

Arte sin sombra

María Luz Cárdenas

Las inquietudes y reflexiones hoy presentadas se inscriben en un espectro de intereses que ha ocupado la atención de mis investigaciones durante los últimos años, especialmente activados por los detonantes que ante nosotros colocan los organizadores de estos simposios. Me refiero a los estudios de las orillas del arte, sus trazos marginales, los cruces, las contaminaciones – que, en el fondo, no es sino un cuestionamiento a la búsqueda de definiciones tajantes y verdades absolutas para la creación artística. Esta IV edición del Simposio me concierne particularmente porque sus tonos emergen del peligroso y contradictorio terreno de la sombra, el límite y la ironía; es decir, el espacio que nos acerca a ciertos puntos y experiencias que generalmente tratamos de evitar. De manera que gracias a Mauricio Navia, Pedro Alzuru, Marisol León, Denis Febres y toso el equipo.

Comienzo la intervención partiendo de tres ejemplos, dos de los cuales ya he comentado en anteriores encuentros y hoy retorno porque me parece que constituyen un punto de inflexión importante en la tesis que deseo desarrollar; esto es: que a la hora de incursionar en el espacio de la sombra, la ironía y el límite, el arte termina cayendo en el foso de la evidencia y el vaciamiento de su potencial crítico para convertirse en producto fácilmente accesible al consumo; lo cual remite, a su vez, a las condiciones culturales que enmarcan la situación; y me conduce a la pregunta acerca de las responsabilidades del creador, los curadores y las instituciones de este proceso.

Gregory Green, es un artista norteamericano que en años recientes ha adquirido una aceptable notoriedad, genera condiciones en las cuales intenta cuestionar los mecanismos de poder y dominación de la sociedad contemporánea, especialmente de su país, jugando al terrorismo como metáfora. Fabrica bombas y expone en galerías neoyorquinas, holandesas y británicas; realizando dibujos con instrucciones para armar un Cocktail Molotov y los difunde a través de las tarjetas de invitación a la inauguración de sus exposiciones; o trasmite información subversiva colándose a través de estaciones de radio piratas y por Internet.

Dije “juega” porque Green no es un terrorista como lo puede ser Osama Bin Laden o Carlos Ilich Ramírez alias “El Chacal”. Green ha sido perseguido e interrogado por la policía en diferentes ocasiones y él mismo declara que sus “obras sirven como carnada o tentación para despertar la atención policial, lo cual a veces ha tenido mucho éxito”. Por ejemplo, en 1993 el curador de una exposición y uno de sus ayudantes fueron interrogados en Alemania por un dibujo suyo. Pero cuando el caso fue a juicio fue inmediatamente rechazado y el Juez amonestó severamente al departamento de la policía.

Dentro de su éxito mediano en el circuito estandarizado de las vanguardias internacionales del mercado, Green *Juega* al terrorista en la cultura del espectáculo porque quizás pensaba – no sé qué pueda pensar después del 11 de septiembre – que si el arte se ha convertido en espectáculo bien puede él banalizar al terrorismo y llevarlo a ese campo como instrumento para repotenciar al interés público (y el de la policía) en su trabajo.

El artista pretende moverse en el territorio de la sombra, pero creo que este aspecto, tan crucial para la supervivencia del arte, queda totalmente neutralizado y pierde sus valores críticos. Definitivamente no logra involucrarnos en aquella experiencia sutil, refinada, aguda y prudente que exige el problema que aborda. Sólo alcanza a llamar la atención. Aún más, después del atentado de las torres de Maniatan, no tiene mucho que decirnos porque el atentado del 11 de septiembre de alguna manera hizo callar a todos aquellos que, como él, juegan a terroristas en la sociedad del entretenimiento o, lo que es pero, al terrorismo como entretenimiento. Después de todo, la realidad terminó superando la pequeña intervención del artista – volvemos al viejo y conocido enfrentamiento entre arte y realidad.

Orlan, de origen francés, ha entregado su cuerpo en sacrificio al arte contemporáneo como lienzo para representar las más espectaculares mutaciones producidas por cirujanos plásticos. Orlan nos empuja hacia un espacio-límite de tensiones, diseminación y



disolución de cualquier unidad posible en la noción de *cuero*, uno de los ejes más problemáticamente agudos en la vida y en el arte contemporáneo. Bastaría recordar al cuerpo que se desplaza entre el SIDA, la anorexia y el cáncer, la ingeniería genética y los avances terapéuticos, las leyes del mercado, las imágenes publicitarias, la confusión entre lo real y lo virtual, o la re/actualización y el reciclaje laico de los principios judeo/cristianos.

