05 2005

Arte: la imaginación política radical

brumaria

Este texto es la introducción a *Brumaria 5*, *Arte: la imaginación política radical*, un volumen fruto de una colaboración gozosa entre *Brumaria* y el eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies) de Viena/Linz.[1] Varios de los textos aquí incluidos fueron originalmente escritos para *republicart.net*, un proyecto a largo término del eipcp para estimular la producción crítica multilingüe en el espacio europeo. Por tanto, si bien es obvio afirmar que este número de *Brumaria* es responsabilidad exclusiva de sus editores, resulta también imprescindible subrayar desde el inicio que su contenido no surge *ex nihilo*. La organización de los materiales temáticos que publicamos es fruto del intercambio incesante que en los últimos años hemos experimentado con una diversidad de sujetos a través de las crecientes redes que imbrican creatividad artística y política autónoma. Pero dos han sido los frentes de intercambio que muy recientemente nos indujeron a formalizar este número. Por una parte, las discusiones sostenidas alrededor de encuentros como *Klartext*, *Disobedience* y *hack.it.art*[2]; por otra, el contacto continuado con compañeros y compañeras argentinas facilitado en parte por la atención que exposiciones como *Ex Argentina*[3] y *Kollektive Kreativität*[4] han dirigido al paisaje movimentista de aquel país y al papel que en él juegan formas novedosas de síntesis entre arte y militancia.

Algunos de los escritos que aquí publicamos se refieren al hecho de que exposiciones como las dos últimas mencionadas hayan tenido lugar en espacios notorios del sistema artístico internacional. Este dato, sumado a la aparente presencia de ”lo político” en exposiciones masivas como las últimas Documentas o las Bienales de Venecia o Berlín, parece justificar toda una cháchara reciente sobre una nueva ”moda” del arte político.[5]

El número 5 de *Brumaria* toma partido en esta discusión. Nuestro punto de vista se puede expresar sin rodeos. En primer lugar, consideramos equivocado entremezclar proyectos y fenómenos en el marco de la institución artística que son de naturaleza totalmente diversa, sin duda conectados, pero que no deben ser homologados, como, por una parte, la incorporación de ejercicios artísticos con ciertos perfiles sociales o políticos a un determinado régimen de organización y exhibición del sistema del arte (por meritorias, reconocibles y necesarias que sean determinadas iniciativas comisariales o críticas, aún más apreciables en contraste con otros ejemplos oportunistas y banalizantes), y por otro la consecución de proyectos como *Ex Argentina* o *Kollektive Kreativität*, fruto de una voluntad de visibilizar en los espacios institucionales del arte *sin restringirse a ellos* una serie de experimentaciones en el maridaje arte-política-militancia a partir de procedimientos de investigación, organización y exhibición que se quieren cercanos a la propia naturaleza de las prácticas que cartografían.

Pero, lo que es más importante, hablar de la visibilidad de una diversidad de formas del *arte político* en la institución artística internacional no puede hacerse sin constatar que tal presencia oscila entre la marginalidad y un tipo de centralidad *supeditada* que sirve contradictoriamente a la renovación del sistema del arte globalizado.[6]

Con todo, más allá de las salvedades y contradicción de tales casos, la constatación fundamental que necesitamos expresar, casi a voz en grito, es la siguiente: la interpretación de ciertos rasgos de visibilidad de las nuevas prácticas artísticas politizadas no es reducible a un designio desde arriba del *establishment* mercantil ni a una graciosa concesión de la *intelligentsia* del sistema artístico internacional, sino que nos encontramos con un reflejo en el campo artístico del mismo tipo de presencia irrefutable que las nuevas formas de protagonismo social (en términos del Colectivo Situaciones) y la recomposición de las redes políticas autónomas y antagonistas han venido expresando a escala global desde hace más de una década. Como argumenta Brian Holmes, fue el ejercicio de la acción directa en los años noventa lo que hizo estallar la burbuja de consenso que sustentaba un orden internacional cimentado sobre la hegemonía neoliberal, manteniendo atenazada e inoperante la crítica enmarcada en el interior de los sistemas intelectuales y políticos. La acción directa irrumpió en la opinión pública internacional con los destellos zapatista de 1994, Seattle en 1999, Praga en 2000... Pero no se trataba sino de destellos puntuales en la lenta recomposición de las múltiples formas de política autónoma que venían tejiendo desde años un nuevo ciclo de luchas translocales.

