

ANTAGONISMOS

casos de estudio

EN EL MARCO DE BARCELONA ART REPORT 2001. EXPERIÈNCIES ■ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA ■ DEL 27 DE JULIO AL 14 DE OCTUBRE DE 2001

Arte crítico y conflictos sociales

Manuel J. Borja-Villel

Vivimos un momento en el que, con la justificación de un supuesto anti-idealismo y de la desaparición del Sujeto, nociones como las de esfera pública, espacio crítico o antagonismo de clase tienden a desaparecer y, todavía más, a ser consideradas innecesarias. Hoy día presenciamos la aparición de múltiples subjetividades políticas (étnica, gay, ecológica, feminista, religiosa...). Sin embargo en la mayoría de los casos este multiculturalismo celebra más bien la diversidad de estilos y diferencias esencialmente sustentadoras de un Uno subterráneo, en el cual se oblitera la productiva diferencia radical y antagonica. La verdad, para estos múltiples sexos, es lo Unisex, la supresión de la diferencia en favor de un todo que es el contenedor de la multitud. Esta supresión se sustenta, sin duda, en la exclusión del espacio público: el lugar común en el que las identidades plurales pueden confluír y actuar como antagonistas, y que constituye la base de todo proyecto democrático.

En el ámbito político, el multiculturalismo no deja de ser uno de los aspectos dominantes de la ideología del capital en una economía globalizada, y sirve para ocultar diferencias más que para revelarlas. Así, por ejemplo, hemos asistido recientemente a una sucesión de exposiciones y manifestaciones artísticas en las que se nos presentaba el "nuevo" arte chino. Muestras como *The New Chinese Art* (San Francisco, MOMA, 1999) y, sobre todo, la 47 edición de la Bienal de Venecia fueron muy significativas. Mediante la inclusión masiva de artistas de origen chino en la sección oficial, la Bienal se hacía eco de los procesos de integración y homogeneización económica, financiera, comercial y técnica. Es cierto que, en exposiciones como ésta, las diferencias entre Occidente y China desaparecen o quedan como mucho reducidas a meros caracteres formales. Y se ocultan problemas reales como, por ejemplo, el que en un mundo de transnacionales China se esté convirtiendo en la encargada de la reposición de la clase trabajadora de Occidente, o el que en el mundo occidental el trabajo manual llegue a ser considerado una auténtica obscenidad.

Como comentaba hace algunos años Julia Kristeva, se habla mucho del retorno del fascismo, del integrismo religioso, de los nacionalismos. Pero estos fenómenos no son más que enfermedades brutales y arcaicas, brotes pasajeros —esperemos— de nuestras sociedades que la democracia acabará neutralizando. El auténtico peligro proviene de un sistema que tiende a esquematizar la singularidad —aunque sea de un modo tan perverso como el que teorizan y proclaman ciertos defensores del multiculturalismo— y a privar a los individuos de su especificidad psíquica. En la sociedad actual, lo que de excepcional tiene el ser humano corre el riesgo de ser banalizado. Hoy, todo el mundo parece acomodarse a una jerarquía estandarizada de la imagen que se espera de cada persona... Simultáneamente, los individuos asumen cada vez menos sus propias responsabilidades. La finalidad de la cultura resulta hoy muy problemática. La cultura como rebelión crítica nacida en la Grecia antigua, la cultura como elemento liberador, corre el riesgo de desaparecer mientras se transforma cada vez más en un producto listo para ser consumido.

En este contexto —y precisamente desde el momento en el que la nueva sociedad del espectáculo empezó a adquirir carta de naturaleza— se produjo la reacción de grupos de intelectuales y artistas que, después de la Segunda Guerra Mundial, consideraron imprescindible el retorno a una cultura de la rebelión que permitiera conservar nuestra realidad psíquica y cultivar la memoria y la subjetividad. Este sería, especialmente, el caso de Guy Debord y los demás miembros de la Internacional Situacionista, los



JEFF WALL, *The Giant* (1992). Colección Helga de Alvear, Madrid. © Jeff Wall, 2001

...la "cultura de la transgresión" implica cierto binarismo romántico. La ley existe, y el alma es aplastada por ella. Obedecer la ley significa vivir con mala fe. La transgresión es el principio de la auténtica existencia, el origen de la verdad y la libertad del arte. Sin embargo las sociedades modernas son constitucionales; deliberadamente, han escrito sus propios principios fundadores, y están reescribiéndolos de forma constante. Tal vez sea precisamente escribir las leyes, y no infringirlas, lo más significativo y definitorio de lo artístico en la modernidad. Sin duda el arte de vanguardia actuaba de este modo, escribiendo leyes nuevas tan rápido como iba infringiendo las antiguas, y emulando así al Estado constitucional. La maduración y el envejecimiento del arte moderno quizás llame aún más la atención sobre este aspecto. En cualquier caso, el gesto —o el acto— de transgresión parece mucho más ambiguo en cuanto a la forma y al contenido que en los conceptos artísticos simplemente basados en él. Pienso que el arte se desarrolla

mediante el establecimiento experimental de normas o formas de comportamiento similares a las leyes, y mediante los subsiguientes intentos de atenerse a ellas. Admito que ésta es una perspectiva completamente inversa, pero es la que más me interesa. Por eso, supongo que los desnudos que he hecho no están concebidos para encarnar ninguno de estos juegos con la autoridad. Para mí son afirmaciones "templadas", que marcan las distancias respecto a cualquier Filosofía del Deseo. [...] En mi opinión, el triunfo del arte de vanguardia es tan completo que ha liberado aquellos elementos que solían considerarse anti-liberadores del arte, o del proceso de creación artística. Existen transgresiones contra la institución de la transgresión. Creo que hasta cierto punto lo pictórico ha pasado a ocupar esta posición. ■

Jeff Wall entrevistado por Arielle Pelenc. *Jeff Wall*. Londres: Phaidon, 1996, pp. 16-17.

POR UNA POLÍTICA DE IDENTIDAD DEMOCRÁTICA

Chantal Mouffe

En las últimas décadas, la buena disposición para contar con categorías como la "naturaleza humana", la "razón universal" y el "sujeto autónomo racional" se ha puesto en duda cada vez con mayor frecuencia. Desde distintos puntos de vista, pensadores muy diversos han criticado la idea de una naturaleza humana universal, de un canon universal de racionalidad a través del cual pueda conocerse dicha naturaleza, así como la posibilidad de una verdad universal. Esta crítica del racionalismo y del universalismo, a la que a veces se denomina "posmoderna", es considerada por autores como Jürgen Habermas como una amenaza al ideal democrático moderno. Afirman que existe un vínculo necesario entre el proyecto democrático de la Ilustración y su enfoque epistemológico y que, por consiguiente, criticar el racionalismo

y el universalismo significa socavar los propios cimientos de la democracia. Esto explica la hostilidad de Habermas y sus seguidores hacia las distintas formas de posmarxismo, posestructuralismo y posmodernismo. Mi propósito aquí es discrepar con esta tesis y sostener que sólo sacando todas las consecuencias de la crítica al esencialismo —que constituye el punto de convergencia de todas las llamadas tendencias "post"— será posible captar la naturaleza de lo político y reformular y radicalizar el proyecto democrático de la Ilustración. Creo que resulta apremiante comprender que el marco racionalista y universalista en el que ese proyecto fue formulado hoy se ha convertido en un obstáculo para la adecuada comprensión de la etapa actual de la política democrática. Este marco debería descartarse y esto puede hacerse sin tener que abandonar el aspecto

político de la Ilustración, representado por la revolución democrática. En esta cuestión deberíamos seguir el ejemplo de Hans Blumenberg, que en su libro *The Legitimacy of the Modern Age* distingue dos lógicas distintas en la Ilustración, una de "autoafirmación" (política) y otra de "autofundamentación" (epistemológica). Según Blumenberg, históricamente estas dos lógicas han estado articuladas, pero no existe necesariamente una relación entre ambas y pueden separarse sin problemas. Por consiguiente, es posible discriminar entre lo que es realmente moderno —la idea de "autoafirmación"— y lo que es meramente una "reocupación" de una posición medieval; es decir, un intento de dar una respuesta moderna a una pregunta premoderna. Según Blumenberg, el racionalismo no forma parte esencial de la idea de

cuales, desde finales de los años cincuenta, elaboraron estrategias de acción en las que se replanteaba el papel del artista, de su actividad y de su relación con el espectador en el contexto de la nueva sociedad. Nos encontrábamos ante la lógica evidente de que, fatalmente, todo acto de rebelión, al menos tal como había sido concebido por la modernidad, acaba siendo asimilado por el sistema que lo hace posible. Su influencia en muchos artistas posteriores, como Gordon Matta-Clark o, incluso, figuras o grupos de la cultura popular, como Malcolm McLaren o los Sex Pistols, ha sido evidente. La importancia que tuvieron determinadas prácticas cinematográficas en las estrategias de los situacionistas también ha sido especialmente importante para entender las obras de artistas actuales que utilizan la actividad cinematográfica de una manera incompatible con la economía del espectáculo.

La mayoría de los artistas incluidos en esta muestra son conscientes del riesgo que supone actuar *en* la cultura y, al mismo tiempo, oponerse a esa misma cultura e, incluso, a toda cultura entendida como entidad separada de la realidad del mundo. Uno de los aspectos que tratan de dilucidar es cómo enfrentarse individualmente a lo que hoy parece la forzosa asimilación institucional del arte. Siguiendo a Duchamp, artistas como Marcel Broodthaers en los setenta o Philippe Thomas en los ochenta y noventa encontraron la solución transformando sus exposiciones en *décor*s, o haciendo que sus obras (en el caso de Thomas) las firmasen los mismos coleccionistas. De esa manera anticipaban —en cierto modo preveían— el destino final del objeto artístico cuando es asimilado por el sistema artístico: eso es, su conservación, literalmente sacralizado, en un contenedor que permite los desplazamientos en el tiempo y el espacio, la multiplicidad de la propiedad y la atribución de significado.

