

***Algo ansiosamente oscuro se mueve bajo las  
apariencias del paisaje cultural***

**Gina Panzarowsky**

***En cualquier sociedad, apoyar a los artistas es algo  
necesario y deseamos que los fondos de la Fundación Daros  
contribuyan en ayudar a los jóvenes y enriquecer el  
patrimonio cultural humano. Sólo nos queda esperar que  
nadie se olvide del precio pagado.***

**Romana Blasotti Pavesi<sup>1</sup>**

## **INFORME DAROS PARTE II**

### **ARTE Y DINERO**

#### **CUANDO EL GRAN CAPITAL SALE DE COMPRAS, NADA MEJOR QUE (CO) (AD) OPTAR OBRAS DE ARTE**



Esta segunda parte del Informe Daros estuvo llena de tropiezos y zonas oscuras que se iban iluminando mediante líneas altas de tensión sostenidas desde lecturas interminables abandonadas a mitad de camino, buscando

entender el arsenal de piezas que componen el rompecabezas de *Daros Latinamerica Collection* por entre un agujero móvil que pestañea cada vez que aparece una débil certidumbre.

Lo que en un principio consideré como un mero asunto que se resolvía entre Daros, los artistas políticos y el pasado crítico de la fuente de recursos que alimentan este proyecto, se fue convirtiendo en un monstruo con varias cabezas que interactúan de manera independiente, bailoteando como figuras nómadas que no dejan rastro, empeñadas en romper todos los órdenes lógicos; pero vistas de nuevo en su conjunto –a la distancia- terminan ofreciendo en algún lugar de las intuiciones un espacio que las pone a funcionar bajo el manto grueso de los intereses comunes

Desde un comienzo, cuando busqué una respuesta del curador de esta colección para conocer cuál era la posición oficial con respecto al [Juicio de Turín](#), Hans Herzog se despachó rápido del asunto diciendo que no existía ninguna relación entre esta colección y el Sr. Stephan Ernest Schmidheiny.

Desde ese momento supe que había algo incómodo que Herzog prefería evitar, y lo más sencillo era aceptar esa respuesta para dar por clausurado el asunto.

Sin embargo, la obstinación puede más en estos casos, y especialmente la sed de poner en juego las cosas hasta dejarlas suspendidas en ese punto donde desaparece el equilibrio natural que las hace ver bajo una apariencia estable, empujando el gatillo hasta el límite del suicida, para llevar estos asuntos hasta un umbral donde los fragmentos empiezan a crear una formación diferente. No es la verdad, pero sí se convierte en otra forma de entender la verdad.

En primer lugar, *Daros Latinamerica Collection* es sólo una pieza de un conjunto de piñones, hábilmente engranados de manera subrepticia para que respondan a una homología económica.

Cuando Europa se aprestaba a ir implementando la prohibición del uso del asbesto en el nivel industrial y doméstico desde el año 1979, momento en el cual Dinamarca elevó su primera prohibición, Stephan Schmidheiny buscó una región correcta para colocar sus inversiones. Sus relaciones con América Latina existían desde la época en que empezaron a funcionar las plantas de Eternit en diferentes países de la región.

En los años 70, América Latina se convirtió en el nuevo laboratorio para experimentar “terapias de choque” bajo los postulados de Milton Friedman y

sus *Chicago boys*, que se tradujeron en privatizaciones a gran escala y profundos recortes presupuestales en lo social para debilitar al Estado en nombre de la liberalización de los mercados. Lo que empezó en Chile con el golpe militar contra Allende, prosiguió en Uruguay, Brasil y posteriormente Argentina, hasta convertirse en una norma general para las políticas económicas de la subregión.

Los periodos dictatoriales dieron paso a la emergencia de unas frágiles democracias y con ello a una nueva terapia de choque: la terapia de la deuda.<sup>2</sup> Sumado esto a una hiperinflación galopante y a la caída de los precios en los *commodities*, vitales para la economía subregional.

Fue en medio de esta coyuntura cuando Schmidheiny empezó un fuerte proceso de inversiones en propiedades forestales a partir de 1982 en Chile, donde hoy en día es propietario de más de 120.000 hectáreas de tierra, cerca de Concepción, tierra esta que los indios Mapuche reclaman como propia desde tiempos inmemoriales. Los indios Mapuche alegan que estas tierras fueron usurpadas durante la época de Pinochet, recurriendo a las tradicionales formas de presión que utilizó la dictadura para hacerse entender: intimidación, tortura y muerte.

Curiosamente este mismo señor Schmidheiny, que en su momento utilizó técnicas poco responsables socialmente hablando para obtener estas inmensas porciones de tierra, predica mediante su organización Avina, la defensa de otras comunidades indígenas para que las compañías petroleras no terminen penetrando las propiedades y reservas indígenas.

La nueva homilía tiene nombres como la eco eficiencia, el desarrollo sostenible, la responsabilidad social corporativa, el filantropocapitalismo.

Vistas desde afuera, todas estas prédicas tienen buen recibo y casi provocan que cualquiera sienta una enorme tentación de santificar a quienes lideran estas prácticas. Stephan Schmidheiny es uno de sus mejores defensores. Tanta bondad resulta difícil de creer y en efecto, eso es lo que termina pasando después de que se comprenden las motivaciones de todas estas empresas.

Un legado que dejó Schmidheiny fueron las compañías sucias de Eternit, vendidas para sacudirse de su imagen de predador ambiental, para que estas entraran a formar parte de los activos del sector empresarial emergente de la región, y que hoy continúan ignorando cualquier política para transformar sus

sistemas de producción hacia tecnologías limpias, para que el asbesto no haga parte de este tipo de procesos industriales.

[Elementia](#), un *holding* mexicano, controla las fábricas de Eternit en la región andina y curiosamente, Carlos Slim, el hombre que se disputa los primeros lugares entre los más ricos del mundo, tiene una participación accionaria en Elementia del [46%](#), mediante su grupo Carso.

A pesar de que las empresas Eternit aseveran públicamente que ya no utilizan asbesto-cemento en su producción, sino fibra-cemento, un repaso a las posiciones arancelarias de importaciones correspondientes al asbesto, arroja que en el año 2011 Colombia importó 20.048 toneladas de asbesto. Durante el año 2012, el consumo interno creció a 24.286 toneladas, con un valor CIF de US\$ 20.469.343.48, lo que mal contados vienen significando cerca de 37 millones de pesos. De esa cantidad, 16.695 toneladas fueron importadas por las tres plantas de Eternit ubicadas en Colombia, aumentando su consumo por encima del 50% correspondiente al año 2011. Si esa parte corresponde solo a este insumo, es comprensible el tamaño de los intereses en juego.

Esta industria es la herencia que dejó Schmidheiny a la región, y las cosas son menos optimistas cuando se repasa el caso de una mina abandonada de asbesto crisotilo en el municipio de Campamento (Antioquia), creada por el gigante del asbesto estadounidense Johns Manville en 1974 con un capital de 13 millones de dólares. La mina incorporó a [Eternit](#) temporalmente como socio, pero permaneció cerrada durante año y medio por problemas económicos cuando quedó en manos de los trabajadores, después de que los inversionistas iniciales abandonaron el proyecto por problemas con la guerrilla.

El agente liquidador nombrado por la Superintendencia de Sociedades logró "salvar" el proyecto en el año 2012 y esta mina se encuentra *ad portas* de reanudar su producción, desconociendo totalmente los riesgos biológicos y ambientales que su explotación representa. Ante el retiro de Canadá de esta industria, la mina de Campamento (Antioquia) será una excelente opción para satisfacer la demanda interna.