Sólo recientemente hemos comenzado a vislumbrar algo largamente intuido, a saber: la existencia de un número considerable de prácticas que intentaron hacer confluir la herencia de las vanguardias artísticas politizadas con las nuevas formas de política autónoma y de protagonismo social, desde los mismos orígenes del proceso global arriba insinuado. Experiencias puntuales en América Latina, Este y Oeste europeos, que en muchos casos trabaron contactos o un conocimiento mutuo, a veces insuficiente, a través de las redes incipientes de movimientos antisistémicos globales y no

por los relatos y canales de comunicación exclusivos y restringidos del sistema del arte. Experiencia que sólo recientemente hemos comenzado a observar como una trama de la que es posible y necesario aventurar diagramas genealógicos. Es ahora el momento de construir esas genealogías y establecer e intercambiar relatos producidos *desde su interior*, que respondan a su propia naturaleza, no para congelar las experiencias sino para impulsarlas, ramificarlas y multiplicarlas, haciéndolas proliferar atravesando ese contexto de contradictoria visibilidad institucional que al comienzo de este texto sintetizábamos.

*

Brumaria nº 5: Arte: la imaginación política radical recopila en gran parte materiales ya difundidos de manera informal, pero también otros aparecidos en redes y canales de comunicación autónomos extrainstitucionales de más consistencia. Se trata de una propuesta tentativa por organizar, sin pretender en absoluto agotarlo, el campo de discusión sobre *la trayectoria reciente y la actualidad de las recombinaciones arte-política-activismo* en siete ejes temáticos que acaso puedan servir para (1) constatar determinados perfiles de dicho fenómeno, así como (2) orientar ciertas líneas de discusión que aquí se postulan como *discusiones internas a su naturaleza*, es decir, de ninguna manera sometidas a problemáticas externas impuestas por una visión institucional o académica que, por ejemplo, reproduzca divisiones paralizantes entre arte/política, dentro/fuera de las instituciones, etc.

En primer lugar, la sección *nueva crítica institucional y de la cultura* rastrea las pistas de un nuevo tipo de crítica de las instituciones artísticas que supere la autorreferencialidad y circularidad de la crítica institucional clásica, asimilada en gran medida como un mecanismo de reproducción y renovación institucional tras su

pujanza entre finales de los años sesenta y la década siguiente. El concepto de crítica institucional formulado por Benjamin Buchloh abrió paso a una genealogía de las prácticas conceptuales diferente de los relatos dominantes sobre el conceptualismo positivista en el ámbito europeo y estadounidense. Una genealogía que permitía hilar una diversidad de casos que, lejos de poder ser asimilados a rasgos estilísticos comunes, se caracterizaban, como describió Craig Owens, por desplazar, en la práctica artística, la centralidad de la *producción de obra* hacia el *análisis del marco* institucional. Evidentemente, la crítica institucional constituía una proyección en el campo artístico de las dinámicas antiinstitucionales desplegadas por los movimientos antisistémicos en el ciclo del 68. En sus inicios, operaba en el seno de un proceso característico de los países ”desarrollados”: la creciente interpenetración entre el campo cultural, la administración estatal y la economía de mercado. Dicho proceso, hoy infinitamente más avanzado, clausura las formas de legitimación clásicas ilustradas de la cultura como un medio de educación y emancipación ciudadana. En la actualidad, la conformación de un tipo de capitalismo cultural que hace de la cultura una vía de penetración y control postcolonial y un herramienta central en el proceso de transformación de la economía en las ciudades globales, requiere nuevas formas de crítica de las instituciones necesariamente imbricadas con la crítica de la cultura. Se trata, en general, de desbordar la crítica del museo como espacio institucional arquetípico para impulsar una crítica general de las funciones que cumplen el campo cultural y artístico en el capitalismo de la producción semiótica, alentando así discursos y prácticas que no estén al servicio de la reproducción y renovación de la poderosa maquinaria cultura-estado-mercado, sin rechazar tampoco librar conflictos en su interior.

