



Con motivo de la presentación de Rasheed Araeen en Lima, Octubre de 2013.

Más información en: <http://ata.org.pe/2013/09/17/rasheed-araeen-en-lima/>

## RETORNO A BALUCHISTÁN

### Nominalizando la estética burguesa

Durante la década de 1980, o tal vez a finales de 1970, viajaba en el sur de Baluchistán, una de las zonas más secas y áridas de Pakistán. Al mirar por la ventana del autobús, me sentí abrumado por el paisaje. Como una experiencia estética esto no era algo nuevo para mí, ya que siempre me había sentido atraído por la belleza natural y cruda de este paisaje. En realidad había pasado mi infancia en Baluchistán; y más adelante, cuando me vine a vivir a Karachi, iba allí para pasar fines de semana o días de fiesta con mis padres, que aún vivían allí. Durante estos viajes, en autobús o en auto, a menudo me encontré mirando y contemplando este paisaje. De hecho, el recuerdo de este período a menudo ha perseguido a mi imaginación. Pero esta vez había algo profundamente diferente, cuando de pronto me sorprendió una idea. Me dije a mí mismo: “¿Por qué no puede esto ser o convertirse en una obra de arte?”

Estaba, de hecho, preocupado por esta cuestión desde hacía casi veinte años, pero sin una respuesta satisfactoria. La pintura o la fotografía estaban fuera de discusión, no sólo porque las había dejado hacía mucho tiempo, sino también porque no podían —como géneros específicos— ocuparse de una manera significativa de la complejidad de lo que tenía en mente<sup>1</sup>. Yo podría haber recurrido a la historia del arte, ya que era consciente del Land Art de finales de los años sesenta (quizás fue esta conciencia la que también contribuyó a esta experiencia), y producir algo nuevo que hubiera ido más allá de lo que ya se había hecho. Pero había un problema muy difícil: ¿cómo iba a ir más allá de lo que se había establecido como precedentes históricos sin tener en cuenta la ideología que los había legitimado como cánones de la historia del arte?

Además, si para la ideología eurocéntrica los cánones de la historia del arte han sido y están consagrados solamente en el tema europeo, ¿este tema no representaría también la premisa burguesa de la modernidad que parecía por el momento haber alcanzado los límites de esta

visión progresista? El problema para mí, por tanto, no era sólo la forma de hacer frente a esta ideología eurocéntrica, sino también la premisa burguesa en la que todo quedó atrapado y cosificado. Si el arte no podía funcionar como un proceso social de transformación dentro de este contexto, entonces en su intento de encontrar una alternativa, el arte tenía que liberarse de él.

Lo que había encontrado en realidad no era un paisaje estéril o una tierra salvaje. La tierra salvaje ha sido —y sigue siendo— un tema favorito para los artistas, sobre todo de algunos conceptualistas de los finales de los años 1960 que vieron la remota tierra estéril como un escape de los problemas de comercialización deshumanizada del espacio urbano de las metrópolis modernas, como Nueva York y Londres. Pero si la metrópolis se había convertido en un lugar donde sólo la cultura de consumo podría reproducirse y prosperar, atrapando la imaginación humana en sus demandas seductoras y recompensas sin fin, el capitalismo también había estado echando la mirada sobre lo que consideraba que es la tierra salvaje. Con la globalización esta mirada se ha dirigido a las zonas afectadas por la pobreza y la carencia de África, Asia y América Latina, con el fin de tomar posesión de toda la tierra de la que puedan apoderarse, con total desprecio por los pueblos que viven allí.

Para los conceptualistas del Land Art, el paisaje, de hecho, ofreció una fantasía que podían manipular conceptualmente y presentar como una obra de arte para satisfacer un discurso centrado en sí mismo. Si aparecía una tierra, en particular a través del ojo de la cámara, como una tierra en estadio “salvaje” era sólo porque no querían ver ni permitir a sus ojos penetrar más allá de lo que querían ver. Así, las personas que habitaban en la tierra o bien desaparecieron de su mirada o se convirtieron en objetos<sup>2</sup>.

La aridez del paisaje que estamos viendo es en realidad engañosa. Este terreno puede parecer seco y árido, pero no siempre es así. Durante el monzón, cuando llueve, la tierra árida se transforma, aunque brevemente, en un frondoso pasto verde. En este pasto podemos ver pastando a los animales domésticos, como cabras y camellos. La tierra también se cultiva después de que cae la lluvia. Pero este cultivo ocurre durante un período muy limitado ya que el calor del verano— la temperatura aquí es por lo general por encima de 30 grados centígrados— seca todo. Sin embargo, lo poco que se produce y se salva de la tierra de alguna manera apoya y sostiene la vida de sus habitantes.

Para algunos románticos urbanos esto puede parecer como una forma intacta o ideal de vida, lejos de los problemas de la cultura de consumo, pero en realidad se trata de una imagen diferente. Si pudiéramos ver más allá de lo que aparece al ojo de la cámara, nos daríamos cuenta de que a lo que nos enfrentamos es a la pobreza y a las carencias de uno de los pueblos más pobres del mundo. La leche de las cabras y camellos, con un poco de pan de sorgo —lo que comúnmente crece allí— puede darles algo para sobrevivir, salvarlos de

la hambruna extrema, pero la mayoría de gente de allí —en particular las mujeres y los niños— a menudo pasa hambre. Esta no es una imagen inusual o única, puede verse a en todo el mundo. Es un hecho reconocido que alrededor de dos mil millones de personas viven en la pobreza extrema en el hoy llamado Tercer Mundo.