La gente se preguntará y ¿qué tiene que ver todo esto con el arte y con el museo privado de la familia Schmidheiny, convertido hoy en el novísimo y mayor centro del arte contemporáneo latinoamericano?



Pues los miembros de la familia Schmidheiny fueron los magnates del Eternit en Europa continental, África, Asia y América Latina, e incluso un hermano de Stephan, Thomas Schmidheniny, estuvo en riesgo de ser involucrado en el Juicio de Turín, pero su papel en la cúpula de la multinacional familiar no habría comportado el mismo grado de implicación de su hermano Stephan, por lo menos en lo que atañe a las decisiones que han estado en el centro de la investigación.<sup>3</sup>

Ahora bien, una vez retirado del negocio del asbesto de manera estratégica, Stephan Ernest Schmidheiny inició su *morphing* verde y eco sostenible que ha terminado consolidado en un *holding* que agrupa tres grandes brazos de negocios y filantropías, junto a su papel como impulsor y presidente en la sombra del [Consejo Empresarial Mundial para el Desarrollo Sostenible](#). Sumado el proyecto Daros, estos son sus más visibles paquetes de *Green y Artwashing* para mostrarle al mundo.

En una nota periodística publicada por [Adrian Knoepfli y Daniel M. Berman](#) se informa que el Sr. Schmidheiny empezó una serie de esfuerzos notables por integrarse a las altas esferas de la sociedad estadounidense disfrazado de empresario y filósofo ambiental. En 1992 publicó *Cambiando el rumbo: Una perspectiva global del empresariado para el desarrollo y el medio ambiente*, en el cual argumenta que el desarrollo de un capitalismo racional – basado en el

concepto de ecoeficiencia – es la solución en el largo plazo, tanto para la deforestación ambiental como para el decrecimiento de las ganancias.

De igual manera, Schmidheiny hizo parte del comité de directores del Museo de Arte Moderno de Nueva York y tuvo una activa participación en la escuela de leyes de la Universidad de Yale, en el departamento de políticas y jurisprudencia ambiental (el *alma mater* de Bill y Hillary Clinton). Tan exitoso fue este periplo estadounidense que la Universidad de Yale le otorgó un doctorado *honoris causa* en Humanidades. En los comunicados de prensa de la Universidad de Yale el multimillonario suizo es presentado como asesor de la industria y los negocios ante la Conferencia sobre Medio Ambiente y Desarrollo de las Naciones Unidas.

En una entrevista para la revista Forbes dijo: “América es un continente joven y dinámico, contrario a Europa, que se está volviendo vieja y proteccionista”.

Y tiene razón, concluyen los periodistas, después de que cogió su dinero de Eternit, dejando atrás el desastre del asbesto, y huyendo a América para reinventarse transformado en sus proyectos editoriales, intelectuales y universitarios junto a sus empresas filantrópicas, mientras dejó enfermos y agonizantes a los trabajadores de sus fábricas, abandonados a su propia suerte.

Esta segunda parte busca exponer los mecanismos al desnudo de esta intrincada maquinaria de piezas hábilmente ensambladas, como un buen reloj Swatch Suizo, compañía que en algún momento perteneció a Stephan Ernest Schmidheiny, antes de adentrarme en cada uno de los artistas seleccionados para este análisis.

Me pareció que para abordar el debate con precisión, era necesario descomponer el conjunto de elementos que rodean a *Daros Latinamerica Collection*, especialmente su componente económico, porque al final me había encontrado con un sustento ideológico que cobija y engloba de manera perfecta en un solo contexto de intereses, al arte contemporáneo con la economía que preconiza Schmidheiny, como fiel representante y vocero de las teorías administrativas del capitalismo tardío.

Igualmente cómo se pueden relacionar aspectos de su filantropía en situaciones aparentemente diferentes, tal cual es su ayuda a un proyecto medio ambiental sobre el Bioma Amazónico, y el respaldo a un artista como José Alejandro Restrepo, mediante su museo privado, que habla de las relaciones

históricas, comerciales y culturales del banano en su proyecto “Musa paradisiaca”.



Como una forma de producción de conocimiento, el arte se puede equiparar con otras actividades por fuera de su campo, como son las actividades productivas formales, que terminan siendo capturadas bajo las lógicas del neoliberalismo ambiental. La producción de conocimiento sensible en este tipo de prácticas artísticas, preconizado por los *artistas Daros*, se convierte en una herramienta para legitimar este vasto proyecto de Schmidheiny.

Y es en estas situaciones donde aparecen con claridad las complejas relaciones que termina teniendo el gran capital con el arte. El arte es también un objeto cultural que puede ser producido por instancias que trascienden al artista y su época, frente a la tradición que se invoca para hablar del arte como una esfera autónoma que señala los valores y tensiones de un tiempo determinado. No es solo el reflejo incondicional de la mirada del artista sobre la realidad, las que determinan las trayectorias del discurso artístico, sino las pautas que la realidad impone las que señalan esos trayectos cuando se definen a partir de agendas pre fabricadas en instancias que traducen la sensibilidad neoliberal. El artista ya no es un productor... el artista es una realidad producida por estructuras superiores.

El pretendido *agenciamiento* que busca el arte político en sus micro masas de consumidores no es más que una inversión paradójica del estructuralismo que desarrolla el mercado. Este mercado que se constituye en el punto de encuentro entre el arte y el dinero ha sido en los últimos años el lugar



predilecto que ha desarrollado el capitalismo neoliberal para construir su propio agenciamiento cultural. Es decir, las coyunturas simbólicas que desarrolla el artista están supeditadas a un orden superior determinado por el mercado, como probablemente no se había visto en ninguna época de la historia del arte occidental, en sus relaciones con el poder económico y aquellos que lo detentan y lo ejercen.

Si el arte político cumpliera su promesa de reivindicación social que hace, terminaría enfrentado a ese mismo sistema del cual depende, motivo por el cual los artistas políticos negocian este dilema ingresando inevitablemente a un mercado que no los toma en serio más que por la capacidad que tienen de aportar a una cuota de mercado que calcula, rentabiliza y culturaliza con eficiencia los aportes que le hacen al mismo. De esta manera el artista político se hace *chic*.

VIVA Trust, el fideicomiso creado por Stephan Schmidheiny el 9 de octubre de 2003 por un valor de mil millones de dólares, financia las actividades de Avina y Fundes en Latinoamérica. *Las empresas con actividades forestales y madereras trabajan conforme a los criterios de sostenibilidad ecológica, social y financiera (Triple botton line). Las ganancias quedan en manos del propietario, Viva Trust, quien, con este dinero, vuelve a financiar la fundación Avina para que apoye a proyectos culturales y sociales, así como medioambientales y de formación de la sociedad civil. Lo que en principio puede sonar complicado es, de hecho, una máquina en continuo movimiento y desarrollo: "Viva Trust tiene la tarea que yo ejercía antes», comenta Schmidheiny, «desafiar continuamente a las empresas y a la fundación para que continúen siendo eficientes y creativas.*"<sup>4</sup>

De esta manera tenemos un *holding* creado a partir de las acciones de su empresa latinoamericana GrupoNueva que alcanzó los 800 millones de dólares, además de 200 millones de dólares adicionales de un portafolio de inversiones. James Wolfensohn, para ese momento presidente del Banco Mundial, asistió ese día al lanzamiento de este programa, haciendo hincapié en que no creía que los gobiernos por sí solos podrían resolver los enormes problemas económicos y sociales del futuro, sino que sería necesario el esfuerzo conjunto de muchas personas quienes, agrupadas en organizaciones, podrían incluir a los pobres del tercer mundo.<sup>5</sup>

Peter Fuchs, un ex director general del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR), reclutado por Schmidheiny para que dirigiera la orquesta general de sus actividades, es quien aparece en el registro de creación de la *Daros Latinamerica Collection* como presidente de la junta directiva, pero por igual es



el presidente de Viva Trust, al menos hasta el año 2005, cuando la colección llevaba cinco años de creada.

