

Sobre políticas estéticas

Jacques Rancière

Sobre políticas estéticas

Jacques Rancière

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona

Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005

Consejo asesor de la colección Contra textos:

Manolo Borja, Mela Dávila, Rafael Grasa, Magda Polo,

Jorge Ribalta Y Gerard Vilar

© *Jacques Rancière*

© *de esta edición, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona*

Traducción de Manuel Arranz

Edición:

Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions

08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

<http://publicacions.uab.es>

sp@uah.cs

ISBN 84-490-2.410-2

Museo d'Art Contemporani de Barcelona <http://www.iiiacha.es>

publicac@iiiacha.es

ISBN 84-89771-12-X

*Impreso en España - Printed in Spain Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions*

Depósito Legal: B. 30.694-2005

*Todos los derechos reservados. _Ni la totalidad ni parte de este libro puede ser
reproducido sin permiso escrito del editor.*

Índice

<i>Prologo, Gerard Vilar.....</i>	<i>9</i>
<i>1. Políticas estéticas.....</i>	<i>13</i>
<i>2. Problemas v transformaciones del arte crítico.....</i>	<i>37</i>
<i>3. listado de la política, estado del arte.....</i>	<i>55</i>
<i>4. Los espacios del arte.....</i>	<i>69</i>
<i>5. Política y estética de lo anónimo.....</i>	<i>81</i>

Prólogo

El eterno retorno de la política

Aunque en realidad se trataba de algo anunciado desde hacía mucho tiempo, tras el 11 de septiembre, el retorno de la política, como de lo real, señalaron definitivamente el fin de la fiesta de la posmodernidad, o al menos de esa posmodernidad celebratoria y acomodada, que ha pillado a muchos con una monumental resaca. Perplejo ante la ofensiva ideológica en todo el mundo no solo de la derecha conservadora, los llamados neocons, sino de los fundamentalistas teoconservadores, con Bush, Juan Pablo II y su sucesor Benedicto XVI a la cabeza el mundo del arte trata de reubicarse y encontrar nuevos caminos más acordes con los tiempos que corren. Artistas, críticos, curadores y responsables institucionales se ven en la necesidad de dar alguna respuesta a los nuevos problemas políticos planteados por quienes defienden la guerra preventiva, la represión de la homosexualidad, la obligatoriedad de la religión en la escuela o la sustitución de los derechos sociales por la caridad, y a la vez hacen más ricos a los ricos, aumentan las legiones de pobres en todo el orondo y son indiferentes a la catástrofe ecológica que se nos viene encima. Tras la fiesta transvanguardista de los ochenta y de la pequeña política de lo correcto de la era Clinton, parece que vuelve la política con mayúscula. El arte político perfectamente neutralizado y estetizado por la sociedad del espectáculo que practicaron con toda legitimidad las Bárbara Kruger y los Hans Haacke tiene que ceder el paso a otra forma de relación entre el arte y la política, porque hoy las exigencias no ya de democracia radical o de democratización, sino de mera defensa y superviven-

cia de la democracia existente, se han hecho perentorias e inaplazables.

Para el discurso filosófico sobre el arte se trata de una situación nueva, aunque sobre el trasfondo de lo Na conocido y familiar, en realidad de lo ya muy conocido. No olvidemos que el discurso sobre el arte comenzó con la condena platónica del arte por engañoso y éticamente peligroso v con la exigencia de su sometimiento al orden político establecido. Y que el concepto romántico de arte que ha iluminado como un viento paráclito las discusiones de los últimos doscientos años establecía un nexo fundamental, aunque confuso y polimorfo, entre el arte y la política, entre la creación y la transformación ele la sociedad. El actual retorno de la política es parte del eterno retorno de la misma. Y no es nada casual que este retorno está marcado por el terror, por ese babélico montón de ruinas de las Torres Gemelas o de los trenes reventados de Madrid que desmintieron atrocmente las ideologías del fin de la historia, del triunfo de Occidente v de la liquidación del Proyecto de la Modernidad. A ese mundo que había olvidado el dolor de los demás convirtiéndolo en neutra imagen mediática le estalló dolorosamente en la cara su propia pompa de autosatisfacción. La historia parece escrita por un hegeliano: la historia avanza, pero por su lado peor. Aunque no es hegeliana porque, claro es, la historia no tiene fin.

No abundan hoy los discursos filosóficos que nos den muchas pistas para seguir pensando qué es y qué hace el arte a la vista de las nuevas manifestaciones artísticas que no encajan con lo que conocíamos. Y es que estas nos obligan a modificar nuestras categorías, nuestras suposiciones y nuestros argumentos, es decir, a buscar superar en lo posible la distancia entre la teoría y la experiencia. La filosofía siempre ha tenido el problema al que Hegel apuntaba con la metáfora de la lechuza: la reflexión filosófica, como la lechuza de Minerva, siempre emprende el vuelo en el crepúsculo, cuando el día va ha pasado, cuando los acontecimientos va se han cumplido.

Para la filosofía del arte contemporáneo, el desafío es intentar emprender el arte contemporáneo en general, al mismo tiempo que este se produce y ve la luz. Parece muy difícil hacer esto sin una renovación importante de nuestro vocabulario. La filosofía del arte contemporáneo no podrá aportar grandes cosas a la conciencia del arte del presente sin ser ella misma creativa en el momento de reinventar y renovar el lenguaje con el que nos referimos a esto que hacen los artistas actuales- En este sentido, no solo en el arte, también en la filosofía se han de producir aperturas de mundo que nos permitan ver y pensar eso que hoy apenas vemos y no podemos pensar del arte contemporáneo. Para lograr hacer una buena filosofía del arte contemporáneo, es necesario poner en movimiento la fuerza literaria de la filosofía, además de su fuerza analítica. Pero esto no deja de ser paradójico. Las prácticas artísticas contemporáneas necesitan en buena medida de la filosofía para funcionar con éxito, pero una filosofía que se ha de abrir a nuevas posibilidades de sentido es tan difícil en sí misma como su objeto. IU arte contemporáneo y la filosofía del arte contemporáneo se iluminan mutuamente. A Adorno le gustaba afirmar que las obras de arte son el lugar de lo no idéntico, de aquello que no se deja dominar y subsumir. Esto es, justamente, lo que da un valor irreductible al arte en un mundo en el que todo es instrumentalizable, dominable, conmensurable, igualable, calculable y homogeneizable. Pero ¿puede el arte seguir siendo un lugar de resistencia, de crítica y oposición sin terminar neutralizado y estetizado, y sin seguir alimentándose, por otra parte, de la periclitada idea romántica del arte? ¿Pueden, además, desarrollarse discursos críticos filosóficos que cumplan con estas desideratas?

El trabajo que presentamos en este volumen es un buen ejemplo de esta reflexión y del empeño del filósofo por aportar luz, nuevo vocabulario y perspectivas a las nuevas exigencias de la situación política, sin ceder a la simplificación de fenómenos de gran complejidad y con un buen conocimiento

de las nuevas formas de arte experiencial, del arte relacional y del arte transfigurativo, que no descuida en ningún momento un marco de análisis cultural y social más general. El lector tendrá ocasión de comprobar la fecundidad discursiva de categorías como las de «partición de lo sensible», «desacuerdo», «régimen de identificación» o «tercia política» que Rancière introduce en su argumentación, así como la revisión de posiciones en la historia del arte y la literatura modernos y de la estética filosófica que se remontan a Kant y Schiller, al momento de formación del concepto romántico de arte y a la aparición de sus mismas prácticas. Las páginas del libro de Rancière no contienen tanto las tesis de una teoría filosófica acabada cuanto un conjunto de materiales para la discusión y la reflexión, algunas propuestas de inteligibilidad para estimular la producción de discursos, y, por tanto, son más bien in statu nascendi, páginas de tina work in progress. Eso que, sin duda, es lo que nos pide la situación del presente. No sabemos si el tiempo de las síntesis y las arquitectónicas filosóficas de escala mayor vendrá como lo ha hecho hasta ahora, bien los tiempos tienen que afectar también a la filosofía hasta el punto de que tengamos que cambiar su concepto. En cualquier caso ahí está el desafío.

GERARD VILAR

Universitat Autònoma de Barcelona

1. Políticas estéticas*

Un mismo aserto se escucha hoy en día casi por todas partes: hemos terminado, se dice, con la utopía estética, es decir con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de Contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva. Esta idea alimenta las grandes polémicas en torno al fracaso del arte, como resultado de su compro-iluso con las falaces promesas del absoluto filosófico y de la revolución social. Dejando de lado estas disputas mediáticas podemos distinguir dos grandes teorías sobre el presente <posutópico> del arte.

La primera actitud es principalmente producto de filósofos o de historiadores del arte. Pretende aislar el radicalismo de la investigación y de la creación artísticas de las utopías estéticas de la nueva vida, con las que estas se encuentran

** Este libro es el resultado de una conferencia y de un seminario que, a propuesta de Manuel J. Borja-Villel, tuvieron lugar en el Museu d'Art contemporani de Barcelona en mayo de 2002, sobre el tema de las relaciones entre estética y política. Sin embargo, no es la transcripción política de mis intervenciones en aquel foro. Posteriormente he desarrollado determina-, los puntos que en la conferencia inicial Inc había limitado a esbozar. Así mismo, he sistematizado y reordenado mis intervenciones en las sesiones del seminario. El trabajo, por supuesto, se ha beneficiado de las cuestiones planteadas por los participantes y en concreto de las contribuciones a la discusión que presentaron, a partir de su propia experiencia, Manuel I. Borja-Villel, Noemí Cohen, Brian Holmes, Jorge Ribalta y Claudio / Zulian - A todas y a todos agradezco tanto el foro ofrecido como su contribución a la reflexión común v a mi propio trabajo.*

comprometidas ya sea en los grandes proyectos totalitarios, o en la estatización mercantil de la vida. Este radicalismo del arte es por tanto una fuerza particular de evidencia, de constatación y de inscripción, que hace pedazos la experiencia común. Esta fuerza se suele pensar mediante el concepto kantiano de lo sublime como una presencia heterogénea e irreductible al núcleo de lo sensible de una fuerza que lo supera.

*Esta referencia se puede interpretar no obstante de dos maneras. Una de ellas ve en la fuerza concreta de la obra la instauración de un ser-en-común, anterior a cualquier forma política particular. Ese era por ejemplo el sentido de la exposición recientemente organizada en Bruselas por Thierry de Duve con el título *Voici*, distribuida en tres secciones: *me voici*, *vous voici*, *nous voici*. La clave de todo el dispositivo estaba en una pintura de Manet, el supuesto padre de la «modernidad» pictórica: no era la *Olympia* ni el *Dejeuner sur l'herbe*, sino una obra de juventud, el *Cristo muerto imitado de Ribalta*. Este Cristo con los ojos abiertos, resucitado de la muerte de Dios, hacía del poder de representación del arte un sustituto del poder comunitario de la encarnación cristiana. Este poder de encarnación confiado al gesto mismo de mostrar se revelaba entonces semejante a un paralelepípedo de Donald Judd o a un muestrario de paquetes de mantequilla de Alemania del este de Beuys, a una serie de fotografías de un bebé tomadas por Philippe Bazin o a los documentos del museo ficticio de Broodthaers.*

La otra manera radicaliza por el contrario la idea de lo «sublime» copio distancia irreductible entre la idea y lo sensible. Así es como Lyotard ve en el arte moderno la misión de testimoniar que hay cosas irrepresentables. La singularidad de la aparición es entonces una presentación negativa. Es la inscripción de un poder del Otro cuyo espíritu está irremediablemente cautivo y cuyo olvido conduce a todas las catástrofes totalitarias y a todas las formas de estatización mercantil de

la vida. El relámpago multicolor que atraviesa la monocromía de una tela de Barnett Newman o la palabra desnuda de un Celan o de un Primo Levi son, para él, el modelo de estas inscripciones. La mezcla de lo abstracto y de lo figurativo en las Irlas trans-vanguardistas o el bazar de los montajes que actúan sobre la indiscernibilidad entre obras de arte, objetos o humos comerciales representan, a la inversa, la realización nihilista de la utopía estética.

Vemos claramente el escenario común que reúne estas dos visiones en una misma actitud fundamental. A través de la oposición misma del poder cristiano de la encarnación del verbo y de la prohibición judía de la representación, de la eucaristía y de la zarza ardiente mosaico, la aparición fulgurante y heterogénea de la singularidad de la obra artística impulsa un sentido de comunidad. Sin embargo, esta comunidad se levanta sobre la ruina de las perspectivas de emancipación política a las que el arte moderno ha podido estar ligado. I(s una comunidad ética que revoca cualquier proyecto de emancipación colectiva.

Si esta posición goza de algún prestigio entre los filósofos, es en cambio otra la que se reconoce hoy de buen grado entre los artistas y los profesionales de las instituciones artísticas: conservadores de muscos, directores de galerías, comisarios o críticos. En lugar de oponer radicalismo artístico y utopía estética, prefiere poner una distancia entre ellas. Y las substituye por un arte modesto, no solamente en cuanto a su capacidad de transformar el inundo, sino también en cuanto a la afirmación de la singularidad de sus objetos. Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crí-

tico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos. Tal es por ejemplo el principio del arte llamado relacional: a la heterogeneidad radical del choque del aistheton que Lyotard ve en la tela de Barnett Newman se opone de forma ejemplar la práctica de un Pierre Huyghe, haciendo aparecer sobre un panel publicitario, en lugar de la publicidad esperada, la fotografía aumentada del lugar y sus usuarios.

No voy a juzgar aquí la validez respectiva de estas dos actitudes. Quiero más bien preguntarme sobre aquello de lo que son testimonio y sobre lo que las hace posibles. Son en realidad como dos fragmentos de una alianza rota entre radicalismo artístico y radicalismo político, una alianza que designa el término, hoy en día sospechoso, de estética. Y no intentare desempatar estas posiciones, sino más bien reconstituir la lógica de la relación «estética» entre arte y política de las que derivan. Me basare para ello en lo que tienen en común estas dos puestas en escena, aparentemente antitéticas, de un arte «posutópico». A la utopía denunciada, la segunda opone las formas modestas de una micro-política, a veces muy próxima de las políticas de «proximidad» pregonadas por nuestros gobiernos. La primera le opone, por el contrario, una fuerza del arte ligada a su distancia con relación a la experiencia ordinaria. Una y otra sin embargo reafirman a su modo una misma función «comunitaria» del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común. La estética de lo sublime pone al arte bajo el signo de la deuda inmemorial contraída con un Otro absoluto. Pero le reconoce todavía una misión, confiada a un sujeto denominado vanguardia: la de constituir un tejido de inscripciones sensibles totalmente alejadas del mundo de la equivalencia mercantil de los productos. La estética relaciona) rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte como si fueran sueños de transformación de la vida por el arte, pero reafirma sin embargo una idea esen-

cial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Las prácticas del arte in situ, el desplazamiento del cine en las formas espacializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de especialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica 'id l arte cono forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Estas diversas formas nos dicen una misma cosa: lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio (tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la turba en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la mane-ni en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. Son en realidad dos transformaciones de esta función política lo que nos proponen las figuras a las que me refería. En la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo enfrenta entre su a dos regímenes de sensibilidad. En el arte <relacional>, la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares. En los dos casos lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política.

Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. He tratado en otro lugar de mostrar cómo la política era el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación (de objetos que compartían algo común y de sujetos con una capacidad de lenguaje común). El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda la cuestión reside entonces en saber quien posee el lenguaje y quién solamente el grito. El rechazo a considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible. O bien con la constatación de su imposibilidad material para ocupar el espacio-tiempo de los asuntos políticos. Los artesanos, dice Platón, no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo. Ese — en otro lugar» en el que no pueden estar, es por supuesto la asamblea del pueblo. La «falta de tiempo» es de hecho la prohibición natural, inscrita incluso en las formas de la experiencia sensible².

La política sobreviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes

¹ RANCIERE, Jacques. *La Mesentente: politique et philosophie*. París: Gallimard, 1995. Edición castellana: *El Desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

² RANCIERE Jacques. *La división de lo sensible*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.

y no solamente un grito que denota sufrimiento. Esta distribución un y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido v del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible'. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como «estatización de la política».

