

# ARCO'05

## (o cómo ser mexicano sin morir en el intento)

*La presencia de México en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo creó escozores nuevos en la siempre irresoluta cuestión de la identidad. Críticos, galeros y público tuvieron algo que decir; sus respuestas difícilmente sugieren univocidad.*

Éramos los mexicanos en ARCO. Depende de quién lo dijera, el gentilicio podía entenderse como: a) algo honroso b) algo excluyente o c) algo honroso o excluyente, pero en ambos casos excepcional. Por excepcional no se entiende “mejor” sino el estado más o menos incómodo al que apunta la definición literal: lo otro –lo diferente– en una Feria Internacional. Con diecisiete galerías mexicanas en el marco de la exhibición comercial, exposiciones paralelas colectivas e individuales, y mesas de debate sobre orígenes y perspectivas del arte reciente de México, o eras el país invitado o eras parte de la comunidad internacional. La disyuntiva era ya el problema, y esto mucho antes de arrancar.

En 1975 el crítico y periodista Tom Wolfe publicó *La palabra pintada*, una historia del arte del siglo XX en la que enuncia la paradoja filosa en la médula del arte moderno y que ilustra desde la historia del arte las paradojas de lo *excepcional*: de aquello que se define a partir de lo que deja atrás. Como reacción a la figuración del arte narrativo del siglo XIX y anteriores, narra Wolfe, los artistas del XX optaron por negar al receptor de su obra cualquier posibilidad de lectura interpretativa con referencias en su realidad. Para ello dependieron tanto de las obras que creaban como de las teorías que las explicaban detrás. Tan imbricado se volvió el sustento crítico de, por ejemplo, el expresionismo abstracto, que cada vez más los creadores aspiraban a estar a la altura de lo que de ellos se escribía. Se convirtieron en ilustradores de textos. Vaya avance, comentaba Wolfe. Más rápido que pronto el arte dependía otra vez de la escritura –ya no de la narrativa ni de la mitología, esta vez del ensayo. Se vinculaba, como antaño, a un texto sobre papel.

Según la crónica de *La palabra pintada* el fenómeno entretuvo al público y arengó a los artistas y críticos (y a éstos, de paso, los convirtió en estrellas), pero confundió para siempre a los coleccionistas de arte. Que el realismo ya no era tan buena inversión era para los compradores una certeza económica, pero no necesariamente una convicción estética. El triunfo inmediato y avasallante del arte pop, que seguiría al expresionismo abstracto, sentaría el principio de una nueva lógica, basada en la segunda contradicción más importante del siglo XX artístico: el público (esto es, el público pudiente) estaba dispuesto a consumir arte realista siempre y cuando, explicaba Wolfe, alguna autoridad lo convenciera de que: a) era nuevo, y b) no era realista. La paradoja se

explica: entre unas gotas de pintura (Pollock, no realismo, pura bidimensionalidad) y unos cómics amplificadas, con todo y su cuadros de diálogo (Lichtenstein, no realista, pura simbología), mejor caer en un lugar blandito y no por eso menos respetable. Si una exigencia del modernismo consistía en privilegiar la distancia sobre la emoción, la ironía era sin duda el lugar más atractivo del exilio. Desde allí se contemplarían, sin riesgos, los paraísos perdidos de la figuración. Wolfe concluiría su ensayo con una predicción: al final del siglo XX, a los estudiosos del arte les resultaría inverosímil descubrir el esfuerzo que sus antepasados invirtieron en tratar de ver el arte con la misma devoción platónica de los siglos anteriores, sin saber que se trataba de proyecciones de la Palabra sobre lo nuevo y lo excepcional.

Tan fallida como resultaría la visión profética de Wolfe, la vigencia de sus paradojas podría probarse más o menos en cualquier lugar. Podría incluso hacerse algo más radical: retomar su relato sobre cómo, a mediados de siglo, lo moderno encontraría un nicho entre las categorías de lo establecido, para explicar, toda proporción guardada, cómo en las últimas dos décadas una cierta vertiente del arte ha encontrado un canal de diálogo en la escena internacional. Es el caso de México y del arte que aquí se produce, según se ha exhibió, promovió y discutió en su calidad de invitado, en la pasada Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), celebrada del 8 al 14 de febrero en Madrid.