Los libros de Viva Trust por lo general están firmados por Peter Fuchs quién escribe siempre o casi siempre la introducción. Viene siendo el *alter ego* de Schmidheiny porque "*Viva Trust tiene la tarea que yo ejercía antes*».

Algunas líneas son sorprendentes y casi que se convierten en llamados revolucionarios para que la sociedad se movilice a la búsqueda de aquellos espacios que las hegemonías determinan en contravía de las necesidades generales. Veladamente parece toda una arenga en favor del multiculturalismo, bastante oportuna en un escenario social como es el latinoamericano que se ha distinguido – salvo ligeras excepciones – por un marcado acento mono cultural.

Pero curiosamente estas organizaciones que invocan estos llamados, son las mismas que ejercen un exquisito control social.

Avina en algunos casos parece una clonación de la agencia norteamericana de inteligencia, pero con un modelo más refinado aún. No hace operaciones encubiertas de manera explícita, sino que incorpora en sus patrocinios una vasta red de organizaciones sociales que hacen el trabajo de campo que Avina necesita para estar al tanto de cómo funciona, dónde están las oportunidades de negocio y cuáles son los derroteros políticos, económicos y culturales que sigue la región. Temas tan sensibles para la región y el planeta mismo, como son el agua y el eje amazónico están en el radar de sus operaciones, siempre detrás de una máscara altruista.

[En el informe publicado](#) correspondiente al año 2012 se esbozan los intereses de esta organización y las actividades programáticas que le aseguran una posición estratégica y táctica bastante envidiable para conocer con exactitud qué pasa en la región en todos sus órdenes, incluidos por supuesto, los buenos y dóciles postulados de los artistas políticos.

Avina trabaja en estrecha colaboración con otra organización: Avina Américas con sede en Washington. En su "*How we work*" dice: *Avina Americas funciona como un puente vital hacia sus nuevos socios en Norte América al construir beneficios mutuos que incorporan nuevas tecnologías, saber- cómo y recursos. Avina Américas estimula la presencia y visibilidad de las causas de América Latina a escala global.*

Estas tesis que tanto preconiza esta organización y su dueño, como el desarrollo sostenible y la responsabilidad social corporativa son la máscara que ha inventado el neoliberalismo para bendecir su vieja prédica: acumulación de capital mediante la privatización y la mercantilización de cada aspecto de la naturaleza, desde moléculas hasta montañas, desde tejido humano hasta la atmosfera de la tierra<sup>6</sup>.

El papel del arte y los artistas de esta colección es ofrecer los instrumentos culturales para legitimar este proyecto.

Mediante la puesta en escena de estos discursos políticos en el campo del arte, sus arremetidas son neutralizadas por el poder del gran capital gracias a la construcción de estos mega escenarios de la domesticación del disenso, y esto es posible, en la medida que estos mismos discursos responden a una política contra cultural blanda.

Nada mejor para aparecer coherente frente a la opción verde, que respaldar un arte que se muestra contra cultural en apariencia.

La insistencia de esta organización en el desarrollo sostenible y en la coordinación de esfuerzos por conservar y regenerar los recursos naturales se inscribe en unas nuevas políticas del desarrollismo ambiental del capitalismo contemporáneo, que buscan la bancarización de este sector, como un activo que hay que salvar no para protegerlo, sino para comercializarlo<sup>7</sup>.

Las causas que defienden la conservación de la naturaleza terminan alineadas con la hegemonía neo liberal, sin embargo, es importante aclarar que el movimiento ecologista es una de las esperanzas del planeta cuando estos son conscientes de las arremetidas que hacen las estructuras de poder para cooptar sus discursos. Este mismo fenómeno se repite en el arte político contemporáneo, que apoyado en causas aparentemente nobles, termina replicando la lógica neoliberal, es decir, su más banal comercialización de las causas que dice defender, y más grave aún, como sistemas de legitimación de aquellas políticas superiores adscritas a los patrones que financian este tipo de manifestaciones artísticas.

Igual situación se presenta cuando hablamos de la Responsabilidad Social Corporativa (RSC), que se ha convertido en el caballito de batalla por parte de las corporaciones, como una táctica para crear nuevas maneras de vender más bienes y servicios, bajo la apariencia de un *marketing* cultural que asocia estos

productos con causas nobles, y si son ambientales o integran políticas de ayuda a los sectores sociales menos protegidos, mejor aún.

Un fuerte crítico de esta tendencia es Subhabrata Bobby Banerjee, quien asegura que lo que está en juego no es el efecto que la responsabilidad social tiene sobre la sociedad, sino en las implicaciones estratégicas y económicas que esto tiene para las corporaciones.<sup>8</sup> Esta vuelta "moral" se ha convertido en la nueva manera de legitimar los tradicionales procesos de acumulación de capital<sup>9</sup>.

Precisamente, el [Consejo Empresarial Mundial para el Desarrollo Sostenible](#) define la RSC de la siguiente manera: *es el compromiso del sector empresarial para contribuir a un desarrollo económico sostenible, trabajando con empleados, sus familias, las comunidades locales y la sociedad en su conjunto, para mejorar sus calidades de vida, de tal manera que sean buenas tanto para los negocios como para el desarrollo.*



Para Banerjee la RSC es una distracción de la política real. Es una estrategia de despolitización que busca "olvidar" las luchas políticas y los antagonismos que caracterizan a la realidad social<sup>10</sup>, mediante un empoderamiento de los sistemas de la sociedad de consumo.

De esta manera, la información que transmite el artista político entra en la canasta del consumo cultural bajo unos sistemas de comunicación que neutralizan estos discursos, haciéndolos ingresar en estos mercados como elementos en riesgo crítico que hay que salvar, proteger o defender en apariencia. Las imágenes reemplazan a la realidad, fetichizando la transacción del cambio – radical o suave – en simples relaciones estéticas manipuladas por los intereses del gran capital.

Desde los inicios de la baja modernidad, en el prelude del renacimiento italiano, estas relaciones entre los intereses del arte y la ideología del dinero, revelaban una dinámica que habría de mantenerse desde ese momento hasta nuestros días.

En 1440, el hombre más rico de Florencia, Cosme de Médici, había logrado amasar su fortuna como banquero, convirtiéndose en un hombre poderoso prestando dinero y cobrando intereses por ello; esta práctica se conocía como usura y la iglesia la castigaba con una eternidad en el infierno.