No es necesario para mí ir a las causas históricas de las dificultades que pasa la gente, pero con la “globalización” la situación está empeorando. En cuanto a las clases gobernantes del Tercer Mundo, la mayoría de ellas han capitulado ante el poder del capitalismo mundial y lo que ahora todos quieren es compartir parte de su botín, incluso cuando saben muy bien que esto está causando miseria insoportable para la mayoría de la gente. La ambición de la mayoría de artistas, críticos, historiadores y curadores del Tercer Mundo no es diferente de las aspiraciones de estas clases. Aunque muchos de estos intelectuales son ahora parte de la escena artística mundial, actuando como funcionarios del sistema en pos de su carrera (en Occidente), sería injusto dirigirnos sólo a ellos con críticas especiales. Con la globalización y el colapso de la idea de que el Tercer Mundo ofrezca una oposición ideológica al imperialismo (occidental), lo que queda es sólo retórica vacía de las occidentalizadas clases medias cuyo objetivo sólo es avergonzar la conciencia liberal de los grandes jefes, a fin de extraer de ellos algo más de beneficios para su propia vida, vulgarmente egoísta. Sin embargo, es importante señalar que el interés propio y el oportunismo no sólo son las prerrogativas de los intelectuales del Tercer Mundo; son universalmente endémicas como parte de la vida intelectual del mundo globalizado de hoy.

Por tanto, debo volver a mi propio sitio. Siendo testigo del perpetuo empeoramiento de las condiciones socioeconómicas y políticas de la mayoría de los países del Tercer Mundo, luego de que lograron su independencia después de la Segunda Guerra Mundial, había llegado a un punto en mi vida en el que ya no podía justificar mi posición como artista o ver algún significado en el arte que haya tomado en cuenta este cambio y haya respondido a él críticamente. Pero ¿sería esto suficiente?

Después de haber logrado su ambición de alcanzar y dominar todos los rincones del mundo, con su ideología de acaparamiento y explotación de cualquier cosa sobre la que pueda poner sus manos sin beneficiar a las personas cuyos recursos explota, el sometimiento del capitalismo de todo a los cánones del dinero no sólo ha sumido al mundo en crisis sociales, éticas e intelectuales, sino también ha paralizado la capacidad de la mayoría de la gente de pensar en una alternativa. Esto también ha hecho extremadamente difícil que el arte funcione como un discurso crítico. Como ya está atrapado en un paradigma decadente egoísta de la peor especie desde su surgimiento como conciencia iluminada, el contexto burgués ya no puede ofrecer una solución radical. ¿Podemos, entonces, buscar una alternativa significativa sin atacar las raíces de este problema? ¿Es suficiente reflexionar críticamente sobre esta realidad preocupante, pero sin sugerir una manera de encontrar una alternativa productiva y positiva?

Lo que es fundamental para mi sugerencia es la *idea* de que es posible percibir o producir arte en un contexto radicalmente diferente, un arte que se ubique fuera de la institución burguesa y que no sea necesariamente dependiente de su mediación y legitimación. Si somos capaces de reconocer que ahora hay una creciente resistencia, a nivel mundial, contra el poder mundial del capitalismo, entonces esto puede proporcionarnos un contexto alternativo. Digo esto luego del pesimismo de Adorno, resultante de su incapacidad de encontrar en la sociedad<sup>3</sup> los medios de acción social. Yo, en cambio, sugiero que tenemos una manera de salir de lo que parece ser la parálisis del pensamiento progresista, o lo que para Adorno era una “hibernación”. Si podemos dejar de ver a Occidente como la sociedad o el centro del mundo, entonces es posible despertar de esta hibernación y pensar y desarrollar un discurso que postule o reconozca un agente social capaz de lograr progreso, tanto material como filosóficamente, en la lucha de los campesinos menesterosos y los trabajadores explotados de todo el mundo.

Cuando miro el paisaje que he invocado aquí, no puedo evitar pensar en los que habitan la tierra. Y a menudo me he preguntado: ¿es posible hacer algo en el arte que sea significativo para la gente de allí y sin ser paternalista o condescendiente?, ¿podemos hacer algo más allá de mirar la tierra desde la perspectiva egocéntrica romántica del artista? Y tentativamente en otros lugares ya he propuesto una solución a esta pregunta, pero aquí quiero ver esto con más detalle y explorar la viabilidad de esta propuesta, con todas sus paradojas y contradicciones. Hay enormes dificultades teóricas y problemas logísticos que no pretendo resolver aquí. Soy artista en ejercicio y no un teórico y, aunque reconozco plenamente la importancia de la teoría, mi principal preocupación aquí es la imaginación creativa. El punto que quiero recalcar aquí es que se trata de la experiencia perceptual que siempre me ha llevado a conceptualizar las cosas, y estoy, entonces, cansado de las cosas que predeterminan el papel de la imaginación. Por supuesto que hay implicaciones teóricas en lo que propongo, pero ellas surgen de una imaginación artística y no de un discurso académico. Quiero seguir adelante con el poder imaginativo del arte, con una propuesta que pueda conducir a una nueva forma de pensar y producir un nuevo tipo de práctica crítica, por lo que también puede surgir un concepto revolucionario del arte basado *en el nominalismo del trabajo diario realizado por la gente misma o su producción material*.

## II

¿Por qué nominalismo? ¿Y cuál es su importancia? La presencia de la tensión nominal en el arte no es nueva. Esto se remonta a principios de la vanguardia, sobre todo en los *ready-mades* [utilización artística de objetos comunes] de Duchamp o en el uso de lo cotidiano en el arte. Me parecen muy útiles las ideas de los productivistas rusos —en particular el trabajo de Boris Arvatov— que querían abolir la división entre la producción intelectual y

material<sup>4</sup>. Mi propia experiencia en lo nominal se remonta a 1965, cuando concebí mi primera escultura “minimalista”<sup>5</sup>, pero yo no era entonces consciente de las ideas de lo “cotidiano”. Tampoco se me había ocurrido durante más o menos los últimos treinta y cinco años que el mundo “nominal” podría ser significativo en la descripción de las características de algunos de los trabajos que ya había estado persiguiendo. En realidad, fue durante una conversación el año pasado con unos amigos, con quienes estaba hablando de mis ideas sobre el arte, cuando me di cuenta de la importancia de lo nominal. Mientras les explicaba mis recientes pensamientos sobre el arte, particularmente cómo la tierra y lo que produce podrían considerarse una obra de arte, uno de ellos exclamó: “¿Pero dónde está el arte? ¿Lo que estás hablando es nominal?” Hice una pausa brevemente y dije: “Es una buena idea, lo nominal”.