La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta estética de la política y la política de la estética», es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular. Utopía o no, la función que el filósofo atribuye a la tela «sublime» del pintor abstracto, colgada en solitario sobre un muro blanco, o la que el comisario de exposición atribuye al montaje" o a la intervención del artista relacional se inscriben en la misma lógica: la de una «política» del arte que consiste en Interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Uno valora la soledad de una forma sensible heterogénea, el otro el gesto que dibuja un espacio común. Pero estas dos formas de poner en relación la constitución de una forma material y la de un espacio simbólico son tal vez las dos caras de una misma configuración original, ligando lo que es propio del arte a una cierta manera de ser de la comunidad.

Esto quiere decir que arte y política no son dos realidades permanentes v separadas de las que se trataría de pre-

³ *Op. cit.*

guntarse si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza. La República de Platón muestra bien este carácter condicional del arte y de la política. A menudo se interpreta la célebre exclusión de los poetas como una señal de proscripción política del arte. Sin embargo la política está ella misma excluida del planteamiento platónico. La división misma de lo sensible retira a los artistas de la escena política en la que harán algo distinto a su trabajo, y a los poetas y a los actores de la escena artística en la que podrían encarnar una personalidad distinta a la suya. Teatro y asamblea son dos formas solidarias de una misma división de lo sensible, dos espacios de heterogeneidad que Platón debe repudiar al mismo tiempo para constituir su república como la vida orgánica de la comunidad.

Arte y política están de este modo ligados a pesar de sí mismos como presencias formales de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos. Platón excluye al mismo tiempo la democracia y el teatro para crear una comunidad sin política. Tal vez los debates de hoy en día sobre lo que debe ocupar el espacio museístico denotan una forma distinta de solidaridad entre la democracia moderna y la existencia de un espacio específico: ya no la reunión de las masas en torno a la acción teatral, sino el espacio silencioso del museo en el que la soledad y la pasividad de los visitantes se encuentran con la soledad y la pasividad de las obras de arte. La situación del arte hoy en día podría constituir perfectamente una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares reservados al arte y aparentemente todo lo contrario: la implicación del arte en la constitución de formas de la vida en común.

Para comprender esta aparente paradoja que liga la política del arte a su autonomía misma, me parece oportuno dar un pequeño rodeo para examinar una especie de escena primaria del museo que es a la vez una escena primaria de la revolución: por lo tanto una escena primaria de las relaciones del arte con la política en términos de división de lo sensible. Al final de la decimoquinta de sus Cartas sobre la educación estética del hombre, publicadas en 1795, Schiller bosqueja un escenario de exposición que alegoriza un estatuto del arte y de su política. Nos pone imaginariamente frente a una estatua Griega conocida como la Juno Ludovisi. La estatua, dice él, es una «apariencia libre», cerrada sobre sí misma. La expresión recuerda a un oído moderno el «self-containment» oficiado por Clement Greenberg. Sin embargo esta «clausura sobre sí misma» resulta un poco más complicada de lo que quisiera el paradigma moderno. Aquí no se trata ni de afirmar el poder ilimitado de creación del artista ni de demostrar los poderes específicos de un médium. O mejor aún, el médium en cuestión no es la materia sobre la que trabaja el artista. Este es un medio sensible, un sensorium particular, ajeno a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Pero este sensorium no es tampoco el de la presencia eucarística del he aquí o del relámpago sublime del Otro. Lo que la «apariencia libre» de la estatua griega manifiesta, es la característica esencial de la divinidad, su «ociosidad» o «indiferencia». Lo que define a la divinidad es no desear nada, estar libre de la preocupación de proponerse fines y tener que cumplirlos. Frente a esta diosa ociosa, el espectador se encuentra en un estado que Schiller define como de «libre juego».

Si la «apariencia libre» recordaba ante todo la autonomía tan cara al arte moderno, este «libre juego» halaga inmediatamente los oídos posmodernos. Sabemos qué lugar ocupa el concepto de juego en las proposiciones y las legitimaciones del arte contemporáneo. Se presenta generalmente como una distancia con respecto a la creencia moderna en el radicalismo del

arte y en sus poderes de transformación del mundo. Lo lúdico y lo humorístico se reparten un poco en todas partes el honor de caracterizar a un arte que habría asimilado a los contrarios: la gratuidad del divertimento y la distancia crítica, el entertainment popular y la deriva situacionista. La reciente exposición *Lets entertain*, convertida, al pasar de Minneapolis a París en *Au-delà du spectacle*, es un buen testimonio de esta elasticidad'.

Ahora bien, la puesta en escena schilleriana lleva todavía más lejos esta visión desencantada del juego. El juego es, nos dice, la humanidad misma del hombre: «el hombre solo es un ser humano cuando juega»⁵. Y continúa asegurándonos que esta aparente paradoja es capaz de sostener «el edificio entero de las bellas artes y el arte todavía más difícil de vivir». ¿Cómo interpretar que la actividad «gratuita» del juego pueda fundar al mismo tiempo la autonomía de un dominio propio del arte y la creación de formas de una nueva vida colectiva?

Empecemos por el principio. Fundar el edificio del arte quiere decir definir un determinado régimen de identificación del arte. No hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. La misma estatua de la diosa puede ser arte o no serlo, o serlo de una forma diferente según el régimen de identificación con que se la juzgue. En principio existe un régimen en el que es esencialmente aprehendida como una imagen de la divinidad. Su

⁴ *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneapolis, 12 febrero — 30 abril de 2000 / *Au-là di, spectacle*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, noviembre de 2000 — enero de 2001.

⁵ Schiller, Friedrich. *Te/tres sur l'educat,un esthetique de l'bo»trne*. París: Aubier, 1943. P. 205. (Edición en castellano: Schiller, Friedrich. *Radiaz: cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 19904

percepción y el juicio sobre ella se encuentran entonces implícitos en las preguntas: ¿podemos hacer imágenes de la divinidad? ¿La divinidad imaginada es una verdadera divinidad? Si la respuesta es afirmativa, ¿está siendo imaginada como debe Ser? En este régimen no hay arte hablando con propiedad sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad. Esta es la razón por la que podemos llamar a este régimen de indistinción del arte un régimen ético de las imágenes.

A continuación hay un régimen que libera a la diosa de piedra del juicio sobre la validez de la divinidad que ella representa y sobre su fidelidad a la misma. Este régimen incluye a las estatuas de diosas o a las historias de príncipes en una categoría específica, la de las imitaciones. La Juno Ludovisi es el producto de un arte, la escultura, que es arte a título doble: porque impone una forma a una materia; pero también porque es el producto de una representación: la constitución de una apariencia verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los arquetipos de la feminidad, y la monumentalidad de la estatua con la expresividad de una diosa particular a la que le han sido conferidos rasgos de carácter específicos. La estatua es entonces una «representación». Es vista a través de una batería de convenciones expresivas, todo un sistema de criterios que determinan la manera en que una habilidad de escultor, dando forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista en dar a las figuras que convienen las formas de expresión que convienen. Llamo a este régimen de identificación régimen representativo de las artes.

La Juno Ludovisi de Schiller, pero también el Vir sublimis de Newman o los montajes y performances del arte relacional, pertenecen a un régimen distinto que yo llamo régimen estético del arte. En este régimen, la estatua de Juno no obtiene su consideración de obra de arte de la conformidad de la obra del

escultor con una idea adecuada de la divinidad o con los cánones del arte y de la representación. La obtiene por su pertenencia a un sensorium específico. La propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir «estética»: la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible. La estatua es una «apariencia libre», es decir, una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.

Precisamente es esta forma nueva de división de lo sensible lo que Schiller resume con el término de «juego». Reducido a su definición escueta, el juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Este se caracteriza efectivamente por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento, determinando los datos sensibles de acuerdo con sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad imponiendo objetos de deseo. El «libre juego» de las facultades —intelectual y sensible— no es únicamente una actividad sin finalidad, es una actividad equivalente a la inactividad, a la pasividad. Para empezar, la «suspensión» que practica el jugador, con relación a la experiencia ordinaria, es correlativa a otra suspensión, la suspensión de sus propios poderes, frente a la aparición de un bloque sensible heterogéneo, un bloque de «pasividad» pura. En definitiva el «jugador» está allí para no hacer nada ante esa diosa que no hace nada, y la misma obra

del escultor se encuentra presa en este círculo de una actividad inactiva.

¿Y por qué esta suspensión funda al mismo tiempo una nuevo arte de vivir, una nueva forma de vida en común? Dicho de otro modo: ¿qué tiene de consustancial la «utopía» estética un la definición misma de la especificidad del arte en este régimen? La respuesta, en su formulación más general, puede enunciarse así: porque ella define las cosas del arte en función de su pertenencia a un sensorium diferente del de la dominación. En el análisis kantiano, el libre juego y la apariencia libre suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad. Estas proposiciones filosóficas kantianas, Schiller las traduce, en el contexto de la Revolución Francesa, en proposiciones antropológicas y políticas. El poder de la «forma» sobre la «materia», es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre l.1 clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza. Si el «juego» y la apariencia» estéticas fundan una comunidad nueva, es porque son la refutación sensible de esta oposición entre la forma inteligente y la materia sensible que constituye en definitiva la diferencia entre dos humanidades.

Aquí es donde adquiere sentido la ecuación que hace del jugador un hombre verdaderamente humano. La libertad del juego se opone a la servidumbre del trabajo. Paralelamente, la apariencia libre se opone al imperativo que relaciona la apariencia con una realidad. Estas categorías —apariencia, juego, trabajo— son en realidad categorías de la división de lo sensible. Dibujan en el tejido mismo de la experiencia sensible ordinaria las formas del dominio o de la igualdad. En la república platónica había tanta «apariencia Libre» en el poder del Imitador como posibilidad de libre juego en el artesano. No hay apariencia sin realidad, ni gratuidad del juego compatible ron la seriedad del trabajo. Dicho de una forma más general, la legitimidad de la autoridad ha residido siempre en la evi-

dencia de una división sensible entre humanidades diferentes. Incluso Voltaire lo reconocía: las personas vulgares no tienen los mismos sentidos que las personas refinadas, El poder de las élites residía entonces en la educación de los sentidos frente a los sentidos sin refinar, en la actividad frente a la pasividad, en la inteligencia frente a la opinión. Las formas mismas de la experiencia sensible se encargaban de identificar la diferencia de las funciones Y de los lugares con una diferencia de las naturalezas.

Lo que la apariencia libre y el juego estético rechazan, es la división de lo sensible que identifica el orden de la autoridad con la diferencia entre dos humanidades. Lo que ponen de manifiesto es una libertad y una igualdad de los sentidos que, en 1795, pueden oponerse a las que la Revolución Francesa había querido encarnar en el imperio de la ley. El imperio de la ley, en efecto, sigue siendo el imperio de la forma libre sobre la materia sometida, del Estado sobre las masas. Precisamente porque seguía obedeciendo a esa vieja división del poder intelectual activo sobre la materialidad sensible pasiva, la Revolución desembocó en el terror. La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad se presenta entonces como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la existencia sensible misma y no ya solamente de las formas del Estado.

Por tanto, el arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma. El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un

⁶ «El hombre cultivado tiene otros ojos, otros oídos, otro tacto que el hombre vulgar... Entrada: »Gusto», *Dictionnaire philosophique* París, 1827, tomo VIII. 1°. 279. (Recordemos que el *Dictionnaire philosophique*, citado aquí por comodidad, es una antología ficticia. La mayoría de las partes de la entrada =-gusto» se han tomado de hecho de la sexta parte de las *Questions sur l'Encyclopédie* de 1771.)

modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo v un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del musco y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esa autonomía del »hacer« artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es isla experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida.

No hay ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización. Al contrario, en función de su pureza la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad. Si los creadores de formas puras de la llamada pintura abstracta han podido transformarse en artesanos de la nueva vida soviética, no es por una sumisión catastrófica a una utopía exterior, sino porque la pureza no figurativa del cuadro —su superficie plana impuesta sobre la ilusión tridimensional— no significaba la concentración del arte pictórico en un único material. Indicaba, por el contrario, la dependencia del gesto pictórico nuevo de una superficie/interfaz en la que arte puro y arte aplicado, arte funcional v arte simbólico se fundían, en la que la geometría del ornamento aparecía como símbolo de la necesidad interior y en la que la pureza de la línea se convertía en el instrumento de formación de un decorado nuevo de la vida, susceptible de transformarse en decorado de la nueva vida. Incluso el poeta puro por excelencia, Mallarmè, confía a la poesía la tarea de organizar una topografía distinta de las relaciones habituales, anticipando las «fiestas del futuro».

No hay conflicto entre pureza y politización. Pero hay conflicto en el seno mismo de la pureza, en la idea misma de esta materialidad del arte que prefigura una configuración distinta de lo común. Y el mismo Mallarme da testimonio de ello: por un lado, el poema tiene la consistencia de un bloque de sensibilidad heterogéneo, es un volumen cerrado sobre si mismo, que refuta materialmente el espacio «semejante a él» y el

«flujo de tinta uniforme» del diario; por otro lado, tiene la inconsistencia de un gesto que inaugura un espacio, a la manera de los fuegos artificiales de la Fiesta nacional. Es un ceremonial de comunidad, a la manera del teatro antiguo o de la misa cristiana. Por un lado, la vida colectiva por venir se encierra en el volumen sólido de la obra de arte, por el otro, se actualiza en el movimiento que dibuja un espacio común diferente.

Si no hay contradicción entre arte por el arte y arte político, tal vez sea porque la contradicción está en el centro mismo de la experiencia y de la «educación» estéticas. Una vez más aquí el texto schilleriano ilumina la lógica de todo un régimen de identificación del arte y de su política, aquella que manifiesta todavía la oposición entre un arte sublime de las formas y un arte modesto de los comportamientos y las relaciones. El escenario schilleriano nos permite ver la manera en que los dos opuestos están contenidos en el mismo núcleo inicial. Por un lado, efectivamente la apariencia libre constituye la fuerza de una sensibilidad heterogénea. La estatua, como la divinidad, esta ociosa frente al sujeto, es decir ajena a cualquier deseo, a cualquier combinación de medios y de fines. Está cerrada sobre sí misma, es decir inaccesible para el pensamiento, los deseos o los fines del sujeto que la contempla. Y es precisamente por esta originalidad, por esta indisponibilidad radical, por lo que lleva la marca de una humanidad plena del hombre y la promesa de una humanidad futura finalmente asociada a la plenitud de su esencia. El sujeto de la experiencia estética se imagina que esta estatua, que él no puede poseer de ninguna manera, le promete la posesión de un mundo nuevo. Y la educación estética que suplirá la revolución política es educación por la originalidad de la apariencia libre, por la experiencia de desposeimiento y de pasividad que impone.

Pero por otro lado, la autonomía de la estatua es también la del modo de vida que se expresa en ella. La actitud de la estatua ociosa, su autonomía, es así mismo un resultado: es la

expresión del comportamiento de la comunidad de la que proviene. Es libre porque es la expresión de una comunidad libre. Solo que esta libertad ve como se invierte su sentido: una comunidad libre, autónoma, es una comunidad cuya experiencia la vivida no se escinde en esferas separadas, que no conoce separación entre la vida cotidiana, el arte, la portica o la religión. Con esta lógica, la estatua griega es para nosotros arte porque no lo era para su escultor. Y lo que la apariencia libre promete es una comunidad que será libre en la medida en que MI concebirá ya, ella tampoco, estas separaciones, en que no concebirá va el arte como una esfera separada de la vida.

De modo que la estatua es promesa política porque es la expresión de una división de lo sensible específico. Sin embargo esta división se entiende de dos maneras opuestas: por un Lulo, la estatua es promesa de comunidad porque es arte, es objeto de una experiencia específica e instituye así un espacio común específico, separado. Por otro, es promesa de comunidad porque no es arte, porque expresa únicamente una manera de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce ninguna división en esferas de experiencia específicas. la educación estética es por tanto el proceso que transforma la soledad de la apariencia libre en una realidad vivida que suprime la apariencia y cambia la «ociosidad» estética en movimiento de la comunidad viva.