Todavía basados en un espíritu idealista y romántico, muchos de los postulados de la modernidad configuraban un lugar ideal y utópico, así como un lenguaje supuestamente natural y espontáneo. La encarnación perfecta de ese lugar utópico es el museo, en el que un número indeterminado de artefactos es agrupado de acuerdo con una lógica interna que tiende a desdibujar toda diversidad histórica o geográfica. El arte en el museo se convierte, de ese modo, en una categoría ontológica no creada por hombres en circunstancias históricas determinadas, sino por la noción del Hombre universal y ahistórico. En consecuencia, se ha tendido a considerar la historia como algo único y coherente, escrito con nombres propios, y adscrito a una evolución formal que ahora parece rota por una especie de eclecticismo global que, como decíamos, no hace más que reemplazar una idea de sujeto con otra. De ese modo, no es de extrañar que todavía existan movimientos y proyectos artísticos marginados, y claramente desfigurados, en nuestra historia reciente. Así, el papel que tuvieron en EE.UU. grupos como Art Workers' Coalition, Women Artists and Revolution, o acontecimientos como el Artists' Protest Tower en 1966, Angry Arts (1967), o la exposición *Information* (1970), ha sido silenciado.

Del mismo modo, una de las percepciones más significativamente erróneas con relación a los principios de las nuevas actitudes críticas en el mundo del arte en la época contemporánea ha consistido en reconocer la importancia del minimalismo únicamente en cuanto última versión en la historia de la abstracción, la culminación de “el arte por el arte”. No obstante, como invitación al activismo y a un arte de carácter político y “realista”, el dispositivo minimalista (especialmente en lo referente al mundo de la danza y la música) presupone una ruptura con el espacio idealista de la escultura tradicional, e introduce en la obra de arte la cuestión de la percepción del espacio de la realidad social, así como estrategias antirretóricas y antiexpresivas, no jerárquicas. Esquemáticamente, la evolución de un cierto formalismo hacia el activismo social se puede observar muy claramente en artistas como Yvonne Rainer, Hans Haacke, Carl Andre o Adrian Piper. A partir de un determinado momento, las obras de estos artistas reformulan la relación tradicional entre objeto y espectador. Los resultados son abiertos y garantizan al espectador un importante grado de interacción y control sobre la experiencia artística, sin precedentes hasta ese momento. Se trata de presencias literales que ponen en cuestión la capacidad de los objetos para trascender el mundo real y trasladarlo al ámbito del arte. Entre el espectador y el objeto se establece una interrelación “teatral”, un teatro que tal vez implica precisamente la representación de la negación del mismo arte, y supone también una aproximación crítica a como son las cosas en el mundo previamente ordenado. Es una experiencia absolutamente dependiente de percepciones literales, totalmente incompatibles con la pintura y la escultura modernistas, idealizadas y armónicas. ■

autoafirmación sino que es un residuo de la problemática absolutista medieval. Esta ilusión autofundamentadora —inseparable de su esfuerzo por liberarse de la teología— hoy en día tendría que abandonarse; la razón moderna debería reconocer sus límites. Sólo cuando acepte el pluralismo y la imposibilidad del control total y de la armonía final se liberará la razón moderna de su legado premoderno.

Este enfoque pone de manifiesto lo inadecuado del término “posmodernidad” cuando se usa para designar un periodo histórico completamente distinto que significaría una ruptura con la modernidad. Cuando caemos en la cuenta de que el racionalismo y el universalismo abstracto, lejos de ser elementos constitutivos de la razón moderna, eran en realidad reocupaciones de posiciones premodernas, está claro que cuestionarlos no implica un rechazo de la modernidad sino una aceptación de las posibilidades inscritas en ella desde el principio. Esto también nos ayuda a comprender por qué la crítica del aspecto epistemológico de la Ilustración no cuestiona su aspecto político de autoafirmación sino que, por el contrario, puede contribuir a fortalecer el proyecto democrático.

LA CRÍTICA DEL ESENCIALISMO

Uno de los avances fundamentales de lo que he llamado la crítica del esencialismo ha sido la ruptura con la categoría del sujeto como entidad transparente racional que podía transmitir un significado homogéneo en el campo total de su conducta al ser el origen de sus propias acciones. El psicoanálisis ha demostrado que la personalidad, en lugar de estar organizada en torno a la transparencia de un ego, se estructura en varios niveles que se encuentran fuera de la conciencia y la racionalidad del sujeto. Por lo tanto, ha descreditado la idea del carácter necesariamente unificado del sujeto. La principal afirmación de Freud es que la mente humana está sujeta necesariamente a una división entre dos sistemas, uno de los cuales no es

ni puede ser consciente. El autodominio del sujeto —un tema central de la filosofía moderna— es precisamente lo que él sostiene que nunca puede alcanzarse. Siguiendo a Freud y ampliando su perspectiva, Lacan puso de manifiesto la pluralidad de registros —lo simbólico, lo real y lo imaginario— que permean toda identidad, así como el lugar del sujeto como el lugar de la carencia, que a pesar de estar representado dentro de la estructura, es el lugar vacío que al mismo tiempo subvierte y es la condición de la constitución de cualquier identidad. La historia del sujeto es la historia de sus identificaciones y no hay ninguna identidad oculta que rescatar más allá de estas últimas. Hay, pues, un doble movimiento. Por una parte, un movimiento de descentramiento que impide la fijación de un conjunto de posiciones en torno a un punto preconstituido. Por otra parte, y como resultado de esta no fijación esencial, tiene lugar el movimiento opuesto: la institución de puntos nodales, fijaciones parciales que limitan el flujo del significado bajo el significante. No obstante, la dialéctica de no fijación y fijación sólo es posible porque la fijación no es algo dado previamente, porque ningún centro de subjetividad precede a las identificaciones del sujeto.

Creo que es importante subrayar que esta crítica de las identidades esenciales no se limita a cierta corriente de la teoría francesa, sino que se encuentra en las filosofías más importantes del siglo XX. Por ejemplo, en la filosofía del lenguaje del último Wittgenstein también hallamos una crítica de la concepción racionalista del sujeto que indica que éste no puede ser el origen de significados lingüísticos, ya que el mundo se nos revela a través de la participación en distintos juegos del lenguaje. Encontramos la misma idea en la hermenéutica filosófica de Gadamer, en la tesis de que existe una unidad fundamental entre el pensamiento, el lenguaje y el mundo, y es en el interior del lenguaje donde se constituye el horizonte de nuestro presente. En otros autores encontramos otras críticas similares de la centralidad del

sujeto en la metafísica moderna y de su carácter unitario, por lo que podemos afirmar que, lejos de limitarse al postestructuralismo o al posmodernismo, la crítica del esencialismo constituye el punto de convergencia de las corrientes filosóficas contemporáneas más importantes.

EL ANTIESENCIALISMO Y LA POLÍTICA

En *Hegemonía y estrategia socialista*² intentamos extraer las consecuencias de esta crítica del esencialismo en favor de una concepción radical de la democracia articulando algunas de sus perspectivas con la concepción gramsciana de hegemonía. Esto nos llevó a situar la cuestión del poder y el antagonismo y su carácter indeleble en el centro de nuestro enfoque. Una de las principales tesis del libro es que la objetividad social está constituida a través de los actos de poder. Esto significa que, en última instancia, cualquier objetividad social es política y tiene que mostrar los indicios de exclusión que gobierna su constitución: lo que, siguiendo a Derrida, denominamos su “exterior constitutivo”. No obstante, si un objeto ha inscrito en su propia esencia algo que no forma parte de sí mismo; si, como resultado, todo es construido como diferencia, su esencia no puede concebirse como pura “presencia” u “objetividad”. Esto indica que la lógica de la constitución de lo social es incompatible con el objetivismo y el esencialismo dominantes en las ciencias sociales y el pensamiento liberal.

El punto de convergencia —o más bien de colapso mutuo— entre objetividad y poder es lo que hemos denominado “hegemonía”. Esta forma de plantear el problema indica que el poder no debe considerarse una relación externa que tiene lugar entre dos identidades preconstituidas, sino que más bien constituye dichas identidades. Esto es crucial. Porque si el “exterior constitutivo” está presente en el interior como su posibilidad siempre real, en ese caso el interior se convierte en un acuerdo puramente contingente y reversible (en otras palabras, el acuer-



HANS HAACKE. *Shapolsky. Not on Value of Real Estate but on the "Real" Value* (1971). Vista de la instalación. © Hans Haacke, VEGAP, 2001

LA INFORMACIÓN CONTRA LA ESTÉTICA

La constatación de que la obra de arte no es un hecho aislado, y las interrelaciones entre arte y sociedad y entre instituciones artísticas y poder, son algunas de las premisas con las que Kynaston McShine comisarió la exposición *Information*, que tuvo lugar en 1970 en el Museum of Modern Art de Nueva York. El título de esta muestra no era casual: como declaró Hans Haacke en una entrevista de 1971,¹ la información puede ser potencialmente muy eficaz si se presenta en el momento y en el lugar oportunos. Así, no resultó sorprendente la reacción del Guggenheim Museum

al negarse a incluir en una muestra la obra *Shapolsky. Not on Value of Real Estate but on the "Real" Value* (1971), pieza en la que Haacke ponía de manifiesto el control de la especulación inmobiliaria por parte de una única familia neoyorquina, basándose en información obtenida en el Registro de la Propiedad de Nueva York. ■ Teresa Grandas

(1) “Arts”, mayo de 1971. Cit. en Jeanne Siegel, *Artwords. Discourse on the 60s and the 70s*. Nueva York: Da Capo Press, 1992.

do hegemónico no puede reivindicar ninguna otra fuente de validez que la base de poder en la que se fundamenta). La estructura de la mera posibilidad de cualquier orden objetivo, revelada por su mera naturaleza hegemónica, se muestra en las formas que asume la subversión del signo (es decir, de la relación entre significante y significado). Por ejemplo, el significante “democracia” es muy distinto cuando se fija a cierto significado en un discurso que lo articule con el “anticomunismo”, y cuando se fija a otro significado en un discurso que hace que forme parte del significado total de antifascismo. Al no existir un terreno común entre dichas articulaciones en conflicto, no hay forma de subsumirlas bajo una objetividad más profunda que dejaría al descubierto su auténtica y profunda esencia. Esto explica el carácter irreductible y constitutivo del antagonismo.

