

—ZEHAR—



Publisher | Edita

Gipuzkoako Foru Aldundia - Arteleku

General Councillor | Diputado General

Markel Olano Arrese

Council of Department of Culture and Basque | Diputada del Departamento de Cultura y Euskera

María Jesús Aranburu

Director of Cultural Promotion and Diffusion | Director General de Difusión y Promoción Cultural

Haritz Solupe Urresti

Head of Visual Arts Service-Arteleku | Jefa del Servicio de Artes Visuales-Arteleku

Ana Salaverriá Monfort

Editor-in-chief | Director de la Publicación

Xabier Gantzarain

Coeditor | Coeditora

Maidier Zilbeti Perez

Contributors | Colaboradores

Marius Babias, Neus Carbonell, Serge Daney, Elizabeth Diller, Santi Eraso, Marcelo Expósito, Gari Garaialde, Laymert García Dos Santos, Florenci Guntín, Begoña Hernández, Miren Jaio, Poldi Langer, Jorge Ribalta, Suely Rolnik.

Translators | Traducciones

Euskara Zuzendaritza Nagusia | Dirección General de Euskera

Jokin Aiestaran, Luis Mari Larrañaga, Juan Mari Mendizabal, Tim Nicholson, Deborah Powel, David Roe, Sarah Turtle / Tisa

Art Director | Diseño

Joaquín Gáñez

Layout | Maquetación

didart

Printing | Impresión

Leitzaran Grafikak

Legal deposit | Depósito legal

SS.488-2005

ISSN 1699-9533

Muteness

What renders us mute is the pain of the future that we will never achieve, rather than the nostalgia for times that will never return.

We are no longer a people, a country, a community. Now we are a person, a human being, an individual, a citizen. Public squares no longer exist; there is no room for conflicts or agreements, each one has his or her own religion, his or her own god: oneself. We can participate in surveys, express our views over the Internet, leave comments here and there; it's good to bloat statistics; we are the audience, and there is a desire to produce culture using that very model.

We are the audience: we are merely consumers with no other ties, devoid of solidarity; at the end of the day, we are just what capital needs. We give our best to our work, we devote our friends, our brains, our time to it. And leisure is productive, too: we are the audience, we read newspapers, we watch videos over the Internet, we go to the cinema, we watch television. Here's a delightful paradox: people out of work are always working. Or looking for work. We wander around, we have our roots in the satellites, while beneath there is no earth, nothing but the horror of falling into the abyss at any moment. We lack models of a different kind.

But what are we to pin our hopes on? Right now the resignation of the State is complete, we have used public funds to pay off private debts. And when put beside capital, the power of the public institutions is pathetic. Those in power wander around aimlessly, the coming elections their only aim. And the structures under their control also wander aimlessly (because they are under their control). And muteness has prevailed. Whoever remains silent has the ability to speak. Have those who end up mute retained the power to speak?

Mutismo

Lo que nos hace enmudecer, más que la nostalgia de tiempos que no volverán, es la añoranza de un futuro que nunca alcanzaremos.

Ya no somos gente, pueblo, comunidad. Ahora somos individualidades, particulares, individuos, ciudadanos. Las plazas se han acabado; no hay lugar para el conflicto ni para la conformidad, cada cual tiene su religión, tiene su dios: él mismo. Podemos participar en encuestas, dar nuestra opinión en la red, dejar comentarios por aquí y por allá, no está mal para engordar las estadísticas; somos audiencia, y se pretende hacer cultura con ese mismo modelo.

Somos audiencia: al final somos personalidades consumidoras sin otro vínculo, sin solidaridad, tal como necesita el capital que seamos. Damos a nuestro trabajo lo mejor de nosotros mismos, le damos nuestros amigos, nuestros cerebros, nuestro tiempo. Y también el ocio es productivo: somos audiencia, leemos periódicos, vemos vídeos en la red, vamos al cine, nos ponemos delante del televisor. He ahí una hermosa paradoja: la gente que está en el desempleo siempre está trabajando. O buscando trabajo. Deambulamos errantes, tenemos las raíces en los satélites y no hay tierra bajo nosotros, sólo el pavor a precipitarnos en cualquier momento. Carecemos de otros modelos.

Pero ¿dónde poner las esperanzas? Hoy en día la dimisión del estado es total, hemos pagado las deudas privadas con dinero público. Y la capacidad de las instituciones públicas es escasa comparada con el capital. Las autoridades caminan sin rumbo, con el único objetivo de las siguientes elecciones. Y también caminan sin rumbo sus estructuras subordinadas (porque son subordinadas suyas). Y se ha impuesto el mutismo. Quien calla tiene capacidad de hablar. Pero quien se queda mudo ¿puede hablar?