La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte. No necesita-nos por tanto imaginar ningún fin patético de la modernidad o explosión gozosa de la posmodernidad, que ponga fin a la gran aventura moderna de la autonomía del arte y de la emancipación por el arte. No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha. La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida.

La educación» o la autoformación estética se divide por tanto, a partir del mismo núcleo fundamental, en esas dos representaciones que siguen garantizando la desnudez sublime de la obra abstracta celebrada por la filósofa, y la proposición de relaciones nuevas e interactivas que hace el artista o el comisario de nuestras exposiciones contemporáneas. Por un lado, tenemos el proyecto de la revolución estética en que el arte se convierte en una forma de vida, es decir suprime su diferencia cuino arte. Por el otro tenemos la representación rebelde de la obra en la que la promesa política se encuentra preservada negativamente por la separación entre la forma artística y las otras formas de la vida, pero también por la contradicción interna a esta forma.

El escenario de la revolución estética se propone transformar la indecisión estética de las relaciones de dominio en principio generador de un mundo sin autoridad. Esta proposición opone revolución a revolución: a la revolución política concebida como revolución estatal que reconduce de hecho la separación de las humanidades, opone la revolución como formación de tina comunidad de la percepción. Esta es la fórmula matricial que resume el célebre Proyecto más antiguo del idealismo alemán redactado en común por Hegel, Schelling y Hôlderlin. Este opone al mecanismo muerto del Estado la fuerza viva de la comunidad alimentada por la encarnación sensible de su idea. Sin embargo, la más simple oposición entre lo muerto y lo vivo opera de hecho una doble supresión. Por un lado, hace desaparecer la »estética« de la política, la práctica política del disenso. Propone en su lugar la formación de una comunidad «consensual,, es decir va no de una comunidad en la que todo el mundo está de acuerdo sino de tina comunidad llevada a cabo como comunidad de percepción. Pero para uso, es necesario también transformar el, libre juego» en su contrario, en la actividad de un espíritu conquistador que suprime la autonomía de la apariencia estética, transformando toda apariencia sensible en manifes-

ción de su propia autonomía. La tarea de la «educación <estética> preconizada por el Proyecto más antiguo del idealismo, alemán, consiste en hacer las ideas sensibles, en sustituir a la antigua mitología: un tejido vivo de experiencias y de creencias comunes compartidas por la élite y por el pueblo. El programa «estético» es entonces exactamente el de una metapolítica que se propone llevar a cabo en realidad, y en el terreno sensible, una tarea que la política no podrá jamás hacer más que en el terreno de la apariencia y de la forma.

Como sabemos, este programa no se ha limitado a definir únicamente una idea de la revolución estética, sino una idea de la revolución a secas. Sin haber tenido la ocasión de leer ese borrador olvidado, Marx podía, cuarenta años después, aplicarlo palabra por palabra al escenario de la revolución no ya política sino humana, aquella revolución que, ella también, debía llevar a cabo la filosofía suprimiéndola y poner al hombre en posesión de aquello de lo que no había tenido hasta entonces más que la apariencia. Al mismo tiempo, Marx proponía la nueva identificación permanente del hombre estético: el hombre productor, produciendo al mismo tiempo los objetos y las relaciones sociales en las que se producen estos. Sobre la base de esta identificación la vanguardia marxista y la vanguardia artística pudieron coincidir en torno a los años veinte y ponerse de acuerdo sobre el mismo programa: la supresión conjunta del disenso político y de la heterogeneidad estética en la construcción de formas de vida y edificios de la nueva vida.

Es frecuente relacionar esta imagen de la revolución estética con la catástrofe «utópica» y «totalitaria». Sin embargo, el proyecto del «arte como forma de vida» no se limita al programa de «supresión» del arte proclamado en una época por los ingenieros constructivistas y los artistas futuristas o suprematistas de la Revolución soviética. En una tradición ideológica distinta inspira a los artistas del movimiento Arts and Crafts. Se continúa entre los artesanos/artistas del movimiento

de las artes decorativas, conocidas en su tiempo como «arte social», y entre los ingenieros o arquitectos del Werkbund o de la Bauhaus, antes de reflorar en los proyectos utópicos de los urbanistas situacionistas. Pero aparece también entre los artistas simbolistas, aparentemente los más alejados de los proyectos revolucionarios. El poeta «puro», Mallarmé y los ingenieros del Werkbund comparten con el tiempo la idea de un arte capaz de producir, suprimiendo su singularidad, las formas concretas de una comunidad finalmente libre de las apariencias del formalismo democrático". No se trata del canto de las sirenas totalitarias, sino más bien de la manifestación de una contradicción característica de esta metapolítica que arraiga en el estatuto mismo de la «obra» estética, en el vínculo original que implica entre la singularidad de la apariencia ociosa y el acto que transforma la apariencia en su realidad. La metapolítica estética no puede cumplir la promesa de verdad viva que encuentra en la indecisión estética más que al precio de anular esa indecisión, de transformar la forma en forma de vida. Este puede ser el planteamiento soviético opuesto en 1918 por Malevich a las obras de los museos. Puede ser la elaboración de un espacio integrado en el que pintura y escultura no se manifestarían ya como objetos diferentes sino que serán proyectados, en consecuencia, directamente en la vida, suprimiendo de este modo el arte como «algo diferente de nuestro medio entorno que es la auténtica realidad plástica» (Mondrian⁹). Este puede ser también el juego y la deriva urbana, opuestos por Guy Debord a la totalidad de la vida —capitalista o soviética— alienada bajo la forma del rey-espectáculo. En todos estos casos la portada de la forma libre

⁷ Véase MARX, Roger. *L'art social*. París: Bibliothèque-Charpentier; 1913.

⁸ Sobre esta convergencia remito a mi texto «La surface du design», en *Le Destin des images*. París: la Fabrique, 2003

⁹ MONDRIAN, Piet. *Arte plástico arte puro*. Buenos Aires: Victor Leru, 1961.

le pide que se realice, es decir que se suprima de hecho, que Suprima esa heterogeneidad sensible en la que se basaba la promesa estética.

Esta supresión de la forma en el acto es lo que rechaza la otra gran imagen de la «política» característica del régimen estético del arte, la política de la forma rebelde. La forma afirma en ella su politicidad apartándose de cualquier forma de intervención sobre y en el mundo prosaico. La diosa schilletiana es portadora de una promesa porque está ociosa. «La función social del arte consiste en no tener ninguna», dirá Adorno haciéndose eco. La promesa igualitaria está encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su indiferencia a cualquier proyecto político concreto y su rechazo de cualquier participación en la decoración del mundo prosaico. Por eso, a mediados del siglo XIX, la obra sobre nada, la obra «que se apoya en si misma» del esteta Flaubert fue inmediatamente percibida por los partidarios contemporáneos del orden jerárquico como una manifestación de la «democracia». La obra que no pretende nada, la obra sin punto de vista, que no trasmite ningún mensaje y no se preocupa ni por la democracia ni por la antidemocracia se considera «igualitaria» por esa indiferencia misma que niega toda preferencia, toda jerarquía. Es subversiva, descubrirán las generaciones siguientes, por el hecho mismo de separar radicalmente el sensorium del arte del de la vida cotidiana estetizada. Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone entonces un arte que es político con la condición de preservarse puro de cualquier intervención política.

Esta politicidad ligada a la indiferencia misma de la obra es lo que ha interiorizado toda una tradición política vanguardista. Esta se dedica a hacer coincidir vanguardismo político y vanguardismo artístico en sus mismas diferencias. Su programa se resume en una consigna: salvar lo sensible heterogéneo que es el alma de la autonomía del arte, por lo tanto de su potencial de emancipación, salvarlo de una doble amenaza: la

transformación en acto metapolítica y la asimilación a las formas de la vida estetizada. Esta exigencia es la que ha resumido la estética de Adorno. El potencial político de la obra está ligado a su diferencia radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no reside en el simple aislamiento de la obra. La pureza que este aislamiento autoriza es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por medio de la cual la obra da testimonio del mundo no reconciliado. La autonomía de la obra schonbergiana conceptualizada por Adorno es un hecho una doble heteronomía: a fin de denunciar mejor la división capitalista del trabajo y el embellecimiento de la mercancía, debe cargar las tintas. Debe ser todavía más mecánica, más «inhumana», que los productos del consumo de masas capitalista. Sin embargo esta inhumanidad descubre a su vez el papel de lo reprimido, que viene a perturbar la perfecta disposición técnica de la obra autónoma recordando aquello que la fundamenta: la separación capitalista del trabajo y del placer.

En esta lógica, la promesa de emancipación no puede mantenerse más que al precio de rechazar cualquier forma de reconciliación, de mantener la distancia entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria. Esta visión de la politicidad de la obra tiene una grave consecuencia. Obliga a plantear la diferencia estética, guardiana de la promesa, en la textura sensorial misma de la obra, reconstituyendo en cierto modo la oposición volteriana entre dos formas de sensibilidad. Los acordes de séptima disminuida que hicieron las delicias de los salones del siglo XIX hoy ya no pueden ser oídos, dice Adorno, «a menos que se haga trampa»¹⁰. Si nuestros oídos pueden todavía escucharlos con placer, la promesa estética, la promesa de emancipación es convicta de falsedad.

¹⁰ ADORNO, Theodor W'. *Filosofo de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.

Sin embargo llega un día en que podemos volver a escucharlos. Como llega un día en que podemos volver a ver motivos figurativos sobre un lienzo o hacer arte exponiendo artículos tornados de la vida cotidiana. Hay quien querría ver aquí la señal de una ruptura radical cuyo nombre propio sería posmodernidad. Pero estas nociones de modernidad y de posmodernidad proyectan abusivamente en el tiempo elementos antagónicos cuya tensión anima todo el régimen estético del arte. Este ha vivido siempre de la tensión de los contrarios. La autonomía de la experiencia estética que funda la idea del Arte como realidad autónoma va acompañada de la supresión de cualquier criterio pragmático que separe el dominio del arte del de no arte, el aislamiento de la obra de las formas de la vida colectiva. No hay ruptura posmoderna. Pero hay una dialéctica de la obra apolíticamente -política». Y hay un límite en el que su proyecto mismo se anula.

De este límite de la obra autónoma/heterónoma, política por su distancia misma con cualquier voluntad política, da testimonio la estética lyotardiana de lo sublime. La vanguardia artística sigue estando encargada de la tarea de trazar la frontera que separa claramente las obras de arte de los productos de la cultura mercantil. Sin embargo, el sentido mismo de ese trazado aparece invertido, la heterogeneidad sensible de la obra ya no garantiza la promesa de emancipación. Por el contrario, viene a invalidar cualquier promesa de ese género manifestando una dependencia irremediable del espíritu con respecto al Otro que la habita. El enigma de la obra que lleva-ha implícita la contradicción de un mundo se convierte en el perfecto testimonio de la fuerza de ese Otro.

La metapolítica de la forma rebelde tiende entonces a oscilar entre dos posiciones. Por un lado asimila esa resistencia a la lucha por preservar la diferencia material del arte de todo aquello que la compromete en los negocios del mundo: comercio de las exposiciones populares y de los productos culturales

que hacen de ellas una empresa industrial a rentabilizar; pedagogía destinada a acercar el arte a los grupos sociales ajenos a él; integración del arte en una «cultura», ella misma polimerizada en culturas vinculadas a grupos sociales, étnicos o sexuales. El combate del arte contra la cultura establece entonces una línea de frente que pone del mismo lado la defensa del «mundo» contra la «sociedad», de las obras contra los productos culturales, de las cosas contra las imágenes, de las imágenes contra los signos y de los signos contra los simulacros. Esta denuncia se liga fácilmente a las actitudes políticas que piden el restablecimiento de la enseñanza republicana frente a la disolución democrática del conocimiento, de los comportamientos y de los valores. E implica un juicio negativo global sobre la agitación contemporánea, empeñada en horrar las fronteras entre el arte y la vida, los signos y las cosas.

Pero al mismo tiempo este arte celosamente protegido tiende a no ser más que el testimonio de la fuerza del Otro y de la catástrofe continuamente provocada por su olvido. El explorador de vanguardia se convierte en el centinela que vela las víctimas y conserva la memoria de la catástrofe. La política de la forma rebelde alcanza entonces un punto en que ella también se anula. Y lo hace no ya en la archipolítica de la revolución del mundo sensible, sino en la identificación del trabajo del arte con la tarea ética del testimonio en que arte y política se encuentran, una vez más, anuladas al mismo tiempo. Esta disolución ética de la heterogeneidad estética corre pareja con toda una corriente contemporánea de pensamiento, que disuelve la disensualidad política en una archipolítica de la excepción y remite cualquier forma de dominación o de emancipación a la globalidad de una catástrofe ontológica de la que solo Dios puede librarnos.

2. Problemas y transformaciones del arte crítico

En el escenario lineal de la modernidad y de la posmodernidad, como en la oposición académica del arte por el arte y el arte comprometido, no nos queda más remedio que reconocer la tensión originaria y persistente de las dos grandes políticas de la estética: la política del devenir-vida del arte y la política de la forma rebelde. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como te/os del arte la construcción de nuevas formas de vida común, y por tanto su autosupresión como realidad aparte. La otra encierra, por el contrario, la promesa política de la experiencia estética en la desagregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida.

Esta tensión no proviene de los desastrosos compromisos del arte con la política. Estas dos «políticas» se encuentran en efecto inaplicadas en las formas mismas con las cuales identificamos el arte como objeto de una experiencia específica. No hay ninguna razón por tanto para suponer una captación fatal del arte por la, estéticas. Una vez mas no hay arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifica como tal. No hay arte sin una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma de política. La estética es esa división. La tensión de las dos políticas amenaza el régimen estético del arte. Pero a la vez es lo que le hace funcionar. Separar estas lógicas opuestas y el punto álgido en ti que una a otra se suprimen no nos conduce por tanto en absoluto a declarar el fin de la estética, como otros declaran el

fin de la política, de la historia o de las utopías. Pero puede ayudarnos a comprender las tensiones paradójicas que recaen sobre el proyecto aparentemente tan simple de un arte <<crítico>>, planteando en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación de lo que es el inundo y de lo que podría ser.

El arte crítico, en su fórmula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos (le la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Sabemos de sobra el dilema en que se encuentra este proyecto. Por un lado, la comprensión puede por sí misma hacer poco por la transformación de las conciencias y de las situaciones. Los explotados no suelen necesitar que les expliquen las leyes de la explotación. Porque no es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación. Ahora bien, el sentimiento de semejante capacidad supone que se está ya comprometido en el proceso político que cambia la configuración de los datos sensibles y construye las formas de un mundo futuro en el interior del mundo existente. Por otro lado, la obra que <, hace comprender> y disuelve las apariencias mata al mismo tiempo esa originalidad de la apariencia rebelde que testimonia el carácter innecesario o intolerable de un mundo. El arte crítico que invita a ver las huellas del Capital detrás de los objetos c los comportamientos cotidianos, se inscribe en la perennidad de un mundo en que la transformación de las cosas en signos se ve aumentada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hacen que se evapore cualquier rebeldía de las cosas.

Generalmente se ha querido ver en este círculo vicioso del arte crítico la prueba de que la estética y la política no pueden ir juntas. Sería más exacto ver aquí la pluralidad de formas en que ambas se relacionan. Por un lado, la política no es la simple esfera de acción que vendría después de la revelación «estéticas del estado de las cosas. Tiene su estética propia: sus

modos de creación disensuales de escenas y de personajes, de manifestaciones y de enunciaciones que se distinguen de las creaciones del arte y se oponen incluso en ocasiones a ellas. Por el otro, la estética tiene su política, o mejor dicho su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que se convierte en vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto. El arte crítico es entonces un arte que negocia la relación entre las dos lógicas estéticas: entre la tensión que empuja al arte hacia la «vida, y la que separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible. Debe tornar prestado a las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provocan la inteligibilidad política. Y debe tornar prestado al aislamiento de la obra el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo. Esta negociación entre las formas del arte y las del no arte es la que permite establecer combinaciones de elementos capaces de expresarse por partida doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad.