De nuevo bordearemos al terreno de la sombra, el límite y la ironía. Orlan utiliza espectacular, sensacional y sensacionalistamente su propio cuerpo como intertexto para una posible reconstrucción de la imagen y el sentido que está que esta adquiere en el mundo contemporáneo, y adjudica a su trabajo connotaciones abiertamente sensacionales y apasionantes: la realidad, acá, observa una nueva y extraña dimensión en la que el propio cuerpo se convierte en escultura, bloque de mármol posible de tallar. Reviste a la cirugía estética de una dimensión fáustica y demiúrgica: Venus, la Mona Lisa, Diana, Europa, Psyché; todos sus rostros, protuberancias, cuernos. Hace y deshace su rostro, destruye y reconstruye la historia del autorretrato, la relación sujeto/objeto logra ser infinitamente creada.

La pregunta de si es posible crear una imagen capaz de restituir contenidos simbólicos a la experiencia estética, ella ofrece una respuesta cuyo mérito principal consiste en instalar el saber, no en el campo de la palabra, sino en el de la imagen, los hechos, los actos y los gestos, y sobre todo, instalarlo de una manera absolutamente radical; lo cual la lleva a convertir su cuerpo en un territorio imaginal en permanente mutación, en espacio escultórico viviente, alternativo, militantemente portador de sentidos siempre nuevos y diferentes.

Los performance/operaciones quirúrgicas se realizan en salas convertidas en especies de teatro donde la parodia, el juego, la ironía, la citación y el kitsch comparten roles con el espectáculo, la lectura, la danza y la declamación. Los ejecutantes/doctores y sus equipos paramédicos, al igual que la paciente, lucen sus uniformes habituales, pero creados por los oficientes de la alta costura. En el escenario se cometen actos de liposucción, incisión, cortes, aspiraciones, levantamientos de la piel, aspiraciones de gasa, reemplazamientos de prótesis.

Lo que hizo la naturaleza es deshecho por la cultura y rehecho por el arte. Yacentes, se encuentran las preguntas que interrogan al cuerpo: ¿qué es?, ¿qué puede él hacer?, ¿qué tipo de relaciones debe establecer con las demandas inmolatorias de la cultura?, cuál es el verdadero poder del artificio sobre la naturaleza, de la cultura y el voluntarismo sobre la naturaleza y necesidad?, ¿cuá es el nombre propio de, la identidad?, ¿qué hacer con el rostro frente a una cultura que nos produce un profundo malestar? La artista juega a Narciso, Pigmalión o Fausto, para otorgar un nuevo rostro a las cosas: deshacer el rostro para dar luz a otro rostro. En este sentido, hace temblar a la noción tradicional y represiva de identidad.

Orlan ocupa mi interés por lo paradigmático del ámbito fronterizo en el cual trabaja. Ha sido acusada de megalomanía, delirios de grandeza, histrionismo, delirio artístico, auto/mutilación, fetichismo, histeria, narcisismo, esquizofrenia, paranoia, perversión. Pero dejando de lado la lista de pecados para considerar el posible alcance estético, filosófico y metafísico de su trabajo (el enlace entre el yo, la identidad y la cultura, entre el Uno y lo Múltiple que nos desencaja y exige negar el propio rostro), preguntémosnos que quedará después de tantas operaciones y si pasará a la historia del arte como algo más que una donante de cuerpo. No sé que vaya ella a lograr y no sé si Michael Jackson y Osmel Sousa habrán activado una respuesta más efectiva, e igualmente deificada, por la cultura.

