

CAPÍTULO CUARTO

CONCLUSIONES

De todas las actividades espirituales, la que ocupa el menor rango es la de información-publicidad y propaganda. Y, sin embargo, es el informador-publicista el que dirige y alimenta el espíritu público. El informador-publicista posee una mínima capacidad de comprensión y, a veces, un gran resentimiento contra los verdaderos intelectuales. Además, solamente entienden por “realidad actual” aquello que provoca escándalo.

Ciertamente, la vida es actualidad, pero la información-publicidad reduce la actualidad a lo instantáneo, y esto a lo estentóreo y escandaloso. De esta manera, se lleva a cabo a través de la información-propaganda una conversión de la conciencia pública, donde lo importante no vale la pena y lo superfluo es noticia. ¿Por qué es así? Por los intereses (económicos) ocultos de las empresas de información-publicidad y propaganda. Por ello, es perentorio alejar de la avaricia pecuniaria a la información-publicidad invitando a las instituciones de educación superior a que intervengan definiendo la actualidad, tratando los temas actuales desde su punto de vista profundo y analítico. Si llega a ser así, las instituciones de educación superior dejarán de ser vistas como centros exclusivos para las elites y se les atribuirá poder espiritual para conformar el ideario social y devenir motores promotores de la historia.

Con ayuda de las instituciones de educación superior y la educación artística será posible la reforma de la información-publicidad, lo que implicará a la par una reforma de la sociedad, porque esto llevará consigo una reforma de la mentalidad social.

Ciertamente, hoy día se constata una falta la voluntad de educarse en las artes. Si hubiera esta voluntad, entonces habría fe en la capacidad de una reforma de la información y publicidad. Pero no se quiere educar, porque actualmente se está seguro de todo, y hace falta dudar. Se está seguro de demasiadas cosas gracias al progreso tecnológico y al bienestar social alcanzado por los investigadores e intelectuales. Los nuevos hombres se encuentran seguros de prácticamente todo; por tanto, no existe una auténtica intención de cambio; simplemente se *desea sin querer*, en el entendido de que el deseo es vacío, fuera del horizonte de posibilidades y, en cambio, el querer representa reconocer todas las condiciones reales y necesarias para que se verifique una reforma auténtica.

Ahora bien, la reforma de la información-publicidad no puede circunscribirse a corregir abusos, sino a imponer un cambio en los usos, porque los abusos son extraordinarios o normales, pero siempre malos usos y, en cambio, los nuevos usos deben guiarse por la nueva educación artística. La pregunta pertinente se formula así: ¿para qué debe existir la educación en el arte?

Primero, es claro que si la nación es grande, sus instituciones de educación también lo serán. Esta es la primera relación Estado-escuela (la grandeza de una se refleja en la de la otra). Y, en este sentido, no puede haber una escuela de minorías (es decir, sólo educación privada), porque esto aísla a sus egresados del resto de la población. El país entero, el espíritu de un pueblo, ha creado las instituciones de educación. Los centros de enseñanza superior viven del espíritu público, antes que del pedagógico, y del pedagógico antes que del científico. Me explico: la cuestión fundamental de cada pueblo es plantearse la pregunta por la finalidad de la educación (artística). Para saberlo, es necesario indagar por el significado de las instituciones educativas.

Ciertamente, todos los que reciben educación superior van, por ejemplo, a la universidad. Y también es cierto que los que reciben educación superior no son todos los que podrían y deberían. Se han creado las “universidades obreras”; sin embargo, de-

sear el acceso de los obreros a la universidad delata el fracaso del acceso a la cultura. Ciertamente, si se cree necesario generalizar la enseñanza universitaria es por el valor que se le concede, pero, en este caso, hay que asumir las obligaciones incumplidas del Estado (y que debe cumplir la universidad). Los obreros deben ser buenos obreros y no universitarios. Pero los obreros deben contar con acceso a la cultura.