Para limpiar sus pecados, se hizo construir en su palacio la primera capilla doméstica de Italia. La intención de Cosme era ofrecerle esta inversión a la iglesia con el propósito de que sus andanzas como banquero acaudalado no lo condenaran al infierno. En el centro de la capilla ubicó "La Natividad" de Fray Filippo Lippi para reflejar las esperanzas y temores más profundos que lo acechaban. Lo hizo como un ofrecimiento de paz oneroso y costoso a Dios y lo convirtió en un lugar para arrodillarse y cumplir su sentencia.<sup>11</sup>

En el siglo XX, el mismo Clement Greenberg, un judío anti comunista que hacía parte del "Kibutz del Upper west side", un grupo que representaba el ala dura en el comité americano por la libertad cultural<sup>12</sup> y el mayor defensor del expresionismo abstracto escribió en 1939 lo siguiente:

*Hoy la cultura de vanguardia está siendo abandonada también por aquellos a quienes realmente pertenece: la clase dirigente. Y es que la vanguardia pertenece a esta clase. Ninguna cultura puede desarrollarse sin una base social, sin una fuente de ingresos estable. Y en el caso de la vanguardia, esos ingresos los proporcionaba una élite dentro de la clase dirigente de esa sociedad de la que se suponía apartada, pero a la que siempre permaneció unida por un cordón umbilical de oro. La paradoja es*

*real...la vanguardia, que ventea ya el peligro, se muestra más tímida cada día que pasa. El academicismo y el comercialismo están apareciendo en los lugares más extraños. Esto sólo puede significar una cosa: la vanguardia empieza a sentirse insegura del público del que depende: los ricos y los cultos.<sup>13</sup>*

Lo que evidencian estas dos situaciones es la relación – repito – del arte con el gran capital y este tipo de formas tradicionales que encuentra el arte para financiar sus actividades. Y eso puede ser más evidente en sociedades donde el papel del estado – el capital público – es muy débil a la hora de promocionar y estimular la actividad artística.

El asunto más importante a tratar entonces, es dilucidar esas relaciones complejas que se dan cuando hablamos de arte político e instituciones privadas, mediante ese juego de tensiones que quieren y buscan provocar los artistas que se alinean en un sector de la sociedad que asume una posición crítica frente al orden establecido, cualquiera que sea la manifestación de ese mismo orden en el plano político, social, económico o cultural.

La introducción que escribió Frances Stornor Saunders para su libro “La CIA y la guerra fría cultural” me sirve para trazar unas líneas paralelas de investigación que toman los intereses políticos y económicos como determinadores del tipo de arte que crece bajo su patrocinio.

Cuando se creó y se impulsó al expresionismo abstracto como el primer movimiento artístico totalmente estadounidense, los intereses de la época apuntaban a construir artificialmente un movimiento que le mostrara al mundo que el imperio no sólo tenía poder militar, económico y político, sino que era capaz de ofrecerle al mundo su visión cultural, y por lo tanto, podía anclar su proyecto al gran proyecto de la modernidad occidental y de esta manera legitimarse como potencia. Los EE.UU. dejaban entonces de ser unos relegados culturales de segunda clase, para hablar fuerte y con firmeza a la comunidad internacional sobre los logros auténticos de su cultura.

Con esto quiero decir que existió, en la instrumentalización del expresionismo abstracto como arma cultural, un control político sobre la agenda intelectual de estas actividades artísticas aparentemente apolíticas como fueron el expresionismo abstracto y el arte pop norteamericanos, y con ello, una estructura ascendente al carácter político que le dieron los artistas

latinoamericanos a los usos ideológicos de estas corrientes artísticas. Este es un asunto que debatiré a partir de la obra de Luis Camnitzer.

Más que un control político sobre la agenda intelectual durante la guerra fría, como lo señala James Petras, diría que existió una producción de orden político sobre la agenda intelectual de la primera escuela del arte que nació en tierras estadounidenses: El expresionismo abstracto.

En el libro de Stonor Saunders Willem De Kooning dice: *Es un desastre que nos pongamos un nombre siendo un grupo dispar de pintores vinculados más por su gusto por la experimentación artística que por ningún denominador común de tipo estético formal.*

Resulta difícil aceptar que bajo ese rótulo acuñado por el crítico y escritor Robert Coates en 1946, refiriéndose a los cuadros de Hans Hoffmann, terminaran agrupados artistas tan disímiles como Jackson Pollock, Mark Rothko o Barnett Newman.

En una conferencia dictada en el Pratt Institute en 1958, el mismo Rothko decía que *nunca había leído una definición del expresionismo abstracto y que para hoy en día sigo sin saber qué significa. En un reciente artículo me llamaron "Pintor de acción" y no creo y no pienso que mi trabajo tenga algo que ver con el expresionismo, abstracto u otra cualquier forma. Soy anti – expresionista.*

De igual manera, pero con otros sentidos se expresaba Barnett Newmann cuando en su texto *The Plasmic Image*<sup>14</sup> afirmaba que *el expresionismo es un riesgo estético porque al enfatizar la emoción provoca una tendencia que excluye al contenido intelectual. Si de ser posible definir la esencia de este nuevo movimiento (el expresionismo abstracto) uno tendría que decir que es un intento de lograr que las emociones fluyan a través del contenido intelectual. Las nuevas pinturas son por lo tanto filosóficas. Al crear conceptos filosóficos, que de por sí son de una naturaleza abstracta, es inevitable que las formas con las que se expresan los pintores sean abstractas.*

Solo entonces fue necesaria la puesta en funcionamiento de la maquinaria de mecenazgo clandestino por parte de la CIA, para que la propaganda se encargara de crear la etiqueta del expresionismo abstracto, como un símbolo homogéneo de una "auténtica" expresión estadounidense.

¿Es sólo un acto desprevenido de filantropía y mecenazgo desideologizado, lo que guía al proyecto *Daros Latinamerica Collection*?

La filantropía como movimiento aparece a los pies de las promesas que salvarán al mundo mediante estas revoluciones de inusual desprendimiento, haciendo que organizaciones sin ánimo de lucro operen como negocios, y generen nuevos mercados de bienes y servicios que beneficien a la sociedad. Apodado como "filantrocapitalismo", sus profetas creen que los principios mercantiles pueden ser satisfactoriamente combinados con las búsquedas de la transformación social – dice Michael Edwards en su libro "*¿Solo otro emperador? Mitos y realidades del filantrocapitalismo*".

Para este autor, equiparar el mundo de los negocios, las características del pensamiento del mercado y los elementos sobre los cuales se expresa su éxito, con la búsqueda de impacto en la transformación social podría ir en detrimento de la sociedad civil, si no se determinan abiertamente las distinciones entre estos dos espacios y se reafirma la independencia de la acción global social.

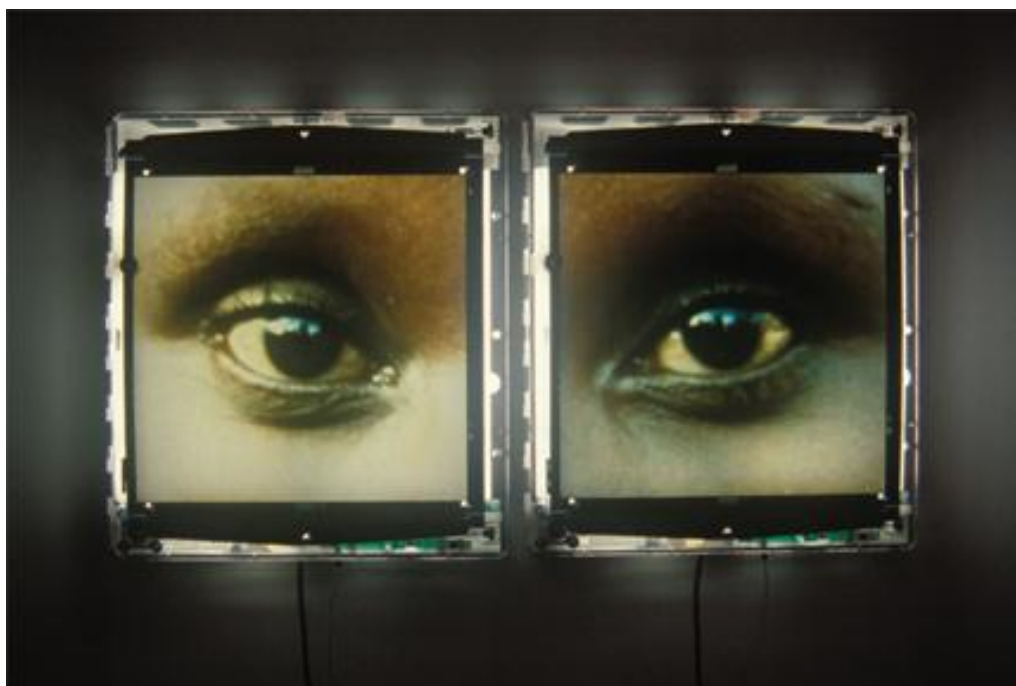
Encontrar efectivas e innovadoras soluciones a los problemas sociales, es un desafío que enfrenta toda la sociedad, pero el reto enmarca ideas y requiere la acción de todas las instituciones y no solamente de los negocios, concluye Edwards.