A pesar de que lo que subyace a este trabajo precede a mi conciencia de lo nominal, mi reciente contemplación de lo nominal me ha ayudado mucho en mi entendimiento del potencial radical de lo que se ha conocido en la teoría del arte como el “día a día”. Me ha convencido de que si pudiéramos radicalizar la idea de lo cotidiano para que ya no se elimine de los procesos vitales y cosifique como objeto estetizado, entonces hay un camino a seguir.

Ya existe, en mi opinión, conceptualización considerable y profunda de lo nominal en el *avant-garde*; el trabajo de algunos conceptualistas del *Land Art* de finales de los años sesenta, en particular, ofrece un paso significativo hacia lo nominal. Pero, ya que su obra fue concebida y realizada en el contexto de individualismo y de expresión burguesa, apropiando lo nominal del proceso de la vida cotidiana o el trabajo colectivo, el potencial radical de lo nominal fue contenido y socavado. La pregunta a la que entonces me enfrenté fue la forma de localizar una experiencia de un país pobre del Tercer Mundo —considerado fuera de la corriente principal— en la historia de la vanguardia, pero, al mismo tiempo, evitando su sometimiento a la legitimación institucional. De hecho, hay dos problemas aquí. Si el desenvolvimiento del artista se encuentra en el individualismo legitimado por la institución burguesa, ¿cómo puede legitimarse un intento de crear un cambio de la actividad egocéntrica del individuo en dirección al sujeto colectivo? La respuesta parece estar en la naturaleza del cambio. Si este cambio puede producir una actuación colectiva capaz de resistir al individualismo por su *trabajo creativo y productivo autosostenible, produciría su propia legitimación*.

También me di cuenta de que sería necesario tener en cuenta el cambio de actuación, de la opulenta sociedad de Occidente —donde la cultura consumista burguesa parece haber asimilado y pacificado el potencial revolucionario de la clase obrera industrial— hacia la resistencia de los superexplotados y masas menesterosas del mundo; y tener en cuenta la producción del arte como parte de esta resistencia que implica, por ejemplo, la

expropiación de tierras y su transformación como un acto creativo-productivo de los que viven y trabajan en ella.

La consecuencia de esto no es que la lucha de la clase obrera industrial haya terminado o que ya no sea importante. Tampoco estoy sugiriendo que los trabajadores en Occidente ya no tengan un papel en el proceso revolucionario. Pero parece que ellos solos no están en una posición histórica de desempeñar un papel de vanguardia. Los trabajadores de los países industriales avanzados, que tienen más recursos que los del resto del mundo, aún pueden jugar un papel muy productivo en el desarrollo de una red mundial de resistencia y lucha. Pero, considerando los intereses a largo plazo de toda la humanidad, sus aspiraciones se deben integrar con la lucha encabezada por aquellos que son los más explotados y desposeídos. El alcance de este trabajo no me permite ir más allá y explorar la naturaleza y el marco de esta alianza en todo el mundo, pero aquí es importante reconocer que sin esta alianza no podemos imaginar una lucha exitosa.

### **III**

Pueda que yo haya dado una impresión de apatía y pasividad por parte de los pobres del mundo. No era mi intención; en verdad, nunca ha sido así. En la actualidad surge la fusión de la resistencia y las protestas generalizadas contra el intento de las multinacionales de apoderarse de los recursos materiales que quedan en el mundo y utilizarlos para su propio interés y beneficio. En Pakistán, como en el resto del subcontinente indio, por ejemplo, se está invitando a las multinacionales a desarrollar la tierra, entre otras cosas. A estas empresas se les ha ofrecido, en muchos casos, el libre acceso a la tierra y la concesión libre de impuestos, al menos durante los primeros diez años. La respuesta a esta globalización ha sido un amplio debate en busca de una alternativa local, una alternativa que permita que la tierra se quede en manos del pueblo. En la actualidad hay frecuentes debates —incluso en la televisión controlada por el gobierno— sobre los beneficios de la agricultura colectiva. Las explotaciones individuales —que son a menudo de escasas tres hectáreas— no son capaces de proporcionar incluso de subsistencia a una familia, y la única solución es o bien sucumbir ante el poder de las multinacionales, o el desarrollo de un moderno sistema de agricultura colectiva desarrollado por las personas mismas para aumentar la eficiencia de la tierra.

Esta resistencia no siempre implica la protesta o la confrontación, sino que la gente en lugar de eso utiliza su imaginación creativa (fundamental para el arte) para adoptar métodos que la empoderen. Un ejemplo es el de los agricultores en América Central. En Guatemala y Honduras, los agricultores han descubierto, con la ayuda de las ONG que trabajan allí, un “haba mágica” llamada *mucuna*. Como resultado de la utilización de los granos de *mucuna* para revitalizar la tierra, “los cultivos de maíz se han triplicado, la erosión de la tierra se ha

detenido, la destrucción de las selvas tropicales se ha contenido y la migración a las ciudades se ha revertido<sup>6</sup>. Muchas familias que veinte años atrás habían dejado su tierra porque no podían alimentarse por sí mismos y se fueron a las ciudades donde se enfrentaron a la miseria de la pobreza urbana, han regresado a su tierra y están dispuestos a cultivarla. Una de las propiedades del frijol *mucuna* es que actúa como abono natural y enriquece la tierra sin el uso de fertilizantes químicos, que se tienen que comprar de las multinacionales. Este ejemplo es muy importante, ya que va más allá de lo que Lyotard, al referirse a la inutilidad de los movimientos de protesta, llama “reaccional”<sup>7</sup>, y produce un discurso alternativo que es a la vez resistente y autoempoderador.

Cuando quedé abrumado por el paisaje en Baluchistán, no sólo me impresionó el paisajismo de la tierra o simplemente la idea de la tierra como una obra de arte conceptual. Había algo más que eso. Tal vez fue el ingeniero civil en mí que de repente se despertó<sup>8</sup>. Lo que se me ocurrió entonces fue, en realidad, la idea de construir una presa en una de las quebradas o pequeños cauces de ríos secos, y almacenar el agua durante la lluvia para su uso en el cultivo de la tierra durante todo el año. Esto no sólo ayudaría a la gente de allí, sino sería también una obra de arte conceptual. Mi intención era fotografiar todo, desde el principio hasta el final, y luego presentarlo como una nueva obra.