Obviando el hecho de que la representación de un país (o de su arte, nunca queda claro) en una feria comercial (pero con actos paralelos que refuerzan la idea de unidad cultural) es, por los puros paréntesis, un acto condenado al fracaso (“un tema vomitivo”, diría el crítico Cuauhtémoc Medina), los discursos que allí se generan sí son, en cambio, representativos de posturas culturales que, de un lado y del otro del diálogo, dejan ver las paradojas que, apunta Wolfe, están en el centro de las relaciones del arte con el mercado y la crítica.

La primera contradicción, el asunto de la nacionalidad. Así como un consumidor incipiente de arte contemporáneo se permitía hace cincuenta años invertir en el realismo sólo si lo convencía de que era nuevo y no era realista, hoy en día un consumidor (y espectador) de arte contemporáneo y global se permite invertir (y disfrutar) del arte mexicano siempre y cuando se lo convenza de que es nuevo y de que no es *mexicano* (en su connotación limitante y devaluada, la misma del realismo en su día,

ligada a un pasado que, en interés de las partes en diálogo, más conviene dejar atrás).

En uno de los foros teóricos programados por ARCO acerca del país invitado, donde se debatió, casi sin paréntesis, la oposición entre localismo y globalización como discurso del arte reciente en México, el filósofo y director de la revista *CURARE* José Luis Barrios abordó la contradicción desde el lado del artista (y su galerista, y su crítico), donde lo mexicano ha de entenderse como “cosmopolita pero periférico”: el problema consiste en “cómo ser nosotros mismos en la escena global, pero siempre negociando con el fantasma de lo nacional”. Otro de los participantes en los foros, el curador independiente Patrick Charpenel, definió la paradoja a partir de la economía: el arte mexicano se internacionalizó, dice, cuando, a partir del TLC, entró en diálogo con mercados globales y sus temas reaccionaron a los contrastes entre economías y políticas. La notoriedad que generó este arte obligó a crear un aparato museístico y de galerías alrededor de él: “México existe artísticamente [en el mapa internacional] gracias a las controversias culturales.” Su participación en el diálogo mundial, se podría concluir, está condicionada a su papel contestatario y marginal.

Los galeristas, protagonistas reales de ARCO, absorbieron esta paradoja en beneficio de su misión. Después de todo, son ellos las autoridades (más legibles y amables que un crítico) a quienes Wolfe reconoce como encargadas de convencer al comprador de que es posible, en la era cosmopolita, comprar una parte del pasado sin quedar como analfabeta o simplón. En el caso de México, permite también adquirir una ración de otredad, sin por ello pasar por colonialista o nostálgico del folclor.

O no, por lo menos, del folclor que idealiza y sublima. José Kuri –codirector de la Galería Kurimanzutto (una de las más activas a nivel internacional, con Gabriel Orozco como estándar de su calibre)– afirma que los estereotipos nacionalistas sobre México se rompieron hace años, pero que una nueva exotización recurre a los tópicos de la violencia, la miseria y la descomposición política. ¿Un tópico difundido? “Que la ciudad de México es la más peligrosa del mundo” ¿La gente lo busca en su arte? “Sí. Le gusta verlo ahí.” Enrique Guerrero, codirector de la galería que lleva su nombre, niega que la violencia sea un tema asociado a México por parte del coleccionista, y más aún que el artista lo explote como nuevo folclorismo artístico (“es, en todo caso, parte de la tradición de arte social que sí pertenece a México”). Es posible, eso sí, que el coleccionista adquiera una obra mexicana si la asocia con un recuerdo del país. No hay, dice él, creación de expectativas por parte del galerista (pero sí, diríamos otros, una necesidad de *apropiarse* del país.)

Para otros galeristas, la internacionalización depende tanto de la evolución en los temas como en la innovación en los formatos y técnicas. Lo que sonaría obvio en palabras de una gale-

ría emergente, tiene connotaciones añadidas cuando lo enuncia la Galería OMR, una de las más consolidadas del país, presente en ARCO desde hace catorce años y, en su momento, promotora del neomexicanismo que entonces se apropiaba temas probados como óptimos para la mercantilización. Patricia Ortiz Monasterio, codirectora, apunta hacia un distanciamiento actual de los artistas con respecto a sus temas, “con menos carga nacionalista, con menos carga personal”.

Todo esto –según la observación de Barrios– desde el lado de quien articula el tema, ya sea como artista o como su promotor. El interlocutor necesario es entonces el crítico que, desde el extranjero, legitima o desacredita, y que, junto con el curador (de preferencia también extranjero), le ofrece al coleccionista un panorama más o menos alentador. Y es también quien, en la era inconclusa de *la palabra pintada*, articula las contradicciones y convierte la teoría en un bien de intercambio y cotización.

