

## Hacia una teoría del arte boludo. Luis Camnitzer (2005)

Boludo y sus derivados, el improbable boluda y el producto boludez, son términos del lunfardo o slang uruguayo/argentino. Con traducciones aproximativas pero imprecisas en otros idiomas, el diccionario Oxford por ejemplo registra la palabra como dickhead. Literalmente “cabeza de pene” aunque en términos más groseros, dickhead también es utilizado para describir a personas con cierta lentitud y obsecación. Me falta la sutileza idiomática para captar totalmente el término en inglés, pero mi hijo, más erudito en estas cosas, lo describe como una mezcla de dumbass (que viene a ser un asno imbécil) y asshole (orificio anal). El primer significado comparte la lentitud y tosudez. El segundo introduce otra dimensión que no es del todo apropiada para este caso, la de de una mala intención, lo que llamaríamos “mala leche”. En el equilibrio frágil entre ambos significados y la gama que establecen, uno podría decir que en esta escala el papel de Peter Sellers en la película “Being There” (“Desde el jardín”) está más cerca de la primer acepción. La película, basada en una novela de Jerzy Kozinski, describe la vida de alguien que esencialmente es un discapacitado mental y termina siendo presidente de EEUU solamente porque, para bien o para mal, está donde está en un momento dado. En la misma escala, Bush I se ubicaría equidistante de los dos extremos, mientras que Bush II estaría un poco más cerca de la segunda acepción. En todo caso boludo es un término más complejo, ya que incluye una cierta densidad hermética que es independiente del contexto que la rodea. A esta cualidad se agrega una opacidad y falta de sofisticación que resulta de una falta de percepción del medio ambiente, o de una relación significativa con él. El resultado es que el observador del boludo comienza a atribuir cosas, a proyectar. Es gracias a esta proyección que el personaje de Peter Sellers termina en la posición inesperada e inmerecida de presidente de los EEUU.

El término “bolas”, origen de todo esto, se refiere a testículos, y la imagen evocada es la muy compleja de un toro superdotado que se mueve como un buey lento y carente, con movimientos efectuados con el impedimento de la carga de un equipo en última instancia inútil.

Estas explicaciones son importantes porque una vez que referimos la palabra boludo al arte, entran otros factores que trascienden lo que sería un arte meramente estúpido (en términos de no-inteligente), emocionalmente inexpresivo, o trivial y obvio. Además, muchas de estas cualidades también serían atribuibles a un arte kitsch o a una producción en masa, y no alcanzarían para captar lo que considero un auténtico arte boludo. Es por lo tanto una palabra que, aunque no cubre todo el significado que me gustaría, me es útil porque contiene una plataforma importante. Me servirá hasta que se encuentre una mejor.

Diría que la cualidad fundamental de un buen arte boludo es la no-emisión --o por lo menos, la emisión minimizada-- de información. La obra tiene una presencia innegable, a veces incluso agresiva, pero no dice nada. Es claro que “decir nada” es una noción relativa—toda forma por más vacía que sea tiene un sub-texto que de alguna manera introduce un contenido—pero “decir nada” aquí quiere decir que la obra no es declarativa, que no tiene un mensaje explícito. La boludez está en relación inversa a la declaración emitida. En ese sentido una obra formalista es altamente declarativa, aún si su declaración se refiere a si misma y no a un mensaje exterior. Al ser altamente declarativa, su grado de boludez es relativamente bajo.

Es aquí donde probablemente hay que diferenciar entre boludez y gratuidad. La obra gratuita, o “al cohete”, no es necesariamente una obra boluda. La función de la obra boluda es la de estar ahí--la de hasta cierto punto afirmar su presencia. No es casual que la película de Peter Sellers en inglés llevaba el título de “Being There”, de “estando ahí”. Pero como la afirmación de presencia se puede convertir en una declaración, la formalización de la obra boluda forzosamente tiene que ser modesta. O sea que a pesar de afirmar su presencia, al mismo tiempo también la niega. O como dice Liliana Porter sobre el tema y sugiriendo la obra de Morandi: “El arte boludo bien logrado, sería capaz de ese silencio tan perfecto que nos permitiría, utópicamente, escuchar. Lo boludo sería el espacio de lo contrario.”