Las consecuencias de estas tesis para la política tienen un gran alcance. Por ejemplo, según esta perspectiva, la práctica política en una sociedad democrática no consiste en defender los derechos de las identidades preconstituidas, sino más bien en constituir dichas identidades en un terreno precario y siempre vulnerable. Dicho enfoque también implica un desplazamiento de las relaciones tradicionales entre “democracia” y “poder”. Desde un punto de vista socialista tradicional, cuanto más democrática sea una sociedad, menor será el poder constitutivo de las relaciones sociales. No obstante, si aceptamos que las relaciones de poder son parte constitutiva de lo social, entonces la principal cuestión de la política democrática no es cómo eliminar el poder sino cómo constituir formas de poder que sean compatibles con los valores democráticos. Lo que es específico del proyecto de “democracia plural y radical” que propugnamos es reconocer la existencia de relaciones de poder y la necesidad de transformarlas, a la vez que se renuncia a la ilusión de que podríamos liberarnos completamente del poder.

Otro rasgo diferenciado de nuestro enfoque tiene que ver con la cuestión de la desuniversalización de los sujetos políticos. Lo que intentamos es romper con todas las formas de esencialismo. No sólo el esencialismo que se adentra en gran medida en las categorías básicas de la sociología moderna y el pensamiento liberal, según el cual toda identidad social está perfectamente definida en el proceso histórico del despliegue del ser, sino también con su opuesto total: cierto tipo de extrema fragmentación posmoderna de lo social, que rechaza otorgar a los fragmentos cualquier tipo de identidad relacional. Dicha visión nos deja con una multiplicidad de identidades sin denominador común alguno y hace imposible distinguir entre las diferencias que existen pero que no deberían existir y las diferencias que no existen pero que deberían existir. En otras palabras, al poner un énfasis exclusi-

EL ARTE POVERA

Tras la Segunda Guerra Mundial la ciudad de Turín experimentó un profundo proceso de transformación, al convertirse en un núcleo industrial gracias al establecimiento de grandes empresas. La bonanza económica atrajo a gran número de trabajadores de todo el país, una población inmigrante que comenzó a instalarse en los suburbios de la periferia urbana –provocando el consiguiente cambio del paisaje urbano y social– y que con el tiempo acabaría alcanzando un importante peso específico. La politización de la vida cotidiana, especialmente intensa en la segunda mitad de la década de los sesenta, se manifestó en la importancia del Partido Comunista en aquellos años, en las revueltas estudiantiles, las manifestaciones y las huelgas de los trabajadores, y en la creación de grupos muy comprometidos políticamente, partidarios incluso de la lucha armada en algunos casos.

En este contexto, algunos artistas comenzaron a examinar desde una perspectiva crítica su propia actitud en la sociedad industrializada, cuestionando los modelos establecidos por la tradición y el pasado. Entre éstos se cuenta un grupo de jóvenes que, aunque nunca llegaron a estructurarse como movimiento, fueron agrupados por Germano Celant con la denominación de *povera*, término tomado de los conceptos teatrales de Grotowski que apareció por primera vez en el texto del catálogo de la exposición *Arte povera – Im Spazio* (1967). Celant definía el *arte povera* como un arte que materializaba las percepciones sensibles, y que rechazaba las jerarquías de las técnicas y de los materiales. Del mismo modo, Celant atribuía al artista el papel de *guerrilla warrior*, ya que su trabajo era un gesto social, una liberación compositiva que apuntaba a la identificación entre el individuo y el mundo. En esta línea, Alighiero & Boetti evidencia en *12 forme dal giugno '67* (1967-1971) la provisionalidad del territorio, presentando una cartografía de los diferentes conflictos político-militares activos en diversas partes del mundo entre 1967 y 1971, con la referencia de la fecha de publicación de noticias sobre ellos en el diario *La Stampa*, de Turín. Michelangelo Pistoletto, por su parte, utiliza el mundo como objeto de manipulación en *Mappamondo (Oggetti in meno)* (1966-1968). ■ T. G.

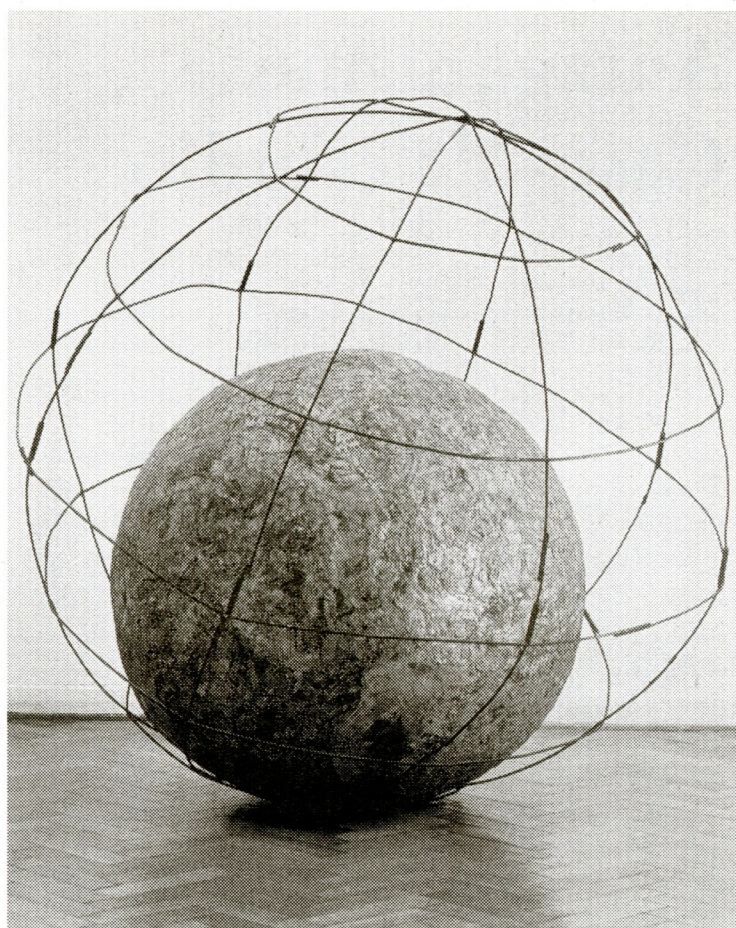
vo en la heterogeneidad y la incommensurabilidad, nos impide reconocer que ciertas diferencias se construyen como relaciones de subordinación y, por lo tanto, que deberían ser desafiadas por una política democrática radical.

DEMOCRACIA E IDENTIDAD

Tras haber presentado un breve resumen de los principios básicos de nuestro enfoque antiesencialista y de sus repercusiones generales para la política, ahora me gustaría abordar algunos problemas específicos relativos a la construcción de las identidades democráticas. Voy a examinar cómo puede formularse dicha cuestión dentro de un marco que rompa con la problemática liberal racionalista tradicional y que incorpore nuevas perspectivas cruciales de la crítica del esencialismo. Uno de los principales problemas del marco liberal es que reduce la política a un cálculo de intereses. Se presenta a los individuos como actores racionales movidos por la búsqueda de la maximización de su interés personal. Es decir, se percibe que actúan en el campo de la política de una forma básicamente instrumental. La política se concibe a través de un modelo elaborado para estudiar la economía, como un mercado interesado por la asignación de recursos, en el que se alcanzan compromisos entre intereses definidos independientemente de su articulación política. Otros liberales, los que se rebelan contra este modelo y desean crear un vínculo entre política y ética, creen que es posible crear

un consenso universal y racional por medio del libre debate. Creen que al relegar los temas problemáticos a la esfera privada, será suficiente con un acuerdo racional sobre los principios para administrar el pluralismo de las sociedades modernas. Para ambos tipos de liberales, todo lo que tenga que ver con las pasiones y los antagonismos, todo lo que pueda llevar a la violencia es percibido como arcaico e irracional, como residuos del pasado, de una era en que el “dulce comercio” aún no había establecido la preeminencia del interés por encima de las pasiones.

Este intento de aniquilar lo político, sin embargo, está condenado al fracaso porque no puede domesticarse de esta forma. Como señaló Carl Schmitt, la energía de lo político puede proceder de las fuentes más diversas y surgir de múltiples relaciones sociales diferentes: religiosas, morales, económicas, étnicas o de otro tipo. Lo político tiene que ver con la dimensión del antagonismo presente en las relaciones sociales, con la posibilidad siempre presente de que la relación “nosotros/ellos” se construya en términos de “amigo/enemigo”. Negar esta dimensión de antagonismo no la hace desaparecer, sólo lleva a la impotencia al reconocer sus distintas manifestaciones y al tratar con ellas. Esto explica que un enfoque democrático tenga que aceptar el carácter indeleble del antagonismo. Una de sus tareas principales es plantearse modos de distender las tendencias a la exclusión presentes en todas las construcciones de identidad colectiva.



MICHELANGELO PISTOLETTO. *Mappamondo (Oggetti in meno)* (1966-1968). © Michelangelo Pistoletto, 2001

Para aclarar la perspectiva que estoy presentando, propongo distinguir entre “lo político” y la “política”. Con la expresión “lo político” me estoy refiriendo a la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana, un antagonismo que, como he dicho, puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas. La “política”, por otra parte, se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son potencialmente conflictivas porque se ven afectadas por la dimensión de “lo político”. En mi opinión, esta visión –que intenta mantener unidos los dos significados de *polemos* y *polis*, de donde deriva la idea de política– es crucial si queremos ser capaces de proteger y consolidar la democracia.