Republicked

Even though no death notices have appeared anywhere, Arteleku has breathed its last; if no one has noticed, the most likely reason could be that it's been on its deathbed for ages. Now something else will be the heart of Tabakalera, the driving force behind the project, but it won't be Arteleku any more. However, there's no room for nostalgia. Nothing is in vain, and something always remains. One day these spheres will be swallowed up by oblivion, but in the meantime, all those reflections made here might yet have their uses. Many good people have passed through, and many good people have contributed to the Zehar magazine.

Delving into the past could be one way of starting to build the future. And that's what we've tried to do in this issue: to bring what sat in darkness into the light. The many interesting articles were kept just sitting there gathering the dust and waiting to see the light of day, and we've decided to publish them again.

It's a political exercise, if you like, because the concern underpinning the choice is also political. The very concept of public is what is at stake today, and not just in the sphere of culture. What are the ways of participating like today? The very idea of a public and critical sphere is what has declined and is being constantly transformed. We wanted to offer a forum for those texts dealing with that concern, so we can get a clearer idea about what has changed since past times, and what has not changed that much.

The streets have also changed, and it goes without saying that town squares have, too. Today, the squares are not like the old ones, the way of life of people has changed significantly within a matter of a few years, we are more inclined towards domesticity now, and very likely more domesticated, too.

We asked **Gari Garaialde** to take photos of the squares; they portray a history, which, despite being right there in front of our eyes every day, is seen differently in photos.

What has become of that *Res publica* now?

Republicado

Aunque no se ha publicado su esquila, Arteleku ha llegado a su fin. Lo ha hecho de manera desapercibida, probablemente, por haber sido larga su agonía. Ahora, Arteleku devendrá en otra cosa, en corazón del proyecto Tabakalera, y no será más Arteleku. Pero sacudámonos la nostalgia, pues nada sucede en vano y todo deja huella. Muchas de las reflexiones de Arteleku nos seguirán siendo útiles, tal vez hasta el día en el que el olvido cubra ese espacio que tan buena gente ha acogido, tanto en el propio Centro como a través de la revista Zehar.

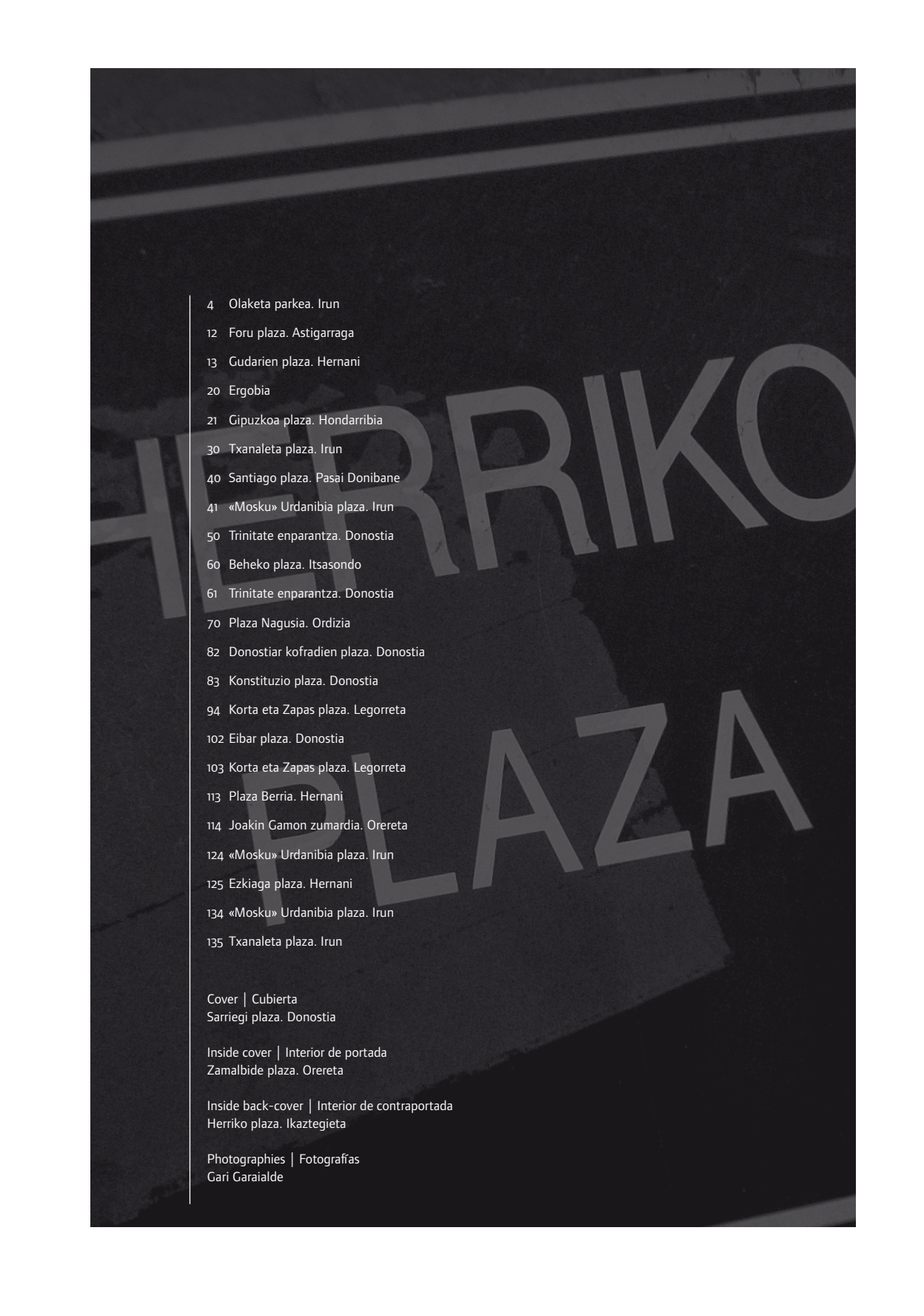
Pensamos que rebuscar en el pasado puede ser una buena manera de empezar a construir el futuro y, por ello, en este número hemos pretendido sacar de la oscuridad una serie de interesantes artículos para que vuelvan a brillar bajo la luz del día, como brillaron en algún momento de la historia de Arteleku.