La combinación de estas dos fuerzas adquiere necesariamente la forma de un ajuste de lógicas heterogéneas. Si el collage ha sido uno de los grandes procedimientos del arte moderno, es porque sus formas técnicas obedecen a una lógica estético-política más fundamental. El collage, en el sentido más general del término, es el principio de un «tercio» político estético. Antes de mezclar pintura, periódicos, tela encerada o mecanismos de relojería, mezcla la singularidad de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida cotidiana. El collage puede entenderse como puro encuentro de los heterogéneos, certificando en conjunto la incompatibilidad de los dos mundos: tal es el hallazgo surrealista del paraguas y la máquina de coser, manifestando, contra la realidad del mundo cotidiano, aunque con sus objetos, el poder soberano del deseo y del sueño. Inversamente puede presentarse también como la puesta en evidencia del

vínculo entre dos mundos aparentemente ajenos: esto es lo que hace el fotomontaje de John Heartfield, descubriendo la realidad del oro capitalista en el gacete de Adolf Hitler, o el de Martha Rosler mezclando las fotografías del horror vietnamita con imágenes publicitarias del confort americano. Ya no es la heterogeneidad entre dos mundos lo que debe alimentar el sentimiento de lo intolerable, sino por el contrario la puesta en evidencia de la conexión causal que liga a uno con otro.

La política del collage encuentra su punto de equilibrio allí donde puede actuar sobre la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza de singularidad del sinsentido. Esto es lo que hacen por ejemplo las historias de coliflores del Arturo Ui de Bertolt Brecht. Estas actúan a la vez sobre la legibilidad de la alegoría del poder nazi como poder del Capital y sobre la payasada que reduce cualquier gran ideal, político o no, a insignificantes historias de legumbres. El secreto de la mercancía, legible tras los grandes discursos, se identifica entonces con su ausencia de secreto, con su trivialidad o con su sinsentido absoluto. Sin embargo, esta posibilidad de actuar a la vez sobre el sentido y sobre el sinsentido supone otra más. Supone que se pueda actuar a la vez sobre la separación radical entre el mundo del arte y el de las coliflores -)' sobre la permeabilidad (le la frontera que los separa. Es necesario a la vez que las coliflores no tengan ninguna relación con el arte ni con la política y que sin embargo se las haya relacionado, que la frontera está siempre presente y que no obstante va se haya atravesado.

De hecho, cuando Brecht se propone ponerlas al servicio del distanciamiento crítico, las legumbres tienen ya una larga historia artística, Pensemos en su papel en las naturalezas muertas impresionistas. Pensemos también en la manera en que el novelista Emile Zola elevó las legumbres en general —y las coles en particular— a la dignidad de símbolos artísticos

y políticos en *El vientre de París I*. Esta novela, escrita inmediatamente después del aplastamiento de la Comuna de París, está efectivamente construida en torno a la polaridad de dos personajes: por un lado, el revolucionario que vuelve de un campo de deportación al nuevo París de Les Halles y se encuentra como aplastado por el amontonamiento de mercancías que materializa el nuevo mundo del consumo de masas; por otro, el pintor impresionista que celebra la epopeya de las coles, la epopeya de la nueva belleza, oponiendo la arquitectura de hierro de Les Halles, y los montones de legumbres que contiene, a la vieja belleza carente de vida simbolizada por la iglesia gótica vecina.

El doble juego brechtiano con la politicidad y la apoliticidad de las coliflores es posible porque existe esa relación entre la política, la nueva belleza y el escaparate comercial. Podríamos generalizar el sentido de esta alegoría leguminosa. 1.1 arte crítico, el arte que actúa sobre la unión p sobre la tensión de las políticas estéticas, es posible gracias al movimiento de traslación que, desde hace ya tiempo, ha atravesado en los dos sentidos la frontera entre el mundo propio del arte y el inundo prosaico de la mercancía. No haya ninguna necesidad de imaginar una ruptura «posmoderna», que borre la frontera que separaba al gran arte de las formas de cultura popular. La borradura de las fronteras es tan vieja como la «modernidad, misma. El distanciamiento brechtiano es evidentemente deudor de los collages surrealistas, que han hecho entrar en el terreno del arte las mercancías obsoletas de los pasajes parisinos o las ilustraciones de los semanarios y catálogos pasados de moda. Pero el proceso se remonta mucho más atrás, a los primeros años del siglo XIX. En el momento en que el gran arte se consagra empieza también a banalizarse en las reproducciones de los semanarios y a corromperse en el comercio de la li-

" ZOLA, Emir. *Los rougon Macquart*. T.3. *El vientre de París*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

teratura periodística «industrial». Pero este es también el momento en que las mercancías empezaron a circular en la dirección opuesta. Es (o que Balzac nos muestra en Ilusiones perdidas¹². Las barracas vetustas y cenagosas de las galerías de madera donde el poeta fracasado Lucien de Rubempre va a vender su prosa y- su alma, entre el tráfico de la Bolsa N, de la prostitución, se convierten instantáneamente en el lugar de una poesía nueva: una poesía fantástica hecha de la abolición de las fronteras entre el carácter vulgar de la mercancía Y el carácter extraordinario del arte. Lo sensible heterogéneo que alimentaba al arte de la época estética puede ahora encontrarse en cualquier parte p en primer lugar en el terreno mismo del que los puristas querrían desterrarlo. Al convertirse en obsoleta, no apta para el consumo, cualquier mercancía, cualquier objeto cotidiano está disponible para el arte, de diversas formas, separadas o conjuntas: copio objeto de satisfacción desinteresada, cuerpo con una historia en clave o vestigio de una singularidad inasimilable.

Mientras que unos consagraban el arte-vida a la creación del mobiliario de la nueva vida y otros denunciaban la transformación de los productos del arte en decorado de la mercancía estetizada, otros más levantaban acta de ese doble movimiento que borraba la oposición entre las dos políticas estéticas: si los productos del arte no dejan de pasar al terreno de la mercancía, inversamente las mercancías y bienes de consumo no dejan de pasar la frontera en el otro sentido, de abandonar la esfera de la utilidad y del valor para convertirse en jeroglíficos con su historia inscrita en sus cuerpos o en objetos mudos do secularizados, portadores del esplendor de aquello que ya no sostiene ningún proyecto, ninguna voluntad. Así es corto la ociosidad de la Juno Ludovisi ha podido transmitirse a cualquier objeto de uso, a cualquier icono publicitario ya obsoleto. Este «proceso dialéctico característico de las cosas»

¹² BALZAC, Honore. *Ilusiones perdidas*. Barcelona: Bruguera, 1986 (2" ed.).

que las pone a disposición del arte y de la subversión, rompiendo el curso uniforme del tiempo, remitiendo un tiempo a otro, cambiando el estatuto de los objetos, la relación entre los signos del intercambio y las formas del arte, es el que iluminó a Benjamín cuando leyó *El campesino de París*¹³ de Louis Aragón que transformaba la tienda de bastones obsoleta del Pasaje de la Opera en un paisaje mitológico y un poema mágico. El arte «alegórico» que suscriben tantos artistas contemporáneos se inscribe en esta línea de filiación a largo plazo.

Gracias a ese trasiego de fronteras y de cambios de estatuto entre arte y no-arte la radical originalidad del objeto estético y la activa apropiación del inundo común han podido coincidir y han podido constituirse, entre los paradigmas opuestos, como una <tercera vía o de una micropolítica del arte. Es este proceso el que ha sostenido las performances del arte crítico y el que nos puede ayudar a comprender sus transformaciones y ambigüedades contemporáneas. Si existe una cuestión política del arte contemporáneo, no es en la clave de la oposición moderno/posmoderno donde podemos encontrarla. Es en el análisis de las metamorfosis que afectan al «tercio» político, a la política fundada sobre el juego de los intercambios y los desplazamientos entre el mundo del arte y el del no-arte.

La política de la mezcla de los heterogéneos, desde el dadaísmo hasta las diversas formas del arte contestatario de los años sesenta, conoció una forma predominante: la forma polémica. El juego de intercambios entre arte y no-arte servía para facilitar choques entre elementos heterogéneos, oposiciones dialécticas entre forma y contenido que denunciaban ellas mismas las relaciones sociales y el lugar que correspondía en ellas al arte. La forma esticomitia dada por Brecht a una discusión sobre coliflores denunciaba los intereses ocultos tras las grandes palabras. Los billetes de autobús, resortes de relojería y otros accesorios pegados sobre los lienzos dadaístas ridiculi-

¹³ARAGON, Louis. *El campesino de París*. Barcelona: Bruguera, 1979.

zaban la pretensión de un arte al margen de la vida. Las latas de sopa o las pastillas de jabón Brillo introducidos por Andy Warhol en el museo denunciaban las pretensiones al aislamiento del gran arte. Las mezclas entre imágenes de estrellas de cine e imágenes de guerra realizadas por Wolf Vostell mostraban el lado sombrío del sueño americano. Las imágenes de homeless proyectadas por Krzysztof Wodiczko sobre los monumentos americanos denunciaban la expulsión de los pobres del espacio público; los trozos de cartón pegados por Hans Haacke a las obras de los museos ponían en evidencia su naturaleza de puros objetos de especulación, etc. El collage de los heterogéneos presentaba habitualmente la imagen de un choque que descubría un mundo oculto por otro: violencia capitalista oculta bajo el bienestar del consumo; intereses mercantiles v violencia de lucha de clases tras la apariencia serena del arte, etc. De este modo la autocrítica del arte se mezclaba con la crítica de los mecanismos de dominación estatal y mercantil.

Esta función polémica del choque de los heterogéneos está siempre a la orden del día en las legitimaciones de las obras, montajes y exposiciones. No obstante, la continuidad del discurso disfraza las transformaciones significativas que podemos descubrir con ayuda de algunos ejemplos. En 2000 en París, una exposición titulada Bruit de fond presentaba obras de los años setenta junto a obras contemporáneas¹⁴. Entre las primeras figuraban fotomontajes de la serie Bringing the War Home de Martha Rosler, confrontando las imágenes publicitarias del bienestar doméstico americano con las imágenes de la guerra del Vietnam. Junto a ella se encontraba otra obra dedicada a la cara oculta del bienestar americano. Se trataba de una obra de Wang Du, formada por dos elementos: a la izquierda, el matrimonio Clinton, representado como dos maniqués de museo de cera; a la derecha otro tipo de figura de cera: la plas-

¹⁴ Bruit de fond, Centre national de la photographie. París, diciembre 2000 — febrero 2001.

oficaciòn de L' Origine du monde de Gustave Courbet que es, como se sabe, la representaciòn en primer plano de un sexo femenino. Las obras actuaban por igual sobre la relaciòn entre una imagen de felicidad o de poder y su cara oculta de violencia o de profanaciòn. Sin embargo la actualidad del caso Lewinsky no bastaba para conferir a la representaciòn del matrimonio Clinton una dimensiòn polìtica. Precisamente porque importaba poco la actualidad. Asistamos ahì al funcionamiento automàtico de procedimientos canònicos de des-legitimaciòn: la figura de cera que hace del polìtico un pelele; la degradaciòn sexual que es el oscuro secreto oculto/visible tras toda forma de sublimidad. Estos procedimientos funcionan siempre. Pero funcionan girando sobre sì mismos, como la burla del poder en general sustituye a la denuncia polìtica. En cualquier caso su funciòn consiste en hacernos sentir esa automaticidad misma, en deslegitimar los procedimientos de des-legitimaciòn al mismo tiempo que a su objeto. Y entonces el humor distanciador viene a sustituir al choque provocativo.

Otro ejemplo podrìan proporcionárnoslo la exposiciòn Moving Pictures, presentada en 2002 en el Museo Guggenheim de Nueva York. Dedicada a fotografìas, videos, montajes y video-montajes, esta exposiciòn demostraba la continuidad de estas obras contemporàneas con un radicalismo artìstico nacido en los aõos setenta como crìtica conjunta de la autonomìa artìstica y de las representaciones dominantes. Pero ya a partir de las primeras obras expuestas, el sentido del dispositivo crìtico parecìa girar hacia lo indeterminable. El video de Vanessa Beecroft, presentando cuerpos femeninos desnudos desplazándose lentamente en el escenario del mismo museo, parecìa ser una réplica de las performances y videos de Marina Abramovic que, veinticinco aõos antes, obligaba a los invitados a la inauguraciòn de una exposiciòn a frotarse con dos cuerpos desnudos al entrar. Sin embargo, precisamente la violencia de la provocaciòn y del contacto impuesto era sustituido por el puro enigma de una presencia carnal ilocalizada.

Esta soledad poblada de cuerpos desnudos y mudos alejaba visualmente cualquier significación y cualquier conflicto de las significaciones. A aquellas presencias desplazadas se las abandonaba a su ambigüedad, que encontraba un eco en varios conjuntos fotográficos presentes en la misma exposición: cuerpos desnudos tendidos de los grandes polípticos de Sam Taylor-Wood, retratos de adolescentes, de una edad y una identidad social ambiguas, practicando el sexo, de Rineke Dijkstra, fotografías de Gregory Crewdson de barrios sórdidos con esa indeterminación entre el color apagado de lo sórdido y el color glauco del drama que el cine ha representado tantas veces, etc. La interrogación, invocada siempre, de los estereotipos perceptivos, se desplazaba hacia un interés distinto por esas fronteras indecisas entre lo familiar y lo extraño, lo real v lo simbólico, que habían fascinado a los pintores de la época simbolista, de la pintura metafísica v del realismo mágico. Y de aquellos dispositivos fotográficos ambiguos se pasaba sin transición al ceremonial de una de aquellas cámaras oscuras que Christian Boltanski construye con paredes tapizadas de fotografías iluminadas por bombillas colgantes, y que simbolizan según los casos la fugacidad de la infancia o la exterminación de los judíos.

He escogido dos casos de exposiciones recientes. Podrían citarse muchas otras que demostrarían igualmente, bajo la aparente continuidad de los dispositivos y de sus legitimaciones textuales, un deslizamiento de las provocaciones dialécticas de ayer hacia imágenes nuevas de composiciones heterogéneas. Y podríamos clasificar estos múltiples deslizamientos en cuatro clases principales dentro de la exposición contemporánea: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

*En primer lugar el juego, es decir el doble juego. Antes aludí a la exposición presentada en Minneapolis con el título *Let's entertain* y rebautizada en París como *Au-delà du spectacle*. El título americano representaba ya un doble juego, gui-*

ñando un ojo hacia la denuncia de la industria del entertainment y el otro hacia la denuncia pop de la separación entre gran arte y cultura popular del consumo. El título parisino Introducía otra vuelta de tuerca. Por un lado, la referencia al libro de Guy Debord acentuaba el rigorismo de la crítica del entertainment. Pero recordaba, por otro lado, que el antídoto a la pasividad del espectáculo en ese autor consiste en la libre actividad del juego. Este juego con los títulos remita, por supuesto, a la indeterminación de las obras mismas. La dona de Charles Hay o el baby-foot gigante de Maurizio Cattelan podía representar indiferentemente uno u otro papel. Y era necesario todo el poder de convicción de los comisarios de la exposición para demostrarnos que los mangas, los spots publicitarios o los sonidos disco reprocesados por otros autores nos ofrecían, gracias a su misma reduplicación, una crítica radical del consumo alienado del ocio. Más que la suspensión schilleriana de las relaciones de dominio, el juego invocado aquí pone de manifiesto la suspensión del significado de los collages expuestos. Su valor de revelación polémica se vuelve indeterminado. Y es la producción de esta indeterminación lo que persigue el trabajo de numerosos artistas y exposiciones. Allí donde el artista crítico pintaba los iconos chillones de la dominación mercantil o de la guerra imperialista, el videoartista contemporáneo manipula ligeramente los video-clips y los mangas; allí donde las marionetas gigantes ponían en escena la historia contemporánea como si fuera un espectáculo épico, globos y peluches «interrogan,, nuestros modos de vida. La reduplicación, ligeramente desplazada, de los espectáculos, accesorios o iconos de la vida cotidiana no nos invita ya a leer los signos que hay sobre los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo. Pretende aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado. El humor es la virtud a la que los artistas apelan más fácil-

mente hoy en día: el humor, o sea el ligero desfase que incluso puede pasar desapercibido en la manera de presentar una secuencia de signos o un ensamblaje de objetos.

