actividad reducida a la de ser un agente de información e incluso de propagador de unas políticas de propaganda estatal centradas en lo políticamente correcto. Estas políticas comenzaron a ser el sustrato de calidad de esa tendencia artística llamada en su momento Arte Político, tendencia que buscó posicionarse no solo como una tendencia más del estado del arte sino como la tendencia radical del arte. Todo buen arte -pregonaban los artistas- es político, e incluso avanzando más allá para ampliar el espectro de su irradiación, otro terminaría por afirmar, -todo arte es político y toda política es teológica de tal manera que los modelos políticos encarnarían también en modelos metafísicos.

La primera tendencia, la de un arte que necesariamente sólo puede ser Arte Político y es por tanto políticamente correcto, asumió la defensa de las víctimas de la violencia y sus manifestaciones más conocidas producirían un arte que comenzó a movilizar las fuerzas productivas de la compasión que se encargarían de consolidar y asegurar la validez de este pretendido Arte Político, posicionándolo como el arte contemporáneo por excelencia. La segunda tendencia se derivó de la anterior pero amplió su marco de investigación hacia las manifestaciones religiosas. Su máximo exponente al que un crítico calificó como “vidente de la época”, refiriéndose quizá a su sobrenatural capacidad de ver las características de las políticas imperantes, siguió una línea conceptual que perseguía un cierto matiz de originalidad. Para este autor, quien seguía de cerca los planteamientos del filósofo alemán Carl Schmitt, ideólogo del movimiento revolucionario conservador de Alemania, cercano al nacionalsocialismo, el arte y la política serían sospechosas zonas de encarnación de elementos teológicos, pero también de la misma manera ciertas interpretaciones de la realidad material como el marxismo o la teología de la liberación no escaparían tampoco a esa sospecha.

Para este artista el papel del artista sería el de transformar su hacer en una investigación de la realidad, de tal suerte que el papel de su obra sería el de señalar y mostrar ciertas revelaciones producto de esa observación, el arte como la ciencia partiría de hipótesis y encararía con ella la realidad. Se estaría gestando así un nuevo tipo de artista, el de artista investigador, gestor de un arte que sería investigación y que investigaría la verdad política y su dependencia de una visión de mundo teológica. Otros artistas se habrían aventurado en direcciones similares al hacer de su arte una observación etnológica, antropológica, sociológica e incluso botánica.

Sin embargo este segundo lineamiento del Arte Político, el de ser además teológico, encargaría otra paradoja porque el arte no sería un imperativo moral o ético del artista sino un juego de la producción de imágenes político religiosas. La política, las manifestaciones religiosas de diversas procedencias, serían las creadoras de esos juegos de los que nos pondrían al tanto los artistas. Un juego inocente en el sentido de ser inocuo frente al estado real de las fuerzas.

“La maqueta para el Dante” proyectada por el artista colombiano José Alejandro Restrepo fue un ejemplo significativo de esta segunda tendencia del Arte Político. La obra se realizó en el marco de un festival de teatro que se hacía cada dos años en Bogotá, la capital de Colombia. En esa ciudad un instituto de defensa patrimonial creó un programa para promover la memoria de monumentos destacados de la ciudad los que por diversas circunstancias habían perdido su capacidad de significación para los habitantes. La obra de este artista se inscribió en ese marco de activar la memoria patrimonial. Se la definía como una intervención artística del espacio público, en el marco cultural de un Teatro de la memoria. En ese sentido su obra cobraba un valor real al inscribirse dentro de un programa cultural específico que buscaba menoscabar la memoria de sus visitantes.

Esta relación con lo político suena un tanto paradójica en esta crítica porque la obra en cuestión se inscribía con pleno derecho como representante de un Arte Político que procuraba una respuesta y concientización y pretendía avanzar más allá de lo meramente informativo, y sin embargo era precisamente esta aparente relación con lo político la que mejor revelaba las contradicciones de la época, al no encararse como una ética. Estas manifestaciones eran contrarias a la definición de su rol de meras informaciones que no tenía ningún poder real de modificación de las relaciones de producción, pasando en cambio a desempeñar el rol velado de ser propaganda de unas políticas que encarnaban lo políticamente correcto, desviando toda verdadera toma de conciencia de las condiciones reales de la producción en esa fase compleja del capital, exacerbada por la presión directa de las economías fuertes sobre la debilitada y dependiente economía nacional de Colombia, hacia zonas de confort de la conciencia política.