Para otro sector que mira con prevención esta nueva ola, una de sus principales preocupaciones reside en la posibilidad de estar convirtiendo a las instituciones "sin ánimo de lucro", en máquinas para producir dinero y rentabilidad bajo el simulacro de la caridad y la solidaridad, y cómo mediante este tipo de acciones privadas se afectan procesos públicos que tienen que ver con las transformaciones sociales. El *filantrocapitalismo* quiere transformar el "sin ánimo de lucro" de algunas organizaciones mediante los secretos *non sanctus* de sus patrocinadores para hacer dinero. La ambición y la estrategia de los prohombres de negocios se cuele hasta en los lugares que siempre hemos visto a prueba de estos virus corporativos.

Los museos no escapan a estas estrategias y cuando hablamos de museos privados, bien vale la pena analizar con detenimiento sus vastas implicaciones en un sistema institucional tan débil, como puede ser el sistema cultural de museos en América Latina. No me refiero en este caso a que el museo privado de la familia Schmidheiny se convierta en una empresa para producir dinero, porque no es la única manera de medir el impacto social que tiene para el sistema organizacional que lo respalda y la sociedad que lo acoge.



Me refiero mejor a los límites entre lo privado y lo público, los valores que defiende esta organización y las comunidades que han quedado rezagadas, como son los ex trabajadores de las plantas de Eternit en Brasil, las nuevas estructuras de la globalización en la subregión hábilmente monitoreadas por VIVA Trust y el impacto que los sustratos ambiental y cultural ofrecen, cuando son reevaluados y monetarizados a la luz de estos nuevos principios que guían al capitalismo contemporáneo y el modelo de sociedad que se define a partir del impacto tan grande que una organización de este tipo tiene sobre el conjunto social de la subregión. Aquí vale la pena insistir en la huella profunda que causan estos procesos que combinan objetivos sociales con métodos corporativos comerciales.



Los filantropocapitalistas tipo Bill Gates (fundador de Microsoft), Pierre Omidyar (Billonario fundador de eBay), Eli Broad (Billonario fundador de KB Home y Sun America, subsidiaria de American International Group, Inc), Warren Buffet y Stephan Ernest Schmidheiny ven "un mundo lleno de problemas en el que ellos, y solo ellos, pueden y deben poner orden"<sup>15</sup> De esta manera, esta visión privada de ver el mundo se impone sobre una condición macro, en la medida que su riqueza les ofrece esa posibilidad de control.

La colección Daros no es una expresión de lo que la gente del arte y las instituciones de la región ayudan a elaborar como narrativa visual latinoamericana, sino que es la visión de sus propietarios sobre el arte de la

región. Una novedosa manera de capturar el arte para adecuarlo a unos intereses económicos que viajan en direcciones opuestas.

Sus visiones se convierten en un estado del tiempo (zeitgeist) y de la cultura emergente que vivimos y que ellos están modelando.<sup>16</sup>

El filantropocapitalismo – dice Edwards – se inspira en un embriagante y seductor coctel de intereses; una parte de “exuberancia irracional” propia de la filosofía del mercado, dos partes en la creencia de que el éxito en los negocios se puede trasladar para que tenga un impacto similar en el cambio social, y una o dos gotas de la excitación propia que acompaña toda nueva idea, junto a un grado extra de efervescencia que ofrece el oxígeno de la publicidad<sup>17</sup>.

A la luz de los hechos que configura la colección Daros Latinoamérica y su fuente crítica de recursos, es interesante contrastar esto con el discurso propiamente dicho de los artistas que hacen parte de esta colección, y de esta manera elaborar unas líneas teóricas que nos aproximen a la validez y consistencia de esos mismos discursos. A pesar de que sea interminable la discusión sobre el arte político y que nunca terminemos de ponernos de acuerdo sobre donde empieza el arte político y donde terminan sus alcances, es importante buscar determinar un espacio conceptual para movernos en esta dirección. ¿Se cumple la promesa conceptual que el arte político aspira a poner en marcha mediante el agenciamiento que espera provocar en el espectador?

Pero antes de involucrarme con las preguntas, busquemos entonces ese marco conceptual para definir unas líneas de trabajo que nos ubiquen cuando empleamos la etiqueta del arte político.

El espectro de lo político aparece como mecanismo para hacer confluir las luchas sociales inherentes a cualquier sociedad, mediante dispositivos que resuelven el conflicto empleando acuerdos sociales, desde las leyes que elaboran los legisladores y que afectan el paisaje del cuerpo social hasta las geografías globales que configuran lo público, lo que lo convierte en un elemento que puede aparecer en casi cualquier rincón que nos atrevamos a considerar cuando pensamos sobre lo político.

Podemos hablar de lo político como expresiones del deseo que algún marco social determina, sea el género, la posición de clase o la ideología que compartimos. Hablamos en este caso desde la biopolítica Foucaultiana hasta aquellos fenómenos multidisciplinares que intervienen en la producción de la micro política que el individuo elabora, desde instancias múltiples y

diferenciadas, ya sea la religión, el marco social que nos constriñe a compartir unas reglas comunes o los hábitos que compartimos y respetamos dentro de una profesión determinada o un campo, parafraseando a Bourdieu.

Todos y cada uno de estos enunciados cae en la esfera de lo político y es posible de ser vistos de esta manera, sin embargo, terminan configurando un registro demasiado amplio, casi que indeterminado para entender lo político del arte político.

Por ello, debemos acercar la definición con ciertos elementos que son constitutivos del arte mismo, es decir, ese marco de operaciones formales que componen la puesta en escena de ese mismo discurso y los agentes institucionales que ponen a hablar a ese mismo discurso, en un radio de operaciones que cuenta con actores y espectadores interesados en ese discurso, en sus reelaboraciones, en sus construcciones y en las dinámicas por las cuales ese discurso habla. Ya el *Orden del discurso* planteado por Michael Foucault ofrece un marco o una metodología para acercarnos al enfoque que quiero darle a esta probable definición de lo político en el arte, con la cual quiero moverme a lo largo de este y los siguientes informes relacionados con Daros y los cinco artistas mencionados (Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Miguel Ángel Rojas y José Alejandro Restrepo).

En las lecciones inaugurales dictadas en el *Collège de France* el 2 de diciembre de 1970, ya Michael Foucault pronuncia las bases de lo que más adelante servirá para que otros sociólogos e investigadores sociales terminen por elaborar alrededor del análisis crítico del discurso (ACD).