Esta idea de la construcción de una presa como una obra de arte se ha quedado conmigo — no realizada— durante todos estos años, ya que su realización requiere enormes recursos. Pero a medida que la idea surgió en mi cabeza, cambió drásticamente como concepto. Porque, aunque yo hubiera encontrado el dinero y construido la represa, empecé a darme cuenta de que no iría lo suficientemente lejos como obra de arte significativa. No significaría ofrecer una alternativa radical al orden establecido. La construcción de una presa para el beneficio de la gente habría ido más allá de los ejercicios inútiles de Land Art, pero aún sería otro ejemplo de altruismo burgués que podría ayudar a los pobres, pero nunca les permitiría erradicar la causa de su situación.

Si el altruismo es una función del poder derivada de la propiedad privada que produce el individualismo narcisista, que es fundamental para la producción de arte en la sociedad burguesa, entonces es necesario que la idea de la propiedad privada se enfrente como parte de un proceso de revolucionar la función del arte. La pregunta principal es realmente acerca de la propiedad. ¿Quién debería ser el propietario de todo una vez realizado? ¿Cómo debería ser reconocida y legitimada como obra de arte? ¿De quién debería ser la propiedad intelectual? Si no podemos encontrar una manera de responder a estas preguntas fuera del orden imperante y en confrontación con él, en que la propiedad privada es fundamental, ¿no estamos de vuelta al punto de partida? Si el trabajo sigue siendo una función del altruismo, ¿cómo propongo esto como algo nuevo o radicalmente diferente de algunos precedentes históricos artísticos ya establecidos y su status como expresión de la conciencia burguesa progresista?

¿Cuáles son estos precedentes históricos? Mientras trabajaba en un proyecto anterior<sup>9</sup>, y reflexionaba sobre la naturaleza del fracaso de los movimientos modernos y vanguardistas del siglo XX, pensé que sería una buena idea revisar un poco de literatura sobre el arte conceptual de la década de 1960. Cogí el primer libro que acababa de salir, y sucedió que contenía entrevistas con algunos artistas conceptuales estadounidenses<sup>10</sup>. Lo que me sorprendió fue la sugerencia de Robert Morris, para lo cual propuso hacer un cultivo, con la ayuda de un agricultor, en un pedazo de tierra. Y luego todo sería, supongo, fotografiado y presentado como una obra de arte conceptual. Pero nunca hizo este trabajo. Por lo que yo sé, él nunca volvió a mencionar este trabajo, y sabemos de esta sugerencia sólo después de su entrevista de la década de 1960, que se ha publicado recientemente. ¿Por qué pasar por alto la importancia de un concepto tan importante? El problema, creo, fue el agricultor. ¿Cómo podía [el artista] afirmar que se trataba de su trabajo, cuando fueron el agricultor y sus trabajadores quienes hicieron el trabajo *como siempre lo hacían*? No hubo aportaciones de Robert Morris en cuanto a la forma y la producción de la obra, y sin embargo él la reclamaría como suya basándose únicamente en haberla presentado como idea. ¿Hubiera compartido Morris los derechos patrimoniales de la obra con el agricultor y los trabajadores agrícolas en condiciones de igualdad, así como transferido estos derechos a ellos para que pudieran continuar después con la producción de cultivos como un proceso continuo de arte más allá de su mirada y control?<sup>11</sup>

Este es de hecho un ejemplo de lo nominal, un proceso por el cual una cosa existente se convierte en una idea. Pero esta nominalidad es una nominalidad adecuada, ya que se elimina y se aleja de su base productiva. Porque es la naturaleza del sistema burgués que, sin dejar de reconocer y legitimar lo nominal —o cualquier otra cosa— como una obra de arte, debe alienarlo del proceso social con el fin de convertirlo en una mercancía cosificada.

Sin embargo, el ejemplo más interesante que encontré de la forma en que la burguesía se apropia de las cosas de los procesos de la vida y los congela en objetos estetizados no estaba entre los conceptualistas del Land Art, pero en una obra de Joseph Beuys<sup>12</sup>. En 1982, durante la Documenta 7, Beuys puso en marcha un proyecto para el que quería plantar 7 000 árboles de roble en Kassel. Este trabajo se explica como “la primera etapa de un plan entrante de plantación de árboles que se extendiera por todo el mundo como parte de una misión mundial para lograr un cambio social y ambiental”<sup>13</sup>. Aunque este proyecto se completó después de su muerte en 1987 y posteriormente, como acto “simbólico”, se plantaron algunos árboles en la ciudad de Nueva York en 1988 y 1996, así como en Oslo y Sydney, no tenemos ningún indicio de algún árbol plantado como parte de su “misión mundial”.

Sin embargo, sería insensato dudar de la verdadera preocupación de Beuys por el medio ambiente o de su buena intención. Beuys tenía la visión de transformar el mundo a través

del poder imaginativo del arte; y la idea de plantar árboles en todo el mundo no sólo era muy bonita, sino que era realmente loable. Y en esto —que fue su última gran obra— él (re)afirmó la función transformadora del arte:

Me gustaría ir más y más fuera [del espacio de la galería/museo] para estar entre los problemas de la naturaleza y la naturaleza de los seres humanos en sus lugares de trabajo. Esta será una actividad regenerativa; será una terapia para todos los problemas ante los que estamos de pie... me hubiera gustado ir completamente fuera y hacer un comienzo simbólico para mi empresa de la regeneración de la vida de la humanidad en el cuerpo de la sociedad y preparar un futuro positivo en este contexto.<sup>14</sup>

Sin embargo, al mismo tiempo, no pudo hacer la pregunta más importante: ¿cómo sería posible lograr este objetivo en el sistema que había estado persistentemente destruyendo el medio ambiente y evitando el cambio social? Aunque la propuesta de Beuys sí nos proporciona un lenguaje radicalmente nuevo y puede someterse a una deconstrucción radical que sea capaz de enfrentar el sistema, la importancia de su trabajo real se mantiene contenida en algún lugar entre el acto chamánico de un heroico artista moderno y la institución que legitima su estatus como un genio. El fracaso de la obra radica en su carácter altruista y gestual, cuya vanidad se hace evidente en las selvas tropicales más vulnerables del mundo en las que el mismo sistema que otorga poder a este heroico artista burgués para que él pueda permitirse tal “simbólico” gesto tala miles de árboles cada día.