Queremos entonces producir obras que en última instancia nieguen su propia presencia sin llegar al extremo de la no-existencia. Se trata de crear una obra que funcione en la frontera frágil entre la imbecilidad y la invisibilidad sin caer ni en una ni en la otra.

Una de las tentaciones para solucionar estos problemas es la de hacer obras tautológicas. Históricamente, la tautología fue usada para eliminar toda referencia no-artística y permitir que la obra de arte sea nada más que ella misma. Eso se lograba ya sea por medio de un reduccionismo formal o usando el contenido como si fuera un zoquete dado vuelta sobre si mismo. El ejemplo clásico en el arte norteamericano está dado por las pinturas negras estriadas de Frank Stella, las cuales fueron hechas como “reducciones” de la forma exterior del cuadro. Pero el resultado de esta estrategia raramente permitió una aproximación a un arte boludo en el sentido que quiero darle aquí. La tautología en general se limitó a generar obras estéticamente narcisistas y cerradas al público. Fue un arte mucho más cercano al autismo que a lo boludo. Primero porque afirmaba su existencia como parte del arte. Eso era su razón de ser y justificación de su existencia. Segundo, porque al mismo tiempo se declaraba autosuficiente, aislado de toda otra realidad. Con una arrogancia escondida en una simplicidad simplista, este arte trataba de establecer un valor absoluto e inamovible. La obra se erigía en una entidad que no necesita de un público para existir realmente. Eran obras anti-público.

Uno de los precursores del arte boludo fue Ruben Santantonín (Argentina, 1919 –1969). Aunque Santantonín nunca describió su arte en estos términos, su aproximación fue grande. Casi como una premonición del arte boludo, titulaba sus obras “Cosas”, y en 1961 escribió en su diario que:

“La cultura enflaquece de historia. Sólo lo actual la nutre. Quiero introducirme hasta el frenesí en todo ese total existencial que presiento como lo actual. Quiero sentir que existí con mi tiempo. NO OTRO... Quiero sangrar de existencia”.

Al querer “sangrar de existencia” Santantonín de hecho eliminaba todo tipo de declaración, de mensaje o de estética. Su obra quería “ser” y nada más, sin siquiera hablar de si misma o de su pertenencia al arte. Si la obra no llegó a ser realmente boluda, su fracaso se debió a que, paradójicamente por razones de su ubicación histórica, Santantonín quiso que se concentrara y limitara a la afirmación de su propia existencia. Esa especie de falta de modestia introdujo en su obra el factor misterio y con ello la mantuvo dentro de los cánones del arte tradicional.

Aunque suene extraño, el interés del arte boludo está en su naturaleza auténticamente democrática. El arte tal como lo conocemos, al igual que todo intercambio de información, siempre constituye un ejercicio de poder. El emisor posee y administra la información, y luego manipula y controla la atención del receptor. En el arte boludo ideal, la emisión de información no existe. Al igual que el Triángulo de las Bermudas o los agujeros negros de las galaxias, la obra boluda atrae información en lugar de darla. Si hay alguna información emitida, ésta no es más que un reflejo de la información absorbida.

En el arte boludo ideal, el observador termina emitiendo energía sin recibir nada a cambio. No hay intercambio, no quedan huellas ni documentación de diálogo entre observador y obra. Negando las normas de intercambio capitalista, no hay recompensa intelectual para el público, no importa si emotiva o hedonística, salvo aquella producida por la propia actividad del espectador. Si se logra una experiencia de lo sublime es solamente porque el espectador la proyectó, no porque el artista la haya creado.

En su intento de abolir el poder, el arte boludo no solamente evita la emisión de información de la obra, sino que también trata de lograr la desaparición de la autoría. El observador ya no se enfrenta a la presencia de un artista individualizado sino a una mirada impersonal y vacía. El monólogo del artista, tal como se expresa en la obra tradicional, deja de existir. El artista ofrece su silencio, y si existe algún diálogo, éste se desarrolla entre el monólogo del observador y su eco. Si surge algún aspecto poético, es uno nutrido por el observador. La responsabilidad del esfuerzo creativo es transferida del artista al público. El acto de consumir (como actitud pasiva y estática) deja de tener sentido.