Estos procedimientos de deslegitimación transferidos de un registro crítico a un registro lúdico, se convierten en última instancia en indiscernibles de aquellos que son producidos por el poder y los medios de comunicación, o por las formas de presentación de la mercancía misma. El humor mismo se convierte en el modo dominante de exposición de la mercancía, mientras que la publicidad actúa cada vez más sobre la indeterminación entre el valor de uso de su producto y su valor como soporte de imágenes y de signos. La única subversión que queda consiste en actuar sobre esta indeterminación misma, suspender, en una sociedad abocada al consumo acelerado de signos, el sentido del protocolo de lectura de los signos.

La conciencia de esta indeterminación favorece un desplazamiento de las proposiciones artísticas hacia la segunda forma, la del inventario. El encuentro de los heterogéneos no apunta ya a provocar un choque crítico ni a actuar sobre la indeterminación de ese choque. Los mismos materiales, imágenes y mensajes que eran examinados de acuerdo con las reglas de un arte de la sospecha son ahora empleados en una operación inversa: repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables. El ensamblaje de los materiales heterogéneos se convierte en un positivo resumen, bajo una doble forma. En primer lugar es el inventario de las huellas de la historia: objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que dan testimonio de una historia y de un inundo comunes. Hace dos años, en París, una exposición titulada Voila. Le monde dans la tete se proponía de este modo recapitular un siglo.

¹⁵ Voila. Le monde dans la tete. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, junio — octubre 2000.

Mediante montajes fotográficos o instalaciones diversas, se trataba de recoger experiencias, de descubrir muestrarios de objetos cualquiera, nombres o rostros anónimos, de introducirse en dispositivos receptivos. El visitante, introducido bajo el signo del juego (un sembrado de dados multicolores de Robert Filliou) atravesaba a continuación una instalación Je Christian Boltanski, Les Abonnés du téléphone, compuesta Je listines de diferentes años, y de diferentes países del inundo que cada cual podía, a su gusto, coger de los estantes para consultarlos al azar sobre unas mesas puestas a su disposición. 1 riego venía una instalación sonora de On Kawara que evoca-ha para el espectador alguno de los cuarenta mil últimos años pasados. Hans-Peter Feldmann le presentaba a continuación las fotografías de cien personas de uno a cien años. Un muestrario de fotografías en vitrinas de Fischli y Weiss le ofrecía ver un Monde visible parecido a las fotos de vacaciones de los álbumes de familia, mientras que Fabrice Hybert exponía una colección de botellas de agua mineral, etc.

En esta lógica, el artista es a la vez el archivero de la vida colectiva y el coleccionista, testigo de una capacidad compartida. Porque el inventario que evidencia el potencial de historia común de objetos e imágenes, al comparar el arte del artista plástico con el del chamarilero, demuestra también el parentesco entre los gestos inventivos del arte y la multiplicidad de las creaciones de las artes de hacer y de vivir que constituyen un mundo compartido: bricolaje, coleccionismo, juegos de palabras, disfraces, etc. El artista se dedica a hacer visibles en el espacio reservado del arte estas artes de hacer que existen dispersas en la sociedades. Mediante esta doble vocación del inventario, la vocación política/polémica del arte crítico tiende a transformarse en vocación social/comunitaria-

La tercera forma acusa este deslizamiento. La he bautizado, encuentro»». También se la podría llamar «invitación». El

¹⁶ CERTEAU, Michel de, Les Arts de faire'. París: UGE, 1980.

artista coleccionista construye un espacio de acogida para incitar al visitante a establecer una relación imprevista. De este modo era como la instalación de Boltanski invitaba al visitante a coger un listón de la estantería y a instalarse en una mesa para consultarlo. Un poco más lejos, en la misma exposición, Dominique Gonzalez-Foerster le invitaba a coger un volumen de una pila de libros de bolsillo y a sentarse, para leerlo, sobre una alfombra que representaba una isla desierta como en los sueños infantiles. En otra exposición Rirkrit Tiravanija ponía a disposición del visitante sobres de sopa, camping-gas y un cazo para que pudiera calentarse una sopa china, sentarse y entablar una conversación con el artista o con otros visitantes. A estas transformaciones del espacio de la exposición responden diversas formas de intervención en el espacio urbano cotidiano: una señalización cambiada en las paradas de autobús transforma el recorrido rutinario en una aventura (Pierre Huyghe); un cartel luminoso en árabe o un altavoz en turco invierten las relaciones entre el autóctono y el extranjero (Jens Haaning); un pabellón vacío se ofrece a los deseos de sociabilidad de los habitantes de un barrio (Grupo A 12). El arte relacional se propone crear, de este modo, ya no objetos sino situaciones y encuentros. Sin embargo, la simple oposición entre objetos y situaciones produce un cortocircuito. Lo que está en juego es de hecho la transformación de estos espacios problemáticos que el arte conceptual había opuesto a los objetos/mercancías del arte. La distancia tomada ayer con respecto a la mercancía se invierte ahora con propuestas de proximidad nueva entre las personas, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales. No es tanto a un exceso de mercancías y de signos a lo que quiere responder el arte como a una falta de vínculos. Como dice el principio teórico de esta escuela: 'Mediante pequeños servicios, el artista corrige los tallos del vínculo social,> ¹⁷.

¹⁷ BORRIAUD, Nicolas. Esthetique relationnelle, París: Les Presses du Réel. 1998. P. 37.

La pérdida del «vínculo social», y el deber que incumbe a los artistas de actuar para repararlo, son las consignas que se oyen hoy día. Sin embargo, la constatación de la pérdida puede llegar a ser más ambiciosa. No son únicamente formas de civilidad lo que habríamos perdido, sino el sentido mismo de la co-presencia de las personas y de las cosas que es lo que conforma un mundo. Y esto es lo que se propone remediar la cuarta forma, la del misterio. Pero es necesario hacer una puntualización para disipar el equívoco que este término podría provocar. Misterio, en arte, no quiere decir enigma como tampoco misticismo. A partir de Mallarme este término designa una determinada manera de ligar los heterogéneos: por ejemplo, el pensamiento del poeta, los pasos de danza de una bailarina, el despliegue de un abanico y el humo de un cigarrillo. En oposición a la práctica dialéctica que acentúa la heterogeneidad de los elementos para provocar un choque que de fe de una realidad marcada por los antagonismos, el misterio pone el acento sobre el parentesco de los heterogéneos. Construye un juego de analogías por el que estos ponen de manifiesto un mundo común en el que las realidades más alejadas aparecen como talladas en el mismo tejido sensible y pueden unirse siempre por la fraternidad de una metáfora.

Tomo prestada a propósito esta expresión de las Histoire(s) du cinema de Jean-Luc Godard. El cine, se dice allí, no es ni un arte ni una técnica sino un misterio, El misterio, en este caso, consiste en fusionar trozos de películas, grabaciones de noticias, fotografías, cuadros, músicas y textos literarios. Se dirá que esto no es nuevo. En los años sesenta, ya Godard practicaba el collage de los elementos heterogéneos. Pero precisamente él lo hacía entonces como forma de choque entre el mundo de la «cultura de élite» y el de la mercancía: La Odisea rodada por Fritz Lang y la brutalidad del productor en Le Mepris; la Histoire de l'art de Elie Faure y la publicidad .Scandale en Pierrot le Fou; los tejemanejes de la prostituta Nana y las lágrimas de Jeanne d'Arc de Dreyer o las lecturas del clien-

te poeta en Vivre sa vie. Por el contrario el collage de las Histoire(s) ya no es polémico, es fusional. Así es como Godard mezcla las imágenes de los muertos filmados por George Stevens en Ravensbrück, los planos de Une place au soleil mostrando la felicidad de la joven heredera interpretada por Elizabeth Taylor y una María Magdalena tomada de los frescos de Giotto. Ahora bien, lejos de denunciar el bienestar americano o al tesoro de la cultura de élite, las imágenes de Ravensbrück les transmiten la fuerza redentora de la imagen que hace un mundo de co-presencia.

Misterio fue el concepto central del simbolismo. Y seguramente el simbolismo vuelve a estar a la orden del día. No me refiero con eso a ciertas formas espectaculares y un poco nauseabundas, como la resurrección de las mitólogas simbolistas y de los fantasmas wagnerianos de la obra de arte total en la serie Cremaster de Mathew Barney. Pienso en la manera más modesta, a veces imperceptible, en que los ensamblajes de objetos, de imágenes y de signos que presentan los montajes contemporáneos han pasado estos últimos años desde la lógica del disenso provocador a la del misterio que da fe de una co-presencia. Hace un momento recordaba las fotografías, videos y montajes de la exposición Moving Pictures. Por un azar que no era tal vez completamente azaroso, el mismo museo presentaba, en su piso superior, otra exposición: una videoinstalación de Bill Viola titulada Going Forth by Day: Sobre cuatro paredes de una sala oscura aparecían llamas y lluvia, lentas procesiones, paseos urbanos, veladas mortuorias y maniobras navales, simbolizando, al mismo tiempo que los cuatro elementos, el gran ciclo del nacimiento, de la vida, de la muerte y de la resurrección. Era como si el arte experimental del video viniera a unirse a los grandes frescos sobre el destino humano de la época simbolista y expresionista y manifestar claramente una tendencia latente de los dispositivos artísticos de hoy en día.

Naturalmente estas grandes categorías son una simplificación. Lo que vemos hoy en día se presenta más bien bajo el

signo de la miscelánea. Las exposiciones y montajes contemporáneos confieren a la pareja «exponer/instalar» varios papeles a la vez, que actúan sobre la frontera fluctuante entre la provocación crítica y el juego de su propia indeterminación, entre la forma de la obra expuesta y la del espacio de interacción instituido. Muchos de los dispositivos de las exposiciones contemporáneas cultivan esta polivalencia o sufren su efecto. La exposición Voilà presentaba de este nodo un montaje de Bertrand Lavier, la Salle des Martin, que reunía una cincuentena de pinturas, provenientes muchas de ellas de museos provinciales, y con el único punto en común de la firma de su autor, el apellido más extendido en Francia, Martin. En su origen este montaje, que ya se había presentado en otro lugar, se relacionaba con la invocación conceptual de los significados de la obra y de la firma. En el nuevo contexto memorial que se le ofrecía, parecía orientarse hacia un nuevo significado, demostrando la multiplicidad de las capacidades pictóricas más o menos ignoradas y evocando, entre los recuerdos de un siglo, el mundo perdido de la pintura. En última instancia, esta multiplicidad de significados atribuidos a los mismos dispositivos aparece como el testimonio de una democracia del arte, que se niega a desenredar una complejidad de actitudes y una labilidad de las fronteras y que refleja la complejidad de un mundo.

Mediante las actitudes contradictorias de las que sacan partido hoy día los grandes paradigmas estéticos, vemos afirmarse una indeterminación más fundamental de las políticas del arte. Esta indeterminación es de hecho constitutiva: el suspenso estético se puede interpretar de entrada en dos sentidos. La singularidad del arte está ligada con la identificación de las formas autónomas del arte con formas de vida y con posibles políticas. Estas posibilidades no se realizan jamás íntegramente más que al precio de suprimir la singularidad del arte, la de la política, o las dos juntas. La toma de conciencia de esta indeterminación implica hoy día actitudes contradictorias: en

unos una melancolía con respecto al mundo común que el arte llevaba en sí, si no hubiera sido traicionado por sus afiliaciones políticas o sus compromisos comerciales; en otros, una conciencia de sus límites, la tendencia a actuar sobre la limitación de sus poderes y la incertidumbre misma de sus efectos. Sin embargo, la paradoja de nuestro presente es que tal vez ese arte incierto políticamente sea promovido a una mayor influencia en razón del déficit mismo de la política propiamente dicha. Todo sucede como si el constreñimiento del espacio público y la desaparición de la inventiva política en la era del consenso dieran a las mini-manifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y de huellas, dispositivos de participaciones, provocaciones in situ y demás una función de política sustitutiva. Saber si estas «sustituciones» pueden funcionar como elementos de recomposición de espacios políticos o corren el riesgo de permanecer como sustitutos paródicos, es seguramente una de las cuestiones del presente.

3. Estado de la política, estado del arte

Para comprender las paradojas de la situación presente, vamos a intentar resumir algunos datos mis generales de la relación estética entre arte y política. Lo que se llama para abreviar relación de la política con el arte es de hecho una relación entre apolítica de la estética,, y «estética de la política». El régimen estético del arte implica en sí mismo una determinada política, una determinada reconfiguración de la división de lo sensible. Esta política se escinde originalmente ella misma, como he intentado demostrar, en las políticas alternativas del devenir-mundo del arte y de la retirada de la forma artística rebelde, sin perjuicio de que los opuestos se recompongan de diversas maneras para constituir las formas y las metamorfosis del arte crítico. Por su parte la política tiene su estética: en el fondo, la política es la constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre. La acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. La comunidad política es una comunidad disensual. Fi disenso no es en principio el conflicto entre los intereses o las aspiraciones de diferentes grupos. Es, en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad v sobre los modos de su inclusión. En

El desacuerdo¹⁸, propone la distinción entre dos tipos de comunidad, es decir dos tipos de división de lo sensible.

Al primero lo llamé policía. La esencia de la policía consiste en ser en sí misma una división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento: en ella la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas ocupaciones se ejercen, en modos de ser correspondientes a estas ocupaciones y a estos lugares. En esta adecuación de las funciones, de los lugares y de las maneras de ser, no hay lugar para ningún litigio sobre los datos. La esencia de la política consiste en perturbar este acuerdo mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado, hacen que prestemos atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos al servicio de los gobernantes, etc. La política, de acuerdo con esto, es obra de actores concretos, de sujetos que construyen la esfera verosímil del disenso, afirmándose además a costa de los grupos que constituyen una población. Estos sujetos pueden identificarse como pueblo o ciudadanos, proletarios, mujeres o cualquier otra cosa. Pero en todos los casos, como sujetos políticos, se distinguen de la realidad de grupos de identidad sociales, sexuales o cualquier otros. Son sujetos políticos en tanto dan lugar a escenas de enunciación y de manifestación que pleitean hasta con los datos sensibles de la comunidad, La política es la constitución «estética» de un espacio que es común en razón de su misma división.

El problema consiste entonces en pensar la relación entre estas creaciones estéticas y las políticas estructuralmente implicadas por el régimen estético del arte. La relación entre política de la estética y estética de la política se da en escenarios tipificados. Se da en un escenario clásico de acompaña-

¹⁸ RANCIERE, Jacques. *El desacuerdo*. Op, cir.

miento donde una manera de representar parece adecuada para la acción colectiva disensual; por ejemplo, una iconografía vulgar y chillona o bien una práctica de fotomontaje con-ira la guerra del Vietnam. Antes de ser el título de una serie de fotomontajes de una artista concreta, Bringing War Home era la consigna de la izquierda radical americana. Pero se da también en un escenario de competencia, inaugurado desde el «primer programa del idealismo alemán». La revolución estética opone sus poderes de constitución de una comunidad sensible efectiva a la transformación de las formas jurídico-políticas y a las apariencias disensuales del subjetivismo político. El arte se propone crear esas formas materiales de la comunidad emancipada que la disensualidad política es incapaz de llevar a cabo, a riesgo de favorecer una nueva forma de policía, repudiando las apariencias de la política en beneficio de la realidad de los cuerpos en su lugar y en su función. Finalmente se da en un escenario de distanciamiento, en el que la promesa política cifrada en el enigma de la obra rebelde se opone a la captación estatal de la revolución o a los compromisos del arte revolucionario.

Ahora bien, ninguno de estos escenarios corresponde a la situación presente. Si la capacidad de la arquitectura y del urbanismo está siendo solicitada para crear ambientes vitales que armonicen el espacio público y el espacio privado, esta operación está lejos de los radicalismos futuristas y constructivistas. La lucha por la defensa de la pureza moderna del arte no encuentra prácticamente hoy en día ningún arte que la simbolice, y apenas tiene presencia en la inflada retórica de la defensa del arte contra lo socio-cultural. La lucha alter-mundialista apela sin duda a la creación gestual e icónica, pero sin haber suscitado formas de iconografía o de performance destinadas a simbolizar la lucha contra un inasequible gobierno mundial de la riqueza.