Al examinar esta cuestión, el concepto del “exterior constitutivo” al que me he referido más arriba resulta particularmente útil. Tal como lo concibió Derrida, su objetivo es poner de relieve el hecho de que la creación de una identidad implica el establecimiento de una diferencia, diferencia que a menudo se construye sobre la base de una jerarquía: por ejemplo entre forma y materia, blanco y negro, hombre y mujer, etc. Una vez hemos comprendido que toda identidad es relacional y que la afirmación de una diferencia es una condición previa para la existencia de cualquier identidad –es decir, la percepción de “otra” cosa que constituirá su “exterior”–, entonces

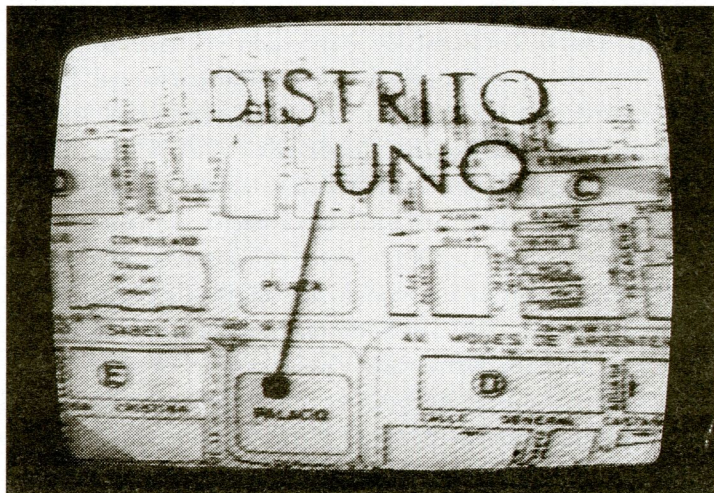
podemos empezar a comprender por qué dicha relación siempre puede convertirse en el caldo de cultivo del antagonismo. Al llegar a la creación de una identidad colectiva, básicamente la creación de un “nosotros” por la demarcación de un “ellos”, siempre existe la posibilidad de que esa relación de “nosotros” y “ellos” se convierta en una de “amigos” y “enemigos”; es decir, que se convierta en una relación de antagonismo. Esto sucede cuando el “otro”, que hasta entonces se había considerado simplemente diferente, empieza a ser percibido como alguien que cuestiona nuestra identidad y amenaza nuestra existencia. A partir de ese momento, cualquier forma que adopte la relación “nosotros/ellos” (tanto si es religiosa como étnica, económica o de otro tipo) pasa a ser política.

Sólo cuando reconozcamos esta dimensión de “lo político” y comprendamos que la “política” consiste en domesticar la hostilidad e intentar distender el antagonismo potencial que existe en las relaciones humanas, podremos plantearnos la cuestión fundamental de la política democrática. Esta cuestión, con el permiso de los racionalistas, no es cómo llegar a un consenso racional alcanzado sin exclusiones o, en otras palabras, no es cómo establecer un “nosotros” que no tenga el correspondiente “ellos”. Esto es imposible porque no puede existir un “nosotros” sin un “ellos”. Lo que se está planteando es cómo establecer esta distinción “nosotros/ellos” de modo que sea compatible con la democracia pluralista.

> página 4

CADAQUÉS CANAL LOCAL

Desde sus inicios, Muntadas centró su práctica artística en el análisis crítico de los medios de comunicación como formas de transmisión e interpretación de la realidad. Para él, el arte tiene una nueva función, una aplicación práctica en el debate sociológico y en la vida cotidiana. Durante la década de los setenta, cuando en el Estado español sólo existía una televisión oficial, controlada por el régimen franquista, Muntadas concibió *Cadaqués Canal Local* (julio de 1974) y *Barcelona Distrito Uno* (octubre de 1976), dos experiencias de comunicación por medio de la televisión que se contraponían a la televisión pública dominante, entendida como instrumento de poder y caracterizada por la rigidez en las formas de transmitir información. Tanto *Cadaqués Canal Local* como *Barcelona Distrito Uno* tenían en común la voluntad de trabajar en un lugar y una comunidad concretas, poniendo de relieve su especificidad y al mismo tiempo los procesos de transformación a los que están sometidos. ■ T. G.



MUNTADAS, *Barcelona Distrito Uno* (1976). © Antoni Muntadas, VEGAP, 2001

Antagonismos.

Casos de estudio

José Lebrero Stals

Antagonismos es un proyecto de investigación que examina algunos aspectos políticos y de carácter activista de las prácticas artísticas desde los años sesenta hasta la actualidad. La exposición presenta “casos de estudio” o proyectos específicos en los que el objeto estético se utiliza como herramienta de observación social y práctica crítica, y que manifiestan de forma explícita actitudes artísticas de resistencia cultural. En este sentido, se combinan obras principales para entender la trayectoria personal de algunos autores con contribuciones puntuales de otros artistas, que sin constituir necesariamente uno de sus núcleos discursivos, significaron en su momento una clara toma de partido de sus autores frente a conflictos sociales determinados. Así, por ejemplo, confluyen en el mismo espacio *La Salle blanche* (1975), de Marcel Broodthaers, y *12 forme del giugno* (1967), de Alighiero & Boetti. En este último caso, el artista italiano reacciona “plásticamente” ante los conflictos armados que estaban teniendo lugar en diversos lugares del mundo en aquella época, configurando una cartografía de denuncia. Broodthaers, a su vez, con uno de sus trabajos fundamentales, al igual que la mayoría de los participantes en *Antagonismos*, testimonia ser consciente de los riesgos que supone actuar en una cultura y oponerse simultáneamente a ella, entendiéndola incluso como una entidad aparte. ¿Cómo enfrentarse a la casi forzosa asimilación institucional del arte? En la tradición de Marcel Duchamp, Broodthaers ofrece una posible solución transformando sus exposiciones en *décor*s, o multiplicando la misma función social de la figura del artista.

El inicio cronológico de la exposición coincide con el desarrollo de la nueva sociedad del espectáculo, tras la conclusión definitiva de la posguerra. El posicionamiento ético general de la muestra se inspira en documentos históricos relevantes para situar las cuestiones que se abordan en *Antagonismos*, como son la colección de los boletines de la Internacional Situacionista, editados en París a partir de 1958. También en el modo en que, en aquellos tiempos, se produjeron reacciones de grupos de intelectuales y artistas que juzgaron imprescindible la intensificación de una cultura de la rebelión. Así, la legendaria proclama cultural revolucionaria de Guy Debord: “Pensamos, en principio, que es necesario cambiar el mundo. Deseamos el cambio más liberador de la sociedad y de la vida, en las que estamos atrapados. Sabemos que este cambio es posible mediante las acciones apropiadas.” Fue entonces cuando, en diferentes ciudades de los dos continentes, se plantearon estrategias que redefinían el papel del artista, su actividad y su relación con el espectador y el contexto donde tiene lugar la transacción cultural. La exposición abarca un período que se inicia entonces y continúa hasta el presente, incluyendo colaboraciones especialmente producidas para la muestra, como *FX. Sobre el fin del arte*, de Pedro G. Romero, que trata sobre la idolatría y la iconoclasia.

Antagonismos no se articula como los resultados de una pretendida búsqueda enciclopédica, sino como un ensayo expositivo centrado en el estudio y la puesta a prueba de la efectividad política actual de unos datos —obras y documentos— que ayudan a esclarecer el entendimiento del período histórico que se analiza en la clave conceptual propuesta. Por ello se incluye el ejemplo de la Kunstakademie de Düsseldorf, empleando una forma alternativa de exposición que combina dos retóricas de presentación —la de objetos artísticos y la de información documental— a fin de dar cuenta de lo sucedido en el intenso período entre 1965 y 1975 en aquel entorno local-internacional. En este sentido se demuestra cómo la universidad, siendo un lugar para la gestión del conocimiento, dispone de capacidad para operar como motor de resistencia colectiva y de experimentación social. En el caso de *Services*, un proyecto colectivo organizado por Andrea Fraser y Helmut Draxler para la Universidad de Lüneburg (Alemania), se ofrece un modelo alternativo de exposición de arte contemporáneo en el que información, documentación, colaboración, proceso, distribución y política se articulan como dispositivo de acción crítica colectiva y de autoría múltiple, y en el que se plantea una fructífera relación entre el arte y los estudios culturales para la década de los años noventa. Por lo tanto, la condición específica de lo seleccionado, su gran pertinencia en

En el ámbito de la política, esto presupone que el “otro” ya no es percibido como un enemigo que hay que destruir, sino como un “adversario”; es decir, como alguien cuyas ideas vamos a combatir pero cuyo derecho a defender dichas ideas no vamos a cuestionar. Podríamos afirmar que el objetivo de la política democrática es transformar el “antagonismo” en “agonismo”. La principal tarea de la política democrática no es eliminar las pasiones ni relegarlas a la esfera privada para hacer posible el consenso racional, sino movilizar dichas pasiones de modo que promuevan formas democráticas. La confrontación agonística no pone en peligro la democracia, sino que en realidad es la condición previa de su existencia.

La especificidad de la democracia moderna reside en el reconocimiento y la legitimación del conflicto y en el rechazo a reprimirlo imponiendo un orden autoritario. Al romper con la representación simbólica de la sociedad como un cuerpo orgánico —característica del modo holístico de organización social—, la sociedad democrática se abre a la expresión de valores e intereses en conflicto. Por este motivo, la democracia pluralista no sólo exige consenso en torno a un conjunto de principios políticos comunes sino también la presencia de discrepancias e instituciones a través de las cuales puedan manifestarse dichas divisiones. De ahí que su supervivencia dependa de identidades colectivas que se forman en torno a posiciones claramente diferenciadas, así como de la posibilidad de elegir entre alternativas reales. La difuminación de las fronte-

