

por IVÁN DE LA NUEZ

1. Un peso sin eco.

Hace algún tiempo (todavía el formato digital no era percibido como una amenaza), [Umberto Eco](#) propuso **fixar el precio de los libros según su peso**. Mientras más gramos –o kilogramos–, más dinero deberíamos pagar en las librerías por hacernos con el ejemplar deseado. Al final, la propuesta no tuvo el “eco” suficiente como para transformar la tasación convencional de la literatura; y es justo que así fuera, ya que no estaba vinculada a la calidad ni a ninguna otra consideración tradicional: desde la legitimación crítica hasta las ventas del autor. Sin embargo, por burda que nos pareciera entonces, o anacrónica que nos parezca ahora, esta manera de evaluar un producto cultural, y obviando que se trataba de una *boutade*, la idea encierra una lógica.

Lo más probable es que Eco pensara, ante todo, en su propio interés, habida cuenta de que sus libros suelen alcanzar un volumen considerable. Pero es posible, también, que su objetivo no fuera otro que confrontar La Cultura con magnitudes comprensibles –en este caso el peso–, como las que suelen calibrar otros oficios: un carnicero o un pescador, un traficante o un tasador de ganado. Un ejercicio vulgar que habitualmente nos resistimos a acometer, aunque –como cualquier entidad medible– tampoco conviene olvidar que casi todas las obras de la historia del arte o la literatura, desde un Van Gogh hasta unos manuscritos de Kafka, no han hecho otra cosa que barajarse en cifras, en récords, en guarismos incómodos para la hermenéutica.

2. Medida por medida.

73 kg es el título de [una exposición del artista cubano Raúl Cordero que puede verse actualmente en el Centro Atlántico de Arte Moderno \(CAAM\)](#). El proyecto aborda algunos volúmenes que el arte “serio” no considera de buen gusto sacar a la luz. Quiero decir: no considera de buen gusto sacar a la luz *sobre sí mismo*. El arte puede permitirse hablar de la Bolsa y los precios del petróleo, de la corrupción política y de la crisis. Ocuparse, en fin, del infierno; siempre y cuando, como repetía Sartre, en ese infierno ardan “los otros” (o al menos se comporte como una entidad abstracta: El Mercado o La institución son los más socorridos).

“73 Kilogramos” es la frase que nombra la exposición porque ese es, además, **el peso total de la exposición**.

El proyecto deja a la vista algunas coartadas sobre las que acostumbra a posarse el discurso del arte. De ahí que las obras aludan no sólo a las medidas, sino también al peso y al tiempo dedicado a su ejecución. Desde el mismo título, sabemos por ejemplo que uno de los cuadros fue realizado el 12 de agosto de 2012, entre las 9.45 de la mañana y las 8.55 de la noche. Por su parte, un homenaje a Friedrich Bartolomeu no se entiende sin la repetición de las medidas de la pieza original. Esta

obsesión numérica no es, sin embargo, una cuestión de “matemáticas”. Se trata, a toda costa, de transparentar el proceso de las obras y conseguir que aquello que solemos concebir normalmente como un “dato” (un elemento para las cartelas) se convierta en el núcleo mismo de una creación artística. Esta es, quizá, la pintura posible de una época en la que todo es, digámoslo así, “expuesto”. La pintura de los tiempos de Facebook, Twitter, Wikileaks...



La estrategia, en todo caso, no es nueva. En [21 gramos](#), el director Alejandro González Iñárritu explora la pérdida de peso corporal que sufrimos al morir; el peso del alma, según dicen. Roland Barthes apela al número cero para dar consistencia a su manera de dinamitar la crítica literaria en *El grado cero de la escritura*. Ahí está la novela [13.99](#), en la que [Frédéric Beigbeder sacude el mundo de apariencias](#) (y precios) en el que se basa la publicidad. [Revolution Number 9](#), de los Beatles o [39 escalones](#), de Hitchcock, llevan en el propio título la cifra que da forma a la obra, o al enigma que esta pretende elucidar.

“Todo lo difícil es fácil cuando es conocido”. Así hablaba el Duque, protagonista de *Medida por medida*, la comedia de Shakespeare en la cual distintos personajes buscan compensar el peso del pecado o la injusticia, la redención o el dogma. En la obra se cruzan lo mismo un embarazo antes del matrimonio que una condena a muerte. Todo ello alrededor de una retahíla de maldades -todas mesurables, no todas confesables- que corroen con más o menos intensidad a los protagonistas. *Medida por medida* es, obviamente, una obra sobre la transacción. Y por eso mismo sus personajes necesitan abrirse paso hasta la verdad, incluso hasta la transparencia, para poder calcular el verdadero valor de unas actitudes que, además de medibles, son negociables.



