Relatorio

OU BORGES OU BAILABLE

Camilo Franco
Xornalista e escritor

Sony acaba de editar para PSP un xogo que garda relación co paradoxo de Escher e que explica, desde o lúdico, como utilizamos a perspectiva. A perspectiva foi un termo que chegou desde aquelas clases de Debuxo académico ata a retórica e que hoxe ten un campo semántico de importancia radical para entender a situación social e cultural de Occidente. *Echochrome*, que este é o nome do xogo, propón unha serie de camiños imposibles que só se fan practicables cando non se ven. No aspecto dialéctico, a proposta do xogo vai un paso adiante sobre aquel vello dito que afirma que para entender unha cousa primeiro hai que vela. Neste caso, para xogar cómpre ocultar unha parte do que imos andar, é dicir, o descoñecemento non debe evitar a proba, nin tampouco a opinión. É posible que esta circunstancia da perspectiva estea influída, neste xogo e en case todo o que acontece no mundo, polo paradoxo do gato de Schrödinger. Desde o punto de vista da mecánica cuántica, se metes un gato nunha caixa pode estar vivo e morto ao mesmo tempo. É a certeza que ten o noventa por cento dos integrantes do sistema cultural galego, incluídos os seus espectadores: pode estar vivo e morto ao mesmo tempo.

A cuestión da perspectiva resulta importante cando se fala de medios de comunicación e arte contemporánea porque, malia que o termo está superado na técnica artística, non é así desde a súa posibilidade dialéctica. A perspectiva –e no que a min convén quere dicir a circunstancia desde a que se contan as cousas– é o punto onde está instalado o foco para mirar. Meu pai, por exemplo, tiña problemas con Picasso. Non entendía como podían pagarlle tanto a alguén por deformar a realidade. Deformar a realidade, o problema non era a transformación do punto de vista, senón deformar a realidade. Meu pai, claro está, foi educado cando a realidade era unha, grande e libre, sen alternativas nin fisuras. Hoxe, a realidade non existe. Non existe como un todo explicable e asumible. E case mellor que sexa así, porque non habería narración posible para ese caos. Cadaquén considera realidade aquilo que cre coñecer, pero isto, ademais de des-

información, é outro problema da perspectiva. Non existe a realidade, senón a perspectiva da realidade.

Se a realidade non existe, daquela teriamos que saber a que se dedican os medios de comunicación. Porque esa concentración de cousas que parecen acontecer, organizadas de maneira narrativamente xerárquica, non pode ser considerada como a realidade. No mellor dos casos, resulta unha selección interesada dunha realidade entre moitas posibles, é dicir, unha perspectiva determinada da realidade. Unha elección sobre as posibilidades, explicar que o gato está vivo ou morto. Os medios de comunicación traballan sobre a convención, que é un espazo con máis certezas, máis previsible e marcado polo mínimo común denominador do recoñecible. A convención manéxase como espazo e como sistema e, xa que logo, elimina silenciosamente moitas das cousas que lle van quedando extra muros: aquelas que non serven para reafirmar a súa posición ou as que requiren un exceso de explicacións.

Desde a desaparición do obxecto como centro do sistema artístico teñen acontecido moitas cousas, e non todas boas, nin todas malas. Primeiro, unha fuxida a espazos que non lle pertencían claramente á disciplina artística. É unha migración a través dos continentes, é dicir, unha marcha promovida fundamentalmente polos soportes, pola facilidade de uso dalgúns deles. Non é tanto un cambio de paradigma como unha orientación diferente na maneira de explicalo. A desaparición do obxecto provocou tamén unha multiplicación da especulación. Non é un fenómeno inmobiliario, senón unha ampliación das posibilidades do *brain-storming* e un aproveitamento ao máximo dos seus resultados. A especulación, ás veces, semella unha forma de pensamento e quizais por iso existan no mundo contemporáneo algúns problemas para distinguir entre pensamento e especulación, entre dialéctica e retórica. En certo sentido, o pensamento dispersouse pola arte contemporánea e, aínda que non é necesariamente negativo, desembocou en obras que na gran maioría dos casos exhiben un alto contido dialéctico. A operatividade desa dialéctica ten, cando menos, dúas perspectivas. Desde o punto de vista argumental fixo entrar a arte contemporánea en campos de difícil acceso: desde a Literatura á Filosofía. Desde o punto de vista da capacidade de explicarse estaría ben que, se os artistas queren entrar en discursos manexados pola dialéctica, estivesen afeitos ao manexo dunha ferramenta de longo percorrido, alén da adaptación dos elementos fun-