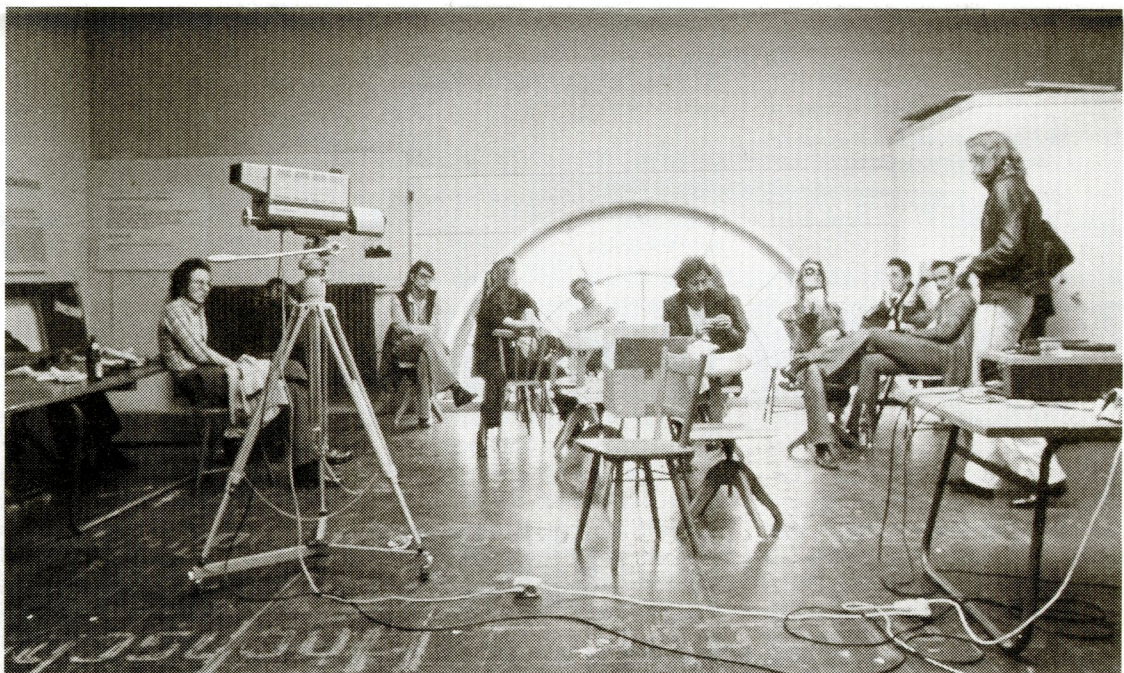
ras políticas entre derecha e izquierda, por ejemplo, impide la creación de identidades políticas democráticas y alimenta el desencanto ante la participación política. Esto a su vez prepara el terreno para el surgimiento de distintas formas de políticas populistas articuladas en torno a cuestiones étnicas, religiosas o nacionalistas. Cuando la dinámica agonística del sistema pluralista se ve obstaculizada debido a la falta de identidades democráticas con las que uno pueda identificarse, existe el riesgo de que se multipliquen las confrontaciones sobre identidades esencialistas y valores morales no negociables.

Una vez se reconozca que toda identidad es relacional y que se define en función de la diferencia, ¿cómo podemos desactivar la posibilidad de exclusión que conlleva? De nuevo aquí la noción del “exterior constitutivo” puede resultarnos de utilidad. Al subrayar el hecho de que el exterior es constitutivo, se pone de manifiesto la imposibilidad de trazar una distinción absoluta entre interior y exterior. La existencia del otro se convierte en una condición de posibilidad de mi identidad, ya que sin el otro yo no podría tener una identidad. Por consiguiente, toda identidad queda irremediablemente desestabilizada por su exterior y el interior aparece como algo siempre contingente. Esto cuestiona cualquier concepción esencialista de la identidad y excluye cualquier intento de definir de manera concluyente la identidad o la objetividad. Dado que la objetividad siempre depende de una otredad ausente, siempre se hace eco y se ve necesariamente contaminada

por esta otredad. La identidad, por lo tanto, no puede pertenecer a una persona sola, y nadie pertenece a una sola identidad. Podríamos ir más allá y afirmar que no sólo no existen identidades “naturales” y “originales”, puesto que toda identidad es el resultado de un proceso constitutivo, sino que este proceso en sí debe verse como un proceso de hibridación y nomadización permanentes. La identidad es, efectivamente, el resultado de una multitud de interacciones que tienen lugar dentro de un espacio cuyo contorno no está claramente definido. Numerosos estudios feministas o investigaciones inspiradas por el enfoque poscolonial han demostrado que se trata siempre de un proceso de “sobredeterminación”, que establece vínculos altamente intrincados entre las múltiples formas de identidad y una compleja red de diferencias. Para una definición apropiada de identidad, tenemos que tomar en consideración la multiplicidad de discursos y la estructura de poder que la afectan, así como la compleja dinámica de complicidad y resistencia que hace hincapié en las prácticas en las que dicha identidad está implicada. En lugar de ver las distintas formas de identidad como lealtades hacia un lugar o como una propiedad, deberíamos comprender que se trata de lo que está en juego en cualquier lucha política.

Lo que comúnmente denominamos “identidad cultural” es simultáneamente el escenario y el objeto de la lucha política. La existencia social de un grupo precisa de este conflicto. Es una de las áreas principales en las que se ejerce la hegemonía, puesto que la

KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF



Clase de cine y teatro en la Kunstakademie de Düsseldorf (1973). Foto: Peter Holtfreter

Düsseldorf fue una ciudad culturalmente muy activa a partir de los años sesenta. La importante contribución de iniciativas privadas y el gran impulso organizativo de los propios artistas permitieron la presentación del trabajo de creadores no sólo del ámbito local de las artes visuales, sino también del ámbito internacional, con los consiguientes intercambios de ideas y de posiciones. Esta efervescencia tuvo un paralelismo en la esfera institucional, especialmente en las exposiciones que se presentaron en la Kunsthalle y en la actividad que se llevó a cabo en la Kunstakademie. Esta escuela de arte constituyó un caso excepcional, ya que en ella confluyeron profesores y estudiantes que compartían un gran interés por la experimentación y el debate.

Desde mediados de los años sesenta, la coincidencia de jóvenes estudiantes como Jörg Immendorf, Blinky Palermo, Reiner Ruthenberg, Katharina Sieverding y Hans Peter Feldmann, entre otros, y su contacto con Daniel Spoerri, Dieter Roth, Nam June Paik, Robert Filliou o Marcel Broodthaers, fue crucial en la importancia que alcanzó la Academia de Bellas Artes como elemento cristizador de numerosas iniciativas radicales en la ciudad. Por ejemplo Gerhard Richter, Sigmar Polke y Konrad Lueg difundieron la noción de capitalismo realista entre los otros

estudiantes, y en el año 1963 organizaron una legendaria muestra en una tienda de muebles; y algunos profesores, como Karl Bobek, Joseph Beuys y Ole John, tuvieron una activa presencia durante los sesenta y los setenta.

Joseph Beuys resultó especialmente determinante porque estableció una relación muy intensa con sus alumnos, y desarrolló un trabajo pedagógico en el que éstos estaban directamente implicados. Beuys actuaba como motor entre los estudiantes provocando la confrontación y la lucha entre ellos, hasta el punto de llegar a ser oficialmente expulsado de la Academia en 1972. Su trabajo sobre el poder del arte como herramienta de concienciación y liberación consiguió entusiasmar a muchos. Immendorf, que en aquellos años estaba estudiando, ha resaltado a menudo su influencia, así como las implicaciones políticas de sus enseñanzas.

Pocos años antes, a finales de 1968, el mismo Immendorf había sido uno de los promotores del grupo LIDL (en que se integraron Marcel Broodthaers, James Lee Byars y Kasper König, entre otros), de la LIDL Akademie y de la LIDL Klasse en la misma Kunstakademie de Düsseldorf. LIDL era una enseñanza identificativa que organizaba acciones y protestas de cariz diverso, actuando como instrumento autónomo de información y de producción. ■ T. G.

definición de la identidad cultural de un grupo –al referirse a un sistema específico de relaciones sociales particulares y contingentes– desempeña un papel crucial en la creación de “puntos nodales hegemónicos”. Dichos puntos definen en parte el significado de una “cadena significadora” y nos permiten controlar el flujo de significantes, así como controlar temporalmente el campo discursivo.

Respecto a la cuestión de las identidades “nacionales” –tan crucial hoy nuevamente–, la perspectiva basada en la hegemonía y la articulación nos permite aceptar la idea de lo nacional, captar la importancia de ese tipo de identidad, en lugar de rechazarla en nombre del antiesencialismo o como parte de una defensa del universalismo abstracto. Es muy peligroso ignorar la fuerte inversión libidinal que puede movilizar el significante “nación” y es inútil desear que todas las identidades nacionales puedan verse reemplazadas por las llamadas identidades “posconvencionales”. La lucha contra el tipo exclusivo de nacionalismo étnico sólo puede llevarse a cabo mediante la articulación de otro tipo de nacionalismo, un nacionalismo “cívico” que manifieste lealtad a los valores específicos de la tradición democrática y a las formas de vida que la constituyen.

Contrariamente a lo que a veces se afirma, no creo que –por poner el ejemplo de Europa– la solución pase por la creación de una identidad “europea”, concebida como una identidad homogénea que pueda reemplazar a todas las demás identificaciones y lealtades. No obstante, si la planteamos en términos de una “aporía”, de un “doble genitivo”, como sugería Derrida en *El otro cabo*,³ entonces la noción de una identidad europea podría ser el catalizador de un proceso prometedor, no muy distinto de lo que Merleau-Ponty denominó el “universalismo lateral”, que da a entender que lo universal está en el propio núcleo de las especificidades y diferencias, y que está inscrito en el respeto a la diversidad. Si concebimos esta identidad europea como una “diferencia para sí”, entonces estaremos concibiendo una identidad en la que puede haber cabida para la otredad, una identidad que demuestre la porosidad de sus fronteras y que se abra hacia ese exterior que la hace posible. Al aceptar que sólo el hibridismo nos crea como entidades diferenciadas, afirma y confirma el carácter nómada de toda identidad.

Sostengo que, al resistir la tentación siempre presente de construir la identidad en términos de exclusión y al reconocer que las identidades comprenden múltiples elementos y que son dependientes e interdependientes, una política democrática fundamentada en un enfoque antiesencialista puede distender el potencial de violencia que existe en toda construcción de identidades colectivas y crear las condiciones para un pluralismo realmente “agonista”. Dicho pluralismo se basa en el reconocimiento de la multiplicidad en uno mismo y de las posiciones contradictorias que conlleva dicha multiplicidad. Su aceptación del otro no consiste en limitarse a tolerar las diferencias sino en celebrarlas positivamente, puesto que reconoce que, sin alteridad ni otredad, no es posible afirmar identidad alguna. También es un pluralismo que valora la diversidad y las discrepancias y que reconoce en ellas justamente la condición que posibilita una vida democrática combativa. ■

(1) *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

(2) Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

(3) Jacques Derrida, *El otro cabo. La democracia para otro día*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992.

Conferencia pronunciada el 20 de marzo de 1999 en el contexto del seminario “Globalización y diferenciación cultural”, organizado por el MACBA y el CCCB.



MARCEL BROODTHAERS, *La Salle blanche* (1975). © Estate Marcel Broodthaers, Brussel-les

DÉCOR

Marcel Broodthaers centra en el ámbito del museo su estudio sobre las definiciones del arte y sus sistemas de circulación, partiendo del rechazo del marco tradicional de la institución. En su obra juega con la estabilidad de las categorías artísticas, y subvierte las relaciones tradicionales entre el objeto artístico y los sistemas de presentación y recepción. Interroga al museo a partir de las relaciones de la obra y el entorno social; es decir, interroga a la función misma de la obra y del público. Utiliza mecanismos de descontextualización y de acumulación que le permiten abordar diferentes niveles de ficción de la obra y de la exposición: el *décor* [decorado] es una ilusión, la artificialidad del hecho artístico llevada a las últimas consecuencias, en contraposición con la idea de verdad del objeto artístico tradicional.