Los programas de la época hacían énfasis de manera tendenciosa en el origen del monumento a los Héroes al recordar incisivamente cómo este surgió como programa del

dirigente conservador y fascista Laureano Gómez, presidente de Colombia de 1950 a 1951 y cómo fue realizado por artistas italianos pertenecientes al régimen de Mussolini, con el fin de celebrar a los caídos en la guerra de independencia colombiana y en la guerra de Corea.

La hipótesis del creador de la maqueta consistía en demostrar que el espectro del arte político era en realidad un espectro que se ampliaba también hacia las manifestaciones religiosas. Los hallazgos y demostraciones que José Alejandro Restrepo pretendía develar eran, siguiendo a Schmitt, la estrecha simbiosis entre iconografía religiosa e ideas políticas, de suerte que toda la política estaría impregnada de esa metafísica.

El recorrido por esa maqueta diseñada por Restrepo que habría reactualizado el monumento muerto hasta entonces para la memoria del pueblo colombiano, según descripción de la entidad cultural que lo encargó al artista, tendría la función de hacer explícita esa relación entre teología y política. Con esta intervención del monumento el artista participaría al espectador los resultados de su videncia al ponerlo al tanto de esta relación.

El monumento a los héroes intervenido momentáneamente por el video instalador crearía para la memoria colectiva un testimonio de esa relación entre arte, política y religión. Sería un momento de cultura en que se renovarían una obra significativa que actuaría como contexto para develar las investigaciones del artista.



III. La maqueta para el Dante, ensayo de una descripción de su tendencia y calidad

“La maqueta para el Dante” se proyectó como la obra de un video artista, es decir de un artista que había decidido redefinir el espacio del arte señalando con su arte la crisis de ese espacio. El espacio de arte que entraba en crisis era el espacio moderno, el museo y sus técnicas de representación encarnadas por el teatro.

La finalidad de esta videoinstalación era realizar un recorrido por el Monumento a los Héroes vivificando una obra que a su vez, a través de la técnica literaria hacía un recorrido por los mundos del infierno, del purgatorio y del paraíso que representaban la visión cosmológica de todo un universo simbólico y real. Dante Alighieri con su comedia establecía un recorrido crítico por esos universos de su momento y tuvo la originalidad de hacerlo en el lenguaje de todos, el que todos hablaban. José Alejandro Restrepo partía de la obra de Dante para también hacer una lectura de la realidad colombiana. Para hacer una interpretación de los hechos.

La videoinstalación surgió como el medio adecuado al Arte Político, al arte que pretendía modificar las relaciones de producción, al arte en que el artista creador proporcionaría a su público la capacidad de transformarse en productor de sus propias condiciones sociales. De tal suerte que los espectadores se transformaban a su vez en colaboradores de la obra.

La videoinstalación irrumpía el espacio estático del museo, de una producción que había sido estatizada por una pseudo crítica o crítica blanda que correspondería a la época del museo. En ese espacio el espectador sería apenas un ente pasivo que replicaría unas condiciones dadas sin producir ningún efecto en las relaciones, transformando su estar en apenas un disfrute pasivo del arte que tendría como finalidad entretenerlo.

Con la videoinstalación el público dejaba de ser estático, la obra comenzaba por ser un recorrido, un ascenso y luego un descenso, algo que simulaba la realidad sintetizada por ese espacio-tiempo simbólico. Ese recorrido vivificaría una obra cultural emblemática que se actualizaría para nuestro presente. En la videoinstalación no había representación porque no había teatro. Había en cambio una vivificación de una experiencia cultural a través de un recorrido.