Ahora bien, hay que garantizar a quienes van a una institución de educación superior, que recibirán la educación superior prometida. Ésta solamente es posible si hay investigación y profesionalismo: por un lado, el profesionalismo solamente existe cuando se puede dedicar tiempo completo a la educación, porque educación superior significa conocimiento producto de la investigación. Por otro lado, se necesitan muchos profesionistas, pero pocos investigadores, porque la investigación, como la educación superior-universitaria, es solamente para pocos (menos que los asistentes a centros de educación superior).

En este sentido, es que los centros de educación superior deben ofrecer cultura artística a todos sus ingresados, de lo contrario, la educación superior será insuficiente, incompleta, manca. Como se ha recalcado muchas veces, la cultura es siempre general; no se es culto en física o en medicina. También es cierto que normalmente por “cultura general” se piensa en conocimiento ornamental, vagamente formativo y hasta ávido de inteligencia. ¿Por qué necesita el estudiante universitario educación superior de carácter general?

Antes de responder directamente a la pregunta, hay que decir que el conocimiento general (en las artes) no es producto de la investigación, y no puede tampoco haber profesionales de la cultura general. En otros tiempos, las artes no constituían cultura general, sino la visión del mundo con que contaban los hombres europeos del Renacimiento. Estas ideas constituían las convicciones que dirigían su existencia, lo que no podía ser de otro modo, porque el conjunto de ideas que explican el mundo son las mismas que permiten la supervivencia social. Entonces,

por cultura hay que entender el sistema de ideas de cada tiempo, indispensables para vivir, lo que es contrario a conocimientos de ornato, porque cultura es el camino, tao, método de supervivencia social.

Hegel tiene razón en que nadie supera el espíritu de su tiempo, porque todo hombre nace en una época (no sólo en un territorio) para desplegar desde allí su vida, incluyendo la evolución del conocimiento y las ideas. Y toda generación se instala sobre los hombros de la anterior, y así es como está a la altura de los tiempos, a la altura de las ideas que exigen los tiempos para sobrevivir.

Entonces, si se pregunta “¿por qué necesita el estudiante universitario educación superior de carácter general?” Se responde que las ideas no son todas ni siempre producto de la ciencia, aunque ahora se pretenda que así lo sea y que se consideren como cultura sólo a las ideas científicas. El reduccionismo cientificista tiene como resultado el que los centros de estudios superiores se nieguen a enseñar todo aquello que constituye la cultura y que no es producto de la investigación. Y por ello, los egresados de las universidades son muchas veces incultos, porque no poseen conciencia sobre el sistema de ideas que corresponden a su tiempo, a la supervivencia social de su tiempo. En este sentido, son bárbaros, primitivos, arcaicos, desconectados de los problemas de su tiempo, al estarlo de sus ideas, que no son producto de la investigación científica.

Hoy se constata una paradoja: se es instruido, pero inculto. Se conoce sobre una materia, pero se desconocen las ideas en torno a ella. Muchas veces, como dijo Zhuang Tze, los sabios son prisioneros de sus doctrinas. Resumiendo: la misión de las instituciones de educación superior consiste en 1) investigar, 2) enseñar (profesiones), pero también 3) en transmitir la cultura. Para que las universidades enseñen la cultura viva (o el sistema de ideas vivas) es necesario que consideren a las ideas que no son producto de la investigación, que enseñen las artes, que inculquen el gusto por las artes.

De esta manera, y segundo punto importante, se debe añadir que las instituciones de educación superior están hechas para el hombre (pro-)medio. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que en la universidad no se enseñará lo que se *debe aprender*, sino lo que se *puede aprender*. Las universidades deben enseñar la cultura artística (como también ciencia), y enseñar de ella lo que puedan aprender los hombres (pro-)medio mexicanos. Ésta es la revolución iniciada en los siglos XVIII y XIX por Rousseau, Pestalozzi y Fröebel, quienes propusieron tomar en consideración no sólo aquello que hay que enseñar y quién lo debe enseñar, sino, además, a quién se le va a enseñar (capacidad del pupilo). Y para ello, hay que introducir una economía de la enseñanza, porque existe una sobreabundancia de la información y una escasez de capacidades para aprender.