Por una parte por tanto, la política del arte se reduce de buen grado a esas formas indecisas que fluctúan entre tres

representaciones: la crítica de la autoridad -mercantil, sexual o espectacular-; el juego sobre la ambigüedad misma de la relación crítica con los iconos y los estereotipos; y el trabajo para redefinir las referencias de un mundo común y unas actitudes comunitarias.

Pero por otra parte, esta modestia que reivindica el arte hoy) día está violentada por el estado actual de la política. Este estado no parece poder definirse con el concepto de consenso. El consenso no significa únicamente un modo de gobierno que privilegia la concertación para obtener el mayor acuerdo. Tampoco significa únicamente el acuerdo implícito o explícito entre los grandes partidos que ocupan alternativamente el poder, sobre un determinado número de escenarios y opciones definidas por compromisos económicos mundiales. El consenso significa la comunidad del «sentir». Significa, más concretamente, que incluso los datos a partir de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos se consideran objetivos e incuestionables. Acuerdos y desacuerdos significan entonces elecciones entre diferentes maneras de gestionar las posibilidades ofrecidas por ese estado de los lugares, que se impone de forma parecida a todos.

Ahora bien, esto es precisamente la negación de la política. Hay política mientras haya conflicto sobre la configuración misma de los datos, conflicto interpuesto por los sujetos excluidos en relación con la suma de las partes de la población. El consenso que tiende hoy día a regular la vida de nuestros Estados consiste en la desaparición de esta división de los datos sensibles. Su postulado consiste en relacionar la clase política con la suma de los grupos que constituyen la población y reducir cualquier conflicto a un problema objetivable y negociable por las partes implicadas. Es en primer lugar un modo de visibilidad que suprime a los sujetos sobrantes de la política. Pretende limpiar la escena común de los sujetos y de las formas «arcaicas» de la división en beneficio de la gestión responsable de los intereses comunes negociados entre grupos.

Por eso se apoya en la necesidad económica mundial y en los estrechos límites que deja a las formas nacionales de redistribución de los poderes y de las riquezas.

Ya conocemos las principales consecuencias de esta limpieza no solamente la capacidad del mayor número es negada en beneficio del único gobierno de los expertos, sino que también la división de la comunidad, que ya no puede simbolizarse políticamente, tiende a adoptar otras formas. En lugar de las formas de subjetivación antagónicas que otorgaban al «obren ' o al «proletario» una capacidad política subjetiva distinta de su simple identidad económica y social, existe ahora una barrera a la vez indefinida y rigurosa entre los que están dentro y los que están fuera. En lugar de la división social simbólica, tenemos la exclusión no simbólica, y más concretamente la relación con una alteridad que ya no está mediatizada políticamente N, se manifiesta a partir de ahora en fenómenos de frustración, de violencia y de puro rechazo del otro.

Esta configuración consensual, con sus zonas de sombra, es la que solicita, de diferentes maneras, la intervención del arte. La paradoja del presente consiste en que la tendencia modesta, incluso escéptica, en la que el arte tiende a menudo hoy en día a situarse, se encuentra contradicha por el requerimiento que le viene de fuera, desde espacios políticos o de su defección. El problema es que este requerimiento que se le hace está él mismo formulado en los términos de la lógica consensual. Porque el consenso no es simplemente un defecto de política que requerirá un trabajo de repolitización. Es una forma activa de despolitización, de redescrición de la comunidad y de Sus problemas, que impone a menudo sus límites a las voluntades militantes de los artistas. Es una prueba de la importancia que ha adquirido hoy, en las propuestas de intervenciones (le los artistas y el debate sobre las funciones del arte, la figura del excluido. Este tiende a ocupar el lugar antiguamente reservado al pueblo como destinatario del arte. El pueblo era una figura doble: a la vez una entidad política, perteneciente a

la configuración disensual de la comunidad, y una categoría social: la masa de aquellos que ignoraban el arte y a los que este debía hacerse sensible. El excluido hoy día reduce es dualidad a la simple figura social de aquel que está fuera y que el arte debe contribuir a meter dentro.

Esta figura del excluido pertenece evidentemente a la reconfiguración consensual de los elementos y de los problemas de la comunidad. Por un lado, el excluido es el producto de 1 operación consensual. El consenso busca una comunidad san rada, limpia de los sujetos sobrantes del conflicto político. Esta comunidad en la que no tiene cabida la figura política del desplazado no puede consiguientemente pensar los efectos de la autoridad más que en términos de carencia. El proletario, imagen de división excedentaria, deja su lugar al excluido. Este último es habitualmente descrito como aquel que no consigue seguir el ritmo de la modernidad, los bruscos cambios tecnológicos y económicos, la transformación de los estilos de vida y de los valores. Juega entonces un doble papel: por un Jada es el remanente del consenso, el testigo de la ruptura social: de la que son víctimas aquellos a los que la velocidad del modernidad consensual deja al margen, y que se trata de reintegrar mediante un trabajo específico de intervención entre lo alto y lo bajo. Pero también es el testigo privilegiado que alerta a la sociedad moderna y consensual sobre el reverso de sí éxito: el debilitamiento del vínculo social en general.

De modo que el consenso pone a la orden del día el remiendo del vínculo social y moviliza el arte en ese marco. El gran programa de la «educación estética» que constituye un nuevo tejido comunitario tiende a transformarse en programas d< intervención del arte como mediador capaz de restaurar el vínculo social. Este puede ser el trabajo de un arte educativo: talleres de escritura, organización de proyectos artísticos con los habitantes de las ciudades, etc. Este puede ser también el trabajo de los arquitectos y urbanistas sobre las formas espaciales de la división social, que ya no se plantea hoy en día pro-

mover nuevas formas de habitar, sino que oscila entre una función monumental, expresamente destinada a recalificar mediante edificios de prestigio (universidades o museos) barrios desheredados, y una función convivencial: una intervención, vibre el mobiliario urbano, un edificio sin función, un objeto o una inscripción insólitos proponen de este modo suscribir nuevas formas de atención a las cosas y a las personas que nos rodean.

A la demanda consensual los artistas pueden responder directamente, relacionando la política del arte con su uso social» estableciendo una relación provechosa entre la necesidad de arte de los desheredados y la necesidad de trabajo de los artistas. Pueden también reelaborar la demanda, otorgando al arte las misiones más ambiciosas de luchar contra el acosmismo (Hannah Arendt) o de recuperar la fe en el mundo (Gilles Deleuze). La reivindicación de un arte relacional, destinado a constituir mini-espacios de sociabilidad, hiperboliza, en función del arte de hoy día, la restauración de vínculos entre los incluidos y los excluidos, o simplemente la restauración de los vínculos entre los individuos. Sin embargo, esta misión del arte permanece anclada en el presupuesto consensual de la oposición simple entre inclusión y exclusión, entre conexión y desconexión. Este presupuesto es quizás lo que hay que empezar a reconsiderar. La famosa desconexión es de hecho un estado «positivo» del vínculo social. Los llamados fenómenos de exclusión o de «desvinculación» social son procesos de reducción de lo «social» a sí mismo, es decir de reducción a un social que desconoce los suplementos de la política.

El problema no consiste entonces en saber cómo responder: la «desconexión social» según esos programas oficiales que tienden a poner en el mismo plano arte, cultura y asistencia. El problema consiste en trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual se encuentran puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha

contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en reconstituir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia.

Reedificar un espacio público dividido, restaurar competencias iguales: estos dos objetivos, a veces planteados como alternativos, a veces entrelazados el uno con el otro, definen bastante bien el espacio en el que las políticas estéticas de hoy día intentan contrarrestar la despolitización consensual en lugar de remediar los males que produce.

Esta voluntad puede adquirir varias formas. Puede adquirir la forma de los dispositivos v exposiciones donde la redistribución de las cosas del mundo y de las huellas de la historia bosquejan posibilidades de entendimiento en un inundo común. Los dispositivos se presentan a menudo copio «metáforas», es decir que se ofrecen como equivalentes de una situación global. Esta política, que incita al visitante a acabar por su cuenta el trabajo de la metáfora, supone naturalmente un espectador va constituido. Nos encontramos entonces con otras formas de intervención que pretenden llegar más lejos, trabajando en la constitución de un espacio político y de capacidades subjetivas.

Constituir un espacio público es una noción que puede entenderse en un sentido abstracto: constituir un espacio de discusión de las cosas comunes, aunque esto puede tener y tiene a menudo, allí donde hay política, un sentido más literal: transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales, introduciendo en ellos un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción. Las mezcolanzas del arte crítico han acompañado a menudo estas creaciones disensuales. Sin embargo, se produce una situación inédita cuando la carencia de este trabajo político lleva a los artistas a crear ellos mismos esas escenas, a ocupar el lugar de las demostraciones disensuales de la política.

Sin duda las propuestas de Krzysztof Wodiczko representan el ejemplo más sistemático y más turbador al mismo tiempo. Tenemos aquí a un artista que ha situado exactamente en el centro de su problemática la constitución de un disenso, en el sentido más estricto del término: la introducción en el espacio público de un objeto suplementario, heterogéneo, portador de una contradicción evidente entre dos mundos. Este es el caso de esas proyecciones que ponen el cuerpo espectral de los sin-hogar sobre los monumentos públicos de los barrios de los que han sido desalojados. El sin-hogar abandona su identidad consensual de excluido para convertirse en la encarnación de la contradicción del espacio público: en aquel que vive materialmente en el espacio público de la calle y que, por esta misma razón, está excluido del espacio público entendido como espacio de la simbolización de lo común y de participación en las decisiones sobre los asuntos comunes. Es el caso también del vehículo del sintecho o del «bastón de extranjero»¹⁹ que introducen en el espacio urbano accesorios que cumplen una doble función: por una parte afirman una capacidad positiva de los «excluidos» (pienso concretamente en los anillos del bastón que hacen visible la historia y la sabiduría de esos seres supuestamente fuera de la historia); por otra parte funcionan como objetos contradictorios: son objetos que muestran que no deberían existir porque la situación misma que ellos -(remedian» tampoco debería existir.

Este género de manifestación se sitúa en la encrucijada de dos políticas estéticas. Por un lado se inspira en la política constructivista del devenir-vida del arte, planteándose la transformación de un mundo a partir de la transformación del «mobiliario» de la vida. Sin embargo, esta política está de

¹⁹ Alien Staff Bastón de extranjero; especie de bastón o pértiga con una pantalla de video incorporada en su extremo, donde pueden verse diversas informaciones personales sobre la vida del inmigrante, perteneciente a la serie Alien Staff 1992-1993 de Krzysztof Wodiczko (NdT).

hecho reinscrita en otra, en la confrontación dialéctica entre dos mundos que pertenece a la tradición del arte crítico. La creación artística que se produce en esta encrucijada está muy próxima de la creación política. Con ayuda de los medios de la técnica, recuerda aquellas acciones simbólicas de los arios sesenta que situaban precisamente en el espacio público de la calle o del monumento colectivo la contradicción de dos mundos. Pero precisamente esta similitud y esta diferencia plantean dos problemas. El primero concierne al estatuto de la demostración. ¿Es este un elemento de la recomposición de una práctica política? ¿A qué otras formas de reconfiguración del espacio común debe articularse entonces? ¿Es la demostración de la carencia de esa política cuyo lugar ocupa? ¿A quién se dirige entonces esta demostración, si no puede ser ni sustituto ni parodia? La demostración corre el riesgo una vez más de quedar presa en la espiral de lo indemostrable. El segundo problema es el de los medios, y él mismo es doble. ¿Qué relación hay entre la capacidad del ingeniero que elabora la tecnología sofisticada del bastón de extranjero y la capacidad misma del extranjero? ¿Cómo pensar de ahora en adelante esta intervención en el espacio público que debe pasar por el consentimiento o la ayuda de las autoridades que ella pone en tela de juicio? ¿Cómo pensar la relación entre las manifestaciones de la ciudad-monumento y las manifestaciones de su crítica?

Tal vez es la ambigüedad de estas manifestaciones del arte «en el espacio público» la que inspira otras estrategias, las cuales descartan la ambigüedad del concepto mismo de espacio «público» dirigiéndose a comunidades concretas y privilegiando la relación concreta y vivida de un grupo en su medio. Estoy pensando por ejemplo en el trabajo fotográfico de Marc Pataut, trabajo ligado a una experiencia vital en el seno de una población concreta, que es una vez más una población de desfavorecidos. Este trabajo constituye a la vez, de acuerdo con los procedimientos que analizaba antes, un inventario de las

huellas y un inventario de las capacidades. La dimensión de «manifestación», el acto simbólico y el choque de dos corporeidades se encuentran dejadas de lado en beneficio de una estrategia de documentación. Sin embargo, esta modestia tiene de hecho un doble alcance: no pretende únicamente devolver su importancia a la función documental del arte. Pretende también poner en cuestión una determinada política estética, fundada sobre el privilegio del «acto»²⁰. El documento es la concretización de una idea del arte que restablece contra las ilusiones del acto —las ilusiones del devenir-vida del arte— una dimensión de la imagen.

A la alianza de la tradición constructivista con la tradición crítica tiende a oponerse una alianza distinta entre políticas estéticas. El arte del inventario tiende a acercarse a la política de la forma rebelde. Contra el acto que niega el arte, se rehabilita la imagen como aquello que se expone y se contempla. Y el fotógrafo, llegado el caso, inventa una arquitectura concreta que da a la obra testimonial una autosuficiencia escultural. Sin embargo, la imagen es también una «imagen de sí misma» que exige una reapropiación. Una determinada idea del trabajo político de reconstitución de las <<capacidades subjetivas» se circunscribe en la empresa de reapropiación de la topografía de un lugar y de las huellas de una historia. Lo que está en el centro de la acción es siempre una demostración de capacidad. Sin embargo, esta va no adopta la forma del espectáculo de la contradicción. Torna la forma de la reapropiación por parte de una comunidad de su historia y de su territorio.

Este tipo de intervención plantea una doble cuestión. En primer lugar el concepto de «territorio» que sitúa en el centro de su trabajo parece un concepto algo débil. Es un concepto que tiende a identificar comunidad política y comunidad de

²⁰ Véase sobre este punto las declaraciones de Jean-François Chevrier en el catálogo de Documenta X (Poetics / Politics), « [the political potencial of Art». En: Documenta X. The book. Cantz, 1997. P h25 y s.

vida, a reducir la constitución de espacios políticos ala reconstrucción de espacios comunes y de lazos sociales. El trabajo estético- político sobre él, territorio» viene en última instancia a repetir el trabajo oficial sobre el «patrimonio». El segundo problema concierne a la relación entre los dos ámbitos en que este trabajo se hace visible: el territorio o el dispositivo documental que funciona como reapropiación por parte de una población de su experiencia, c el espacio museístico donde se ofrece a una mirada sobre 'los otro», sobre aquellos que tienen problemas de identidad. Una extraña negociación entre conciencia de si y mirada sobre el otro tiende a ocupar el lugar de una reflexión sobre la relación entre arte v anonimato,

Naturalmente estos dos ejemplos están lejos de agotar el campo de las posibilidades de intervención política del arte hoy día. los he elegido simplemente porque me parece que ilustran los problemas que se plantean cuando el debilitamiento de las referencias políticas que sustentan las prácticas del arte crítico, v la resistencia a limitarse a las supuestas virtudes subversivas de lo indeterminado, obligan a inventar formas de recomposición entre las diversas políticas estéticas, capaces de sustituirlas en ausencia de la política. Intervenir «en ausencia» de la política, supone naturalmente reconocer las dificultades y paradojas de la política de hoy en día. El espacio de la política parece huir siempre, ya sea hacia un centro en adelante excéntrico (el mercado mundial, el orden mundial con sus citas periódicas), va sea hacia los márgenes y fronteras (inmigración, exclusión) que la internacionalización de la dominación tiende a considerar como el problema de cada nación, algo sobre lo que solamente la nación tiene potestad y que se convierte desde entonces en su principal problema político. El logro de las extremas derechas ha consistido en considerar estas situaciones de manera global. En contraposición, las energías políticas más activas se consagran a menudo a acciones específicas (movimientos de los sin papeles o en torno a los sin papeles, movimiento por el derecho a una vivienda, etc.)

sin que ninguna subjetivación política transversal relacione la cuestión de la «marginalidad» con el centro y permita redefinir la política como el asunto de aquellos que están de más.