damentais dunha linguaxe a un soporte determinado, que fosen capaces de dialogar a un tempo cos espectadores e mais coa historia, cando menos como ideal.

Pero tamén se aprecia neste proceder máis recente da arte contemporánea unha espiral no tocante ás súas intencións. Un desprazamento do estético cara ao político, un desexo de transcender as maneiras para chegar aos argumentos, é dicir, unha vocación de entrar no discurso da razón. Unha desas liñas da espiral é a intención de contar a historia desde o agora, a de forzar o discurso da arte como se fose bastante por si mesmo para ditar a realidade. Na propia espiral hai un paradoxo que opera en moitos dos discursos artísticos contemporáneos e que ben podería ser unha das grandes fuxidas cara a diante da contemporaneidade. Hai unha vocación manifesta por analizar a sociedade, unha reiteración do discurso, advertindo que a arte é ferramenta de interpretación social. Unha procura da utilidade do discurso artístico pola vía de facelo actuar como hermeneuta ou sociólogo do presente e do contorno. Pero creo que non é preciso explicalo: é obvio que toda arte, contemporánea ou non, explica a sociedade do seu tempo. Mesmo esa capacidade analítica da arte contemporánea sería a menos contemporánea das súas capacidades. É un lugar común que funciona así e non resulta necesario citar a Barthes para procurar unha coartada intelectual. O paradoxo desta espiral non reside no obvio, nin sequera en que os artistas expliquen unha e outra vez, case como unha ladaíña de exculpación, que esta é a intención de fondo da súa obra. O paradoxo é que esas pezas de vocación analítica e social, de vontade política xa que logo, son ilexibles para a sociedade. Son, en gran parte, difíciles de descodificar para esa sociedade coa que queren interactuar. Por esa fenda do non recoñecemento desaparecen unha parte dos valores de partida da obra. Pero o dilema entre manifestarse para o salón dos iniciados ou buscar un público nas beirarrúas non é exclusivo da arte contemporánea e, en realidade, está no centro da circunstancia actual de todo o mundo cultural. No medio dese dilema, no medio e medio, que diría miña nai, están os medios de comunicación.

Seguramente lembrades *Star Trek*. É unha serie que exerceu algunhas influencias difíciles de clasificar sobre algúns artistas contemporáneos. Pero non chega aquí pola súa habelencia en facer ver discursos que se moven nos límites do «cutrerío» ou o «frikismo», senón para explicar que o Xornalismo é para a arte contemporánea o que era *Star Trek*: a fronteira final. Os medios de comunica-

ción son a última fronteira para a arte contemporánea porque, despois deles, está a xente. A xente é un espazo en que a arte contemporánea se move con algunhas dificultades, entre a necesidade que todo sistema cultural ten de ser escoitado e a dificultade para convencer sobre algo que *a priori* non parece imprescindible. Non é unha circunstancia particular da arte contemporánea, pero quizais estea especialmente aguzada neste caso. Digamos que o contemporáneo é especialmente sensible a este debate entre quen emite e o número dos que están decididos a escoitar. Aínda máis, entre quen emite e o número de mediadores que están dispostos a poñer o micro diante.