Sin embargo, estos antecedentes históricos, a pesar de estar cosificados y congelados en el espacio institucional, representan un positivo conocimiento heredado. El objetivo es rescatar los aspectos progresistas de este conocimiento y deconstruirlos con la esperanza de que se den cuenta de su pleno potencial radical. La comprensión crítica de este conocimiento puede ayudar así a ir más allá de sus límites contextuales y seguir adelante. La importancia de estas obras, para mí, realmente reside en su innovador lenguaje que nos brinda la posibilidad de su ulterior desarrollo. Sin dejar de reconocer la importancia de estos precedentes (y debe haber más), tanto en lo que atañe a su significado formal como al conceptual, lo que ha sido más importante para mí, sin embargo, es mi comprensión de la naturaleza de su fracaso final. Su fracaso no fue un fracaso de la imaginación humana, sino de la imaginación que fue atrapada en un contexto que se ha ido progresivamente a la bancarrota y que ya no tenía potencial para el cambio radical. Por tanto, este contexto ya no tiene ningún sistema de valores que reconozca la creatividad humana, a menos que se someta a la mercantilización y la cosificación. Si ahora estoy escalando sobre estos precursores<sup>15</sup>, es para rendir homenaje a la imaginación creativa. También es de reconocer la importancia de su contribución al desarrollo del lenguaje (del arte) más allá de sus tradiciones y convenciones aceptadas. Esto me ha permitido estudiar estos precedentes

históricos más allá del contexto de sus fracasos y someterlos a lo que puede producir una transformación radical más allá del ámbito de la conciencia burguesa y su individualismo.

Lo que yo sugiero ahora no es sólo un avance radical en este tipo de trabajo sino, más importante aún, la exploración de la posibilidad de un cambio conceptual o paradigma tanto en el contenido como en el contexto del arte. El concepto de Nominalismo es diferente de la utilización de lo cotidiano o lo nominal como un objeto estetizado<sup>16</sup>. Si el fracaso pasado de lo nominal en el arte se debe a que la idea del individualismo se apropió de él y se lo incorporó, entonces se debe liberar a lo nominal de esta prisión burguesa y devolverlo a los procesos de la vida de la que ha sido alienado. De hecho, sólo cuando la misma idea de la propiedad privada individual, sobre la que se basa la idea de individualismo en el arte, sea confrontada, abolida y disuelta en un proceso colectivo de creatividad y propiedad, puede surgir un nuevo arte de naturaleza positiva y afirmativa como parte de la producción material en la que estén involucradas las personas.

#### *IV*

Las represas siempre se han construido y se seguirán construyendo, y hay comunidades existentes que viven alrededor de cientos de represas en todo el mundo. Entonces, ¿qué hay de nuevo en mi idea? Sin la reestructuración de la relación de la comunidad con la tierra y la reorganización de modo que ofrezca una alternativa igualitaria ¿puede la idea de limitarse a la construcción de una presa, o lo que sea, ir lo suficientemente lejos para representar un cambio de paradigma? Lo importante es aquí que no se trata de regalar algo a los demás para que se beneficien, sino cómo se pueden involucrar en un proceso creativo-productivo que los lleve al propio control colectivo del mismo, a su autodeterminación y a su autosuficiencia. El imperativo, por tanto, es el reconocimiento de un marco ideológico en el que el potencial de las personas para reorganizarse a sí mismas como una comunidad sobre la base de la propiedad común de la tierra (o de cualquier otro medio de producción) se convierta en una fuerza dinámica de la historia.

Pero, ¿cómo se puede lograr esto en la práctica, y como práctica? Si renunciar a la propiedad privada en favor de la propiedad colectiva es fundamental para mi propuesta, entonces no va a ser una tarea fácil. De hecho, la propiedad privada es el principal obstáculo en el desarrollo de la tierra y/u otros medios de producción en los países pobres del Tercer Mundo que, por tanto, impide la mejora de las condiciones de vida de la gente. La idea de la propiedad privada, incluso cuando es tan pequeña que no es productiva, está tan arraigada en las mentes de incluso los sectores más pobres de la sociedad, que es inconcebible que alguien pueda abandonar los derechos individuales de la propiedad en favor de la idea de la propiedad colectiva, a menos que la alternativa haya probado ser más beneficiosa para ellos y para sus necesidades tanto materiales como culturales. Ninguna

persuasión externa, a partir de una promesa para un futuro mejor, podría convencer a la gente para que renuncie a todo lo que posee individualmente.

Por esa razón, quiero tomar un desvío que me lleva de nuevo al contexto del arte. Es quizá fácil concebir la idea, pero para realizarla uno necesita recursos materiales, es decir, dinero. ¿No se podría reunir el dinero de la misma manera en la que el arte recibe dinero dentro del sistema imperante? Si el dinero puede reunirse, por ejemplo, una modesta suma de un millón de libras —es una suma modesta teniendo en cuenta los precios pagados por obras de arte contemporáneo en la actualidad o en comparación con la cantidad de dinero público que en Occidente se gasta en proyectos inútiles— que compraría no sólo 2000 hectáreas de tierra árida en torno a un río o quebrada, sino también sería suficiente para hacer el resto del trabajo, como la construcción de una pequeña presa, la preparación de la tierra para el cultivo y proporcionar a las personas una vivienda digna<sup>17</sup>.