Como todo el mundo sabe, la escasez es el principio y motor del estudio de la economía, de la misma manera que la insuficiencia intelectual es el acicate de la reflexión sobre la docencia e investigación pedagógica. ¿Quién niega que el conocimiento es necesario para la vida? Sin embargo, la capacidad de aprender es limitada y escasa entre los hombres. Si hay una escasez de capacidades para aprender, y no es fácil aprender, en ésa misma es necesario diseñar técnicas para enseñar a aprender. Quien guste de la historia, notará que la investigación pedagógica se detona a partir del siglo XVIII. Y ¿por qué no antes? La respuesta apunta a la Ilustración y, sobre todo, al capitalismo industrial como responsables. El segundo complicó la manera de vivir, y el primero aumentó los conocimientos y los hizo perentorios para la vida. Hoy día hay demasiadas cosas por aprender y escasas capacidades. En cambio, los pueblos primitivos no tuvieron la necesidad de pedagogía e investigación en técnicas didácticas, porque no había mucho qué enseñar: los saberes eran pocos y no rebasaban las capacidades para aprender. Incluso, en ese entonces la enseñanza iba de la mano del esoterismo, del ocultamiento: los saberes pitagóricos se transmitían a unos pocos, y no a todos.

Hoy día, la preocupación por la enseñanza está en relación proporcional a la cantidad de conocimiento: entre más conocimiento, más preocupación por la enseñanza. Desde los siglos XVIII y XIX, el exceso de conocimiento exige técnicas, instituciones, métodos para la enseñanza y uso del conocimiento (conservación del conocimiento).

Principio de la economía de la enseñanza significa ahorrar en la enseñanza o elegir los conocimientos a enseñar/aprender, no según los conocimientos acumulados por la humanidad, o siquiera por el profesor, sino según la capacidad de aprender de los estudiantes. Los centros de educación superior deben seguir este principio; deben ser una proyección del estudiante, el cual presenta dos dimensiones: una, la capacidad limitada para aprender, y, otra, una necesidad de supervivencia y del conocimiento que lo posibilita. Por eso, la universidad debe ser para el estudiante (promedio), no para el profesor o investigador. En el caso de la enseñanza del arte, hay que considerar al estudiante medio, lo que significa tomar en cuenta las facultades *pro-medio* para aprender. Concluyendo, los saberes para ser enseñados en las instituciones de enseñanza superior deben tomar en consideración los conocimientos necesarios para vivir, y 2) las capacidades para que puedan ser aprendidos por el estudiante promedio.

¿Qué significa esto si lo contemplamos desde el derecho y los valores fundamentales? Ciertamente, el derecho garantiza la libertad de expresión a todo tipo de manifestación cultural. Con respecto al arte, además de la libertad, el derecho protege la propiedad intelectual, la autoría o derecho de autor (de autor y los conexos).

Sin embargo, hay que recordar que ningún derecho es absoluto, y en el caso de la libre manifestación de ideas, el derecho sanciona la mentira (como plagio) y el insulto (como difamación). Debería considerar en el caso del arte (y de la información-propaganda) este principio de economía: tomar en cuenta lo necesario para vivir en las condiciones actuales y tomar en cuenta las capacidades del hombre o ciudadano común para el ejercicio de

sus derechos, porque el derecho hasta ahora se ha abstenido de interferir en la materia o contenidos artísticos, lo que tal vez deba modificarse frente al arte extremo o *shock art*, que hace un uso indiscriminado de seres vivos, cuerpos y cadáveres. Y es que el arte puede representar un problema tanto para el derecho como para la ética, porque su esencia es llegar a los límites de lo permitido para devenir vanguardia cultural.