3. El Hombre Nuevo calcula su *Gran vidrio*.

Adrián Melis es un joven artista, también cubano, cuyo más reciente proyecto [puede verse en la galería ADN, de Barcelona](#). El título es *Nuevas estructuras de producción* y la exposición es meticulosa en cifras, medidas, datos. Si Raúl Cordero está interesado en un discurso sobre el arte, a Melis lo ocupa una indagación sobre la sociedad. Uno propone que nos fijemos en la medida del arte. El otro aborda, en sentido contrario, el arte de la medida.

Nuevas estructuras de producción es un proyecto post-conceptualista que deja ver la influencia de la [Cátedra de Conducta, dirigida por Tania Bruguera](#), y no es ajeno a algunos trabajos de [Santiago Sierra](#) o [Lázaro Saavedra](#). Toda la exposición

constituye una pieza única en la que penetramos en un ejercicio de documentación; bien sobre los planos de un proyecto industrial nunca realizado, bien sobre el robo consentido en las empresas socialistas. A Melis le interesan, por igual, la concepción de un *Plan de producción de sueños para las empresas estatales* en Cuba y *El valor de la ausencia*, títulos de dos de los proyectos recogidos en la muestra.

Aunque una primera lectura invita a pensar todo esto como un proyecto sobre la pereza –así lo hizo [Ernesto Hernández Busto](#), evocando, precisamente, *Memoria de la vagancia*, libro de [José Antonio Saco](#) que data del siglo XIX-, una segunda mirada puede provocar otra interpretación. Más bien, la obra de Melis explora, sobre el terreno, en **la zona productiva de las cosas no hechas**. En particular, los sueños, la ausencia, todo aquello que queda irresuelto. La pieza cuantifica tanto los materiales robados como los efectos electrodomésticos que no pueden entrar en Cuba, pero que, en cambio, en Europa se tiran a un contenedor.

Desde un archivo estrictamente catalogado, Melis le devuelve una cierta productividad a los momentos ociosos. **Este artista ha pagado a cada trabajador por el relato de los sueños, o pesadillas, que tienen mientras duermen durante su horario laboral**. Sueños que pueden ser eróticos o desesperados (caerse, sin que los demás se percaten, de una barca que se aleja) y aparecen archivados en cajas rigurosamente clasificadas.

Influido por el arte cubano de los años ochenta, ante estas piezas de Melis resulta casi imposible no evocar la larga serie de listados que ha venido realizando Ignasi Aballí en los últimos quince años. Listas que, bajo su apariencia aleatoria, narran con precisión milimétrica los acontecimientos.

4. La epifanía en cifras.

Cifras, recuentos, enumeraciones... [De todo esto se ha servido Valentín Roma para ir componiendo *Rostros*](#), un libro trufado por una exhaustividad que comparten los ejemplos anteriores. *Rostros* irrumpe con **el desmontaje de una fecha mítica -1968-** y avanza hasta sacar ese momento seminal de la macrohistoria, de cualquier esoñación utópica. No es el Mayo francés, no es la Primavera de Praga, no es la matanza de Tlatelolco, no es San Francisco. Es el diálogo de [John Cassavetes](#), allá arriba, en un avión, que da lugar a su película *Faces*. Es la secuencia de 21 aguafuertes de un octogenario Picasso. Es el disparo de Valerie Solanas a Andy Warhol. Y, partir de ahí, un relato recurrente sobre las caras que acaparan los museos y los telediaris, las pesadillas y los anuncios.

[Roma](#) amarra su libro con unos injertos que numeran –en forma de cascada- esos rostros que hemos contemplado a lo largo de los siglos. Rostros que, en principio, observábamos y que ahora nos miran a nosotros. Como si nos vigilaran hasta usurpar nuestros resquicios más libres. De ahí que su ataque, tan asfixiante como este ensayo, consiga cambiar el sentido del panóptico y hacer que el vigilante –podemos llamarle lector, podemos llamarle autor, podemos llamarle espectador- acabe apabullado por todas esas miradas que un día creyó tener bajo su control.

Rostros, pues, nos estalla en pleno rostro.