Sin embargo, es fundamental que el desarrollo y ejecución del proyecto se realice con la plena participación de las personas que viven allí. Inicialmente pueden entrar al proyecto como trabajadores asalariados, pero durante todo el período de desarrollo deben ser parte del proceso que permita su compromiso, a través de consultas y discusión, con los fines y objetivos de todo el proyecto. Una vez que se han dado cuenta de los beneficios de lo que están haciendo, uno no debería sorprenderse si su propio entusiasmo los atrae con toda su energía y con sus propias ideas.

Se construye entonces un pueblo con todas las comodidades, pero en la tradición de la zona, incluidos los servicios educativos y médicos, entre otras cosas, para dar cabida a una comunidad de unas doscientas familias. El trabajo, entonces, no es necesario decirlo, debe llevarse a cabo de forma colectiva y su producto ha de distribuirse en partes iguales entre la comunidad sobre la base de sus necesidades básicas. Inicialmente, la gestión del proyecto se llevará a cabo por un comité o consejo que representa a la aldea, con algunos expertos externos asesorándolos sobre los métodos modernos de producción y comercialización de los excedentes. Sin embargo, una vez que la comunidad ha entendido la base ideológica de la obra y es capaz de gestionarla de manera eficiente por sí misma, los derechos de propiedad de todo —tanto de la tierra como de la obra— deben transferirse a la comunidad. Una vez que todo se convierte en propiedad colectiva de la comunidad, los “artistas” que han iniciado el proyecto y han contribuido a su realización deben renunciar tanto a su propiedad como a los derechos intelectuales. Luego la comunidad misma deberá continuar desarrollando y produciendo el trabajo, no sólo como un material de producción, sino también como un concepto de arte.

Una vez que el proyecto se ha vuelto exitoso y sus beneficios para la comunidad se han dado a conocer, no hay ninguna razón por la que otras comunidades no estarían dispuestas a seguir y utilizarlo como modelo para reorganizarlo y reconstruirlo ellos mismos. Todo esto

podría extenderse infinitamente, tanto dentro de un área específica como en todo el mundo. El objetivo fundamental de este proyecto es, de hecho, utilizarlo como un punto de partida para lo que debería convertirse en una red mundial de proyectos similares con capacidad de resistencia o lucha contra el poder corporativo.

Aunque empecé todo esto con mi experiencia personal, dando un ejemplo de la labor específica que podría construirse como resultado de ello, sería un error que esta experiencia se atribuya o se confunda con el individualismo. Una experiencia individual no tiene que ser resultado del individualismo. Puede fácilmente ser parte de una experiencia o percepción colectiva, según como uno se relacione y se identifique con ella. Sin mi conciencia de ser parte de la lucha colectiva de millones de personas en todo el mundo, no creo que hubiera emprendido esta experiencia y producido este discurso. Sin embargo, esta meditación sobre el paisaje de un país pobre del Tercer Mundo tiene por objeto no sólo el ofrecer un modelo conceptual, sino también un concepto que debe trascender este modelo. Debe ser de aplicación universal, incluso en los países ricos de Occidente. Este modelo puede, de hecho, adoptar cualquier forma —una granja, una fábrica industrial, una urbanización, un supermercado, etc.—, siempre y cuando conduzca a un esfuerzo colectivo, de propiedad y gestión colectiva de los mismos trabajadores<sup>18</sup>. Esto puede implicar que en el sistema haya retiro de la fuerza laboral, pero no es un retiro negativo que normalmente produce desempleo y falta de poder. Por el contrario, este acto creativo de retirada afirma el poder creativo del trabajo, tanto físico como intelectual. Mi propuesta puede no cambiar la situación de inmediato o profundamente, pero tiene la intención de sugerir un proceso con el potencial de empoderar a las personas para hacer frente a la situación por sí mismas, y prepararse materialmente en el largo plazo para hacer frente al sistema dominante, más allá de la protesta contra la opresión.

V

Lo que enfrentamos hoy en día son dos fracasos: el fracaso de la lucha de clases y el del *avant-garde*. Ambos apuntaban a un cambio radical en la sociedad. Estos fracasos no tienen tanto que ver con las ideas de progreso y promoción humana, como sí con las metodologías, las estrategias y el contexto en que tuvo lugar la lucha hacia una sociedad mundial igualitaria. La estrategia para enfrentar el sistema con el fin de provocar un cambio radical en su interior —para mejorar la condición de la clase obrera— fracasó por completo, porque esta estrategia de confrontación con el sistema no permitía el desarrollo de los recursos materiales alternativos que hubieran empoderado a las clases luchadoras y las hubiera liberado de su dependencia del trabajo asalariado. Esta es la estrategia fallida que hoy paraliza todo el discurso de la lucha de clases, y con ello el desarrollo del arte como discurso crítico y productivo con su propio poder de legitimación.

El arte radical hasta ahora ha funcionado como una forma de resistencia que se aisló de la resistencia de las masas trabajadoras y, por tanto, ha fracasado. El arte debe ahora volver a las masas como parte de su resistencia. Que su Resistencia se vuelva Arte; y los artistas (junto con científicos, ingenieros, teóricos, etc.) pueden facilitar este cambio del arte como resistencia, a la resistencia en sí convirtiéndose en arte. Los que tienen que ver con el estado inquietante de arte actual y se dedican a su crítica deberían darse cuenta de que esto no es suficiente. Lo que necesitamos es un esfuerzo colectivo hacia nuevas ideas, nuevas teorías, nuevas estrategias que nos ayuden a despertar de la hibernación y nos muestren el camino a seguir. Tenemos que unirnos para darnos cuenta de lo que ha sido siempre el objetivo del arte: *lograr la emancipación universal y la libertad de la humanidad*.

Soy consciente de que mi argumento a favor de un cambio radical que debería llevar a una situación revolucionaria puede no ser convincente. Hay muchas cuestiones teóricas y problemas logísticos sin resolver. La relación entre el individuo —que pueda concebir y poner en marcha un proyecto— y un cuerpo colectivo es muy problemática y sólo puede resolverse en el marco de un proceso revolucionario continuo y de largo aliento. Los artistas y teóricos podemos observar desde fuera, percibir y conceptualizar algo como obra de arte. Pero ¿qué hay de los que están allí dentro, aquellos que son los verdaderos productores? ¿También pueden percibir como obra de arte lo que hacen? No es una pregunta fácil, y no tengo una respuesta definitiva. Tal vez no necesite ninguna respuesta.