Lo particular del arte mexicano, dicen algunos, no es sólo particular de México, y por eso es arte global. Para Gabi Scardi, curadora con residencia en Milán y colaboradora de *Flash Art-Italia*, los dibujos vectoriales de Carlos Amorales exhibidos en Casa de América son a la vez políticos y arquetípicos, y hablan tanto de una biografía como de una condición universal. Por no referirse a Gabriel Orozco, quien, dice Scardi, utiliza el contexto mexicano como herramienta circunstancial. Algo similar opina Marc Spiegler, crítico francoestadounidense para *Art News* y *Slate*, sobre el trabajo de dos de los artistas representados en ARCO por la Galería Enrique Guerrero, Santiago Sierra y de Teresa Margolles, “sobre relaciones de clase y muerte, respectivamente, temas universales a partir del valor que les otorga una geografía particular”. Es, en cambio, específico de México la transgresión de límites entre la materia y su elaboración, según lo llevan a cabo algunos artistas que viven ahí (Francis Alys recorriendo la ciudad armado; Miguel Calderón y Yoshúa Okón ejecutando el robo de ciento veinte autoestereos), lo que resulta en obras que los artistas difícilmente producirían en Europa.

Queda fuera un tercer escucha, lo que lleva a una reconsideración de la fantasía futurista de Wolfe. Quizá el 2000 no alcanzó a ser el cierre de un siglo donde la mirada limpia sustituiría al juicio recargado de ingenio y contradicción; pero un momento del 2005 sí permitiría pensar en la existencia de un atajo más corto hacia una cierta conclusión. En los pasillos del recinto de ARCO, algunos adolescentes curiosos se detenían en los *stands* de galerías mexicanas más jóvenes. ¿Qué esperabas del arte de México? “No sabía qué me iba a encontrar”. ¿Y si lo hubieras imaginado? “Los tópicos: sombreros y cactus”. ¿Y, por lo que has visto en esta feria, te ha gustado el arte mexicano? Pausa de tres segundos y una respuesta para volver a empezar. “De lo que he visto, no he estado pendiente de si es mexicano o no.” –

– FERNANDA SOLÓRZANO



Amorales en ARCO: Skull poster, 2004.

# El Don Juan tetrapléjico

*Más veces de las aceptables el cine hace de temas difíciles una historia para complacer. Es el caso de Mar adentro, película de un director que perdió su mirada crítica al tiempo que ingresó a las filas del reconocimiento global.*

**M**ar adentro, de Alejandro Amenábar, posible ganador del Óscar a la mejor película extranjera, es amable a la vista. Aunque ya de por sí es extraño que una película sea simpática cuando trata de un tetrapléjico que se suicida después de años de luchar por la eutanasia. Hay temas que no pueden ser agradables. Si el espectador ha pasado un buen momento viendo una tragedia, o el director es un genio (Billy Wilder cuando logra una comedia genial sobre el Berlín destruido por las bombas) o no está contando la verdadera historia.

Este último parece ser el caso de Amenábar. Ramón Sampedro, su héroe, es un hombre que vive mejor que toda su familia, en una casa modesta pero bella, con una vista impagable, visitado por mujeres guapas que apenas lo ven se enamoran de él. Un hombre que escribe, que escucha música, que inventa aparatos ingeniosos, y que no parece sentir ni la menor vergüenza de no ser útil y de depender de los demás.

El personaje no pierde ocasión de reiterar reiteradamente, en diálogos machacones, que sí siente vergüenza y que sí quiere morir. Amenábar se conforma con simplemente *decir*, olvidando que una película no es lo mismo que un radioteatro. A la hora de *mostrar*, nos muestra paisajes dignos de un comercial de la Xunta de Galicia: pobres angelicales, enfermos que no defecan ni les duele nada, gente limpia y finalmente sana.

Ramón Sampedro no da lástima, ni rabia, ni angustia, ni emoción. Lo que vemos en la pantalla es a un actor mucho más joven que el personaje que interpreta. Dios sabe por qué Amenábar eligió a Bardem, alguien que no se parece en nada al verdadero Sampedro, pero que hace lo peor que puede hacer un actor: imitar al personaje que encarna. No se comprende cómo tan celebrado actor no cumple con la mínima exigencia de hacer inteligibles sus diálogos —mención aparte el uso de las lenguas autonómicas.