¿Tiene el arte todo permitido o algunas veces es lícito censurarlo, como cuando hace uso indiscriminado de cuerpos y cadáveres? ¿Cuál es la función del arte, porque algunos piensan que para ser auténtico debe rebasar lo convencional y desafiar a la sociedad?

Para responder estas y otras preguntas hay que recordar al francés Marcel Duchamp, quien introdujo en la expresión artística del siglo XX el *ready-made*, o uso de objetos cotidianos de uso común, fuera de aquellos elegidos por la tradición y por las escuelas de arte. Con este precursor del dadaísmo se difuminaron los límites habituales del arte, porque Duchamp no pretendió plasmar los valores supremos de la cultura u ocupar los espacios reservados en prestigiosas galerías o museos; tampoco quiso agrandar, educar o insuflar nobles sentimientos. Duchamp obligaba a cuestionar la función del arte, o como lo formuló Michel Ragon, a preguntarse sobre el para qué del arte.

Marcel Duchamp, considerado por André Breton el hombre más inteligente del siglo (XX), no fue impresionista ni fauvista ni cubista, sino iconoclasta. Descubrió su libertad creativa a través del dadaísmo, una corriente que combatió al arte institucional al extremo de terminar autodestruyéndose cuando aparecieron los primeros visos de su institucionalización. Su oposición radical a la tradición y al pasado lo llevó a banalizar la preparación, cuestionar el talento y despreciar las escuelas y corrientes artísticas heredadas. A eso se debe que Duchamp haya exaltado lo coyuntural, superficial y fugaz (arte efímero), como cuando pintó bigotes a la Gioconda y afirmó haberla mejorado, o cuando expuso mingitorios en las salas de exhibición, y así confirió valor

artístico a cualquier objeto de la vida cotidiana (incluso a los más repugnantes). Con sus exposiciones itinerantes estableció la futilidad de los recintos culturales, los museos y galerías; con sus *performances* y *happenings* convirtió al artista en el soporte de sus propias obras y disolvió la frontera entre espectador (pasivo) y realizador (activo). No se pueden olvidar otras anécdotas de su vida, como cuando accidentalmente se rompió en el traslado una de sus obras, y entonces la declaró concluida, o expuso una silueta negra y la llamó su autorretrato, o cuando bautizó en una sala de exposición a un sucio mingitorio con el título “la fuente”. Por todo esto, a nadie le conviene con más justicia el mote de *posmoderno* como a él, como lo manifiesta la inscripción en su lápida, que reza: “por otra parte, siempre son otros los que mueren”.

Esta fue principalmente la revolución del arte en el siglo XX, o por lo menos en la *concepción del arte*, y concierne a teóricos y especialistas explicarla y justificarla en la medida en que continúa vigente. Porque, como todo hombre célebre, Duchamp creó a sus predecesores en la historia y fundó una escuela para sus sucesores. Muy a su pesar sucumbió su obra al estudio de críticos e historiadores hasta convertirlo en el padre de una corriente artística que se dilata hasta nuestros días, y cuyos representantes se distribuyen en todos los continentes: en América, por ejemplo, los norteamericanos Chris Burden, John Duncan, Joel-Peter Witkin, el sadomasoquista Bob Flanagan o la mexicana Teresa Margolles; en Europa, el austriaco Rudolf Schwarzkogler, el alemán Gunther von Hagens o la serbia Marina Abramovic; en Asia, indiscutiblemente el chino Zhu Yu. Éstos son sólo algunos pocos, los más conocidos o conspicuos, pero hay muchos más afiliados a esta *escuela-no-escuela*. Y mención aparte del número de sus seguidores, lo importante sobre todo es su concepción del arte y sus obras mismas, que despiertan una preocupación auténtica para el derecho, esto es, sobre el derecho a controlar o censurar al arte, por lo menos al *shock art*.