En esta primera sección se recopilan textos que critican la hegemonía neoliberal en el campo del arte, someten a discusión las formas actuales de legitimación del arte político y de las prácticas culturales subalternas, y describen experiencias críticas y politizadas en el seno de las instituciones cultural y artística. Se trata de un compendio de tomas de posición entre sí tan heterogéneas que algunas de ellas tan sólo parecen compartir el rechazo de un mapa apriorístico que trace sin más un adentro y un afuera de las instituciones. Este mínimo común denominador, con toda seguridad, no las hace necesariamente más compatibles en la práctica.

Cuando hablamos de *nuevas figuras del compromiso* lo hacemos a la manera en que el Colectivo Situaciones ha puesto en funcionamiento durante estos años un modelo de análisis interno de los fenómenos antagonistas y de las formas de organización social no-capitalistas que ha tenido gran repercusión en ciertos nuevos espacios de política autónoma. Rechazando la diferenciación sujeto-objeto como garante de objetividad en los modelos analíticos de las ciencias sociales, Situaciones nos abren el camino para pensar un nuevo tipo de ”compromiso” político desde las prácticas culturales y artísticas que rompan con las figuras clásicas del intelectual que ”acompaña” a los movimientos. Este modelo –siempre cambiante, conformado *en situación*– propone un tipo de coinvestigación que pone en común herramientas y saberes intelectuales y militantes de diferente origen sin jerarquizarlos, en un tipo de práctica que hace circular relatos y descripciones internas a las luchas y las formas de organización social autónomas. *Nociones comunes*, consecuentemente, llama Marta Malo de Molina a su genealogía de un amplio espectro de experiencias entre investigación y militancia que atraviesa la segunda mitad del pasado siglo desembocando en el presente.[7]

Rechazar, como antes afirmábamos, un mapa que establezca de antemano una división apriorística intramuros/extramuros de la institución artística, un tipo de mapa instrumental a los intereses de renovación y reproducción institucional, significa repensar totalmente la cuestión de la autonomía frente a las instituciones. En una publicación reciente, el colectivo francés Bureau d'Études hablaba casi heréticamente de *autonomía artística*, si bien lo hacía para referirse, como explica Brian Holmes, no a la autonomía de las obras, sino a la autonomía de las prácticas. Las secciones *sobre el exceso y el éxodo, la autonomía y la esfera pública no estatal*, barajan diversas ideas sobre cómo acometer nuevas experiencias que atraviesen las dicotomías dentro/fuera de la institución para generar un tipo de prácticas artístico-políticas *desbordantes*, cuya urgencia resida siempre en impulsar los procesos de autonomía social. Con todo, los escritos que aquí reproducimos hacen un uso no fetichista de conceptos como éxodo o esfera pública no estatal, en los que la idea de autonomía no se corresponde con un "exterior" mistificado, sino que se remite a procesos de autoinstitución colectiva siempre inacabados. La crítica a una posible deriva fetichista de determinados términos hoy en circulación (éxodo, multitud, autonomía...) es explícita en algunos casos.

Nuestras siete secciones no deben ser entendidas como ejes cerrados y autorreferenciales. Bien al contrario, hay una serie de temáticas, hilos de discusión, corrientes subterráneas de ideas-fuerza que las atraviesan y entretejen, con contradicciones, enfrentamientos y diálogos escenificados o latentes. Así, reconsiderar el concepto de autonomía artística, qué significado tiene la teoría del éxodo o de la esfera pública no estatal en el campo artístico o qué importancia revisten tales conceptos para las actuales recombinaciones arte-política-activismo, lleva inmediatamente a la necesidad de pensar cómo un tipo de