Esta transferencia radical del esfuerzo creativo del artista hacia el público altera muchas cosas. Uno de los cambios se efectúa en el rol del artista en cuanto que éste ya no dirige su obra a un mercado de consumo sino que trata de crear un campo de activación. La obra de arte no termina en ser objeto sino en ser situación. El arte boludo requiere una reinterpretación del reduccionismo y de su uso. Se trata de eliminar lo superfluo, pero esta acción ya no responde a un esfuerzo de aislar una esencia mítica y obscurantista del arte. En cambio, se trata de una operación no formalista, una operación enfocada en el control de la información. El propósito de este control no es de encontrar una esencia sino de negar el ego del artista y de forzar un máximo de emisión informativa por parte del observador.

Al pasar del campo formal al de la información proyectada también se alteran los criterios de calidad que generalmente se asocian con la obra de arte y se utilizan para evaluarla. Es más, el criterio de calidad artística en realidad desaparece. Deja su lugar a un criterio de funcionalidad en la generación imaginativa de lo que antes se definía como un público consumidor. Entre otras cosas, la noción de belleza pierde completamente su importancia y la calidad de la obra aumenta en proporción a la densidad de imaginación que genera en el espectador.

Para ilustrar esto voy a usar el ejemplo del espejo. En términos del arte tradicional, enfrentados a una variedad de espejos, el público elegiría uno de ellos basado en la preferencia de su forma y su marco. Pero lo que define el espejo, la superficie reflejante que hace que el espejo sea realmente un espejo, no tiene nada que ver con la forma o el marco. En el caso de la obra de arte boluda la situación es igualmente clara. La forma y marco, ingredientes esteticantes y por lo tanto declaratorios, interfieren con el grado de boludez. La

apreciación de la obra realmente boluda es integral, directa y sin adulteraciones extrañas, sin ruidos. Una obra puede ser más boluda que otra, pero la atribución de valores estéticos y/o comerciales en este caso ya no tiene sentido ya que pertenecen a otra esfera.

Antes de seguir, quiero aclarar que con todo esto no se trata de borrar o ignorar lo producido en la historia del arte desde sus principios hasta ahora. El aspecto tradicional declarativo de la obra de arte innegablemente siempre satisfizo y satisface ciertas funciones. Se produce, intrínsecamente, un proceso de transmutación que a veces logra enfrentarnos a misterios desconocidos, aun si ese enfrentamiento ocurre a través de la interpretación de otros. O permite hacer que ideas escondidas se hagan visibles e inteligibles gracias a una traducción visual. León Ferrari discutiendo estas ideas, comentó que él “putea a través del arte”. Lo que en otros medios no pasaría de ser un comentario efímero y descartable, al pasar al arte adquiere una permanencia potencialmente indeleble. Lo que no se resuelve es la activación del espectador, la permanencia de la obra como una situación activadora en lugar de un objeto consumible.

La eficacia de la obra boluda en cuanto a su calidad de situación activadora solamente se podría medir en relación con la cantidad de información que absorbe, un factor que depende más de la proyección del observador que de la habilidad del artista. Aquí es muy probable que el observador menos sofisticado termine proyectando mucho más que el observador iniciado. Esto significa que la importancia de la obra boluda ya no es definida por un grupo de especialistas sino por un colectivo general. Nuevamente nos ubicamos en un campo muy cercano al kitsch. Pero en el kitsch genuinamente consumido (es decir sin la actitud sobradora del intelectual refinado) el consumidor utiliza su empatía con una solución pre-fabricada y envasada. La observación genuina de un objeto kitsch no proviene de un esfuerzo activo. Al contrario, la imaginación es aniquilada por la actividad de consumo. Se puede decir que esto funciona tan bien porque es el consumidor quien se boludiza.

En el arte boludo sucede lo opuesto. Es la actividad de consumo la cual queda aniquilada por la imaginación. En el silencio que se presenta no hay casi nada para consumir y hay casi todo para imaginar.