Deudor (“a su manera”) de [Félix de Azúa](#), ya Roma había lamentado la actual incapacidad del arte para producir epifanía; su manifiesta ineptitud para nombrar las cosas “como acontecimiento y como aparición, como desenlace y como convocatoria”. El arte como un capítulo en la degradación de los vocabularios sagrados, diluidos ahora, según este escritor, en la política, la burocracia o la economía, mundos estos en los que se reciclan castrados a conciencia –lejos de cualquier magnitud fundadora.

Un arte que, al final, acababa como “**el peligro sin el peligro**”, tal como definía José Lezama Lima a las epifanías que no alcanzaban a serlo del todo.

Tal vez el problema del arte ya no se encuentra, únicamente, en el hecho de no poder dotar a las cosas con un nombre que invoque una aparición en el horizonte. Su problema -aunque no el único- radica también en el desplazamiento instrumental de su vocabulario. Así el “proceso” y el “proyecto”. Las “estrategias” y los “modelos”... Y en todo lo que se nombra y que, más que al lenguaje del arte, pertenece al lenguaje de su *display*.



5. El extraño caso del currículum artístico.

Tal vez el problema del arte radica en que no representa ningún problema; acaso simplemente lo simula. Y si persevera como un antiguo oficio que se resiste a capitular, no es porque su relato sea más o menos *real*, más o menos *verdadero*, que el de otros quehaceres que han desaparecido en el largo tiempo de la historia. Es, sobre todo, porque aún puede presumir de *excepcional*. De ahí que insista en mantener espacios y estilos de vida “especiales” que le están vedados a otros mundos.

De alguna manera, el relato del arte sobre sí mismo sufre un trastorno temporal marcado por un enfermizo horror al futuro, por el terror a no sobrevivir. Y si alguna duda queda sobre esto, podemos disiparla con un vistazo al currículum de cualquier artista. Ese artefacto freudiano que describe, diáfano, un viaje al útero materno. **No hay un currículum serio que no empiece en el presente** y vaya desandando el camino hasta la fecha de nacimiento, real o artístico, del protagonista. Excepción hecha de Freud, ese currículum “al revés” está más relacionado con la ficción que con la crítica o la teoría. Está más próximo a *El curioso caso de Benjamin Button*, de F. Scott Fitzgerald, o al *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier, que a cualquier pieza de Arthur Danto o Brian Holmes. Esos dos cuentos ilustran este desplazamiento hacia una dimensión cero desde un presente que da la espalda al porvenir. Por eso, el currículum no es un dispositivo fiable. Especialmente, por su diferencia notable con la *biografía*.

El currículum privilegia los honores. La biografía se alimenta de un material más escabroso. **El currículum —para cumplir sus objetivos— vela; la biografía, si es honesta, desnuda.** Frente a la asepsia profesional del currículum, se levantan los vicios y obsesiones, vanidades y rencores, que pueblan esa novela del arte que no ha parado de crecer en los últimos años. El currículum va hacia atrás. La biografía avanza hacia un lugar donde nos espera la decrepitud y el fin.

6. Y nosotros, ¿qué pintamos aquí?

No obstante, desde el nacimiento de la imagen -adjudicada muchos años más tarde a una figura llamada “artista”-, los seres humanos intentaron dejar constancia de que habían “pintado algo” en esta vida. Vale la pena reparar en esta frase, que pone al mismo nivel “existir” y “pintar”.

O el arte y la vida, como le gustaría a un vanguardista. **Las vanguardias, como se sabe, han insistido tanto en la frontera que separa el arte y la vida como en la necesidad de quebrarla.** Pero algo nos dice que su fracaso tiene que ver, precisamente, con la sublimación de una de las partes: el arte. Y con el hecho de que, para los vanguardistas, la vida -minúscula y finita- ha “pintado poco”.

Quizá, **los defensores a ultranza del arte como una entidad eterna, así como sus enterradores profesionales, han perdido el tiempo.** Ningún decreto hará desaparecer el arte; ninguno conseguirá sellarlo con el marchamo de la inmortalidad. Si continuara, no parece posible que pueda hacerlo como hasta hoy, corriendo al revés del tiempo y con el artista narrando su vida hacia la pureza. Y si no fuera otra cosa que un oficio sublime, pero percedero (en cuestión de días, años, siglos), sólo lo averiguaremos poniendo en marcha el reloj hacia adelante. Marcando, hacia el futuro, la medida del arte a partir de nuestro calendario mortal.

.....

IVÁN DE LA NUEZ (La Habana, 1964), crítico de arte y escritor, es autor, entre otros títulos, de *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo: Invasiones artísticas en las fronteras políticas 1989-2009* (Debate) y *El mapa de sal* (Periférica).
www.ivandelanuez.org.