En la obra de Broodthaers se denota un interés por otorgar a la palabra la misma categoría que a la imagen. El lenguaje se entiende como un sistema de representación y de realidad por sí mismo. No fue gratuito el hecho de que, en 1969, hiciera una exposición literaria sobre Mallarmé en el Wide White Space de Amberes; ni que aquel mismo año, sustituyendo el texto por franjas negras, reinterpretase la edición de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, del mismo poe-

ta. Estos trabajos investigaban nuevas formas de disposición de las palabras en el espacio y su utilización como obra de arte, según un procedimiento poético. Broodthaers presentó en 1975 la exposición *L'Angelus de Daumier* en el Centre National d'Art Contemporain de París, cada una de cuyas salas tenía el nombre de un color. *La Salle blanche* era una reconstrucción, con la máxima fidelidad posible (?) [el signo de interrogación lo pone el propio Broodthaers], de un conjunto realizado en 1968 en Bruselas, resultado de una acción de protesta que marcaba el mundo artístico belga del momento y que culminó con la ocupación del Palais des Beaux Arts. En la primera versión instaló en su taller una especie de museo abierto al público, de manera que por una parte subvertía la noción de la institución oficial, y por otra cuestionaba la relación entre el museo y la obra, ya que las obras quedaban reducidas a meras reproducciones y a la condición de mercancía. En la segunda versión de *La Salle blanche*, que presentamos en el MACBA, un espacio reconstruye un lugar preexistente. En este caso, arte y lenguaje se unen literalmente y el discurso del artista se traslada a los muros del habitáculo reconstruido a escala real, recubiertos de palabras que hacen referencia al mundo del arte. ■ T. G.

relación con un momento emblemático en el tiempo, marcan la forma de selección de las obras y documentos.

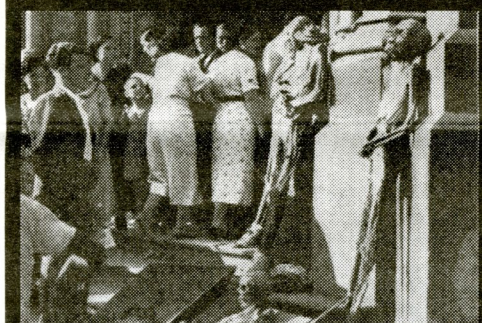
Esta muestra se basa en una exploración ensayística en los archivos recientes y la actualidad del pensamiento artístico de Occidente, y en la fijación expositiva de algunas de sus expresiones visuales más sofisticadas sobre lo político. Como consecuencia de ello, creemos posible establecer, para los casos estudiados en *Antagonismos*, ciertas correspondencias –no necesariamente de causa-efecto– con hechos sociales conflictivos fundamentados en modelos complejos de actuación artística de acción-reacción, como son la revuelta de Mayo del 68 en Europa, la escalada de la guerra del Vietnam en Estados Unidos, y la represión de las dictaduras militares de los setenta en Latinoamérica. Acontecimientos, los tres, que marcaron a una generación de intelectuales formada tras el fin de la posguerra mundial; hechos históricos que siguen teniendo cierta influencia referencial en los comportamientos artísticos de la actualidad que aquí nos interesan, tras la caída del muro de Berlín o la implantación creciente de un modelo de globalidad mundial económica.

El proyecto suscribe la esencial diferenciación que Chantal Mouffe subraya certeramente entre dos términos sin duda próximos, pero que aluden a prácticas no coincidentes. Lo que Mouffe denomina *politics* es el conjunto de discursos y prácticas institucionales, o incluso artísticas, que contribuyen a afirmar y a reproducir cierto tipo de orden. Por otra parte está la idea de “lo político” que se corresponde con la dimensión del antagonismo; la distinción, pues, entre el amigo y el enemigo.

Según Schmitt, esta diferencia puede surgir en cualquier tipo de relación; no se trataría de algo que permite ser localizado de un modo muy preciso; por el contrario, es una posibilidad presente constante (*ever-present*). En este sentido la dimensión de “lo político”, al estar siempre presente, nunca permite alcanzar la hegemonía completa, absoluta, inclusiva, que arrastra precisamente la práctica política preocupada por su propia naturaleza por el sistema, la reproducción o la deconstrucción de la hegemonía.

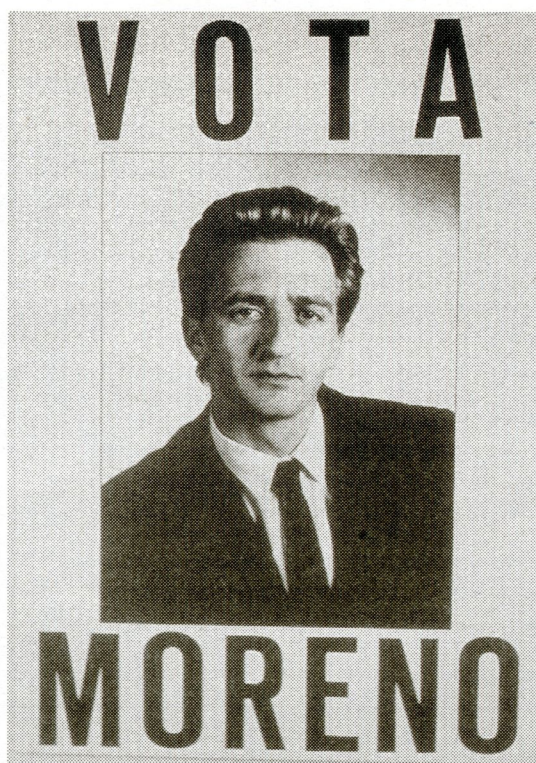
En este contexto Mouffe indica que las prácticas culturales y artísticas pueden desempeñar un papel central como uno de los niveles en los que se constituyen identificaciones y formas de la identidad: “No se puede trazar una distinción entre arte político y arte no político, porque todas las formas de la práctica artística contribuyen bien a la reproducción de un sentido común dado –y, en ese sentido, es política– o a la deconstrucción de su crítica.”¹

El número de participantes en *Antagonismos*, individualmente o en colectivos, supera generosamente la cincuenta. Sin embargo, consideramos que lo más importante en esta exposición no son los nombres de los artistas. Lo principal son las obras y los documentos concretos que han sido finalmente seleccionados; los lugares y los momentos que estos testimonios recuerdan, las acciones o reacciones que estos individuos o colectivos artísticos producen en ciudades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica frente a acontecimientos de gran impacto

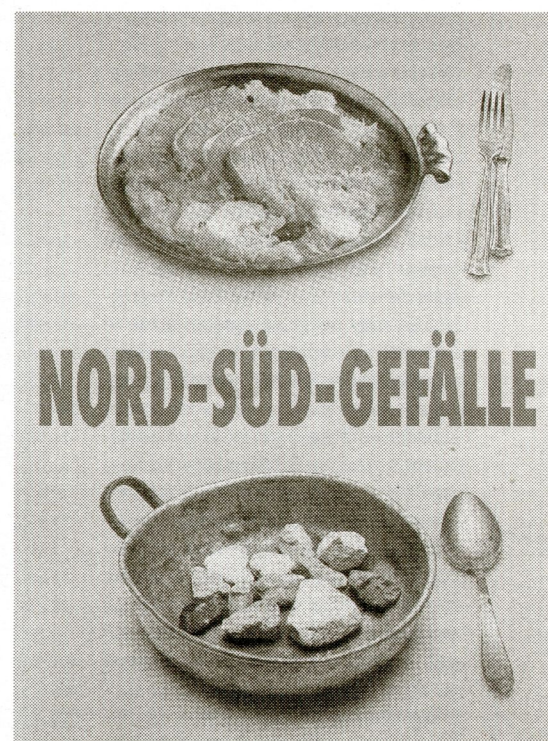


Armory Show

Pedro G. Romero. *Tabula Rasa. F. X.*, sobre el fin del arte (2000-2001). © Pedro G. Romero, 2001



AGUSTÍN PAREJO SCHOOL. Material presentado con motivo de la acción *Caucus*, Fuengirola (enero 1985). © Agustín Parejo School, 2001



KLAUS STAECK, *Nord-Süd-Gefälle* (1991). © Klaus Staack, VEGAP, 2001



KLAUS STAECK, *Vorsicht Kunst!* (1982). © Klaus Staack, VEGAP, 2001

ACTIVISMO Y REPRODUCTIBILIDAD

El cartel, los panfletos, las vallas publicitarias y los adhesivos, entre otras estrategias de ocupación del espacio público, han demostrado ser medios eficaces para la difusión de mensajes que responden a modelos sociales alternativos. Su inmediatez, así como la posibilidad que ofrecen de actuar sobre un público mucho más amplio y numeroso que el que habitualmente accede al ámbito artístico, ha vuelto estos soportes atractivos e indispensables. Su construcción semántica parte de los mecanismos de impacto de la publicidad, buscando la tensión entre el recurso visual y el texto que lo resalta o contradice, y jugando con la ambigüedad y la provocación.