Dice Foucault:

*He aquí la hipótesis que querría emitir, esta tarde, con el fin de establecer el lugar —o quizás el muy provisional teatro— del trabajo que estoy realizando: yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que*

*cualquiera, en fin no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse. Resaltaré únicamente que, en nuestros días, las regiones en las que la malla está más apretada, en la que se multiplican los compartimentos negros, son las regiones de la sexualidad y las de la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes. El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.<sup>18</sup>*

¿Cuáles son esos procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros del discurso, aplicado esto al campo del arte? Foucault habla entonces de una malla, de unos filtros que delimitan la circulación del discurso, que lo restringen y afirma que ese filtro es mucho más evidente en las regiones de la sexualidad y la política, es decir, del deseo y el poder. Y ese deseo no solo es una manifestación latente sino que es su propio sujeto. Y en el caso de lo político, es un poder del cual queremos adueñarnos.

Podemos decir que el artista político es un sujeto que desea el poder para apropiarse de él, empleando todo un marco institucional que pone a circular ese discurso, manipulando y usando el cerco institucional para que las instituciones pongan a hablar su discurso, sus intereses, su deseo de apropiación de un poder que siente equivocado, porque no representa esos intereses y valores en los cuales cree y que son el objeto de su deseo. El artista político quiere cambiar el mundo y aquí valdría la pena reelaborar esa condición de lo político en el arte, porque ese deseo puede involucrar

diferentes situaciones que van más allá de los espacios de la política real. Podemos hablar de una política poética refugiada en los pequeños espacios de un objeto expuesto en una sala, para que este hable de la micropolítica privada del artista frente al universo afectivo.

Sin embargo, ahí específicamente hablamos de otra política del discurso, porque es una política de lo privado y la política del arte político de la que estoy hablando es la política de las incidencias públicas, de aquellas que me toman como miembro de una comunidad, como parte de un conjunto social, ya sea como sujeto sexual, social, económico o ideológico. En algunos casos estas categorías mantienen su autonomía y en otras se mezclan.

Por lo tanto, advierto del riesgo que significa compendiar el arte político bajo categorías generales, como aquella que dice que todo arte es político. Es importante en estos casos delimitar ese radio de acción bajo el cual opera esa categoría de lo político en el arte, para no perder de vista el contexto donde elabora sus especificidades.

El arte político del que hablo entonces es un arte de lo público y no de lo privado, en donde lo privado es afectado por lo público y no al contrario.

Otras categorías importantes que hay que tener en cuenta son las formas que adquieren estos discursos y los espacios de circulación o la puesta en escena que utilizan. Por ejemplo, hablamos de un discurso que tiene un componente físico, objetual, cual es la obra procesada igualmente por un componente textual que expresa las ideas, elaboraciones y conceptos que el artista enuncia de manera textual, como elementos adicionales o que hacen parte de la obra misma. Son categorías o géneros de un mismo discurso, tanto objetuales como textuales que circulan por galerías, museos y espacios públicos como pueden ser la calle o arquitecturas de circulación adscritas al espacio público de entidades privadas.

Es importante tener en cuenta que las definiciones o aproximaciones – mejor – de lo político en el arte, las elaboro teniendo en cuenta la experiencia que tomo a partir del discurso político y los rituales de objetualización que desarrollan estos artistas específicos. Este discurso no se concentra en la obra exclusivamente, sino que toma en consideración libros, catálogos, entrevistas y ponencias que los mismos artistas elaboran como parte de un sistema que pone a circular este mismo discurso.

Un aspecto importante a considerar es que el arte que habla de lo político no necesariamente es arte político. Si creemos que la función de lo político es desafiar y cambiar al mundo, se debe tener en cuenta la posición que asume el artista para conseguir este objetivo mediante sus protocolos de representación, traducidos en objetos para la contemplación y el mercado. Este arte político es un arte de representación y no de acción. El análisis individual permitirá enfocar este aspecto con mayor precisión.

Otro asunto en este arte político es su relación con la poesía, como un elemento que entra a mediar en esa transferencia de información que se da entre artista y público. Igualmente los *mass media* y el trabajo de campo a nivel etnográfico juegan un papel importante en este ejercicio de transferencia simbólica entre artista – espectador, mediados por instituciones como el museo, el espacio político de la calle y otros intermediarios como pueden ser los propios *mass media*.

El análisis crítico del discurso (ACD) no es una dirección específica de investigación, ni posee tampoco un marco operativo unitario. Teun Van Dijk señala que los tipos de ACD pueden ser teórica y analíticamente bastante diversos, sin embargo, cabe también encontrar para sus variantes marcos de conjunto, teóricos y conceptuales, estrechamente relacionados. La mayor parte de los tipos de ACD plantearán cuestiones sobre el modo en que se despliegan estructuras específicas de discurso en la reproducción del dominio social.<sup>19</sup>

Para continuar entonces, el primer asunto a resolver es saber encontrar una metodología que sirva de patrón para mirar los diferentes planteamientos de los cinco artistas y las relaciones que se pueden establecer con el discurso de Stephan Schmidheiny en términos de poder, ideología y discurso. En este caso me inclino por emplear elementos que tomo prestados a partir de la definición que hace Teun A. van Dijk sobre lo que para él es el análisis crítico del discurso.

Dado ese carácter político que tiene el discurso de estos artistas, me parece oportuno utilizar el marco teórico que ofrece este autor. Sin embargo quiero introducir una perspectiva no lingüística a partir del marco general que guía a la crítica del discurso, dándole preferiblemente un énfasis sociológico al conjunto de elementos que integran esta discusión. Aclaro igualmente que sobre este tema no hay unanimidad sobre qué se entiende por análisis crítico del discurso desde una perspectiva más sociológica que lingüística, ni sobre cómo debe abordarse; lo que no me libera de establecer una perspectiva propia para la presente investigación.

Teun A. van Dijk define al análisis crítico del discurso de la siguiente manera:

*Es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social.<sup>20</sup>*

Dadas las circunstancias conceptuales que acompañan el discurso del arte político, me parece pertinente la aproximación que hace Teun A. van Dijk para analizar este paradigma formal del arte político como tendencia dentro de la historia reciente de la producción sensible contemporánea.

De acuerdo a la teoría del discurso todo tipo de información es tomada como texto<sup>21</sup> evitando de esta forma que los diferentes elementos sean vistos de manera aislada, ya que a pesar de su aparente origen multidisciplinario esta metodología permite que adquieran significado al momento de hacer conexión con otros textos y esta estructura de significados que construyen generan efectos sociales<sup>22</sup> o permite una perspectiva sociológica de una serie de elementos que inicialmente resultaban desconectados.

Ahora bien, elementos tales como las obras de arte de estos artistas, sus declaraciones, los museos donde exhiben sus obras o el tipo de colecciones donde ingresan y los intereses que mueven a estas colecciones pueden ser vistos como textos, inicialmente desde la perspectiva del análisis crítico del discurso según Teun A. van Dijk, pero incluso, se pueden ver como entidades sociales más que lingüistas, es decir ya no como textos sino como variables sociales con motivaciones comunes o concomitancias generales, distribuidas en una constelación social que responde a un patrón de intereses definido y central, por medio de los cuales los individuos o las instituciones dotan de sentido a la realidad.<sup>23</sup>

De esta manera hablo de un sistema que produce una amalgama de prácticas respaldado por estrategias particulares en un amplio espectro social, económico y político que transforma y altera el significado cultural de la percepción que se puede tener del arte a la luz de unos procedimientos disfrazados de filantropocapitalismo, responsabilidad social corporativa, ecoeficiencia, coleccionismo y mecenazgo, en el caso de quien adquiere las obras para que hagan parte de un museo privado.