Se trata de un ejercicio político, si se quiere, en la medida en la que el propio criterio selectivo ha sido político, pero lo cierto es que lo que hoy está realmente en juego es el propio concepto de lo público; y no solo en el ámbito de la cultura. ¿Qué es hoy de las formas de participación? Es la idea misma de una esfera pública y crítica la que está hoy cuestionada y en permanente transformación. Por tanto, hemos querido recuperar y exponer en la plaza pública textos que inciden en esta preocupación, de manera que podamos advertir qué cosas han cambiado y cuáles no tanto.

Las calles también han cambiado en estos años; y las plazas, cómo no, ya no son lo que eran. En pocos años, han cambiado mucho los hábitos y modos de vida de la ciudadanía. Ahora somos más domésticos, y seguro que estamos también más domesticados.

Hemos pedido a **Gari Garaialde** que fotografíe las plazas, para que reparemos de una manera diferente, a través de ellas, en una historia que vemos todos los días.

¿Qué es hoy de aquella *res publica*?

- 
- 4 Olaketa parkea. Irun
12 Foru plaza. Astigarraga
13 Gudarien plaza. Hernani
20 Ergobia
21 Gipuzkoa plaza. Hondarribia
30 Txanaleta plaza. Irun
40 Santiago plaza. Pasai Donibane
41 «Mosku» Urdanibia plaza. Irun
50 Trinitate enparantza. Donostia
60 Beheko plaza. Itsasondo
61 Trinitate enparantza. Donostia
70 Plaza Nagusia. Ordizia
82 Donostiar kofradien plaza. Donostia
83 Konstituzio plaza. Donostia
94 Korta eta Zapas plaza. Legorreta
102 Eibar plaza. Donostia
103 Korta eta Zapas plaza. Legorreta
113 Plaza Berria. Hernani
114 Joakin Gamon zumardia. Orereta
124 «Mosku» Urdanibia plaza. Irun
125 Ezkiaga plaza. Hernani
134 «Mosku» Urdanibia plaza. Irun
135 Txanaleta plaza. Irun

Cover | Cubierta
Sarriegi plaza. Donostia

Inside cover | Interior de portada
Zamalbide plaza. Orereta

Inside back-cover | Interior de contraportada
Herriko plaza. Ikaztegieta

Photographies | Fotografías
Gari Garaialde





Roundtable

Society and artists

The following is the roundtable on Society and Artists, which took place in Arteleku on 23 March 1997 last with representatives from Spanish associations of artists. The event involved **Xanti Eraso (XE)**, **Florenci Guntín (FG)**, **Begoña Hernández (BH)**, **Poldi Langer (PL)** and **Marcelo Expósito (ME)**.

This text was previously published in Zehar 36, 1998.

Xanti Eraso:

The mirage brought about in the artist collective in the 1980s by the omnipresence of the market and public institutions gave rise to a false hope for standardisation. It seemed that the relationship between artists and civil society involved the integration of both parties. How is that relationship actually seen?