¿La política y el arte están por tanto condenados a trabajar sobre la resimbolización de lo común y la reafirmación de las capacidades de cada cual en los términos de la descripción consensual? ¿Qué pueden hacer por la redefinición de lo común como potencia de no se sabe qué? Mencionaba antes el callejón sin salida en el que se encuentra el arte contemporáneo: se le pide que ocupe el lugar dejado vacante por la retirada de la creación política cuando él mismo sufre las consecuencias de esta retirada, en forma de duda respecto a sus propios poderes de intervención política. Salir de este círculo vicioso significa tal vez cambiar el sentido y la función de esa duda. La indeterminación presente de los poderes y de los límites del arte, la indeterminación concerniente a su misma identidad pueden servir para perturbar la distribución de los territorios, de los grupos y de las identidades características del orden consensual. Definir hoy día una política del arte es quizás el medio más seguro de asignarle un lugar que la reinscriba en la distribución de las tareas del orden consensual. Lo que hay que oponer a esta asignación, no es la fácil afirmación de las virtudes de lo indeterminado. Es más bien la tentativa de pensar una nueva clase de espacio colectivo, a partir del trabajo sobre las zonas de indeterminación y sobre las capacidades de lo anónimo.

4. Los espacios del arte

La cuestión de los espacios del arte sería simple si se refiriese a la de los modos de presentación de los productos del arte definidos por sí mismos. Desgraciadamente semejante relación simple de continente a contenido no existe en ninguna parte. La idea de que existe el arte en general —y no distintos artes al servicio de tal o cual fin— es característica del régimen estético del arte. Es ese mismo régimen el que afecta al arte de los espacios específicos como el museo o la sala de concierto. Pero también es el que sitúa la relación entre arte y espacio en una configuración en principio paradójica. Si hay espacios del arte, es porque ahora el arte se define menos por criterios de perfección técnica o de apropiación para determinados fines que por el hecho de expresar una experiencia espacio-temporal específica. Los espacios del arte son también sus instituciones, las formas de inscripción y de visibilidad que definen su especificidad. El museo es un espacio esencial del arte porque el arte es, ante todo, aquello que es objeto de experiencia estética, y esta es una reconfiguración de los espacios-tiempos de una sociedad. Pero el problema se complica en seguida: el espacio de la distancia estética es al mismo tiempo la promesa de una vida que no conocerá esta distancia. Y lo es porque las obras que contiene tampoco conocen esa distancia. La Juno Ludovisi, considerada en la soledad de la experiencia estética, es la expresión de una vida que no concebía el arte como actividad destinada a un espacio propio del arte. La época en que aparece el museo de arte es también la de la gran controversia que opone a la necrópolis de las obras de arte la vida de los monumentos en el espacio de donde provienen y del que son

la expresión. La oposición del arte in situ al arte del museo es tan vieja como el museo mismo, tan vieja como la paradoja estética que identifica la estatua de piedra con el bloque sensible heterogéneo y la expresión de una forma de vida. A partir de ahí se definen diversas clases de transacciones de la experiencia estética y de sus potenciales, que implican diversos usos de sus espacios.

En primer lugar tenemos lo que llamaré transacciones programáticas, aquellas que asignan a los espacios e instituciones del arte funciones encaminadas a realizar las virtualidades propias de la experiencia estética. Estos programas pretenden poner en juego de una manera sistemática las contradictorias relaciones que definen esta experiencia: relaciones entre un dentro y un fuera, entre posesión y desposesión, experiencia de lo heterogéneo y reapropiación de lo propio. Pueden ser clasificados en cuatro categorías.

Tenemos en primer lugar el programa cultural/educativo. Este programa pretende poner el legado común al alcance del mayor número, de todos aquellos que no gozan de él todavía. Este objetivo, aparentemente simple, es de hecho un compromiso continuamente reajustado entre dos objetivos contradictorios: ofrecer a todos la posibilidad de gozar del distanciamiento estético, y reducir este distanciamiento para poner a disposición de todos los goces que proporciona. El espacio del arte debe ser a la vez el templo inviolado de una iniciación y la enciclopedia del legado común, provisto de todas las introducciones, notas y reproducciones, además de animaciones y productos derivados que facilitan su acceso y familiarizan su goce.

Este espacio/enciclopedia sirve a la vez de apoyo y de contraste para un segundo programa: el programa estético radical. Este programa se centra en la especificidad de los espacios del arte. Pero hace de estos espacios los lugares del puro encuentro con la singularidad de las obras, la única forma capaz de preservar el sentido elitista del arte, de ali-

mentar las energías republicanas o de mantener la promesa de emancipación.

A esto se opone, naturalmente, el programa militante de denuncia de los espacios del arte. Este tercer programa considera una mistificación las supuestas virtudes emancipadoras del distanciamiento estético. Sus provocaciones tienden a utilizar el espacio simbólico del museo para demostrar el compromiso del arte y, del goce estético desinteresados=> con las instituciones del poder Y los beneficios del capital, v a burlarse de las diferencias entre el arte de élite y la cultura popular o las formas de la estética mercantil y publicitaria. El espacio del arte se convierte entonces en un espacio (le poder que es necesario transformar, mediante actos simbólicos, en un lugar que ponga en evidencia el funcionamiento del poder.

El cuarto programa trata de adaptar los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni formas propios. Está inspirado en el gran programa de transformación del arte como forma de vida. En definitiva, este último pretende que el arte produzca, en vez de obras destinadas al museo, formas de vida, edificios o [nobiliario destinados a una nueva vida. Lo único que puede hoy día llenar los muscos, decía Malevich, son los proyectos de la nueva vida²¹. Esta idea anima, a pequeña escala, numerosos usos contemporáneos del museo, en los que la soledad, incluso el vacío del espacio sirve para acoger o para «documentare las manifestaciones de un arte situado fuera del espacio museístico (land art, arte in situ), o dedicado a tareas de transformación de la vida (desde el diseño o el entertainment hasta las intervenciones militantes) que pasan eventualmente por la crítica de este uso mismo del museo.

Estos diversos y contradictorios programas tienen dos puntos en común. En primer lugar, plantean la cuestión del espacio en la imagen a la vez obsesiva y elemental de la relación

²¹ Kasimir Malevich. < Sur le musée . En: *Le Miroir suprématiste*. París: L'Age d'homme, 1993. P. 66.

entre un dentro y un fuera. Mientras unos quieren romper la frontera que separa al arte de la vida o de las masas, los otros pretenden por el contrario preservarla. Y otros más todavía quieren poner en escena la mentira de la extraterritorialidad artística y poner al descubierto el carácter infranqueable de una frontera hecha para relegar a la masa y sus culturas al lado malo. Pero todos se mantienen en la misma topografía del dentro y (le! fuera. Todos olvidan, al mismo tiempo, la variedad de maneras en que el distanciamiento estético se renegocia junto a ellos y fuera de ellos, bajo las formas de subjetivación estética ligadas a los gajes de los aprendizajes individuales, y los modos de objetivación estéticos ligados a las ambigüedades de los espacios situados en la frontera entre el arte y el espectáculo.

Al hablar de subjetivación estética, tengo en mente la diversidad imprevisible de maneras en que no importa qué individuos pueden entrar en el universo de la experiencia estética, a través de negociaciones concretas de la relación entre proximidad y distancia. Pienso por ejemplo en el papel de los aprendizajes autodidactas del universo poético. He tenido ocasión de estudiar concretamente el fenómeno de la «poesía obrera, en Francia durante las décadas 1830 y 1840'-22. Esta ha sido objeto de un «malentendido» que tiene un valor general, e incluso actual, cano experiencia de disensualidad estética. Escritores y críticos de la época, a la vez que acogían este despertar de la -inteligencia popular», deploraban por regla general que esos autodidactas imitaran las formas de la poesía culta, en lugar de seguir la inspiración popular de las canciones que acompañan los trabajos o las fiestas. Pero imitar la «poesía culta», en vez de perfeccionar la «ingenuidad» de las canciones populares, era precisamente para aquellos obreros

²² RANCIERE, Jacques. -Ronds de fumee. Les poetes ouvriers dans la Eran ce de Louis-Phillippe. Revue des sciences humaines, núm. 190, 1983-1982. P. 31-4T.

una experiencia de desidentificación, una manera de romper una identidad popular consensual rechazando un habitus y un lenguaje considerados propios de la vitalidad natural de las clases populares. Por ese motivo la afición obrera por el alejandrino, contradiciendo la afición culta por la cultura del pueblo, pudo inscribirse en una reconfiguración de la división de lo sensible, replanteando la separación sensible entre los hombres del trabajo y los hombres del ocio. Semejantes formas de subjetivación estética hacen fracasar los diversos programas dirigidos a acercar los tesoros del arte a los desfavorecidos, a despertar su conciencia crítica o a rehabilitar su cultura.

Entiendo por objetivación estética el proceso aleatorio que transfiere formas de entretenimiento o espacios de diversión al dominio del arte. El cine es un caso significativo (le este proceso. Pensemos en todo lo que se ha disputado sobre deslizamientos objetivos, propicios a negociaciones subjetivas, en torno al estatuto de la sala cinematográfica v en lo que esto pone (le manifiesto. La cinefilia se ha constituido como una renegociación «autodidacta» de las fronteras y de las jerarquías del arte. Ha rechazado los criterios de «artisticidad» (promoción del tema o visibilidad de la elaboración plástica) que servían para integrar el sector privilegiado del «film artístico, en los estándares de la alta cultura. Ha valorado al contrario obras desprovistas de toda intención artística visible, y pertenecientes a géneros clasificados dentro del universo de la diversión (películas policiacas, westerns, comedias musicales) Pasando por encima de los espacios y las formas de un cine «cultural», ha establecido un puente entre la cultura del cine de barrio v la de la filmoteca. La filmoteca es ella misma un caso interesante de objetivación estética. Pongamos por ejemplo el caso de la Cinemateca Francesa. Nació de la iniciativa de dos individuos, Georges Franjo y Henri Langlois, preocupados por librar a las películas del destino habitual de los objetos de consumo, a saber de la destrucción física. Y fue ese trabajo de preservación material indiferenciada lo que sirvió

de base para una renegociación de la relación entre lo que es arte y lo que no es arte, tanto en el cine mismo como en relación a las artes establecidas. La filмотeca ha sido el espacio de una renegociación del «esto es arte», de un género completamente diferente al de la provocación duchampiana. Esta distingue todavía entre la frontera del arte y la de la institución legitimadora, mientras que aquella dispersa los espacios, formas y actores de la negociación sobre la frontera.

Sin duda esta unión de lo «popular» con lo «artístico» es algo del pasado, una consideración retrospectiva que alimenta hoy día ambiguas nostalgias. Sin embargo, pone de manifiesto una permeabilidad de las fronteras y una incertidumbre de las trayectorias, que tal vez tengan una importancia mayor que las escenificaciones canónicas de la relación entre el dentro y el fuera, lo legítimo y lo no legítimo. Nos recuerda que hay dos clases de espacios del arte: las instituciones oficiales con sus programas, y los espacios «ordinarios», los espacios combinados donde la «educación estética» funciona a través de la indistinción misma entre diversión y arte. Y nos recuerda también que las instituciones mismas son lugares de tránsito, lugares aleatorios de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan procesos concretos de reconfiguración de las identidades y de los campos de experiencia.

Las «localizaciones», actuales del arte y de la cultura parecen tomar en consideración esta permeabilidad de las fronteras y esa incertidumbre de los aprendizajes. Sin embargo, este reconocimiento es él mismo ambiguo. Si sigue anclado en las categorías del arte crítico de ayer (el dentro y el fuera, lo alto y lo bajo), se arriesga a ponerlas al servicio de la idea consensual actual. Esta consagra el arte a funciones de reconciliación entre arte y no arte, y de rehabilitación de las artes y culturas infravaloradas, a fin de restaurar el vínculo social supuestamente roto. Esta voluntad puede adquirir la forma (de una marca de fábrica que decreta el final oficial de las jerarquías de las artes y de las culturas. Reconoce como artistas, en plano de

igualdad con los grandes representantes del «gran arte» del pasado, al modisto de alta costura y al rapero de barrio. Sin embargo, esta manera de repartir igualitariamente la marca del arte v de reconocer la pluralidad de las culturas es también una manera de poner a cada cual en su lugar. Repite la distribución de los roles que funciona por ejemplo en los multicines y en la distribución calculada de películas y públicos. Dicho de otro modo, se ajusta a la visión consensual de una sociedad en la que lo heterogéneo y el conflicto han cedido el lugar a la diversidad y a la complementariedad.

Esta voluntad puede incluso llevar a adaptar el carácter errático (le los espacios del arte a las características «culturales de las poblaciones que hay que integrar, a poner la secularización del espacio en consonancia con una definición del arte como trabajo de religación social v con el direccionamiento de un determinado público. Esta tendencia está reforzada por la desindustrialización que pone a la disposición de actividades nuevas los talleres, fábricas y naves industriales. Algunos han señalado ya la predilección de muchos artistas y representantes del mundo del arte por espacios de exposición nuevos: no ya los espacios propios del arte sino las fábricas, naves v almacenes abandonados: espacios a la vez disponibles para ser acondicionados por los artistas estructurando la exposición de su arte, pero también cargados de historia, v de historia del trabajo e de la vida en común. En cierto modo los tres grandes paradigmas del arte constructor de espacios. El espacio vacío para la singularidad artística y el espacio marcado por las huellas de una historia común se reúnen en esta predilección. Pero también esta puede adoptar las formas más dudosas de adaptación a una población a la que se supone que se encuentra más cómoda en una nave semejante al decorado deteriorado de sus barrios o al (le sus rayes. 1lay algo de todo esto en el decorado acondicionado para el nuevo espacio de arte contemporáneo de París: edificio reducido al armazón desnudo v que presenta

un aspecto suficientemente deteriorado, incluso trash, para que el «joven de barrio» pueda sentirse en su casa e incite a la acción participativa.

Para evitar estos equívocos, es necesario salir del simplista esquema espacio-político en términos de alto y de bajo, de dentro y de fuera. Este ha podido funcionar corvo soporte de un arte crítico, pero hoy día tiende a integrarse en la lógica consensual. La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones. El consenso es ante todo la distribución de esferas y de competencias. La fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos_ El problema, ilustrado por una exposición como Proceso sonico²³ —y por sus mismos límites— no consiste naturalmente en igualar la gloria del rapero o del DJ a la del artista «legítimo. El problema consiste en explorar las virtualidades de fórmulas artísticas nuevas incluidas en sus prácticas cuando se las saca del espacio propio en el que sirven para la diversión de un público específico, cuando se las compara con las preocupaciones plásticas de creaciones de espacios que les son habitualmente ajenos, Consiste en extraer competencias de ellas mismas más que en decretar su igual dignidad, en ofrecer a los visitantes ya no formas de reconocimiento de sus identidades, sino experiencias concretas, aptas para desarrollar esa competencia que surge del cuestionamiento de los esquemas perceptivos adheridos a las identidades específicas.

²³ *Proceso sónico. Una nueva geografía de los sonidos. M use u d'Art Contemporani de Barcelona, 4 mayo— 30 junio 2002.*

El consenso es una distribución de las competencias, de los espacios especializados y de los públicos dirigidos. Pero es también, de una manera complementaria, un determinado modo de producción de la realidad común. El sistema mediático dominante no funciona de una forma propagandística. Funciona por el contrario reconociendo la separación entre los datos por una parte, y los juicios y reacciones que estos determinan por otra. Para el consenso las cosas no son lo que son. Desde su punto de vista, el desacuerdo tiene que ver únicamente con las ideas, intereses, sentimientos y valores a través de los cuales las aprehendemos. Se puede discutir sobre todo esto pero no sobre los datos mismos, a no ser que horremos la línea que separa realidad y ficción. Frente a esta lógica, el problema no consiste en denunciar la información oficial, el papel de los medios, etc. El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y' las imágenes, entre la matrera en que unos significan y otros, hacen ver.

Esta reconfiguración de los datos es la que puede dar sentido a la tendencia de los espacios del arte contemporáneo a comparar las prácticas identificadas como prácticas del arte con otras prácticas, como las de la información y de la discusión: ya sea que propuestas artísticas específicas traten de borrar las fronteras, ya sea que el espacio del arte organice la circulación entre espacios en los que se ve, espacios en los que se aprende, espacios en los que se debate y en los que pueda reconocerse la capacidad de cualquiera. Más concretamente, el problema parece ser cómo armonizar estas dos funciones.