experiencias que se reconocen en la tradición de las vanguardias artísticas politizadas se filtran con las formas de política autónoma. Conocido es cómo a comienzos de los años noventa el equipo de la revista italiana *Luogo Comune* recuperó el término *General Intellect* de un pasaje de los *Grundrisse* de Marx para situar en el centro del análisis y la crítica de la última revolución capitalista el concepto de ”intelectualidad de masas”.[8] Con la idea de *trabajo cooperativo* queremos aludir tanto a la centralidad de las formas de cooperación e intercambio que están actualmente en la base de la producción social, como a las formas específicas de colaboración y cooperación con los nuevos movimientos sociales desplegadas por una diversidad de prácticas artísticas-políticas desde los años noventa. No son pocos los colectivos que –como el Grupo de Arte Callejero o Etcétera en Argentina, La Fiambrera y Las Agencias en España, Ne pas plier o Aarrg en Francia– comenzaron realizando intervenciones salvajes en la circulación de signos en los canales y espacios de ordenación del dominio capitalista-estatal (medios de comunicación, centros metropolitanos) para, progresivamente, pasar a explorar la producción de tales signos y herramientas en situaciones colaborativas y cooperativas de producción colectiva, mano a mano con los nuevos movimientos sociales que emergieron desde el interior de la hegemonía liberal o en los procesos de crecimiento del movimiento global. Esa perspectiva es bien diferente, como aclaran What, How & for Whom, de vindicar inocentemente ”el trabajo de grupo” como algún tipo de panacea idealizada: significa más bien pensar en el trabajo artístico y cultural como algo ligado a las formas actuales de la intelectualidad de masas.

Las últimas dos secciones acometen el problema *descriptivo*. Ofrecen diferentes modelos de observación (pero nunca una ”explicación”) de las actuales formas de protesta y producción

política autónoma, así como aventuran tipos de narrativas y descripciones que se acercan más a *la imagen cartográfica de genealogías o historias diagramáticas*. Lo que tienen en común todos estos modelos es que aúnan un tipo de saberes y recursos entre sí muy heterogéneos: por decirlo de manera rápida, suman en ocasiones herramientas de investigación implicada, militante, con modelos descriptivos extraídos de la tradición de la crítica artística o de las estéticas de vanguardia; o cortocircuitan, en otros casos, las historiografías que aíslan la historia del arte de la historia de los movimientos antisistémicos, estableciendo genealogías mixtas en las que el campo de relaciones arte/política queda completamente reformulado.

Coda. ”Hablando claro”: por una nueva politización del arte[9]

La conferencia internacional *Klartext* resultó un acontecimiento singular, un buen síntoma de la centralidad que lo político y las nuevas formas de protagonismo social han adquirido en los últimos años. Cuarenta artistas, colectivos, activistas, mediadores culturales y teóricos fueron convocados para ”pensar el estatuto de lo político en las actuales prácticas artísticas y culturales”, en el marco de la tan comentada y contradictoria ”repolitización del arte”.

La sesión inaugural con Marius Babias, Brian Holmes y Hans Haacke disparó los vectores de discusión que vertebraron la conferencia, mostrando también las contradicciones y tensiones que aquejan a los propios sectores de la institución artística interesados en valorizar el heterogéneo campo de nuevas prácticas artísticas, comisariales y críticas que, por convención, llamaríamos ”politizadas”.

Marius Babias expuso cómo los límites de la crítica a la dominación capitalista de la cultura han favorecido los sucesivos procesos de ”estetización de lo político”. Estetización desactivadora de los fenómenos de guerrilla artística que se han postulado como reflejo en el campo cultural de las radicalizaciones políticas (Babias realizó un recorrido que hilaba una heterogeneidad de referentes: la RAF, la Internacional Situacionista o el postmodernismo de resistencia de los noventa: Group Material, Guerrilla Girls). El nudo gordiano del ”arte político” residiría en esta incertidumbre: ¿se acaba siempre por estabilizar el modelo criticado? Y de esta pregunta resultan tres dilemas: cómo ir siempre más allá del ensimismamiento de la crítica; cómo desarrollar contramodelos comunitaristas alternativos al modo de subjetivación individualista; cómo generar procesos participativos eficaces, que no se dejen atrapar en un tipo de ”servicio social voluntarista y romántico”.

La severa crítica de Babias no evitaba apuntar hacia una salida. Las formas crecientemente poderosas de cooptación de las prácticas críticas al servicio del capitalismo cultural abren también espacio a nuevos fenómenos críticos. Apuntó tres: las formas renovadas de crítica institucional, la cooperación con el activismo desde el sistema del arte y las prácticas artísticas que se conciben a sí mismas como una manifestación política y activista.