Para aclarar esta preocupación, es necesario demorarse en la obra de uno de los más insignes y representativos, el autor del per-

formance *blind date*. De la mano de John Duncan se puede aclarar mucho del *shock art*.

Arte extremo o shock art

En la década de 1970, John Duncan llevó a cabo su famoso *performance blind date*, consistente en la cópula con un cadáver adquirido en una *sex shop* de Tijuana (de venta allí *ex profeso* para la satisfacción de esas parafilias). Su *performance* cumplió con el “formato de ley”, y consistió en la confluencia de teatro, danza, música, dentro de una escenificación sin escenario, y con el fin de representarlo una sola vez. Este tipo de arte *shock* incursiona en lo prohibido, como antaño lo hicieron los ritos paganos eleusinos o saturnales o el carnaval medieval. Pero, a diferencia del pasado, en el *shock art* predomina la obsesión por el dolor y el sufrimiento, que nadie pretende tomar por una “experiencia real”, ya que actores y espectadores permanecen a salvo: unos y otros son conscientes de asistir a una simulación (aunque cotidianamente puedan relacionarse con necrófilos e incluso serlo ellos mismos). Además, la mayoría de las veces ocupa el espacio callejero sin escenario o escenografía ni vestuario específico, careciendo de cualquier narrativa premeditada.

Prácticamente, en todo arte extremo (*shock art*) se manipulan cuerpos (la llamada geografía del placer y dolor), con el fin de explorar los límites del yo, una especie de reto atlético para descubrir hasta dónde la experiencia del cuerpo y la mente pueden llegar. Y para ello la experiencia del dolor es la más importante, porque en el dolor la conciencia yoica se aísla y se reafirma, mientras que en el placer se diluye irremediabilmente en el objeto o en la experiencia placentera.

Por eso, Duncan inaugura con el uso de cadáveres una nueva dimensión de la experiencia corporal, por cuanto que el *yo sensible* penetra un *no-yo* insensible con el fin de depositar una simiente que por necesidad será estéril. Una auténtica relación in-humana y baladí por cuanto no tiene opción de fructificar, como tantas

otras hoy día en Internet, y que, sin embargo, llevan el membrete de “amistad”. Duncan refiere un cariz más de una sociedad distópica, porque a cualquiera debe llamar la atención que en este país plagado de carencias haya *sex shops* (¡en Tijuana!) esmeradas en satisfacer, con la venta de cadáveres, a clientes tan especiales y exigentes.

No hay que olvidar que el cadáver representa la parte débil dentro del *performance* de Duncan: un cuerpo inerte, expuesto a la manipulación irreverente, ¡pero insensible e inanimado!, a quien la manipulación no irrita. ¡No habría por qué molestarse! ¿O sí? Si la respuesta es afirmativa, tal vez se deba en parte porque el cadáver significa el triunfo de la muerte sobre la vida y sobre el empeño incansable de eternidad. Como diría Julia Kristeva, el cadáver representa la muerte infestando la vida, la perversión por antonomasia. Además, en tanto que cuerpo inanimado, representa la corporeidad absoluta, la negación de la espiritualidad humana. Entonces, doble perversión que infesta y pervierte, y es necesario proscribir, pero nunca conservar para su venta y disfrute sexual (la experiencia reproductiva de la vida por excelencia).

Si Duncan adquiere un cadáver en una *sex shop* de Tijuana y el chino Zhu Yu roba miembros y fetos de hospitales para luego devorarlos o arrojarlos a los perros, y la mexicana Teresa Margolles adquiere cenizas de cadáveres cremados para luego arrojarlas a los espectadores, todo esto es porque el *shock* es la parte esencial de la propuesta, ya que hay una necesidad de abatir la indiferencia del espectador cuando todos los recursos expresivos del artista parecen agotados.