Hipotéticamente se podría ver al museo como parte de un engranaje que contrata mano de obra sensible (empleados culturales) para crear ciertos tipos de agenciamiento cultural desde las instituciones tradicionalmente asociadas a la colección de obras de arte. En este caso el papel del museo no es un papel autónomo sino que hace parte de una estrategia superior. Se plantea entonces la manera de encontrar herramientas de las ciencias sociales para entender fenómenos multidisciplinares y subjetivos, donde la naturaleza social del lenguaje visual que utilizan los artistas y los discursos que emplean para respaldarlos se convierten en productores de conocimiento en las sociedad contemporánea, cuando son vistos como unos elementos dentro de una serie de sucesos que están unidos a una larga cadena productiva.

Desde los años de 1970, el afán por relacionar el lenguaje con los hechos sociales llevó a la proliferación de diversas ramas del conocimiento como la sociolingüística, la sociología del lenguaje, la etnografía de la comunicación, la antropología lingüística o la pragmática, que desde perspectivas diferentes relacionaron el lenguaje con diversos contextos.<sup>24</sup>

Entonces el gran desafío está en emplear elementos del análisis crítico del discurso para observar dos fenómenos centrales: por un lado el discurso político de los artistas políticos y su apropiación por parte del coleccionismo representado por el museo Daros, visto éste último a la luz de una estrategia crítica como son el juicio de Turín y las tácticas implementadas por esta organización para reemprender un nuevo camino de negocios en las sociedades latinoamericanas, que le pueden ofrecer un paraguas para salvaguardar su fortuna, lejos de la justicia europea, y la manera en que el propio discurso de los artistas adquiere unos nuevos significados cuando son analizados a la luz de estos acontecimientos, siempre teniendo en cuenta de que es imposible desligar unos de los otros.



El aspecto del contexto es importante acá y supera una vieja dicotomía entre la autonomía del arte respecto de los otros agentes que participan del campo, como son los coleccionistas y las instrumentalizaciones que ellos hacen de las colecciones que adquieren. El artista – sobra decirlo- no es autónomo ni su obra tampoco y en esta caso, cuando entra a hacer parte de la colección Daros, vale la pena analizar sus implicaciones en el alineamiento con la ideología que defiende Ernest Stephan Schmidheiny, asociada a teorías del capitalismo tardío como el "*triple botón line*" (*people, profit, planet*).

En apariencia el artista político maneja y plantea un discurso diferente al de sus coleccionistas, sin embargo estas aparentes contradicciones terminan cohabitando pacíficamente bajo un paraguas neutral llamado museo. La fuerza creativa del artista es comprada por el coleccionista, quien a su vez pone en práctica un discurso ambientalista que es falso, en la medida que las evidencias muestran lo contrario. En ese momento, el discurso del artista se integra a un discurso que maneja o manipula el coleccionista, siendo el artista cooptado e integrado en una retórica mayor. ¿Por qué tan fácilmente se integran estos intereses? Las dos aparecen como estrategias guiadas por intereses económicos ¿Existe sostenibilidad real o política del discurso estético con el fin de ampliar el marco de la justicia y la igualdad social? Esa es una pregunta que se buscará responder a lo largo de esta investigación.

Un aspecto importante que hay que plantear es que hablamos de artistas visuales, cuyos lenguajes se abordan como textos de acuerdo a la definición que ofrece Van Dijk. Entonces queda planteada la manera de abordar estos lenguajes visuales desde la perspectiva del discurso textual, convirtiendo sus expresiones en textos o cuando se trata de visualidades sensibles que apelan al afecto, las cuales igualmente exigen ser traducidas a un tipo de lenguaje que permita descifrar sus intereses. En este caso incorporaré el análisis del discurso visual y las teorías del afecto, esta última recientemente introducida como metodología para el arte visual.

Ahora bien ¿Cómo se pueden integrar estas diferentes perspectivas de análisis, cuando se contrastan con el mercado internacional del arte? Este es otro componente importante de esta investigación a partir de consideraciones económicas, como el aporte hecho por Goetzmann, Renneboog y Spaenjers quienes establecieron mediante su metodología, una relación evidente entre desigualdad social y elevados precios del arte. Ya en su texto Andrea Fraser lo ha señalado; pero teniendo en cuenta las actuales coyunturas económicas de la región y el reposicionamiento de ciertas economías emergentes en el escenario internacional de los grandes movimientos de capital, Colombia, a pesar de su

tropiezos, empieza a ser vista como una pequeña joya con secretos bien guardados, en cuanto arte contemporáneo se trata. Es una realidad o es un mero sofisma de especulación, producto del buen clima inversionista del que goza en ciertas áreas de interés estratégico y que se traduce simplemente en la disparada de precios del arte, como reflejo inercial del aumento de las ganancias de aquellos que se ubican como los más ricos entre los más ricos.

No creo que los artistas políticos mencionados hayan imaginado nunca que se encontrarían de narices con este tipo de paradojas, ni pretendo convertirme en juez de sus motivaciones. Sólo me interesa elaborar una matriz metodológica que permita observar estos fenómenos a la luz de una serie de circunstancias concomitantes que indudablemente afectan el discurso de estos mismos artistas. Ignorar estas circunstancias, cuando se ha descubierto una lógica incompatible con el concepto que se defiende es irresponsable.

Hubo un tiempo en que veía las obras de arte como islas que susurraban baladas atrevidas, mordaces y maliciosas para escapar de la purga asfixiante en que se convierte la realidad. Como en el pasillo de un túnel agujereado en lo más hondo de un submarino, me parecían que podían ofrecer algo de aire fresco para esquivar la inoportuna normatividad de las cosas inventadas por los hombres. Estos otros hombres – los artistas – se me parecían pequeños grandes héroes mostrándome el cascarón donde anida la imaginación, porque sencillamente afuera, el mundo real, se me presentaba demasiado agresivo.

He visto a hombres y mujeres, artistas de mi generación, quedar aplastados en la mitad del pavimento, bajo un sol infernal, heridos de muerte y con sus ojos tiesos, sin poder pestañear demasiado, preguntándose en silencio por qué en algún momento de sus vidas decidieron confiar en un oficio tan engañoso como el arte, y no precisamente porque sea una mentira que previa y tácitamente aceptamos como ficción, sino que cuando se miran otros discursos, convertidos en nodrizas de los cantos de alabanza de un discurso sibilino, sencillamente es imposible dejar de sentir que en alguna parte se esconde el aullido de un perro herido que no deja dormir.

Y resulta sorprendente que este oficio envuelto en las promesas de la libertad, del cual se cree por momentos que es imposible desprendernos, esté marcado por una historia misteriosa ante la cual somos incapaces de huir, después de descubrir el castillo de naipes que le rodea, tan fanfarrón y mentiroso como los ladrones de barrio haciendo pinitos para convertirse en gansters.

Y aun así, las obras de arte siguen siendo divertidas de ver y lo que dicen los artistas de ellas, tan sinceros y comprometidos, siguen siendo historias atractivas para estimular la buena conciencia que la cultura nos ofrece y nos pide. Como un enamorado parado sobre su barco de deseos, completamente engañado, sin esperanza alguna de cruzar a la otra orilla, seguimos aferrados a sus viejas nuevas promesas escritas en un molde de hierro, repitiendo por los siglos su vieja cantinela de promesas rotas.

Probablemente hemos sido demasiado generosos con la poesía del arte, porque necesitamos ilusionarnos. Es toda una industria que ahora recién ha entrado en las contabilidades financieras, como buenos activos del entretenimiento que necesita el auto engaño.