Andrés Serrano, puertorriqueño ampliamente reconocido y aceptado en los museos, galerías y mercados, trabaja igualmente temas-límite como sexo, la muerte, la violencia,



las claves del origen de la vida a través de imágenes simbólicas. Su obra busca reorganizar el escenario vital en el que la religión cristiana nos ha situado, reutilizando sus elementos iconográficos. La exquisitez de sus obras sostiene y hace permisibles aspectos que pueden ser repugnantes, terribles. El artista juega a mostrarnos con belleza, con una plasticidad refinada, lo más terrible. Bien se trate de los crucifijos intervenidos con semen y orina, bien se trate de los cadáveres de la morgue suntuosamente colocados, sin lugar a dudas se trata de imágenes *bellas*, fuertemente bellas pero, como en anteriores ocasiones, me pregunto, *¿cuál es el pensamiento que hay tras ellas?*: un pensamiento que celebra lo neutro y muere ante la evidencia, que se agota con su primera lectura; un pensamiento que, por lo demás, se vincula a una estética tremendista pero limpia y pulcra, que tiene que ver mucho con los deseos y los gustos de moda y lo que los coleccionistas desean en sus paredes _ un camino a medias entre la “belleza” y el sacudimiento de la muerte, un poco ser-interviniente-pero-no-tanto.

El caso de Andrés Serrano nos ilustra cómo a veces el arte, en su afán de evidencias el territorio de la sombra – en su caso acudiendo a una especie de oportunismo con la muerte en las morgues y a partir de ellas producir estampas -. Cae precisamente en la evidencia, y yo considero que la evidencia es uno de los más feroces asesinos de la obra de arte. Lo mismo me sucede ante otras situaciones extremas trabajadas por artistas, como el holocausto o las persecuciones políticas y torturas en Uruguay y Argentina (donde sobreviven solamente las instancias más profundas y sutiles como las que abre la obra de Luis Camnitzer o las fotografías de escenarios del crimen de Sara Maneiro).

Hace escasas dos semanas en la Bienal del Caribe de la República Dominicana, tuvimos no sé si el privilegio o la desgracia de apreciar una exposición de objetos, imágenes y tallas de la práctica ritual haitiana del vudú (privilegios porque abre caminos muy interesantes a la investigación a cerca de las inferencias y las interferencias del rito en el arte y desgracia porque salí cuestionándome todos mis valores y preceptos acerca del tratamiento del mar en el arte). Son piezas realizadas para ejecutar el mal y son efectivas (de hecho, pertenecieron al equipo de brujos que acompañaba al dictador Papá Doc).

Ellas me impresionaron por la fuerza que desprenden, su potencial sombrío, su efecto sobre cráneos de víctimas que luego eran reciclados en otros ritos de ejecución. Definitivamente, no fueron piezas concebidas como objetos de arte sino como objetos del mal, se mueven en planos de los más oscuros y dañino del ser humano. Sin embargo, logran que muchas obras de arte que pretendan acercarse a esos temas, parezcan bisutería barata. El objeto vudú impresiona por su seriedad y contundencia a la hora de establecer tratos con el diablo, y pienso que si vamos a invocar al diablo para trabajar con él en el arte, tendremos que hacerlo en serio, sin titubeos ni juegos, asumiendo las consecuencias.

¿qué sucede entonces?, ¿qué ha pasado con el arte contemporáneo que ha perdido su andamiaje crítico?. ¿por qué cada vez con mayor frecuencia nos vemos ante temas de alta densidad crítica trabajados con ligereza y superficialidad?, ¿cuáles son las causas de esa carencia, ese vacío que hoy vivimos en el arte?

Mis posibles respuestas se mueven en tres direcciones:

1. La primera de ellas es el efecto de lavado generado por el uso de nuevas tecnologías que, por una parte ha vuelto accesible la información pero, por otra, conduce a una disneylandización de la obra de arte y al abuso de los efectos especiales. Esto no significa que considere que todo lo pulido y limpio tecnológicamente sea banal y vacío, sino que debemos observar la situación y sus peligros; es decir, que la idea de un arte virtual sin quiebres, es imposible, y la ilusión de acercar el arte a las masas no corre por esta vía.

2. La segunda es la excesiva comunicabilidad que resulta del manejo de la evidencia. La idea del arte como medio de comunicación y el afín de una supuesta misión de comunicabilidad, inmediatez y transparencia en sus propósitos más internos y profundos con recursos efectistas y sin la cautela, prudencia y protección que exige el tratamiento de los contenidos que nos asedian. No olvidemos que el punto más fuerte de la comunicación es el mismo donde la comunicación corre el riesgo de faltar: ese punto desviado entre los recovecos de la pérdida, esa especie de “bolsa negra” a la cual se refería Antonin Artaud, donde el sinsentido, ese sentido que siempre está por venir, se encuentra y se mantiene. Es entonces cuando el pensamiento no se ofrece ya como algo que hay que pensar, sino como el pensamiento mismo.