Borges nos ofrece un ejemplo para todo esto en su cuento “El Aleph”. El Aleph es un punto solamente perceptible desde el piso de un sótano: “fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera” instruye su dueño. El punto, en realidad una esferita de dos o tres centímetros de diámetro, contiene todas las imágenes del mundo. Por pura coincidencia Carlos Argentino Daneri, el dueño del sótano y del Aleph, es alguien a quien se podría catalogar como un boludo. “Su actividad mental”, escribe Borges, “es continúa, apasionada, versátil y del todo insignificante”. Pero el personaje, creado por Borges para criticar a un colega, en realidad no importa. Lo que importa para nuestro caso es que esa bolita de Borges contiene toda la información del universo, simultáneamente, sin confundirse o mezclarse. Cualquier cualidad declaratoria que esa información pudiera comunicar queda anulada por la falta de orden y de jerarquización. El observador termina en un trance meditativo de proyección total. Y la hiper-saturación informativa aquí equivale al silencio más profundo.

A estas alturas es justo preguntarse si la obra de arte boluda perfecta es posible o si solamente es una utopía. En realidad toda la actividad catalogada como artística es utópica y el arte

boludo es una de ellas. Más que una posibilidad completa, es un instrumento más de evaluación.

Entrenados para producir y comprar objetos, perdemos de vista al arte mismo. Históricamente, el artista rupestre que quiso favorecer la caza; el artista religioso que quiso replicar lo sagrado; el realista que quiso reproducir los infinitos puntos que componen la realidad; el abstracto que quiso arreglar la sensibilidad del mundo; el artista político que quiso cambiar la conciencia de la sociedad-- todos ellos no lograron más que hacer anotaciones al problema sin llegar a solucionarlo. El hecho que a lo mejor sus esfuerzos obtuvieron un reconocimiento social y obtuvieron recompensas materiales no disminuye el fracaso de su empresa.

El productor de arte boludo seguramente compartirá ese mismo destino, en parte porque su nueva empresa conlleva una contradicción implícita insuperable. La obra de arte boludo ideal y lograda deja de ser legible como perteneciente al campo del arte. La atribución de una pertenencia, al arte o a otra cosa, es declaratoria y por lo tanto anti-boluda. Es el problema que tuvo Santantonín y limitó su enorme potencial. Por la escala y la forma de presentación de su obra, Santantonín creó interlocutores que, mal que bien, siguen forzando un diálogo con el espectador en lugar de limitarse a generar un monólogo. Son obstáculos que también enfrentaron muchos otros artistas como por ejemplo, para citar solamente a tres, Lucio Fontana, Hélio Oiticica y Richard Tuttle.

En sus esculturas intituladas “Conceptos espaciales” de 1959-1960, ya de entrada, Fontana le erró con el título. Sus variaciones sobre las esferas de bronce hubieran sido mucho más sugerentes-- y no por las obvias evocaciones formales—si no hubiera dado una guía con esas palabras. Involuntariamente las convirtió en ilustraciones de otras especulaciones.

En sus “Bóviles” Oiticica evitó cuidadosamente todo efecto narrativo y la posibilidad de evocaciones absurdistas y surrealistas. Trató de enfatizar la importancia de las relaciones por encima de los objetos mismos. Cuando utilizó la noción de “ready-made” lo fue, no para enriquecer el objeto trivial, sino para sacarlo completamente de la experiencia cotidiana. De ahí que Oiticica también los llamara “Trans-objetos”. El ready-made fue incorporado en lo que él describe como “... una idea estética, haciéndolo parte de la obra... y haciéndolo participar de una idea universal sin perder su estructura previa.” Pero al final de cuentas, la meta de Oiticica era la de satisfacer su propia sensibilidad poética y de compartir ésta al máximo con el espectador.

Richard Tuttle, en reacción al espectacularismo creciente del arte norteamericano, se concentró en el uso de materiales y en las formas triviales en una escala sub-modesta. En cierto modo se le puede considerar como el representante norteamericano más auténtico de una especie de “arte povera made in USA”. Tuttle, paradójicamente, logró una apariencia de mucho mayor pobreza que el arte de los italianos. Pero el repertorio y forma de trabajar de Tuttle rápidamente se estilizaron y se convirtieron en el instrumento tradicional de representación del artista individualizado. En su obra uno reconoce a Tuttle, y no a la imaginación propia.