Por

una parte el consenso se basa en la distribución apropiada de los espacios y de las «culturas», por otra parte se basa en la unificación de la circulación mediática- Frente a esto, el espacio del arte se confirma como el espacio de la diversidad: diversidad de las competencias y, de las funciones que borra los límites y mezcla las formas de experiencia y de expresión. Pero también debe reafirmar la distancia estética, plantearse, frente a las pedagógicas de la accesibilidad y los mercados de la diversidad alimentados por la lógica consensual, como un espacio de originalidad, de extraterritorialidad donde los dispositivos sensibles específicos borran las marcas de lo próximo y de lo distante, de lo común y de lo diferente. Las discusiones entabladas sobre el concepto del nuevo MOMA indicaban la necesidad y la dificultad de conjugar dos funciones museísticas. El museo del futuro debe responder a imperativos de integración, de reconocimiento de las capacidades de todos. Y debe al mismo tiempo sorprender las expectativas de quienes lo visitan y contribuir con el choque de la experiencia a formar un sensorium diferente²⁴. El sensorium del arte es siempre un «sentido común' • paradójico, un sentido común disensual, hecho de acercamiento y de distancia.

Hay que distinguir esta tensión propia del espacio del arte de una distribución de los servicios, en última instancia calcada de la distribución habitual de los espacios y de las ofertas. Utópicamente la transparente arquitectura de Beaubourg pone en comunicación las prácticas del roller skater, del mimo, del calígrafo chino, del vagabundo y del ocioso de la piazza con las formas del gran arte moderno. Pero esta unión utópica no acaba de sacar partido, de mediatizarse entre vestíbulo, riendas y mini-exposiciones de diversos géneros que imitan, mediante las producciones del diseño y las instalaciones lúdicas, la promoción del arte mixto de las calles hasta la confrontación mística con el cuadro abstracto.

²⁴ Véase ELDERFIELD, Jack (ed.) *Imagine the Future of the Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1998.

Los espacios y las instituciones del arte se encuentran hoy día, lo mismo que los artistas, marcados por el contexto general de la relación entre lo común y lo diferente. Estrategias comerciales y prácticas de consenso provocan por un lado la especialización de los públicos y de los interlocutores, y por otro la universalidad abstracta de la comunicación. El problema está en definir, frente a esa relación estereotipada de los públicos dirigidos y de la «opinión pública», una política de lo anónimo. Esto requiere sin duda un trabajo doble. Por un lado es necesario evitar todo lo posible la separación entre las actividades (por ejemplo la de la contemplación artística, la de la circulación de la información y la de la discusión...)- Por el otro es necesario mantener el potencia] de espacios separados que invitan a una reconfiguración global de la experiencia.

5. Política y estética de lo anónimo

Varias veces, en los capítulos precedentes, he resaltado la noción de lo anónimo. Conviene explicar un poco el contenido que doy a esta noción y el uso que hago de ella. Empezaré por una identificación negativa. Lo anónimo no es para mí un concepto substancial, ontológico, como puede ser por ejemplo el concepto de multitudes tal, como lo emplea Toni Negri. Este ha otorgado a las «fuerzas productivas» marxistas un substrato ontológico que es el de la sustancia infinita spinoziana. Las multitudes actualizan una fuerza de lo común que es la del ser mismo. La categoría del anonimato, por el contrario, no es la de una fuerza originaria. Es e) concepto de una distancia o mis bien un concepto-distancia. No hay un ser-anónimo, sino devenires-anónimos. Y estos son siempre procesos de conversión de una forma de anonimato en otra.

Pongamos un ejemplo, tomado de una película estrenada hace algunos años en Francia. Reprise de Xavier Le Roux es un ejemplo de mezcla de géneros. Es una ficción documental. En un sentido, no hay nada inventado, puesto que la película es un montaje de documentos existentes y de entrevistas relativas a esos documentos. Y sin embargo se trata evidentemente de una ficción en el sentido en que yo lo entiendo, de un desplazamiento de las relaciones entre las funciones signifiante, imaginativa y narrativa que conforman una realidad>. Su punto de partida es un cortometraje militante, La Reprise du tratad aux usines Wonder, que relata el final de (as huelgas de mayo y junio de 1968. Este corto está centrado en la interven-

ción de una mujer joven que abuchea a los que vuelven al trabajo gritando las razones por las cuales ella no volverá jamás a aquella galera. Se trata de un rostro y una voz desconocidos, emblema en aquella época de la indestructible revolución obrera. El objetivo del nuevo film es ofrecer una «segunda toma» de aquella que solo tuvo una vez rostro y voz en una pantalla, encontrarla para dar a esta voz la profundidad de una historia, para hacer decir a la anónima quién es ella, por qué gritó de aquel modo aquel día y en lo que se ha convertido la revuelta resumida en aquel grito. Durante tres horas los testigos que se han podido encontrar de aquel momento histórico son entrevistados, sin que ninguno de ellos pueda poner nombre a aquella mujer joven ni saber lo que ha sido de ella. En un sentido por tanto, el film es la historia de un fracaso: la heroína no tendrá para nosotros más cuerpo que el de ese film de 1968, ninguna otra existencia aparte de aquellas palabras que la recuerdan y que cuentan cómo era aquella fábrica y lo que fue el movimiento de Mayo del 68.

Sin embargo este «fracaso» es también la posibilidad de un trabajo sobre las imágenes de lo anónimo. Por un lado, nos muestra el anonimato social del que procede aquella voz y la subjetivación política de la fuerza de los anónimos. Aquella que resumió aquel día esta fuerza política es alguien que estaba allí como habría podido estar en otra parte, que pertenecía a la masa indiscriminada de aquellos cuya vida no hace la historia. Pero por otro lado, este anonimato, una vez transformado en subjetivación política, experimenta una segunda transformación. Cobra una dimensión propiamente estética. La imposibilidad de poner un nombre a la mujer y de encontrarla, a pesar de la cantidad de investigaciones y de entrevistas, recuerda una ilustre intriga. Recuerda la imposibilidad, a pesar de la laboriosa investigación de un periodista, de descubrir el secreto del magnate Kane, aquel secreto escrito en un trineo infantil. El proceso mismo del film transforma la ausencia de la anónima en capacidad positiva de ocultarse, de guar-

dar su secreto, como el millonario de ficción en su palacio o el retrato pintado en una galería de arte, que un día fue la imagen de un potentado y hoy no es más que el enigma de un pensamiento eternamente inasequible. Lo anónimo adquiere consistencia gracias a su misma ausencia. Un proceso de anonimato característico de la ficción documental, transforma un mutismo y tina ausencia en otro mutismo y otra distinta.

Lo anónimo no es por tanto ninguna sustancia. Es una relación de tres términos, de tres anonimatos: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, el devenir-anónimo característico de un nodo de representación artística.

*Una subjetivación política es el proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada. Este es el proceso que he estudiado en *El desacuerdo*²⁵, a propósito de los nombres del plebeyo o del proletario. Estos nombres designan, estrictamente hablando, a aquellos que no tienen nombre. El proletario no es en principio un obrero, es una persona que es simplemente un ser vivo, que se reproduce sin transmitir ni patrimonio, ni nombre ni historia. A continuación es el nombre colectivo de la salida de esa condición anónima. Es el nombre bajo el cual los obreros pierden su identidad de «agentes sociales», en su lugar y en su ethos propios, para convertirse en los autores de una enunciación colectiva. Es el nombre bajo el cual los mudos hablan y las personas sin historia se otorgan una historia. Pero esta lengua y esta historia no son las de un grupo social. Proletario no ha sido el nombre de los obreros de la industria pesada sino el nombre de los anónimos, el reconocimiento de la capacidad igual de cualquiera. Un sujeto político no es un cuerpo colectivo. Es un colectivo de enunciación y de manifestación que identifica su causa y su voz con las de cualquiera, con las de*

²⁵ RANCIERE, Jacques. *El desacuerdo*. Op. cit.

todos aquellos y todas aquellas que no tienen «derecho» a hablar.

Pensar la relación entre estética de la política y política de la estética, consiste en pensar la relación entre la subjetivación política de lo anónimo con el devenir-anónimo característico de la estética. Para eso es necesario superar las ideas convencionales sobre la modernidad artística concebida como reconocimiento del autor. Se atribuye generalmente al romanticismo un reconocimiento del genio artístico, ligado a la idea de la autonomía de la obra y de la intransitividad del arte. En relación con esto se concede un valor eminentemente subversivo a las formas militantes de denuncia del autor, al pastiche posmoderno o a la disolución de la propiedad en la era de la reproducción informática generalizada. Esta idea es bastante superficial. El régimen estético del arte no empieza con la consagración del autor. Empieza con la identificación de la fuerza de creación individual con la expresión de la vida anónima. El concepto mismo de genio expresa esta identidad de los contrarios. Desde que Giambasttista Vico, a partir de 1728, se propuso oponer a la tradición aristotélica el descubrimiento del «auténtico Homero», se vio que el genio poético por excelencia no era el privilegio del talento individual sino por el contrario de una determinada «imperfección», de una determinada identificación de la voz individual con la voz colectiva anónima. Lo que caracteriza el régimen estético del arte es el reconocimiento de un anonimato que significa también una determinada desfuncionarización del arte. La obra estética es aquella que escapa al estatuto funcional de ilustración de una fuerza estatal, social o religiosa, aquella que se convierte en la expresión de cierto mutismo. Esto es lo que ocurrió, durante la Revolución Francesa, cuando los monumentos y pinturas consagrados a la gloria de Dios, de los príncipes, de los nobles y de los ricos se convirtieron en obras de museo. Expuestos a la mirada de cualquiera, los retratos de los príncipes y princesas se convierten en rostros que no «dicen ya nada. Allí donde se encontraban los

signos del poder, no hay más que el enigma de unos rostros que no sabemos ni quiénes son, ni qué piensan, ni para qué sirven. Este devenir-anónimo de los rostros de la nobleza estuvo acompañado históricamente por la promoción de la pintura de género, de esas representaciones de la vida de personas anónimas que, al destruir la jerarquía de los sujetos y de los géneros, abrieron la vía a una desaparición del motivo pictórico que la ideología del arte moderno ha tomado como la afirmación de algo propio de la pintura a la vez que participaba, a la inversa, en un proceso de difuminación de las fronteras entre los géneros y las artes.

El proceso de anonimización no es un simple asunto de exposición del arte. Conciérne a su misma producción. Conciérne al estatuto mismo de la obra como devenir-anónima. El caso de un escritor como Gustave Flaubert puede ilustrar lo que quiero decir. A Flaubert se le considera en la historia de la literatura como el autor por excelencia, el arquetipo del sumo pontífice del arte por el arte. Y sin embargo Flaubert pone de manifiesto la paradoja inherente a semejante posición. Ser un autor, para él, es realizar la obra «sobre nada», la obra que solo se basa en si misma. Sin embargo, la realización de esta obra implica la desaparición total del autor, la anulación de su voz y de su estilo, de todas las marcas de la subjetividad-autor. Implica la casi indiscernibilidad de su escritura con la lengua común, la lengua de las vidas silenciosas. El libro sobre nada elabora su anonimato en una relación paradójica con los anónimos que constituyen el tema de sus libros. La vida ficticia de estos anónimos se expresa ella misma en un determinado proceso de subjetivación estética. Madame Bovary es la hija del campesino que quiere estetizar su vida. El autor, condenándola a muerte, distingue el devenir-anónimo de la obra de esta importuna subjetivación. Pero en esta condena debe desaparecer como autor, volver su prosa casi indistinguible de la prosa del inundo en la que se pierde el proyecto estético de su heroína. Esto quiere decir también que su libro está a disposición de

todas las Madame Bovary «reales» que pueden apropiarse de él para estetizar su propia vida.

Esta compleja dialéctica entre el devenir-anónimo del arte, la vida de las personas anónimas v la multiplicidad de las experiencias estéticas no cultivadas, es lo que hay que buscar detrás de las visiones simplistas del vínculo entre autonomía del arte Y promoción del autor. Esto no quiere decir evidentemente que haya equivalencia entre anonimato político y anonimato estético. En el caso flauhertiano, la obra estética hace valer claramente un devenir-anónimo contra otro. La novela es un proceso de desubjetivación, un devenir-átomo de los individuos que se opone a cualquier proceso de subjetivación de los anónimos. Este es el sentido profundo de la boutade de Flaubert, cuando afirma interesarse menos en los mendigos que en los piojos que los devoran. El plano de consistencia de las formas de individuación estética solo se consigue haciendo explotar el plano de consistencia donde los sujetos políticos se definen destacando el contorno de los objetos comunes. Volvemos a encontrarnos aquí con el problema planteado a propósito del arte crítico: la estética tiene su política propia que no coincide con la estética de la política más que en forma de compromiso precario, aunque solo sea porque esta política se encuentra siempre en suspenso entre sus propios contrarios. Así es, como hemos visto, como las formas «críticas- de relación de los heterogéneos están siempre a punto de anularse ya sea en el exceso-de-sentido que las hace redundantes con la creación política, o en la suspensión del sentido que las vuelve indisponibles. El disenso estético participa en el proceso político de cuestionamiento de los consensos. Pero nunca se confunde con él. Un anonimato no coincide con otro, a no ser en detrimento de un tercero. El problema no es hacerlos coincidir sino poner en juego su diferencia.

El vínculo entre estética y política de lo anónimo debe entenderse pues como oposición a cualquier forma de substanciación. Lo anónimo no es el cuerpo colectivo con el que la

tradición revolucionaria ha identificado fácilmente la subjetivación política. No es el mundo silencioso de los largos ciclos de la vida material y de las mentalidades populares que los historiadores han opuesto —s decir han hecho complementario—al universo de los lenguajes y de las decisiones superiores. No es la «belleza del muerto» oculta en nombre de los aficionados sobre el mudo cuerpo popular. Lo anónimo no es una sustancia sino un proceso de distanciamiento puesto en cuestión permanentemente. Este proceso está en juego en la obra misma. No se trata únicamente de que el autor deba eclipsarse para hacer coincidir el esplendor de la obra con la belleza del mudo y del muerto. Se trata también de que el mudo continúe hablando, } el <muerto» se resista a su embalsamamiento. La belleza de lo anónimo no se puede reducir a la capacidad del artista que convierte en oro todo lo que toca. Reside en la ausencia misma de resolución de la relación entre dos anonimatos.

El metamorfismo de los espacios del arte del que hablaba más arriba facilita la tensión de los anonimatos. No hay ninguna fórmula de resolución de esta tensión que ponga directamente la fuerza estética anónima al servicio de la fuerza colectiva de los anónimos: ni la clausura del museo sobre el esplendor de la forma impersonal, ni su devoción a las demostraciones del arte crítico, ni su apertura a la creatividad y a la interacción generalizadas. Todas estas formas tienen en común predeterminar una imagen de lo anónimo. Ahora bien, lo mismo que la obra-devenida-anónima merece la pena por la resistencia que otorga a lo anónimo con lo que hace arte, el espacio del arte merece la pena por la posibilidad que otorga al sujeto anónimo de la experiencia estética, el visitante, un individuo cualquiera que se mueve entre varios anonimatos, aquel que nunca sabe exactamente qué es lo que viene a buscar en este lugar y de quien los administradores del lugar no sabrán nunca qué es lo que ha encontrado exactamente. La fuerza igualitaria del «estado estético» está ligada como siempre a la constitución de una forma de «ociosi-

dad», a una ruptura de la relación entre los fines y los medios que da lugar al juego. La lógica consensual es la lógica del direccionamiento, es decir de la identificación de los anónimos, de su estratificación en públicos específicos, portadores de demandas culturales diferenciadas. El riesgo de pensar la democracia estética sobre este modelo es permanente: apertura del interior hacia el exterior, adaptación a los públicos y a las culturas. Es necesario oponer a esta división un metamorfismo que utilice la extraterritorialidad estética para poner en el lugar de los territorios definidos por la división consensual el juego entre las fuerzas disyuntivas de lo anónimo.