Aunque el trabajo propuesto no busca una legitimación institucional, ya que produce su propia legitimación, no debemos hacer nada para evitar que el concepto propuesto entre en el espacio institucional del mundo del arte. Por el contrario, sería muy necesario que intervenga en este espacio e iniciar un debate dentro de la comunidad artística en general.

Sería, de hecho, ingenuo —si no tonto— subestimar el poder del mundo del arte burgués, y descartar o abandonar su espacio institucional sin participar de manera crítica en el proceso de encontrar una alternativa. No puede haber ninguna fuga absoluta del sistema socioeconómico y político de la burguesía y de su institucionalización del arte, y eso no nos deja más opción que negociar nuestra posición —aunque se vuelva extremadamente frustrante mantener la propia posición crítica— “en ella”<sup>19</sup>. Pero nosotros no tenemos que ser víctimas de las contradicciones que esta relación produce, y luego recurrir —en nombre de la autorreflexión o de reflejar una condición humana— al pesimismo, nihilismo, cinismo, odio a sí mismo y la automutilación (fenómenos comunes entre la generación joven de hoy en día), y así sucesivamente. La función de la propia subjetividad no es para sondear profundamente en uno mismo, sino para permitirse crecer más allá del cuerpo (etnia, raza, sexo o nacionalidad), para que se pueda comprender al mundo en general. Ahora también es autocomplacencia seguir produciendo un discurso que sólo niega lo que Adorno llama “lenguaje y formas de pensamiento anquilosados”<sup>20</sup>, o retomar una presunta estrategia de vanguardia que sólo sea una reflexión sobre la decadencia de la cultura

burguesa (y cómo un individuo se ve afectado por ella). Son inútiles las protestas contra la sociedad, si no se transforma el lenguaje y los conceptos en un arma de resistencia a través de una producción intelectual y material que ofrezca una alternativa positiva.

Puede que no podamos, de hecho, declarar el fin del arte como lo conocemos, como hizo Hegel a comienzos del siglo XIX. El siglo XX comenzó con las ideas de evolución positiva y progresista de toda la humanidad. Pero estas ideas se derrumbaron con el crecimiento del poder del capitalismo y su ambición imperialista para dominar el mundo, lo que produjo el saqueo humano y millones de muertos en sus guerras, paralizando también el pensamiento progresista de muchos intelectuales radicales. Pero podemos comenzar este siglo de forma diferente, sin repetir los errores y fracasos del pasado.

El nominalismo ofrece una salida positiva. Su objetivo es abrir una nueva ventana al mundo, una ventana que nos hace darnos cuenta de que existe una alternativa al mundo deshumanizante de la burguesía. La historia nos dice que ya no se puede humanizar este mundo mediante sus reformas neoliberales, ya que se niega a enfrentar sus contradicciones básicas (de hecho, al final se podría producir anarquía y caos que lleven a una catástrofe mundial). Este trabajo tiene por objetivo establecer un diálogo con aquellos que están preocupados con el estado inquietante de los asuntos en general hoy y sobre todo del arte. Sólo a través de un intercambio de ideas más allá de las limitaciones del espacio institucional o académico podemos esperar ver la luz al final del túnel de la burguesía.

Por último, lo más importante no es sólo la historificación del concepto de nominalismo como una particular obra de arte, sino también lo es su visión subyacente. Se trata de una visión de futuro en el que los propios trabajadores deberán colectiva y creativamente construir sus propias explotaciones agrícolas, fábricas industriales, redes de distribución, supermercados, restaurantes, urbanizaciones, sistemas de transporte y comunicación, instituciones de arte y educativas, complejos de entretenimiento y deporte, etc., repartidos por todo el mundo, pero conectados entre sí a través de una red mundial de ideas y objetivos comunes que no sólo les permitan resistir el poder del capitalismo, sino también hacerlos autosuficientes. El arte puede facilitar esta visión y ser parte de ella. Esto puede ser el sueño o la ingenua fantasía de un artista, pero es mejor soñar con la esperanza de un futuro mejor que permitir uno deshumanizado y consumido por la ambición por el dinero y el poder individual. Lo importante es darse cuenta de que podemos salvar nuestro planeta y su futuro por el poder de la libre imaginación creativa, que al escapar del narcisismo de la conciencia burguesa puede transformarse en el poder colectivo de las personas cuya resistencia las ha puesto hoy en la posición de la nueva vanguardia de la revolución. Cuando las personas se den cuenta de su poder colectivo, ellas mismas podrán cambiar al mundo, y lo harán.

---

## REFERENCIAS

<sup>1</sup> Yo era en realidad un retratista y paisajista hasta 1959, cuando descubrí mi capacidad de ir más allá de esta actividad de aficionados y producir un trabajo que se encuentre en la tradición radical del *avant-garde*.

<sup>2</sup> Vale la pena mencionar aquí el trabajo de Richard Long, un artista inglés muy celebrado que viaja alrededor del mundo tomando fotografías de lugares que parecen inhabitados o sin personas o animales.

<sup>3</sup> Jochen Schulte-Sasse: “Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde” (‘Teoría del Modernismo versus Teoría de la Vanguardia’). Reenviado a Peter Bürger, *Teoría de la Avant-Garde*, Manchester University Press / University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pp xviii-xix

<sup>4</sup> Ver John Roberts: “Philosophizing the Everyday: The philosophy of praxis and the fate of cultural studies” (‘Filosofando lo cotidiano: La filosofía de la praxis y el destino de los estudios culturales’), *Radical Philosophy*, 98, noviembre/diciembre de 1999, Londres.