Pero una vez más el *quid* del asunto no está en la forma de la película: fría, impecable y llena de tópicos torpes, como el del tetrapléjico que quiere volar hasta encontrarse con el mar. La verdadera deficiencia de la película está en su moralina, que esconde su falta de moral, su manera elegante y pintoresca de escabullir el bulto. Porque esta película sobre la eutanasia hace cualquier cosa menos debatir el tema de la eutanasia. Como el director no nos muestra la auténtica indignidad de la vida de Ramón (cualquier familiar de enfermo vegetal o tetrapléjico lo entiende de forma mucho más concreta y física), sus ganas de morir se nos presentan como un capricho que hay que permi-

tirle porque finalmente su cuerpo es suyo, y su vida es suya, así que nadie puede obligarlo a vivir.

La justicia y la ley, que son finalmente los grandes antagonistas de Sampedro, se presentan sólo en pinceladas mínimas y descuidadas. Los chicos de la ONG que quieren ayudarlo a matarse son unos santos que sólo aparecen para enamorarse y tener hijos. La Iglesia, representada por un cura siniestro, en una silla de ruedas enorme y aparatosa que llevan dos esclavos, es de nuevo el pasto de la caricatura fácil.

Sólo Belén Rueda —y su belleza— aporta algo de fibra humana, de duda. A ella y sólo a ella se le creen las ganas de morir y el miedo a suicidarse. Tanto es así que el único móvil comprensible para el suicidio asistido de Sampedro es haber amado y perdido a la rubia abogada.

Hay algo de Berlanga (inconsciente, por desgracia) en ese desfile de mujeres enamoradas de un tetrapléjico que se pelean por quién le va a dar el veneno para morir. Si la película hubiese discurrido por esa vertiente, la de la comedia absurda provinciana, habría podido ser una obra maestra. Pero Amenábar prefirió la meritoria mediocridad.

El héroe de Amenábar no es un santo ni un diablo, sino un ser de una mediocridad y un egoísmo y fatuidad ejemplares. No tiene nada de malo que así sea, lo malo es que la película parece ignorar la sustancia moral de su personaje y tratarlo como a un santo laico, portador de la divina luz del individualismo más ramplón. Comparar estas películas con las que el cine británico, ante temas y personajes igual de polémicos (Ken Loach, Mike Leigh), o da escalofríos o da risa.

Da la impresión de que el cine español, al encontrar una madurez técnica (sonido, luz, imagen, dirección artística de gran nivel), ha entrado en la inmadurez temática. El ya citado Berlanga, Erice, el primer Saura, el primer Aranda y hasta el primer Almodóvar no se permitían el despliegue de tanta falsa ingenuidad.

La pantalla grande española se ha contagiado con la moral y la permisiva morbosidad de la pantalla chica. Porque en un país atravesado por fracturas enormes, algunas antiguas (nacionalismo terrorista, memoria histórica borroneada e instrumentalizada por unos y otros) y otras nuevas (inmigración, desintegración generacional, la pobreza en un estado de bienestar para ricos), sus directores más famosos eligen temas que producen morbo pero no verdadera discusión ni polémica de fondo. —

— RAFAEL GUMUCIO



# Todo por un Óscar

*Año tras año, y a pesar de aparentes variaciones, la entrega de los Óscares evidencia sus prioridades a la hora de premiar: intenciones sobre calidad y espectáculo sobre criterio. Desde hace 77 años, el show debe continuar.*

Cuenta la leyenda que fue Margaret Herrick, bibliotecaria y posterior directora ejecutiva de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, la responsable del apodo con que se conoce el trofeo diseñado por el director de arte Cedric Gibbons y elaborado por el escultor angelino George Stanley a instancias de la propia Academia, surgida como una organización filantrópica en mayo de 1927 con un total de 36 miembros entre los que se hallaban productores y estrellas de la época. “Me recuerda a mi tío Óscar”, dicen que dijo Herrick al ver la estatuilla que representa a un caballero de pie sobre un rollo de película con una espada entre las manos. Aunque se ignora si el aludido quedó satisfecho con su sobrina, lo cierto es que a partir de entonces el mote empezó a circular por los corrillos hollywoodenses.