Ni Santantonín, ni Fontana, ni Oiticica, ni Tuttle se habían propuesto hacer obras boludas. Santantonín estaba demasiado preocupado con la existencia y con su existencia; la apariencia en Fontana es casual--soy yo el que le proyecta la parte boluda; en el caso de Oiticica, el nombre "Bolides" se refería a meteoritos y nada más que eso; y Tuttle con seguridad nunca en su vida oyó la palabra.

Hay una obra más reciente que, salvo por el título, me parece más certera para explicar lo que vengo diciendo. Fue hecha en 2002 en Perú, una colaboración de Francis Alys, Rafael Ortega y Cuauhtemoc Medina. En ella, 500 voluntarios movieron unos 10 centímetros, palada tras palada, una duna de arena. En si misma, la obra parece ser producto de una actividad totalmente gratuita, carente de todo sentido. Es más, es carente de sentido en la forma más absoluta en que se puede formalizar una carencia. Y sin embargo la operación evoca la nostalgia exótica que uno proyecta sobre las pirámides egipcias. Evoca las elucubraciones sobre la relatividad del uso del tiempo con relación a la vida limitada del hombre y puesta dentro de la perspectiva más amplia de la historia. Y el deshilar de ideas y argumentos aquí puede seguir infinitamente. Es el título de la obra, "Cuando la fe mueve montañas", que desgraciadamente daña el resultado. El título es información declaratoria que contextualiza y limita la proyección del espectador.

Si efectivamente el artista que hace arte boludo llegara a lograr el extremo ideal, correría el peligro de que la obra pase completamente desapercibida y muera en la invisibilidad. La definición de la habilidad del artista entonces pasa de su refinamiento artesanal a su capacidad de administrar la declaración artística. Todo su esfuerzo se concentrará en despertar la atención del espectador lo suficientemente como para que éste comience su proceso de proyección, sin nunca llegar a interferir con él.

Esta misión es quizás la más difícil que hasta el momento se haya encontrado en la historia del arte. Requiere un sentido formalista que ayude a eliminar la forma; un conceptualismo sin conceptos; y una habilidad artesanal capaz de auto-eliminarse hasta un mínimo cuidadosamente precisado. El artista tiene que demostrar que la obra pertenece al campo del arte pero sin declararla; sin participar en la competencia que establece la aceptación de las calidades artísticas; escapando toda posibilidad de comparación.

El arte boludo ideal es también la única forma de arte que puede lograr ese cambio social profundo que a lo largo de la historia no han logrado ni el sermón ni el panfleto. Sería la concientización y activación total que permite borrar la frontera que separa a los que producen de los que consumen. Es en la claridad de estos planteos en donde en última instancia se separan claramente los caminos de los artistas que tratan de hacer un arte boludo de aquellos caminos transitados por los artistas que son boludos. Sin darse cuenta de las dimensiones y resonancias de su ficción, Borges marcó esa diferencia al describir un posible paradigma para el arte boludo y al mismo tiempo que lo ubica en la propiedad de un creador que es un boludo.

Y al concentrarse en el mercadeo de los objetos, la historia del arte no tuvo todavía, ni el tiempo, ni la capacidad suficientes como para desarrollar la sutileza o el instrumental necesario para entender plenamente las diferencias entre ambos.

## - **Manifiesto**

Presumo de ser un artista revolucionario. Tengo una visión del mundo y la misión de ponerla en efecto. Quiero eliminar la explotación del hombre por el hombre, lograr una distribución equitativa de tareas y bienes, construir una sociedad justa, libre y sin clases.

Para lograr mi ideal tengo que comunicarme con la mayor cantidad de público posible, algo que solamente puedo lograr con una gran producción y un buen sistema de distribución de mi obra. La obra no puede quedar reducida a unos pocos ejemplos artesanales exhibidos esporádicamente.

Para llegar al público que quiero convertir a mis ideas necesito medios de producción que hagan mi tarea lo más eficiente posible. Necesito, también, mano de obra contratada que pueda trabajar en aquellas partes que no requieren mi esfuerzo creativo y que se puedan ejecutar bajo mis instrucciones.