En el teatro el espectador se sentaba en un sitio fijo y desde allí observaba la representación de un texto que unos actores representaban para él como público. El

espectador participaba de un pacto en que el acuerdo era creer en esa ilusión representada como si fuera real. Paulatinamente la ilusión iba ganando al espectador de tal suerte que por momentos creía real esa realidad representada. En los orígenes del teatro griego cuando el espectador se identificó con el coro, la ilusión dramática tenía por objeto propiciar un efecto devastador, la catarsis de sus estados psíquicos más complejos, así la representación tenía un alto valor terapéutico y un papel activo en la formación del ciudadano, poco a poco estos efectos se fueron diluyendo hasta quedar solo el efecto de la risa, de la distracción, de la diversión, lo que ocasionó su decadencia.

En cierto modo la contemplación de obras de arte en el museo era una representación dramática de pequeña escala donde el espectador participaba momentáneamente de una ilusión dramática creada por la obra. Esa representación duraba apenas unos segundos y sucedía como una serie de discontinuidades producidas por la interrupción en el paso de una obra a otra.

Con la videoinstalación se rompía la discontinuidad y el espectador en solitario enfrentaba su propia experiencia, en adelante él sería el productor y realizador de esa experiencia dejándose guiar por ese recorrido.

La videoinstalación recurría al montaje de varios lenguajes superpuestos que buscaban crear y propiciar esa vivificación de una experiencia en el espectador caminante o recorridor. Era un montaje que introducía un recorrido, introducía movilidad es decir vivificación allí donde sólo había estatismo y representación, es decir separación entre el público y la realidad representada o escena. El público de la videoinstalación deambulaba, el espacio desaparecía para dar paso al recorrido, la obra se hacía impermanente y frágil en el sentido en que solo tenía lugar en esa duración del recorrido.

El recorrido por la videoinstalación a diferencia de la tragedia no buscaba la catarsis del público ni la formación. Si el arte es investigación de la realidad, el propósito es la creación de alguna conciencia en el espectador a partir de los signos de verdad de la realidad que le son presentados en el recorrido, el recorrido es real, supone atravesar lugares que han sido modificados y creados por la técnica artística. Hay videos, imágenes de películas, recortes de videos, música, oscuridad, una serie de elementos que cada espectador hace suyos controlando su propia producción de experiencia. Hay

una acción en el espectador creada por el recorrido pero finalmente es él quien diseña su experiencia. Quién compara, opina, reconstruye, comenta, fotografía, quien sube, baja mira. En cierto modo se transforma en el protagonista de ese recorrido, de ese acontecer mediático. Así luego del recorrido estará en capacidad de narrar una cierta experiencia que equivaldrá a su toma de conciencia a través de ese deambular.

El video instalador llevaba al espectador y lo convertía en actor. El actor espectador era conducido por las entrañas de la situación, de la alegoría y con su comprensión estaba en capacidad de lograr la vivificación de esas realidades acercadas por el montaje.

El espectador se convertía en autor, en creador. No estaba enajenado de la obra sino que dominaba la situación, no estaba aplastado por la ilusión teatral ni por su propio deseo de identificación total con esa ilusión. En el recorrido que realizaba, caminaba, comentaba, pensaba, se distraía, reía, sentía que estaba aprendiendo algo, sentía que estaba viviendo una experiencia. Construía, pero también consumía los medios de producción que luego se transformarían en acción.

El espectador del recorrido sabía y reconocía todos los hilos de la ilusión, del espectáculo, de la experiencia. Estaba cómodo en esa sensación de dominio de la situación, caminaba, creaba, comentaba. No se trataba de crear en él un efecto de asombro o de catarsis sino más bien el efecto esperado era el de un asentimiento complacido porque él sabía de qué se trataba, se sabía conocedor de la experiencia y acordaba recomponerla vivificarla, ascendiendo y descendiendo complacido por los socavones de ese infierno, ascendiendo y descendiendo complacido por los corredores de la Cultura. El espectador se transformaba en conocedor, un pseudo especialista en la experiencia propuesta por el recorrido.