El primero en utilizarlo en forma pública fue el columnista Sidney Skolsky al referirse a Katharine Hepburn, nombrada mejor actriz por vez primera durante la sexta entrega de premios de la Academia efectuada en 1934. (La ceremonia pionera se remonta a mayo de 1929, a un banquete celebrado en el hotel Roosevelt.) Sin embargo, la Academia tardó un tiempo en aceptar que el tío de una de sus integrantes fuera inmortalizado gracias al galardón; por fin, en 1939, adoptó oficialmente el sobrenombre.

Curiosa la biografía del Óscar: nació en 1928 pesando cuarenta kilos y midiendo 34 centímetros; creció un poco en 1945, cuando su base diseñada por Frederic Hope —asistente de Cedric Gibbons— cambió el mármol negro de Bélgica por el metal; en un principio fue de bronce, luego de yeso —la escasez de metales durante la Segunda Guerra Mundial orilló a esta determinación, aunque al cabo del conflicto los premiados fueron resarcidos con trofeos de chapa de oro— y desde 1982 es fabricado por la compañía R.S. Owens de Chicago con una aleación llamada britanio. Curioso que desde 1953, año en que debutó en la pantalla chica —la primera transmisión a color data de 1966—, un acto cada vez más previsible, al que se accede sólo por invitación, mantenga en vilo a millones de espectadores ávidos de captar el fulgor de un pequeño icono que no garantiza necesariamente la grandeza del séptimo arte.

Encabezada desde 2001 por el cineasta y guionista Frank Pierson —el primer presidente fue Douglas Fairbanks Sr.— y constituida por más de seis mil miembros que representan a catorce ramas de la industria —actuación, cortometrajes y animación, dirección, dirección de arte, división ejecutiva, documentales, edición, efectos visuales, fotografía, guión, música, producción, re-

laciones públicas y sonido—, la Academia parece haber optado de un tiempo a la fecha por privilegiar el espectáculo por encima de todo. Poco importa el sistema de sobres sellados, ideado a raíz de que *Los Angeles Times* revelara la lista de ganadores antes de la gala de premiación de 1940; poco importa la reserva con que trabaja Pricewaterhouse Coopers, ex Price Waterhouse, la empresa que desde 1935 se encarga de contabilizar los votos de la Academia, mismos que recibe en dos tandas: postulaciones (a mediados de enero) y galardones (a mediados de febrero; únicamente dos socios de la firma conocen los resultados finales antes del evento). Importa, eso sí, aplicar el viejo refrán (“El show debe continuar”) contra viento y marea; no en balde la ceremonia se ha aplazado en sólo tres ocasiones: 1938 (una semana, por las inundaciones que asolaron Los Ángeles), 1968 (dos días, por el funeral de Martin Luther King) y 1981 (veinticuatro horas, por el atentado contra Ronald Reagan). La sorpresa y el suspenso pasaron a un segundo plano a partir de que la Academia evidenció su inclinación tanto por las *biopics* o películas biográficas como por las historias con personajes que sufren una discapacidad física y/o mental, una inclinación a la que ya se suma el factor políticamente correcto, encarnado por filmes alternativos, de bajo presupuesto, que desde hace unos años obtienen postulaciones y aun reconocimientos en diversas categorías. Los ejemplos abundan, y para no ir lejos ahí está la reciente entrega del Óscar. De las cinco postuladas a mejor película de 2004, tres son *biopics* (dos en sentido estricto, *The Aviator* y *Ray*, mientras que la tercera, *Finding Neverland*, imagina la génesis de Peter Pan), una cuenta con un personaje que acaba por ser discapacitado (*Million Dollar Baby*, otra prueba del talento trágico de Clint Eastwood) y la última (*Sideways*) se inscribe dentro de la esfera alternativa. Los candidatos a mejor director también corroboran la tendencia: uno ya galardonado (Eastwood, que triunfó en 1992 con *Los imperdonables*), dos postulados con anterioridad (Mike Leigh por *Secretos y mentiras* y Martin Scorsese por *Toro salvaje*, *La última tentación de Cristo*, *Buenos muchachos* y *Pandillas de Nueva York*) y dos primerizos (Taylor Hackford y Alexander Payne).

¿Dónde quedó, así pues, la suspensión de la incredulidad que el cine promueve desde su origen? ¿Por qué la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas se empeña en sepultarla entre bromas y coreografías cada vez más insulsas? Y todo por una efigie de 34 centímetros bautizada en honor del tío Oscar, que seguramente descansa en paz. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