Si en los últimos veinte años los artistas se han concentrado en las situaciones que causan asco y repugnancia es porque la realidad se ha vuelto predominantemente cruel y violenta. Como a esa realidad pertenece el espectador, el *shock art* desea poner en evidencia al mismo espectador junto con sus estados patológicos. Es de cualquiera conocido cómo se observa con morbo un cadáver en la calle (¡nunca en el ataúd de un velatorio!), y este ánimo

mórbido delata la propia enfermedad del espectador, y por ello el hecho de que él mismo también infecta y pervierte la vida. Entonces, con la exposición de cadáveres el artista deposita en el observador la responsabilidad y culpabilidad sobre los enfoques e interpretaciones del mundo extremo. ¿Quién no evidencia su morbidez cuando asiste a un *performance shock art*?

Aquí también está Duchamp presente, porque se trata de hacer arte con lo que sea, hasta con desechos (humanos), lo que convierte al arte en algo impuro y perecedero, como todo en la vida. ¿Quién puede evadir la inevitable basura en estas sociedades de desperdicios, del *usa y tira*? Todo es desecho en la *sociedad del usa y tira*: su lógica alcanza al desempleado, al pordiosero, al viejo y enfermo; todos son aparatos con “obsolescencia programada”. En un momento determinado, nadie se salva de ser considerado basura, porque la basura es lo que sobra, lo que está de más, lo que no ocupa un lugar adecuado. Y en una sociedad competitiva y de altos rendimientos, los viejos, enfermos y desempleados quedan fuera de los privilegios de los exitosos, están de más o donde no deben.

Claro que también el uso de cuerpos inanimados hace referencia a la insensibilidad actual, al hiperegoísmo y al narcisismo (patente en el abuso de la *selfie*), lo que exige un análisis sobre el fracaso de la cooperación y la solidaridad social, lo que tendrá lugar en otros ámbitos, porque el *shock art* no discurre analíticamente, ni siquiera ofrece una interpretación, sino únicamente una presentación: ex-pone (coloca fuera) lo más primitivo del hombre, su inhumanidad de origen, sometido a sus propias fuerzas instintivas, satisfaciendo su sexualidad con cadáveres, practicando la antropofagia con nonatos, a la manera de remotos tiempos, previos a la ley, a la moral y al derecho.

El arte extremo representa el drama humano de haber sido expulsado del paraíso, el drama de encontrarse en un mundo inhóspito y destinado a la muerte. Desde su principio mítico-religioso, el arte siempre ha materializado el anhelo de representar lo imposible: los límites de la condición humana y la forma de cómo

transgredirlos, tanto en la expresión como en la experimentación. Por eso el arte es siempre vanguardia, aunque arrastre una historia, y como vanguardia es el intento de fijar nuevos horizontes.

Muchas veces no es posible o deseable advertir ciertas cosas (como las mujeres violadas o ejecutadas y los migrantes despojados), y el arte está allí para recorrer el *velo de Maya*. Como en Estados Unidos de Norteamérica, plagado de casos como el Ed Gein, asesino serial débil mental, que con sus asesinatos expuso el grave padecimiento de su entorno social: una sociedad violenta, que encomia las armas y el derecho del más fuerte al parejo de la indiferencia ante los más desvalidos. O nuestro México guadalupano, con expresiones de religiosidad *kitsch* o exacerbada junto a sus paraísos pedófilos, feminicidios habituales y narcocultura. Un país donde indigna un *Zapata gay*, pero convive perfectamente con el 90% de impunidad judicial. Entonces, preguntarse en este contexto por qué surge el arte extremo resulta por demás cínico y desvergonzado, como si el acumulado de injusticias, violencias e indiferencias no fuera suficiente para entender que el arte es simplemente una caja de resonancia del sentir social, y el artista, su mensajero.

Esto no anula la pregunta sobre si el derecho debe comportarse frente al *shock art* como un espectador más o debe intervenir y censurar. En el caso del derecho mexicano, los jueces y legisladores deben alegrarse de su rareza; pero en España acaba de ser encarcelado un rapero por ofender a la Corona y reivindicar a grupos terroristas.