Al hacerlo un ente móvil el video instalador le confería poder al espectador. El espectador se convertía en el protagonista de esa experiencia, de lo que veía, de su deambular. El sabía que veía, sabía que había sido convocado en la calidad de testigo de una experiencia. De un juego. El testigo que conoce, reconoce, recorre.

Y sin embargo no tomaba posición porque era un ente pasivo, no era un espectador común, había superado la fase de la representación de la ilusión dramática. El era la víctima, hablaban de él. La obra, la experiencia, el recorrido, hablaba de él. De lo que había sido llevado a vivir por la experiencia, por el juego y la diversión; el juego

consistía en sortear la experiencia de la mejor manera posible. Era el protagonista de un espectáculo, de una experiencia. Pero la experiencia podría tambalear cuando se hacía evidente que sus procedimientos eran los de un espectáculo altamente sofisticado. Los elementos culturales eran transformados en gestos y señales que borraban toda alusión al consumo, otorgándole en cambio la estela de un juego serio donde el consumidor se sabía participe de un juego importante, de una información que llenaba de contenidos su experiencia y diversión, hasta cierto punto se trataba de un juego serio, de un juego de cultura. De prestigio, de relaciones sociales y por qué no, de relaciones de producción.

El recorrido y sus fuentes culturales proporcionaron esta vez un ámbito serio y grave a la pseudo diversión, elevaban así al hombre promedio de la época del consumo en la fase final del capital, a hombre de cultura, un hombre a la moda de los requerimientos de la época.

El visitante ocasional transformado en agente productor del recorrido vivificaría un camino que otro, en épocas distantes, habría iniciado en la mitad del camino de su vida cuando toda su esperanza estaba perdida y cuando los tiempos aciagos de corrupción y despilfarro lo habían llevado a encarnar la conciencia de su época, labor que pagaría con su propio exilio. De la mano del poeta Dante entraba en el camino y nos invitaba a mirar y con la fuerza de su palabra aseguraba que quizá también podríamos alcanzar la transfiguración de esa mundanidad caída.

El video instalador ponía a su agente como el garante de esa vivificación, la vivificación ocurría a tantos visitantes por día, era cuantificable, el proyecto de actualización del monumento se realizaba, se cumplía su misión y su objetivo, se cumplía con metas de efectividad comprobables, la inversión había cobrado concreción con el espectáculo felizmente puesto en marcha. El aparato político lograba un nuevo giro, en su esfera de justificaciones sin fin. La cultura de la alta conciencia de develación de la memoria había tenido lugar, quedando asegurada también la labor del poeta en la República. En casa el visitante testigo, el recorridor narraba su experiencia de hoy asegurándose para mañana su buena conciencia.

Si el espectador dejaba de ser espectador, es decir, si adquiría un estatuto de actividad se transformaba en colaborador del artista y su colaboración constataba que nos encontramos ante una obra política.

La colaboración del espectador transformado en creador era la garantía y el testimonio y el signo de la posibilidad de transformación de las relaciones de la producción, ser colaborador significaba haber alcanzado una toma de conciencia vehiculizada a través de las calidades del ser obra, al verse desplegada plenamente su tendencia pasaba a ser un momento revelador de la conciencia del espectador colaborador.

El espectador colaborador, el nuevo productor, era el asentimiento que necesitaba el arte nuevo, el Arte Político. Un asentimiento que tenía el poder de borrar el espectáculo, el consumo, la mercancía. Podía transfigurar el nuevo arte en la promesa del Arte Político.

IV. Un juicio al Arte Político en la época contemporánea del arte

En su tarea de vivificar un espacio monumento que equivaldría a la alegoría de una memoria de un pueblo, el artista político es llamado a responder en aras de clarificar el sentido de tal experiencia de actualización.

En repetidas ocasiones el artista ha mencionado que no se trata de un imperativo o tendencia ética sino de un juego, del juego del arte y de cómo este juego produciría unos efectos. Nuestra crítica en cambio busca una respuesta en el sentido de una reflexión que dé cuenta de la seriedad del momento y de los juegos en que ese arte corre el peligro de su extinción como Arte Político para asumirse en adelante como una retórica sin fin que alinearía al artista como participe de ciertos engranajes de las políticas del consumo.