Desde a desaparición do obxecto, aconteceron máis cousas e estas gardan relación directa co labor dos medios. Unha primeira podería ser a retroalimentación das ideas, unha continua reelaboración do discurso sobre discursos anteriores. Unha estilización retórica que alude constantemente a argumentos, espazos ou citas que están fóra do campo directo de visión dos espectadores e mais dos medios. Unha cultura retroalimentada que, a cada novo episodio, vai gañando distancia do espazo público. Vaise movendo cada vez máis lonxe da convención. En certo sentido, poderiamos dicir que a arte contemporánea fixo e segue a facer unha carreira de fondo sen que o público a acompañe. É verdade que ten que haber un certo desfasamento entre discurso artístico e recoñecemento por parte da sociedade, pero o desfasamento ampliouse nun sentido que non favorece a relación entre arte e públicos. De maneira que só os espectadores que son capaces de ir seguindo en paralelo a carreira da arte contemporánea se consideran quen de establecer un diálogo con ela. Os demais, aínda que están capacitados para facelo, prefiren renunciar e deixar que a arte funcione en sistema de seu. Esta é unha parte do problema, a outra, a aparición do pastiche como sistema de ocultación, pero este sería argumento para outro día.

Polo tanto, temos aberta unha fenda entre un emisor e os receptores. No medio desa fenda hai un altofalante que só funciona ás veces: uns días tenta explicar o que lle conta o emisor con argumentos asimilables para os receptores, sen caer en xéneros tan inútiles como as parábolas que fixeron presidente de Palestina un xudeu fillo dun carpinteiro ou nas metáforas dos poetas que prefiren o silencio. Nos días que opta pola explicación hai desgusto polas dúas partes. Outras veces, opta só por repetir os argumentos que lle explicaron. O desgusto neste caso limítase aos receptores, pero non se manifesta. Optan por

entender que é un sistema á parte. Perdoade se parece que estou no monte das oliveiras, pero nos medios de comunicación hai tres maneiras de achegarse á arte contemporánea. Primeiro explicarei as dúas fáciles. Existe un discurso cómplice que acepta os códigos, mesmo cando non os entende. É un discurso de emulación que quere reproducirse cunha linguaxe similar á que utiliza a fonte, en ocasións co mesmo sentido críptico ou cerimonial. Está baseado na reiteración da teoría. A segunda forma é máis fría. Consiste en repetir o que o artista, comisario, autor de catálogo ou galerista explique. Está baseado na reiteración das palabras. En ambos os dous casos, o mediador traspásalle ao espectador as dificultades de comprensión da mensaxe. A terceira opción é a que queda. Pero non resulta a máis sinxela. Profesionalmente é a que require unha actitude máis participativa do xornalista, a que pide que se asuma tamén maior risco porque calquera pode equivocarse ou ser tachado de elemental nun sector en que tampouco se pode presumir de verdades absolutas. Nun sistema razoable, esta terceira opción debería ser a auspiciada por todas as partes, menos por unha que se chama tempo. Pero esta non é unha sociedade de razóns, senón unha sociedade de estratexias. Cos xornalistas pasa como coa clase de tropa: todo o mundo a usa pero ninguén lle quere dar atribucións. Hai matices, pero, en xeral, todos consideran que os xornalistas deben estar aquí como altofalantes e repetir a mensaxe. Repetir quere dicir da maneira máis parecida a como foi expresada polo autor. Isto, aínda que sexa por unha boa causa, non deixa de parecerse á publicidade.

Esta é unha sociedade de estratexias. Occidente, unha sociedade de consenso máis que de razóns. É dicir, está máis baseada na razón do consenso que no consenso das razóns. Non pensedes que é só política ou unha frase tirada dun discurso de Adolfo Suárez. Isto opera exactamente igual no ámbito cultural, pero cunha diferenza. No discurso cultural, e moi especialmente no galego, hai un subliñado que os autores de calquera xénero lles fan aos medios de comunicación: a importancia da cultura. Explicar a cada paso que a cultura, que a arte contemporánea é importante, é unha nota de carácter estratéxico que figura ao pé de cada discurso. Un retrouso que ninguén pediu e que en moitos sentidos non está acordado coa sociedade. Pídeselles aos medios que sexan cómplices con esa formulación pero envíaselles a formulación pechada. O xornalista ten a responsabilidade de manter unha xerarquía en que el non participou.