El problema de la comunicabilidad tiene mucho que ver con los canales de difusión, producción y exhibición de las artes en los circuitos de museos y galerías, un circuito los cuales, por la búsqueda misma de la transparencia y el acercamiento al público, destraza los posibles encuentros entre el sujeto objeto, repitiendo en las salas de los museos los mismos conflictos y distancias en la relación sujeto objeto que ha desarrollado la filosofía.

Me refiero –adviento que muy toscamente en este campo minado de filósofos-, a que tradicionalmente el pensamiento enfoca la relación sujeto/objeto en un espectro de dicotomías o estructura de dos polos opuestos en permanente relación dual: sujeto cognoscente (Yo)/objeto cognoscible (lo real), expresión/racionalidad, descripción/explicación, mito/razón, como coordenadas de la reflexión. Ante la pregunta por lo real (el objeto) y sus posibles accesos de conocimiento (desde el sujeto), la filosofía canónica divide sus soluciones, bien sea colocando el peso de la respuesta en el objeto real, bien sea asignando preponderancia al sujeto cognoscente, conduciéndonos a una especie de callejón sin salida en el cual realidad (objeto) y saber (sujeto) conviven bajo la forma de un dualismo, como dos esferas independientes. Dentro de esta problemática tendremos que ubicarnos para atrapar el conflicto de raíz y proporcionar claves para su desarrollo, si queremos tematizar los problemas del objeto como núcleo de la reflexión de la obra de arte y su presentación en los espacios expositivos.

El pensamiento contemporáneo (quizás el pensamiento posmoderno) ha pretendido solucionar la crisis de la filosofía moderna dentro de un marco en el cual disuelve la noción de sujeto y, con ello, disuelve también la posibilidad de algún tipo de articulación sistemática en el conocimiento. Obviamente, problemas como la arremetida cientificista a la racionalidad, la escisión entre razón y sensibilidad y la puesta del sujeto a la intemperie de la racionalización del intelecto y sus repercusiones en el discurso museológico, no son fáciles de resolver sin caer en las posturas superficiales que caracterizan a la mayoría de los ejecutantes de la filosofía postmoderna. Pero es necesario trazar líneas desde la perspectiva de esos conflictos, porque el conocimiento en la creación artística es como un conocimiento que se alcanza, no bajo estrictos y dogmáticos paradigmas canonizados por la ciencia, sino como un sistema de unidades expresivas que tienen su origen en conexiones vitales con el mundo – aún cuando sea posible utilizar los instrumentos de la ciencia en su interpretación.

El museo clasifica y cosifica, aleja, permite que la obra muera y descansa en paz sobre el pedestal o las paredes limpiamente diseñadas por los museógrafos; y, por ello, el proceso de articulación de la obra de arte dentro de los espacios de exhibición implica una labor de cuestionamiento a su definición tradicional, y una reformulación del ejercicio del *ver la realidad*, en otras palabras, obliga a ver el mundo de una manera diferente, siempre nueva y en estado naciente, siempre dispuesta a incorporar otras fuentes; obliga a desarrollar una visión más profunda, con perspectivas en movimiento, con horizontes cruzados.

A la hora de formular la gramática que lo define, será entonces preciso pensar en la posibilidad de revalorizar el plano de la sensibilidad y descubrir aquellos espacios inéditos



que redefinen la misión de investigación, como un espacio donde tiene cabida la dimensión estética y no una tarea de formulación eminentemente racional. Implica, quizás, abordar el objeto como *cuerpo* y no como cosa.

Apuntamos hacia la necesidad de formular un método con raíces antropológicas, ancladas en la experiencia, y marcado por un talante de orden, más que lógico, *fenomenológico* y *hermenéutico*, que nos permita presentar al objeto en el museo, con herramientas más efectivas y con mayor profundidad de alcance. Se trata entonces de pensar el objeto/arte basándonos, no en la razón demostrativa, sino en el pensamiento imperativo; se trata de pensar el objeto/arte desde un horizonte que pone en cuestión al pensamiento objetivante y nos presenta la articulación de la relación obra/espectador como una experiencia abierta e inconclusa, sin recorridos fijos o preestablecidos.

Experiencias como la curaduría de Luis Pérez Oramas proporcionan esperanzas que alientan al respecto (por ejemplo, la exposición de objetos de Reverón en la Galería de Arte Nacional, que reasigna una dimensión muy poderosa a la noción de objeto entendida como cuerpo y se abre a interpretaciones múltiples, inagotables y nunca definitivas).