<sup>5</sup> Después de haber concebido esta obra y algunas otras posteriores, lo cual fue un cambio de la composición jerárquica de la entonces escultura modernista a una estructura simétrica con un potencial igualitario, me di cuenta de que esta estrategia formal podría congelar este potencial al convertirse en un objeto estetizado. Con el fin de hacer frente a este problema, propuse en 1968 una obra que existiría en su etapa inicial como estructura estática y simétrica que comprende 100 cubos (10×10), pero entonces el público la desmantelaría y la volvería a producir a su manera. Otro grupo de participantes podría seguir y desmantelar la obra de construcciones anteriores y volver a hacer todo de nuevo, y de esta manera todo se convertirá en un proceso de transformación continua sin fin. Menciono esto aquí porque este trabajo fue el comienzo de mi interés en la autocreación del dominio público.

<sup>6</sup> Julian Pettifer: “‘Magic Bean’ transforms life for poor Jacks of Central America” (‘Habichuela Mágica transforma la vida de los pobres de América Central’), *The Independent on Sunday*, p 26, 10 de junio de 2001.

<sup>7</sup> Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (‘La condición postmoderna: Informe sobre el conocimiento’), Manchester University Press, 1986.

<sup>8</sup> De hecho, soy graduado en ingeniería civil de la NED Facultad de Ingeniería, Universidad de Karachi, 1962. Mi madre, una campesina analfabeta, me enseñó a dibujar flores y hacer juguetes de arcilla cuando tenía siete u ocho años de edad; yo supongo que ese fue el comienzo de mi interés por el arte.

<sup>9</sup> Cuando me di cuenta de la imposibilidad de realizar físicamente este proyecto en Baluchistán, me puse a pensar, a finales de 1999, en escribirlo y desarrollarlo como un concepto que trascienda su sitio inicial. Este concepto se exploró y se presentó en el documento titulado “Venga lo que venga: Más allá del traje nuevo del emperador”, versión de un discurso inaugural de la conferencia “Globalización + Arte + Diferencia Cultural en el borde del cambio” (27-29 julio de 2001, Sydney). En este trabajo he sugerido que la diferencia cultural es fundamental en el desarrollo del modernismo a comienzos del siglo XX, pero esta crítica fue suprimida al atribuir la diferencia

---

cultural ontológicamente al “otro” postcolonial, enunciado por sus propias tradiciones culturales, y que servía como el símbolo de este. La diferencia cultural podría volver a jugar un papel fundamental por situarse dentro de las tradiciones radicales de las vanguardias; y, en consecuencia, liberando a la *avant-garde* de su congelación eurocéntrica, podría darle una nueva dinámica en su marcha hacia una función social radical.

<sup>10</sup> Alexander Alberro y Patricia Norvell (eds.): “Recording Conceptual Art” (‘Grabación de arte conceptual’). Entrevistas anteriores con Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson y Weiner por Patricia Norvell, The University of California Press, 2001

<sup>11</sup> Es interesante que, en lugar de tratar a “un cultivo” como un producto de los agricultores, que constituye trabajo humano, Morris percibe todo esto como un proceso natural: “Me gustaría utilizar la naturaleza, de verdad, o a los campesinos —pero básicamente la naturaleza— para que las cosas anden” (ibíd.).

<sup>12</sup> Lynne Cooke cree que las “obras como las de Walter de Maria en *The Lighting Field* (1977), el proyecto en curso de James Turrell en el Roden Crater, y las participaciones de Robert Smithson y Robert Morris en proyectos de recuperación de tierras en sitios en abandono devastados por la minería a tajo abierto tienen afinidades con las actividades e intereses concurrentes de Beuys”. Ver Lynne Cooke, 7000 Oaks, [www.diacenter.org](http://www.diacenter.org).

<sup>13</sup> A partir de una declaración, “7000 Robles por Joseph Beuys”, por Dia Centro de las Artes, Nueva York, que proporcionó la financiación inicial de 7000 Robles en Kassel, y llevaron a cabo la plantación de algunos árboles en Nueva York en 1988 y 1996. [www.diacenter.org](http://www.diacenter.org).

<sup>14</sup> Joseph Beuys, citado por Lynne Cooke, 7000 Robles, [www.diacenter.org](http://www.diacenter.org).

<sup>15</sup> Aunque estos precedentes han sido muy importantes para que yo articule este trabajo, no fui plenamente consciente de sus ideas hasta el año 2001, cuando empecé a trabajar en este proyecto. Puedo decir que la idea de la presa como una obra de arte es anterior al conocimiento de estas dos obras de Morris y Beuys. Si hubo alguna influencia en mi forma de pensar, pese a que es una continuación de los conceptos que comenzaron a desarrollarse en 1968-69, debe ser *Spiral Jetty*, de Robert Smithson (1970).

<sup>16</sup> Solo recientemente conocí la existencia del nominalismo en filosofía. Sin embargo, las raíces históricas y la trayectoria del concepto de nominalismo en el arte son diferentes, y no se deben confundir con las ideas de la Filosofía. Si hay similitudes, son accidentales.

<sup>17</sup> En reciprocidad o a cambio de esto, se puede ofrecer y se ofrecerá, a cualquier persona o institución dispuesta a auspiciar el proyecto, todo lo que se produzca preliminar y complementariamente —textos, bocetos, dibujos, fotografías, pinturas, maquetas, vídeos, películas, etc.—, como parte de lo que debe seguir siendo un proceso continuo.

<sup>18</sup> También puedo proponer aquí, además de la granja colectiva, si se me permite la práctica como escultor, un grupo de modernos paneles solares o molinos de viento, no sólo para generar electricidad sino también para representar las nuevas formas de escultura. Cualquier persona puede iniciar y continuar estas obras, por separado o integradas juntas en un proyecto más amplio; pero finalmente deberían construirse, dirigirse y gestionarse por y para el interés de un cuerpo colectivo.

---

<sup>19</sup> He estado involucrado durante más de cuarenta años en una especie de práctica crítica cuyo pleno significado socio-histórico sólo podrá surgir cuando se le permita entrar en el espacio institucional y encuentre un lugar en el discurso oficial. Pero, mientras lucho por encontrar una alternativa, también es importante que siga manteniendo el ímpetu de mis otros trabajos, en todos los niveles.

<sup>20</sup> Op cit., ver nota 3.