O paradoxo da terra de ninguén é que entre dúas persoas hai unha distancia e para salvala cada unha debe percorrer a metade do camiño. Cando unha delas percorre medio treito, volve quedar unha distancia determinada. Se volvemos tomar esta distancia como absoluta e se a mesma persoa volve percorrer medio treito, as dúas persoas estarán máis cerca pero só unha delas se terá movido. A que permaneceu quieta, non obstante, pode pedirlle á outra que percorra a metade do que falta. Hai algunhas parellas que funcionan así, como ben demostran as películas de Woody Allen. Tamén é posible que a arte contemporánea manteña unha actitude similar con respecto á xente e, polo tanto, aos medios. Tamén pode ser que haxa algo de parodia na explicación. Pero, no fondo, no fondo, é o que se espera do xornalista. Quizais por iso tampouco guste que exceda o seu papel e amplíe o seu campo de operacións ata a crítica. Mal que ben, esta é unha sociedade do consenso e, xa que logo, a arte contemporánea non lles pode pedir sacrificios aos espectadores sen facer algún en xusta correspondencia. Que se chame simplificación dos códigos, que se chame espectáculo ou popularización nin sequera ten que chegar a ser unha estratexia, será a táctica de cada circunstancia.

Nunha sociedade en que todo o mundo ten que dar algo a cambio do que pide, o que se lle demanda á prensa cultural é un sometemento case completo á mensaxe dos autores, un retrato de rostro amable. Neste sentido, unha gran parte dos axentes culturais deberían asumir que, para ter unha prensa cultural especializada, primeiro habería que darlle campo de manobra e deixar que utilice a intelixencia, asumindo que, cando se usa a razón, o criterio non sempre lle favorece ao autor. Igual é pedir demasiado.

Moi ao seu pesar, os medios de comunicación funcionan como un indicador social. Mesmo aqueles que non queren facelo acaban por dar unha medida da sociedade en que se desenvolven. Pode ser un indicador difuso ou precisar dunha lectura entreliñas da xerarquía narrativa, pero a codificación dese sistema non literal é máis sinxela nos medios que na arte contemporánea. Desde esta perspectiva, que segue con nós, hai un paralelismo entre arte contemporánea e medios: no literal e de fondo, os dous asumen as mesmas funcións: darlles unha explicación ás cousas que acontecen. E este non é tampouco o menor dos paradoxos aos que asistimos: todo o mundo se dedica ao mesmo e, así e todo, o entendemento redúcese. Incluso falando o mesmo idioma.

Na parte final da cadea está a xente e parece inútil a estas alturas da historia pensar nunha cultura sen xente. A contemporánea con máis motivo, que para iso é de agora. Non creo que as masas estean en rebeldía, pero o mundo cultural desconfía dos grandes números, por máis que fai chamamentos desesperados por conseguilos. Isto non é un paradoxo. A dialéctica do tamaño dá para moitos chistes, pero o asunto da dimensión dos públicos será un argumento cada vez máis utilizado na batalla do ser ou non ser. Sobre todo cando se toman os medios de comunicación como referencia. Penso que todo acontece antes na sociedade que na arte. Polo tanto, se miramos o que ocorre na sociedade, veremos que cada vez hai unha distancia máis grande entre elites e clase media –pero estou por chamarlle normal. Refírome á Economía, pero vós, que lestes a Marx moito mellor ca min, sabedes que todo acontece primeiro no ámbito económico. Así que é moi posible que no futuro case inmediato haxa unha clase media amplísima pero con dificultades para xerar discurso e unhas elites atomizadas que poden xerar discurso pero que non conseguen ligar coa banda larga social.