El pesimismo razonable de Babias se vio compensado por el optimismo voluntarioso de Brian Holmes, quien se remontó también al 68 (*Tucumán arde* y la radicalización artística en la Argentina de aquel periodo) para organizar un relato más orgánico y menos ideológico que el anterior, partiendo del interior de los fenómenos y no de los rigores de un análisis que los critica externamente. La conclusión de Brian Holmes, no obstante, converge significativamente con Babias. La ”engañosa transparencia” de las actuales ”democracias mediadas” tiene que ser

contrarrestada por un ”éxodo constituyente”. Es necesario que las prácticas que operan en un territorio simultáneamente político y simbólico (irrigado por el trasvase constante entre prácticas políticas y estéticas desde los movimientos metropolitanos de los noventa hasta los movimientos globales) asienten espacios de autonomía desde los que sea factible también influir en los mecanismos instituidos.

La hipótesis del ”éxodo” expuesta por Holmes (emparentada tácitamente con una genealogía que abarca del zapatismo a Paolo Virno, Toni Negri o el Colectivo Situaciones) niega la existencia de ”un” sistema y ”un” exterior al mismo. Comprende la función que la cultura cumple hoy en la producción capitalista de valor, muestra tenazmente las tramas de poderes establecidos, pero nunca absolutos; y sobre todo visibiliza las formas concretas en que las nuevas prácticas autonomistas desbordan los dispositivos de captura de los sistemas de mediación institucional. Tales desbordamientos se producen al precio de una mutación constante: cambios de nombres y desplazamientos de posición que obligan a reinventar cada vez las estrategias de afirmación y conflicto tras ocasionales retiradas tácticas hacia la recomposición, la desaparición o la latencia. Este proceso contradictorio, conflictivo y continuo de autoinstitución y autoinvención de las prácticas se propone como la esencia misma de la producción política y estética.

Hans Haacke habría de servir de piedra angular en la construcción de un relato sobre la actualidad de lo político en el arte que piense su propia densidad histórica, sus filiaciones con el ciclo del 68 y las vanguardias históricas politizadas. Y el resultado no pudo ser más decepcionante. El fracaso de su intervención se debió sin duda a una mala dinamización por parte de la historiadora Susanne von Falkenhausen. Pero sobre todo a la incapacidad que en esa sesión se mostró a la hora de reconocer de qué diversas maneras la tradición

de desbordamiento continuo que Haacke representa, desde el minimalismo hasta la crítica institucional, conduce a un espectro de prácticas que hoy ponen radicalmente en solfa el propio carácter y los límites de la crítica enmarcada en la institución, algo que Babias y Holmes expusieron brillantemente por vías diferentes.

No fue una mera anécdota. La constante colisión entre la crítica ”formateada” y las propuestas de desbordamiento y éxodo de las prácticas estéticas hacia las nuevas formas de conflicto político, tensionó el conjunto de la conferencia. Es imprescindible llegar a entender qué impide la compatibilidad *en la práctica* del trabajo notable de Kleines Postfordistische Drama sobre las nuevas figuras de producción cultural, con el necesario proceso de organización política de la precariedad social que defendió Alex Foti de Chainworkers. Por qué pensadores sobresalientes como Chantal Mouffe o Jacques Rancière chocan y repliegan frente a la guerrilla comunicativa de Yes Men o la inmersión del Grupo de Arte Callejero (GAC) en el movimentismo argentino. Y por qué muchos de los modelos de mediación presentados no lograban reforzar verdaderas dinámicas mixtas entre los espacios del arte y los nuevos movimientos sociales.