3. Le esbozaba en días pasados estos planteamientos a Nelson Tepedino y él (brillante, activando preguntas y nuevos problemas), me advirtió que el dualismo sujeto/objeto en el espacio del museo, no puede ser resuelto sin desarticular el sistema cultural que lo apoya. Esto nos conduce al tercer campo de respuestas al problema del arte sin sombra, que es el de los mecanismos de poder que yacen bajo sus carencias: un manejo del poder al cual, entre otras cosas, le interesa mantener la presencia de los espacios de los espacios/límite para alcanzar su control y neutralizar sus valores críticos. Los espacios de poder (en este caso institucionalidad, los museos, los curadores), se han caracterizado siempre por su enorme capacidad para generar mecanismos de adopción, control y reificación de la disidencia – lo cual remite a la teoría del sociólogo Talcott Parsons de los sistemas de poder defendiendo y manteniendo sus fronteras mediante la aceptación de la oposición; lo cual se aprecia en ejemplos como la Revolución de Mayo del 68, el movimiento hippie o la guerrilla venezolana, que fueron absorbidos por el sistema.

Hoy día parece ser muy ventajoso para los que toman las decisiones que giran en torno a la difusión de la creación, posicionarse en el escenario internacional con temas de corte social, que reflejan estados/límites de la humana en desarrollo o de la condición humana en general (el **SIDA**, la pobreza, la marginalidad, las convulsiones políticas, la violencia). Esto se traduce en una falsa apertura al tráfico de contenidos de elevado alcance crítico en obras homogéneas y con escasas diferencias entre regiones diversas del planeta.

El sistema de museos, galerías y curadores, favorece este tipo de circulación. En el nombre del pluralismo y multiculturalismo, se deja colar lo más oscuro y sucio de nuestras almas y sociedades en términos fácilmente consumibles por las colecciones y el mercado. Pero esta operación termina convirtiéndose en una prisión sin muros. En sus *Notas a cerca de la globalización y la curaduría internacional*, Gerardo Mosquera recuerda que Borges contó una vez la historia del mejor de los laberintos: la incommensurable apertura del desierto, del cual es difícil escapar. Lejos de multiplicar los núcleos cuestionadores del acto creador y poner en peligro los esquemas que favorecen la dominación, el discurso museológico actual los enmascara y destituye sus perfiles críticos. Un pluralismo abstracto o controlado; una puerta franca a todas las posibilidades temáticas (especialmente las más “duras”), puede tejer un laberinto de indeterminación que confine y retrase las posibilidades de un compromiso real y activo con el poder subversivo de la creación artística.

En este sentido estamos frente a un problema de responsabilidades políticas y éticas compartidas, y dirijo la pregunta hacia el terreno de inquietudes y problemas que asedian a la creación contemporánea en territorios políticos, conceptuales, sociales, simbólicos y

culturales como los nuestros. El destino actual del arte es un destino marcado por el signo de lo inhabitable, un territorio sin morada, herido, difícil, malformado, estigmatizado, desplazado, en permanentes migraciones y extravíos.

El arte, hoy, parecía ocurrir fuera del arte: y no me refiero solamente al sentido que acusa el compositor Brian Eno cuando señala que el destrazamiento de los límites del proyecto creativo conduce a que los procesos que llamamos “arte” sucedan actualmente en todos lados y en áreas que tradicionalmente no se consideren como ámbitos propios de su desarrollo; sino al *espacio político* donde se toman las decisiones a cerca de la propia definición de la obra, incluyendo sus mecanismos de difusión y exhibición. La producción artística rivaliza con presiones por parte de curadores, ferias, grandes exposiciones, pequeñas exposiciones, grandes bienales, pequeñas bienales, galerías, revistas y publicidad, disolviéndose en esa mezcla de intereses.

En la actualidad, todo aquel que desee ingresar en el campo de producción y circulación de la obra de arte, se ve necesariamente envuelto en un sistema que lo empuja incluso a cultivar determinados estilos, tendencias, materiales o recursos expresivos. La pintura, por ejemplo, ha sufrido arremetidas fuertes y francas por parte del desarrollo de la fotografía y las tecnologías multimedia, generando una especie de duela en la cual las preferencias varían de acuerdo con la moda que dicten las vanguardias estandarizadas del arte latinoamericano.