Hai dous elementos que xogan nesta circunstancia. Por un lado, a sociedade no seu conxunto, a arte contemporánea incluída, padece a Síndrome de Taormina. Taormina é unha cidade da costa leste de Sicilia, construída sobre uns montes ao pé do mar. Hai pouco sitio para as casas, para as estradas, pouco espazo para a xente. Hai pouco espazo e moitas vistas. Polo tanto, existe unha aglomeración que se multiplica coa literatura sobre a cidade. Occidente funciona así. Todo o mundo quere estar no mesmo lugar á mesma hora. Todo o mundo quere manexarse na mesma convención. Non estou certo de se a arte contemporánea quere estar tan rodeada dese populacho consumidor, pero hai días que insiste bastante. Pero aquí atopamos outro problema. A arte contemporánea é unha especialización. Quizais non en todos os sentidos, pero desde logo pide dos espectadores algunha educación da mirada. Pero a especialización cultural é unha maneira de tecnocracia que elimina horizonte. Dun xeito inxenuo sempre pensei que a cultura era a non especialización, a mirada xeral que evitaba que a sociedade caese en mans dos especialistas, que atendese a razóns de carácter particular para analizar a sociedade como unha ferramenta e non como un fin. As inxenuidades tamén se pagan, pero especializarse culturalmente tamén significa deixar fóra unha parte potencial dos espectadores. Ese risco é coñecido, pero

non sempre asumido. Se preguntades polos medios de comunicación: os medios teñen clara cal é a súa franxa horaria.

Esta é unha sociedade de consenso, de intercambio entre o que ofrece e o que pide. Temos claro o que espera a arte contemporánea da xente, pero non tanto que é o que agarda a xente da arte contemporánea. Hai dúas máximas da cultura contemporánea: ten que superar as barreiras dos soportes e ser capaz de conectar coa xente. Conectar coa xente quere dicir tela en conta, utilizar, cando menos en parte, a súa linguaxe e as súas referencias. Pero tamén sería decidirse. Elixir cal é o auditorio ao que cada quen se quere dirixir, porque está claro que non se pode ser Borges e bailable.

O Proxecto-Edición demostrou que a arte contemporánea gusta de imitar os medios de comunicación. Gusta de xogar cos sistemas dos medios de comunicación sen ter que aturar as súas miserias. Hai un proceder de pastiche e, segundo os casos, ou é elemental ou é simpático. Os artistas prefiren imitar os medios que os mediadores, séntense máis cómodos no papel de editores que no de xornalistas. Prefiren imitar a linguaxe dos medios que a dos mediadores que, lamentablemente para os profesionais, non é a mesma. As continuas explicacións sobre as funcións hermenéuticas da arte contemporánea non poden ser todas falsas. É dicir, as e os artistas contemporáneos queren ser mediadores dunha sociedade complicada. É dicir, queren explicala, contala, e xa que logo queren ser xornalistas dunha dimensión menos diaria da sociedade, seleccionando os argumentos e os métodos e xerarquizando a información que desexan subministrar. Pero o xornalístico, como tamén se puido apreciar no Proxecto-Edición, é un discurso sen valor. É un discurso profesional sen valor engadido e sen prestixio. Pode ter as mesmas funcións da arte contemporánea, pero anda algo escaso dunha plusvalía fundamental: a transcendencia. Este é un elemento decisivo da arte contemporánea: a perspectiva do importante non xoga case nos medios de comunicación, que parecen esgotar a súa validez en dúas ou tres horas. Así e todo, o discurso artístico chega precedido desa cuarta dimensión que é un engadido e que somete moitos discursos á improbable xerarquía da profundidade. Agora ben, hai dous momentos na historia que explican perfectamente a inutilidade de todo isto. O diluvio universal e Auswitchz demostran perfectamente que a transcendencia é unha impostura.

Seguramente un dos problemas é a narración da arte contemporánea. Como contar o discurso do momento. Eu quería facer só unha pregunta nada retórica. Que pasaría se eu, como xornalista, quixese contar a arte contemporánea no xornal coas mesmas ferramentas que utilizan os artistas para contar o que consideran unha análise da sociedade. Pensarían os artistas que eu estou a cumprir o meu papel como xornalista? Pensarían que o meu discurso é opaco e non se atén ás funcións da difusión? Quizais ocorra todo isto porque hai hoxe unha dicotomía absolutamente fóra de lugar que tenta separar as cousas entre o sublime e o vulgar. Unha organización xerárquica que explica que un argumento exhibido nun museo debe ser entendido como sublime e o propio argumento situado nun xornal só pode ser entendido como vulgar.