En el año 2012 el mercado internacional del arte registró ventas por 64 mil millones de dólares<sup>25</sup>, superando a los mercados de renta variable. El periodo que comprendió de julio 2010 a julio 2011 resultó en una verdadera demanda bulímica de más de 41.000 obras de arte contemporáneo, cuatro veces más a la demanda que se presentó a comienzos de siglo. En un contexto de rápida contracción de los mercados financieros de todo el mundo, el mercado del arte se contrajo apenas un -4% respecto del periodo anterior, lo que hace que el pronóstico hacia el futuro sea bastante positivo. De esta manera, el arte

contemporáneo se presenta como la mejor ficha para los operadores de subastas.<sup>26</sup>

Mientras las viejas economías sufren, se acelera el crecimiento en los países BRICS. Los cinco estados a los que hace alusión este acrónimo, Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica, han registrado un crecimiento mucho mayor que los países desarrollados, y el formidable asalto Chino al mercado del arte ha modificado profundamente la estructura geográfica de este último según Thierry Ehrmann, presidente director general y fundador de Artprice, sitio web con información importante sobre el mercado del arte.<sup>27</sup> Al momento de escribir esta nota algunos indicadores y boletines de prensa hablaban de un regreso de EE.UU. a los primeros lugares del ranking de ventas de arte contemporáneo.<sup>28</sup>

He aquí señoras y señores el largo recetario de piezas que componen este complejo coctel de intereses y cándidas promesas.

De la mano del análisis crítico del discurso, de las operaciones recientes del mercado del arte, de los discursos optimistas que esconden algo más que eso, dibujados por VIVA Trust, y de los igualmente poderosos discursos de los artistas mencionados, la próxima nota estará dedicada al maestro Luis Camnitzer exclusivamente.

Me resulta más cómodo abordar a cada uno de ellos de manera individual, nota tras nota, mediante las herramientas mencionadas, antes que mapearlos en una sola muestra. No siempre los reactivos, por ejemplo, la consistencia del discurso en relación al mercado, ofrecen la misma efectividad.

En un mundo acelerado, global y crítico bien vale la pena poner en juego nuestras mayores formas simbólicas para enfrentar las adversidades, como mecanismos que pueden estar siendo manipulados por otro tipo de intereses, frente a los cuales un buen sector del arte prefiere asumir un papel pasivo, casi que complaciente.

Mientras las temperaturas del océano y del aire a nivel global crecen, y esos mismos océanos se acidifican y las capas de hielo se derriten, los desastres naturales son cada vez más frecuentes y más intensos. El calentamiento global es inequívoco y la capacidad de la tierra para absorber la combustión de residuos fósiles decrece cada vez más.<sup>29</sup>

Valores sagrados e inamovibles para la sociedad contemporánea como son las relaciones sociales construidas por el capitalismo, insertas en la médula de la

vida cotidiana, son activos en decadencia que empiezan a ser cuestionados ante el nivel del desastre con el cual cohabitamos en complicidad.

Las grandes pasiones que despierta el arte como depositario de las esperanzas de los hombres por construir un mundo mejor, se han convertido en simples juguetes de especulación simbólica y económica en manos de los ultra [HNWIs](#) (*high net worth individuals*).

Las voces estridentes disfrazadas de resistencia cultural con que acostumbra el arte político a presentarse, deben superar los simples chillidos del coleccionismo trashumante, que va de feria en feria recogiendo las promesas traicionadas de una sociedad de hombres – los hombres y mujeres del arte - que parecen muy cómodos vendiendo sus juramentos de reivindicación al mejor postor de cada temporada.

Parafraseando ese bello soneto de Borges que dice: ¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa conjunción de los astros, en qué secreto día que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa y singular idea de inventar la alegría? Podría decir: ¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa conjunción de los astros, en qué secreto día que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa y singular idea de hacernos creer que el arte mejora nuestras vidas o nos hace mejores seres humanos?

Probablemente ante tanta desconfianza, otros mundos sean posibles. Algunos artistas políticos renuncian a señalarlos.

**Guillermo Villamizar**

Bogotá, Mayo 8 de 2013

- 
- <sup>1</sup> Presidenta de la asociación de víctimas y familiares del asbesto AFeVa. Italia.
- <sup>2</sup> <http://www.thenation.com/article/latin-americas-shock-resistance#>
- <sup>3</sup> La lana de la Salamandra. Pág 107.
- <sup>4</sup> Consultado en internet: [http://www.vivatrust.com/files/file/news/weltwoche\\_ES.pdf](http://www.vivatrust.com/files/file/news/weltwoche_ES.pdf)
- <sup>5</sup> Consultado en internet: <http://www.vivatrust.com/files/file/news/BilanzSpaSTS.pdf>
- <sup>6</sup> McAfee, Kathleen. Selling Nature to Save It? Biodiversity and the Rise of Green Developmentalism. *Environment and planning D: Society and space*. 17 (2): 133 – 154.
- <sup>7</sup> *Ibíd*, pág. 135.
- <sup>8</sup> Banerjee, S.B. 2007. *Corporate Social Responsibility: The Good, the Bad, and the Ugly*. Northampton, MA: Edward Elgar.
- <sup>9</sup> Boltanski, L. and Chiapello, E. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- <sup>10</sup> Laclau, E. and Mouffe, C. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- <sup>11</sup> La vida de las obras. Film & arts. 2008.
- <sup>12</sup> Stonor Saunders, Frances. La CIA y la guerra cultural. Editorial DEBATE S. A. Madrid, 2001. Pág. 226.
- <sup>13</sup> Greenberg, Clement. *Arte y cultura. Ensayos Críticos*. Ed. Paidós. España, 2002. Pág. 21.
- <sup>14</sup> <http://www.kadarbrock.com/NEWMAN-PlasmicImage.pdf>
- <sup>15</sup> BISHOP & GREEN, supra note 5, at 3 (emphasis added).
- <sup>16</sup> Who's afraid of philanthrocapitalism? Garry W. Jenkins. Pág. 11.
- <sup>17</sup> Michael Edwards, "Philanthrocapitalism" and its Limits, *INT'L J. NOT-FOR-PROFIT L.*, Apr. 2008, at 22, 23–24.
- <sup>18</sup> Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets editores. Buneos Aires, 1992. Pág. 5-6.
- <sup>19</sup> Van Dijk, Teun. *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36
- <sup>20</sup> *Ibíd*, pág. 23.
- <sup>21</sup> Phillips, N. and Hardy, C. 2002. *Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- <sup>22</sup> Fairclough, N. 1995. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman. Fairclough, N. 2003. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- <sup>23</sup> Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. Jorge Ruiz Ruiz
- <sup>24</sup> Pensar la relación análisis crítico del discurso y educación. El caso de la representación de indígenas y afrodescendientes en los manuales escolares de ciencias sociales en Colombia. Sandra Soler Castillo.
- <sup>25</sup> <http://www.artlyst.com/articles/art-sales-reach-40-billion-in-2012-outperforming-equities-market>
- <sup>26</sup> CONTEMPORARY ART MARKET 2011/2012 LE RAPPORT ANNUEL ARTPRICE LE MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN
- <sup>27</sup> Art market trends 2011. Tendencias del mercado 2011.
- <sup>28</sup> <http://www.theartnewspaper.com/articles/US-retakes-top-market-position-from-China/29104>
- <sup>29</sup> Capitalism and Climate Change: Can the Invisible Hand Adjust the Natural Thermostat? Servaas Storm. Published on behalf of the Institute of Social Studies. The Hague.