Antropofagia, indigenismo o canibalismo, son términos cuyo agotamiento discursivo ha cruzado fuego entre creadores, curadores, jurados y organizadores de exposiciones y ferias, provocando la *macdonalización* en la producción de signos: una estandarización de patrones en el arte y la vida que hace que las exposiciones y salones en diferentes partes del mundo terminen siendo iguales y presentando obras/símiles de las ilustraciones de revistas de arte o de las grandes confrontaciones como Kessel y Venecia. La homologación pasa a ocupar el lugar de la diferencia, del relieve, de los matices, las orillas y los artistas que desde siempre se han postulado como fuentes de la creación. Las narrativas estéticas pasan a desplegar un contenido social elevado matizado que inserta la opción política a la sifrería conceptual, neutralizando la pretensión de utopía y la capacidad interna del arte como mecanismo de rebelión y resistencia. El problema que yace es el de la ilusión de la globalización de la existencia y del folklore mundialmente compartido, y así como las empresas Mac Donald’s adaptan sus hamburguesas a los diferentes países (picante en México, napolitana en Italia, roquefort en Francia), vemos a las mismas obras en diferentes ciudades, adaptando los contenidos de la moda de lo políticamente correcto (marginalidad, pobreza, locura, hambre) a las condiciones culturales y políticas de cada país.

Suele venirme a la mente en estos casos, el asedio de tres obras/clave del siglo XX que no necesitaron la ilusión de la transparencia para proyectar su propia sombra. Me refiero al **Guernica** de Picasso, quién solo necesitó del blanco, el negro y el gris (sin efectos especiales) para escribir el texto más desgarrador de las antiguas guerras; **El grito** de Edvard Munch, que narra con pocos elementos la desesperanza, desalojo y mutilación del alma moderna y **El campo de trigo** de Van Gogh, único testigo de la solución final de Vincent, y que nos acerca con penetrante dolor a la muerte propia.



Quizás estas referencias puedan ser interpretadas como reaccionarias o tardo-románticas por aquello de la pintura en desventaja frente al arte multimedia; pero no obstante, ellos conservan sus ethos, su energía fundacional hoy desdibujada.

Queda entonces, al creador, el desafío de ocupar un espacio mutilado por esas falsas promesas de pertenecer a la tribu internacional de las artes. Queda funcionar por atajos, atacar las bases del sentido, formular modelos alternos del lenguaje. Que articular la creación como un espacio poroso y en permanente intercambio con otros ámbitos del conocimiento como, por ejemplo, la antropología queda también a sumirse como creadora de un territorio diferente, de una sociedad donde la vida merezca ser vivida como vida estática, y donde el artista deje de ser un autista embelezado consigo mismo y pendiente de agradar al curador/dictador de turno, sin habitar poéticamente su contexto político, ecológico y territorial. Queda la construcción de un patrón de creación integrado por el territorio (simbólico, artístico, político), en un intento por delinear el espacio de creación y producción desde donde se generen modelos y situaciones tanto experimentales como vivenciales. Queda la recuperación de la energía fundacional de la obra de arte mediante estrategias paralelas que conlleven cambios en los formatos de la extensión cultural exige trabajar con las escuelas y comunidades; ampliar los mecanismos de la creación, así como renovar las estructuras que hacen posible la eliminación de la distancia entre el arte y la vida. Queda la destitución de la figura autocrática y arrogante del curador por medio de mecanismos creativos que contrarresten las arbitrariedades de este sistema de gobierno. Queda asumir el oficio de la curaduría como práctica modesta y discreta que no desoye ni ignora su propio contexto.

A la final, lo que tenemos en juego es la posibilidad misma de instaurar mundos mejores en los que los mecanismos de las artes funcionen como detonantes del conocimiento y la transformación individual; lo que tenemos en juego es *pensar la época*, un imperativo tan desesperado como consecuente con el compromiso que debemos compartir artistas, curadores, promotores y críticos, no vaya a ser que nos suceda, como decía Thomas Mann, que comprendamos la importancia de lo que nos acontece en el presente, cuando sea demasiado tarde para hacer un buen uso de ello. A la final, lo que tenemos en juego es la decisión de, o bien otorgar al arte su capacidad para enriquecer nuestra experiencia, o bien condenarlo al más feroz y destructor silencio.