Un caso de estudio, en este sentido, es el del alemán Klaus Staack, cuyo trabajo inclu-

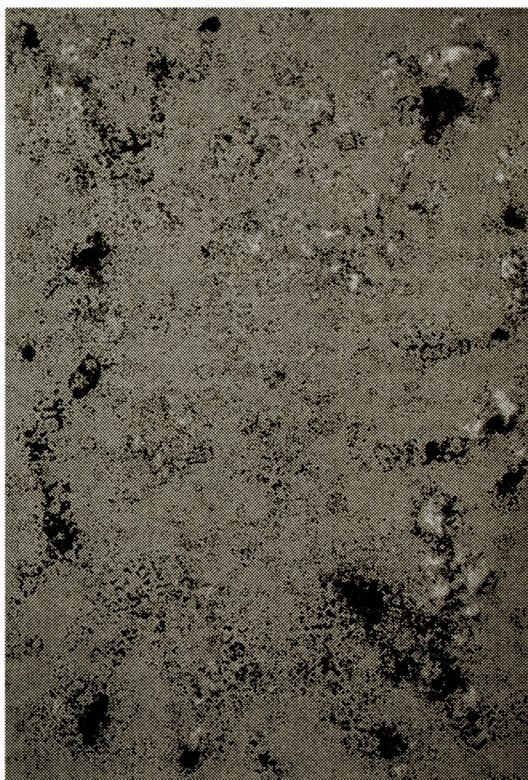
ye preocupaciones como el antimilitarismo, el capitalismo, la destrucción medioambiental, las armas nucleares, el fascismo y la censura. En el contexto norteamericano es interesante señalar la enorme cantidad de material que se editó durante el período de gobierno conservador de Ronald Reagan (1980-1988), centrado en cuestiones como los derechos civiles, el sida, las políticas de género y exclusión, etc. Entre los colectivos más activos cabe destacar Group Material –creado en Nueva York en 1979 y activo hasta 1997–; las Guerrilla Girls –grupo anónimo de mujeres que actúa en Manhattan desde 1985– y Act Up, organización que ha denunciado la desatención oficial que reciben tanto la enfermedad del sida como sus afectados. ■ T. G.

RACISMO CULTURAL

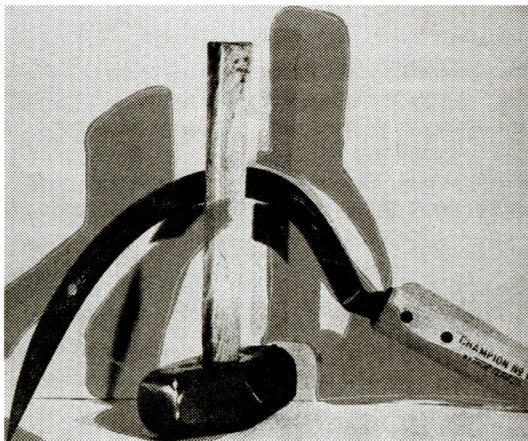
El racismo cultural se manifiesta cuando algunos de nosotros tenemos que recurrir a los tribunales para que se nos permita llevar trenzas africanas al ir a trabajar. Se manifiesta cuando los americanos descendientes de africanos se sienten obligados a abandonar, uno tras otro, los términos que sirven para identificarlos, a medida que la sociedad blanca los convierte en expresiones despectivas.¹ Se manifiesta en el hecho de que la cultura popular de la clase trabajadora de color siga siendo menospreciada, incluso cuando se celebra la creatividad e influencia de la cultura popular blanca en la cultura de élite. Se manifiesta cuando los clientes blancos que suben a un taxi piden al taxista de color que lo conduce que cambie de emisora o apague la radio. Se manifiesta cuando el arte tradicional de las culturas del tercer mundo es relegado a la categoría de “folklore” o de “artesanía” mientras que el arte blanco que hace uso de los mismos motivos es calificado admirativamente de “primitivismo”, *pattern painting* y “arte funcional”. Se manifiesta cuando se elaboran –y se expresan– suposiciones basadas en estereotipos sobre las acciones, motivaciones y objetivos de una persona de color, antes de que ésta haya hecho nada que dé pie a pensar que tales suposiciones puedan ser válidas. Se manifiesta cuando a las personas de color se las conmina –o se las induce– a negar o disimular su herencia cultural originaria, como condición para pasar a formar parte de la sociedad blanca dominante. Se manifiesta cuando personas de color y blancos que trabajan juntos observan, por fuerza, la norma no escrita según la cual tienen que relacionarse, divertirse, hacer amistades y relajarse por separado. Y se manifiesta cuando personas de color y blancos sienten que no pueden confiar los unos en los otros a un nivel profundo, y no porque sus experiencias hayan sido diferentes, sino porque las presuposiciones basadas en estereotipos harán que esas experiencias resulten incomprensibles y amenazadoras para el otro. Las variedades de racismo cultural son todas las formas de apartar la propia mirada del espectro inmanente del Otro. ■

Adrian Piper. *Out of Order, Out of Sight. Selected Writings in Art Criticism 1967-1992*. Cambridge, Mass/Londres: MIT Press, 1996.

(1) Los términos *black*, *Negro* y *colored* han corrido todos esa suerte. Tras la resurrección de *black* en la década de 1960 y su posterior abandono en la década de 1970 en favor de un efímero *Afro-American*, nos encontramos ahora ante el horror sintáctico, pero refinado, de *persons of color*, tomado del francés *gens de couleur libre* de Luisiana. Afortunadamente, son muchos los términos de origen extranjero a los que podremos recurrir cuando éste también haya sido ensuciado por el racismo cultural. Yo prefiero *colored* por su simplicidad, su exactitud y sus posibilidades conceptuales y metafóricas, y tengo la intención de seguir usándolo.



ANDY WARHOL, *Oxidation Painting* (1978). © Estate of Andy Warhol, VEGAP, 2001



ANDY WARHOL, *Hammer and Sickle* (1976). © Estate of Andy Warhol, VEGAP, 2001

MERCANTILIZACIÓN DE LA OBRA

La brutalidad de los accidentes, la pena de muerte, el consumo, los iconos ideológicos –como el símbolo del dólar o la hoz y el martillo–, los iconos mediáticos –Marilyn Monroe, Elvis Presley–, etc., son temas recurrentes en la pintura de Andy Warhol, que adoptó una posición de ambivalencia entre la cultura de masas y la de élite por la ambigüedad con que manipulaba y explotaba las imágenes de la sociedad de consumo. Así, a pesar de las implicaciones conceptuales y críticas de una parte de su repertorio (no pueden sino recordarse, por ejemplo, sus *Oxidation Paintings*), el tratamiento que Warhol daba a estas imágenes puede provocar algún desconcierto en lo relativo a su interpretación ideológica. Ello es debido a diferentes mecanismos. Uno de ellos consiste en la descontextualización de estas imágenes, que dejan de ser fotografías aparecidas en los medios de comunicación y adquieren la condición de obras de arte, al ser ubicadas en un museo. Warhol cancela la pérdida de sensibilidad del espectador ante la reproducción masiva de imágenes de contenido dramático en los medios de comunicación, precisamente restaurando su condición de fetiches, como obras de arte en este caso. Otro de estos mecanismos sería la repetición del icono, que se produce en el espacio –al aparecer el mismo tema en una serie de obras– o secuencialmente en una misma pieza. Este mecanismo de repetición actúa como factor de fetichización de la imagen mediante su vaciado ideológico. En el caso de *Hammer and Sickle* (1976), un icono de referencias políticas evidentes como la hoz y el martillo se convierte en una imagen espectacular que diluye su efecto simbólico, pero que al mismo tiempo, haciendo un uso inteligente de los convencionalismos que rigen la visión en el mundo contemporáneo, también se sitúa en el terreno dialéctico de la memoria y de la historia. ■ T. G.



ALEXANDER SOKUROV, *Spiritual Voices* (1995). © Studios Bereg

A LA ESPERA DEL GAS LACRIMÓGENO

“¿Cómo nos inventamos nuestras vidas a partir de un limitado abanico de posibilidades, y cómo aquellos que tienen poder inventan nuestras vidas para nosotros?” Tal como he sugerido anteriormente, si estas cuestiones se plantean sólo dentro de los límites institucionales de la cultura de élite, sólo dentro del “mundo del arte”, las respuestas que obtendremos serán meramente académicas. Dada una cierta pobreza de medios, este arte aspira a tener un público más amplio, y a plantear consideraciones de transformación social concreta. [...] Necesitamos imperiosamente una crítica política del género documental. Los artistas americanos con conciencia social tienen mucho que aprender tanto de los éxitos como de los fracasos, las componendas y las colaboraciones de sus predecesores, la Era Progresista y el New Deal. ¿Cómo valorar la estrecha colaboración histórica entre creadores de documentales y socialdemócratas? ¿Cómo valorar la relación entre forma y política en el trabajo de Worker's Film y Photo League más progresistas? ¿Cómo evitar sentir una cierta nostalgia política esteticista al revisar los trabajos de los años treinta? ¿Y qué decir de la apropiación del estilo documental

por parte del capitalismo monopolista (especialmente las compañías petroleras y las cadenas de televisión) a finales de la década de 1940? ¿Cómo desembarazarnos de los aspectos autoritarios y burocráticos del género, de su positivismo implícito (que se hace evidente con sólo ver un segundo de emisión de cualquier programa de Edward R. Murrow o de Walter Cronkite)? ¿Cómo producir un arte que promueva el diálogo en lugar de una acrítica afirmación pseudopolítica? [...] La relación más íntima, a escala humana, que resulta más afectada por todo eso es el compromiso social específico que tiene como resultado la imagen: la negociación entre el fotógrafo y el sujeto en la realización de un retrato, la seducción, la coerción, la colaboración, o el engaño. Pero si ensanchamos nuestro punto de vista, nos encontramos con que las políticas institucionales de élite en el sentido más amplio y la cultura “popular” también están quedando ocultas tras el mito del fotógrafo como artista. ■

Allan Sekula. *European Photography*, núm. 20, otoño 1999 - invierno 2000.