Las respuestas a estas consideraciones más que apelaciones son un intento por develar las paradojas de ese arte. El artista político debiera reflexionar sobre las condiciones de su lugar o posición en el proceso de producción, debiera inscribirse entonces en el marco de una pregunta que sintetiza esa cuestión ¿para quién crea? ¿a quiénes se dirige su creación?

Si la cultura es un medio de producción y el artista es solidario con ella, en el sentido de encarnarla, tendría que preguntarse sobre los fines a que se adapta ese medio de producción. Debería poder reconocer también su papel de mediador como un agente más del capital. Debería conocer y poder explicitar su lugar en el proceso de producción. Debería poder ser consciente del significado de su papel como productor.

El artista habría de preguntarse si es realmente un productor o un reproductor y su Arte Político, la forma de crear una ilusión.

Esta ilusión estaría en directa relación con la creación del espectador como colaborador. El espectador colaborador que en realidad es un consumidor tendría la ilusión de ser un agente de cultura, un ser, un creador y no simplemente un reproductor o replicante de cultura. Esta ilusión en realidad sería una colaboración más del espectador con todo el aparato de producción en la medida en que se sabe objeto de ese juego y participa en la medida en que ese juego a su vez le garantiza los juegos necesarios que su conciencia necesita para inscribirse en la producción.

El video artista se sabe participe de un nuevo arte que ha superado la instancia de un arte sin propósito pero también el de un arte políticamente comprometido. Ha sabido sortear los dos polos inscribiéndose en el juego del arte, ha sorteado todos los ismos del siglo hasta dar con la manifestación de un arte pleno que ha redefinido todo el panorama de la creación y de la figura del artista. Hasta cierto modo sabe del significado de esta redefinición en el sentido de vigorizar ese arte que se creía viviendo sus últimos estertores en la historia de la cultura occidental.

El video artista es un tipo más avanzado de artista, sabe que no puede actuar por capricho o por azar como el artista del pasado, como el artista romántico. Sabe que no puede hacer lo que quiera. Sabe que la urgencia de los tiempos pide algo de sí, que investigue, que muestre ciertas cosas. Este artista sigue una tendencia, la del Arte político, así su seguir la urgencia de los tiempos que corren significa seguir la tendencia correcta del arte que es el del Arte Político.

Al ser la tendencia de los tiempos el Arte Político no es una opción en el abanico de ofertas entre diversos tipos de tendencias, es la definición del arte y del artista del momento contemporáneo del arte. Por lo tanto el arte pareciera solo poder darse como Arte Político y habría a su vez de darse bajo unas ciertas cualidades que excluirían otras manifestaciones artísticas. Esas cualidades en la época se encarnarían en lo que se ha tipificado como arte contemporáneo y del que el video artista sería su plena realización al desplegar unos lenguajes que serían los plenamente correspondientes a la tendencia. De este modo las manifestaciones de otros lenguajes, los lenguajes del arte moderno, pasarían a corresponder a momentos superados por la tendencia. Y se considerarían hasta cierto punto caducos e inefectivos.

La tendencia del Arte Político que ha transformado al artista en productor arroja al artista por la vía de la colaboración con las fuerzas productivas de la época y la época que se define con relación a sus mecanismos de producción del capital exige de este arte una consecuente espectacularización de las relaciones sociales y las relaciones de producción, esa exigencia sería la que impide la seriedad de ese arte que busca su vía de escape a través del juego y de la risa.

“El espíritu que se hace perceptible en nombre del fascismo sin duda tiene que desaparecer. El espíritu que se enfrenta con el fascismo confiando en su propia fuerza prodigiosa desaparecerá igualmente. Pues la lucha revolucionaria no se libra entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el proletariado y el capitalismo.” Walter Benjamin.

Para Néstor Miranda, lector de Marx.