Con pocos medios económicos a mi alcance para la adquisición de equipo y maquinaria, me veo forzado a utilizar mi ingenio. Tengo que buscar ocasiones que me favorezcan, aprovecharme de errores ajenos, regatear precios. En otras palabras, tengo que actuar con más inteligencia que aquellos que seguramente se aprovecharían de mí en caso de un descuido.

La misma situación económica me impide contratar ayudantes al salario que se merecen. Tengo que pagar lo menos posible, alargar las horas de trabajo y lograr un máximo de productividad con un costo mínimo. Si en este proceso me llegara a sobrar dinero, lo debo invertir en más y mejor equipo, y en el empleo de más gente bajo las mismas condiciones.

El mayor obstáculo para la difusión de mi obra es la competencia. Hay otros artistas que con ideas parecidas a las mías y con otras, interfieren con mi posible contacto con el público. El público gasta dinero en obra que no es la mía. Con ello distrae su atención de las metas revolucionarias de mi obra y el dinero mal invertido no me permite mejorar mis condiciones de producción. Tengo que lograr imponer mi obra por encima de estos obstáculos.

Obviamente no puedo eliminar físicamente a los artistas que compiten conmigo. Pero sí puedo tratar de desprestigiarlos, de crear rumores, de enemistarlos con sus galeristas, y en general, de sabotear sus canales de difusión. Con algo de suerte y un poco de manipulación podré, entonces incorporar esos canales de difusión de obra al mío, asegurando mi preeminencia en el público.

Mis ventas incrementarán, con lo cual podré, adquirir más y mejores medios de producción y contratar más ayuda. Podré, considerar la posibilidad de acceder a nuevos públicos, crear incluso un mercado internacional para mi arte. Con ello, el día que mis ideales revolucionarios se hagan realidad estará al alcance de mi mano.

## - Inspiración

Se me ha preguntado bajo que circunstancias se me ocurre una idea. El proceso es aproximadamente como lo describo a continuación:

Mi pulso pierde velocidad hasta que ya no lo puedo ubicar. Mi cuerpo me produce la sensación de disolverse lentamente hasta que se convierte en imperceptible. La luz suavemente va perdiendo intensidad y la realidad exterior adquiere un tono más cálido, un velo sutil como producido por el uso de anteojos de sol anaranjados. El suelo aparenta perder su horizontalidad, pasando a un plano inclinado de aproximadamente 8 grados.

A partir de este momento me siento como sobre un colchón de aire, no tocando el suelo a causa de una separación mínima. Se produce un relajamiento total, nada conocido ni recordado ocupa mi espacio interior. Después de un lapso de tiempo inmedible, el lugar donde uno supone el cielo se tensa. El aire vibra a causa de sonidos extraños, aunque no sin melodía.

La zona por encima de mí comienza a oscurecerse más y más, aisladamente de la luz que me rodea. La oscuridad se intensifica y define una línea como de rajadura que toma una luminosidad insoportable, mientras que el sonido aumenta de volumen adquiriendo calidades de fanfarria. Árboles que no veo detrás de mí tiemblan levemente y murmuran. La rajadura se abre y chorros de configuraciones inmateriales fluyen y se desparraman en un bailoteo glorioso inundando todo con rayos de luz rosada y turquesa.

Una forma se separa del grupo, no la puedo ver, pero de golpe siento una levísima presión en mi hombro izquierdo y un aura perfumada. El lóbulo de mi oreja se mueve gracias a una pequeña brisa. Tengo la sensación de que algo se está formando, algo que conecta mi ombligo con mi cerebro.

Súbitamente puedo leer una idea dentro de mí. Vuelvo a ser yo mismo, la realidad recupera su forma, como si nada hubiera sucedido.

Nadie me creerá que estas son las circunstancias bajo las cuales se me ocurren las ideas. Parecería increíble que todo esto suceda cada vez que se me ocurre algo. El escepticismo está justificado. En realidad solamente me sucedió una vez, cuando tuve la idea de escribir esta explicación.