LATINOAMÉRICA

La situación latinoamericana es compleja, debido a la gran extensión de su ámbito geográfico y a la gran diversidad de culturas y situaciones sociopolíticas que engloba. En los años sesenta y setenta muchos países de esta región estaba sufriendo situaciones políticas muy inestables, en gran medida condicionadas por el intervencionismo estadounidense y por los intereses de las grandes multinacionales, y los efectos de dictaduras militares que ahogaron una y otra vez sucesivos intentos de democratización. En este contexto, los artistas iniciaron la búsqueda de espacios de reflexión y de trabajo alternativos que, partiendo de una visión crítica de la realidad, les permitiesen explorar en libertad el arte y sus procesos de creación, transmisión y recepción. En Argentina, en 1968, un grupo de artistas entre los cuales se encontraban Daniela Carnevale, Roberto Jacoby, Eduardo Favario y León Ferrari denunció, en la exposición *Tucumán Arde*, la realidad y los conflictos laborales de la provincia de Tucumán. Desde la sede de la Confederación General del Trabajo (CGT), este colectivo presentó documentación y promovió una campaña de contrainformación que utilizaba las estrategias de los medios de comunicación. En 1972 Víctor Grippo, junto con el artista Jorge Gamarra y el agricultor A. Rossi, construyó un horno en una plaza pública de Buenos Aires, en el marco de una exposición que sólo duró unos días antes de ser clausurada por la policía. En aquel horno se cocía pan que luego se repartía entre los viandantes. El elemento participativo de esta pieza tenía también una vertiente de intercambio de información, ya que con el pan se distribuía una hoja en la que se denunciaba, entre otras cosas, la creciente polarización entre vida urbana y vida rural que estaba sufriendo la sociedad argentina. Pocos años después, en Santiago de Chile, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) realizó un trabajo de connotaciones similares. *Para no morir de hambre en el arte* (1979) utilizaba la leche como elemento simbólico a fin de denunciar la pobreza y la desigualdad económica. En Brasil, en 1970, Cildo Meireles imprimió en etiquetas de Coca-Cola y billetes de banco mensajes de rechazo contra el gobierno dictatorial brasileño y contra el autoritarismo, convirtiéndolos así en herramientas de comunicación al margen de cualquier control. “Si la estética fundamenta el arte, es la política la que fundamenta la cultura.” ■ T. G.

(1) Cildo Meireles, “Inserções em circuitos ideológicos”, catálogo de la exposición *Cildo Meireles*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1995.

social, como por ejemplo los mencionados más arriba, el impacto del fin de la Guerra Fría en las sociedades opulentas, o la conversión de las ciudades en objetos para el consumo turístico. Lo que parece unir a la gran mayoría de los artistas participantes en *Antagonismos* es la conciencia compartida de asistencia colectiva a una prolongada crisis global de la representación, que se manifiesta en lo estético y en lo político, en lo psicológico y en lo económico. Por ello, como afirma Douglas Crimp en relación con la crisis del sida, la necesidad del activismo cultural como valor añadido al activismo político. Un activismo entendido como la tarea de reunión y diseminación de la información en primer término, pero entendiendo también que en determinadas circunstancias la cultura puede y debe desempeñar un papel fuerte respecto al activismo político, manifestando de modo inequívoco su potencial valor de resistencia. *Antagonismos* recoge sintéticamente la crónica de cuarenta años de interacción entre ambos. En esta relación se han dado momentos de alta tensión dialéctica que, como indica Timothy Clark, han forzado la renegociación de las dos categorías –arte y política–, como sucedió, por ejemplo, al inicio de los años setenta con la fructífera reacción artística frente al mundo de la televisión y su poder de diseminar la individualidad en una selva inacabable de reproducciones.

Así, lo que en el crisol de la política es una manifestación pública deriva en la acción directa urbana parisina de la Internacional Situacionista o, un cuarto de siglo después, en la interpelación teatral y la reivindicación feminista de las Guerrilla Girls, que editaron carteles o camisetas con eslóganes antimisóginos en Nueva York; los *mass media* son transformados por Muntadas en un medio alternativo para la comunicación social en el primer canal de televisión local del estado español en 1974; la celebración de la cultura institucionalizada, con la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid un año después, constituye, para Valcárcel Medina, una valiosa posibilidad de infiltración a fin de desvelar cómo actúa el mecanismo de limitación que imponen los mismos aparatos de la cultura oficial.

Antagonismos tiene lugar en una época en la que el museo ha perdido gran parte de la credibilidad crítica que socialmente se le había llegado a atribuir como espacio aglutinante y garante legitimador del potencial transformador del arte. Muchos de los postulados de la modernidad todavía pretendían imaginar la configuración de un lugar ideal y utópico, así como un lenguaje innovador supuestamente natural y espontáneo. El museo es la encarnación perfecta de este deseo: un número indeterminado de artefactos se agrupa siguiendo las pautas de un sistema lógico establecido que tiende a hacer desvanecer la diversidad histórica o geográfica. Por este proceso la obra de arte se convierte incluso en una categoría ontológica que ya no parece fruto de un trabajo humano realizado en unas circunstancias históricas específicas, sino el resultado de un acto hecho por un ser universal y ahistórico. ■

(1) Chantal Mouffe. "Every Form of Art Has a Political Dimension", *Grey Room* nº 2, invierno 2001.



ELEANOR ANTIN, *The Nurse and the Hijackers* (1977). Gentileza de Ronald Feldman Fine Arts Gallery. © Eleanor Antin, 2001

EL ARTE COMO SERVICIO

El punto de partida del proyecto *Services* es la estricta diferenciación entre el trabajo artístico orientado a la realización de un proyecto y el orientado a la realización de un producto. Mientras que la manufactura de productos artísticos está firmemente arraigada en el sistema que forman galerías, críticos, coleccionistas, centros de exposición y museos, incluso en épocas de crisis, las pautas organizativas para proyectos artísticos no están nada claras, ni aun después de veinte años de éxito, y cada situación individual está permanentemente abierta a nuevos acuerdos. Es habitual, por ejemplo, que en los textos de los comisarios se describa a los artistas que piden honorarios muy bajos, o incluso ninguno, o que aceptan malas condiciones de trabajo, etc., como artistas particularmente comprometidos con su trabajo. Por lo que respecta a la interpretación de las prácticas orientadas a la realización de proyectos, la situación no es mucho mejor. Todavía existen importantes términos relativos a la investigación procedentes de los años setenta, como por ejemplo "práctica pos-estudio", "emplazamiento específico" y "crítica institucional", pero todos ellos evitan la referencia práctica directa a las condiciones institucionales. Si utilizamos la palabra "servicio" es porque los artistas se están haciendo cargo de funciones propias de los comisarios, o institucionales (intervenir en las exposiciones, montarlas e instalarlas, diseñar catálogos, encargarse de tareas didácticas o relacionadas con la publicidad, etc.). Todo honorario implica un servicio. Lo mismo puede decirse de los contratos, aunque estén desde el principio directamente vinculados a un objeto u objetos (como en el caso de contratos de restauración o de reventa).

Una cuestión íntimamente relacionada con las pautas organizativas para el trabajo orientado a la realización de proyectos es el desarrollo de estructuras alternativas para las organizaciones o sindicatos de artistas, así como para los centros de exposición independientes, mayoritariamente gestionados por artistas. Los participantes en el grupo de trabajo (artistas y comisarios) expondrán sus experiencias en estos campos y discutirán la implicación de sus aportaciones en términos de contenido, estructura y política. Se recogerá y expondrá documentación desde los años sesenta hasta la fecha, incluyendo contratos, acuerdos, correspondencia, registros y conceptos artísticos. La exposición sólo contendrá material que pueda ser copiado fácilmente (fotocopias, diapositivas, vídeos). Queremos que sea fácil de trasladar y que se pueda exponer en otros lugares, y esperamos que sirva para estimular posteriores discusiones y que tenga un elevado nivel de interés práctico para los visitantes de la exposición. ■

Andrea Fraser y Helmut Draxler. *Services. Conditions and Relations of Project-Oriented Artistic Practices*, Kunstraum der Universität Lüneburg, 1994.

LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL MINIMALISMO

La historiografía tradicional ha soslayado las motivaciones ideológicas subyacentes al minimalismo, centrándose, en cambio, en problemáticas de estilo y de forma. Sin embargo, artistas como Carl Andre destacan el potencial democrático de su trabajo mediante la reconsideración de la relación tradicional entre el espectador y el objeto y el aspecto participativo, con un replanteamiento de las formas de presentación de la obra, de manera que aquellas barreras que la distanciaban del espectador desaparecen, y éste se ve interpelado directamente. André reivindica una y otra vez que su trabajo refleja su experiencia y que, aunque a nivel formal no tiene un aparente contenido político, sí que existe en él un compromiso. Una de las cuestiones centrales que aborda es la materia y sus connotaciones.

En una entrevista con Jeanne Siegel¹ Carl Andre manifestaba, casi a modo de ideario, su postura: "Estoy sujeto a la política desde que estoy vivo, treinta y cinco años, empezando con el New Deal, pasando por la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, Korea, todo eso. Me ha influido, y por eso, desde que hago arte, mi arte debe reflejar mi experiencia política. No me sería posible separarlos, quiero decir, el arte por el arte es algo ridículo. El arte surge por las necesidades de cada uno, y no creo que nadie tenga una necesidad artística específica; más bien, el arte es una intersección de muchas necesidades humanas. Mi arte no necesariamente reflejará la política de una forma consciente, sino mi política vital, de una forma no analítica. La materia en su condición de materia, y no la materia en su condición de símbolo, es una postura política consciente, esencialmente marxista." ■ T. G.

(1) Jeanne Siegel, *Artwords. Discourse on the 60s and the 70s*. Nueva York: Da Capo Press, 1992.

COMISARIOS

Manuel J. Borja-Villiel
José Lebrero Stals

ASESORAMIENTO

Roland Groenenboom
Jorge Ribalta

COORDINACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Cristina Bonet

ASISTENTE DE COORDINACIÓN

Aida Roger

CONSERVACIÓN

Silvia Noguer
Xavier Rossell

ARQUITECTURA

Isabel Bachs

ASISTENTE DE ARQUITECTURA

Adelina Casanovas

INSTALACIÓN

Mètode

TRANSPORTE

SIT

DOCUMENTACIÓN Y TEXTOS

Teresa Grandas

DISEÑO

Edicions de l'Eixample

EDICIÓN

Manuel J. Borja-Villiel
Mela Dávila
Anna Jiménez Jorquera

TRADUCCIONES

Discòbole
Jordi Palou

PRODUCCIÓN

Elisabet Suris

PRE-IMPRESIÓN

Diacrom

IMPRESIÓN

Rotimpres

DEPÓSITO LEGAL

B.36581-2001

Esta publicación aparece con ocasión de la exposición *Antagonismos. Casos de estudio*, presentada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) entre el 27 de julio y el 14 de octubre de 2001.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

**BARCELONA ART
REPORT 2001
EXPERIÈNCIES⁰¹**

Es una iniciativa de:

Ajuntament de Barcelona
Institut de cultura.

Centre de Cultura Contemporània
de Barcelona

MACBA
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona

Empresa patrocinadora del MACBA:

SEAT

Con la colaboración de:

ID Grup

SAMSUNG

SISTEMAS CATALUNYA

TORRASPAPEL