La mesa redonda de clausura, erigida erróneamente en jurado intelectual del magma de prácticas expuestas en días previos, constituyó un lamentable ejercicio de disculpa paternalista de ”la ansiedad por el activismo” (Irit Rogoff *dixit*). Varias preguntas sobrevolaron desde el primer día las discusiones: ¿cómo establecer nuevas alianzas entre el arte y el activismo?, ¿hasta dónde estamos dispuestos a llegar en la radicalización de las nuevas prácticas culturales? Seguirán sin respuesta si no sabemos reconocer que la actual centralidad de lo político y la puesta en cuestión de la hegemonía neoliberal no caen del cielo: se deben a la dificultosa recomposición *desde debajo* de unas formas de antagonismo social

cuya consistencia es ya irrefutable, y que no nos podemos permitir despreciar, ni siquiera malinterpretar, desde las torres de marfil de la teoría cultural.

http://www.brumaria.net/publicacionbru5.htm

http://transform.eipcp.net/correspondence/1134816059

[1] Visítese http://eipcp.net y http://www.republicart.net. En el sitio web de *republicart* se abrirá asimismo un espacio con una gran parte de los materiales incluidos en este volumen de *Brumaria*, en varios idiomas, accesibles on-line

[2] *Klartext*, conferencia sobre el estatuto de lo político en la cultura y el arte contemporáneos, http://www.klartext-konferenz.de/; *Disobedience*, videoteca en proceso e itinerante sobre la representación de las resistencias desde los años sesenta, http://www.pushthebuttonplay.com/dlwd/scotini/disobedience/pdf/disobedience_press_en.pdf; *hack.it.art*, panorama del hacktivismo en el contexto del arte y los medios en Italia, http://www.ecn.org/aha/hackitart.htm. Tuvieron lugar simultáneamente en Berlín en enero de 2005.

[3] Un proyecto de investigación y exposición complejo y de largo recorrido llevado a cabo por Alice Creischer y Andreas Siekmann, que se mostró por vez primera en el Ludwig Müseum de Colonia el pasado año 2004 bajo el título *Pasos para huir del trabajo al hacer*, http://www.exargentina.org; para Un informe de la experiencia en el proyecto ExArgentina véase http://transform.eipcp.net/transversal/0406/crs/es.

[4] Exposición sobre la historia reciente y la actualidad de las prácticas artísticas-políticas colectivas, organizada por el colectivo de Zagreb What, How & for Whom, que ha tenido lugar en 2005 en el Fridericianum de Kassel, http://www.fridericianum-kassel.de/ausst/ausst-kollektiv.html.

[5] Comentario aparte, extenso y detallado merecería el caso *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, con la diversidad de contradicciones, insuficiencias, errores y tensiones que ha desplegado en su apuesta original por generar un extenso dispositivo de trabajo interinstitucional y extrainstitucional, y a pesar de todo, por su significación como espacio de experimentación en las formas de investigación artístico-políticas que ha demostrado simultáneamente potencialidades, límites y peligros. Véanse las publicaciones de la serie *Desacuerdos* 1 y 2, Arteleku/Macba/Unia, Barcelona, 2004 y 2005, accesibles sólo en parte en http://www.desacuerdos.org.

[6] Una visibilidad que no por matizada, restringida y lateral deja de ser fuertemente atacada: obsérvese si no la recepción crítica de la *Documenta X* de Catherine David (1997) y la *Bienal de Berlín* de Ute Meta Bauer (2004). Pareciera que "lo político" en la institución artística ha de padecer por siempre el estatuto de cuerpo extraño. Formidable el análisis de Alexander Alberro de una amplia muestra de críticas aparecidas sobre estas dos exposiciones en la prensa artística internacional y en diarios no especializados de tirada masiva, diseccionando su sustrato simultáneamente antipolítico y masculinista/antifeminista. Publicado en *How to look at Art-Talk, Aesthetics, Capitalism*, OCA (Office for Contemporary Art), Noruega, 2004, http://www.oca.no/publications/verksted2_3_2005/verksted2_3_2005.html.

[7] La primera parte de Nociones Comunes online http://transform.eipcp.net/transversal/0406/malo/es; para el libro véase http://www.nodo50.org/ts/editorial/librospdf/nociones_comunes.pdf

[8] Véase "La República de la Multitud", entrevista con Paolo Virno en *Brumaria*, nº 3, 2004, http://www.generation-online.org/t/republicmultitude.htm.

[9] "Klartext": hablar con claridad, como en el ejercicio de la *parresía* que Gerald Raunig vindica como base de un nuevo tipo de crítica institucional en *La doble crítica de la parrhesia. Respondiendo la pregunta "¿Qué es una institución (artística) progresista?*, en este volumen, http://eipcp.net/transversal/0504/raunig/es.