Florenci Guntín

The overheating of the economy in the 1980s led to high levels of surplus and black-market money. The art market attracted the surplus and purchases and prices increased, creating an artificial situation that coincided with the appearance of cultural policies that had not existed until then. In turn, the international trends that were supported by important projection operations gave rise to local versions. These three factors, market, politics and fashion, created a mirage that disappeared with the first symptoms of the economic crisis on the one hand and with the questioning of policies for support for art on the other. Then, the market revealed its real face, or rather its lack of viability.

Begoña Hernández:

During those years, there was a need for going out to the world, becoming modern and spending on culture, in the most clichéd meaning of the term. As far as the standardisation of the sector is concerned, I do not think it can happen because there is no status: the artist has not been aware of belonging to a fabric that could be an industry or a very specific sector. Therefore, integration in the commercial structure remained at the service of interests that were far removed from the possible interests of artists, beyond purely individual interest.

Poldi Langer:

In this society, which is highly specialised and structured on the power of money, there is a discredit of the utopian ideal and artists have become more practical and sceptical. In response to that individualism, artists need to join together to contribute to the development

of the individual as a creative being that is independent from power. And the associations of artists can favour the creation of new cultural dynamics, which appear from the base, from creators.

Marcelo Expósito:

I think that the criticism of the 1980s must be radicalised in that standardisation was not so much a mirage, but rather the market never existed in the institution of art: there was no regularisation of labour relations, no fiscal control of the circulation of assets, no regulation of the conditions under which the market was to develop... For example, the labour situation of artists was one of survival, almost in pre-industrial conditions of savage capitalism: literally, working on a job-by-job basis, etc. Furthermore, it was always understood that it was more legitimate to aspire to become a professional in the area of mediation, from criticism to cultural management. As a result, the poor conditions have been naturalised to the point where there has been a general abandonment of intervening in them and the work carried out by the associations will clash with that abandonment of intervention and of a far-reaching transformation of the system.

FG: Furthermore, there was one particularly perverse circumstance, since those who had access to the international stage were not artists who had struggled in the 1960s and 70s, but rather a few young artists. And that operation could only be completed with artists whose production was controlled, whose supply and demand could be controlled. We were unable to criticise that situation regarding the market, as Marcelo has pointed out, and cultural policy. And without that preliminary step, there is no negotiation of status possible, no review of policies, no capacity for influence to change those situations.

ME: It is important to remember that the labour relations that were in place in the 1980s between young artists and galleries were and continue to be much worse than the worst

possible contract of employment than after they have been solved on a social scale. Besides our incapacity for intervention, this shows that no intervention is possible in the market or the art institution in global terms as far as the public cultural institutions are concerned, as well as other institutions that govern general economic and social dynamics.

XE: The idea of establishing a relationship between art and citizens has always been a constant part of the discourse of some artists. The mechanisms for carrying it out, as well as the results, have been very varied. The role played by the so-called civil society has been relegated below that of the institutions that have dominated the structure of contemporary art. Have these structures (museum, school, centre and gallery, etc.) taken art away from society? Have they created an organisational and functional superstructure that is far removed from reality or should we consider the possibility of finding mechanisms that return to citizens the right that has been taken from them?

ME: I think it is correct to consider museums, schools, centres and galleries, etc. as structures because art is a builder characterised by the existence of a number of mediations. And mediations adopt forms whose content is specifically ideological. When the structures that mediate in the art system are presented as a natural, objective and transparent road for the artist's relationship and that of his/her work with the public, they are implanting a very dishonest image that darkens the artist's need for intervening in that system.

Furthermore, it is also dishonest for the mediators who do not agree with the way things are because it implicitly invites them to relinquish the possibility of intervening in the structures that have been treated as objects. Consequently, we are speaking about a political and also imaginary matter. I think we need specific political alliances

between the individuals working in different areas and we are decided to intervening in the configuration of the forms of mediation between the production of art and its public, a public which also needs to be built up.

BH: I think there is a serious problem in contemporary art: citizens are not aware of the mechanisms, they are not familiar with them, they have not been explained to them... That separation between the artist and the people on the street is, in my opinion, absolute. In recent years, there has been a change in this country and it is very difficult to explain to citizens what is happening in the different areas of contemporary art and set up some kind of dialogue. With regard to whether or not the structures encourage this distance, it seems that people with know-how are necessary in the right place to encourage discourses that gain greater presence in the media, since current presence is scarce and illegible. I don't know if it is because the artist thinks that he/she doesn't have to make that effort or because the effort is not made by the structures; whatever the case, nobody explains to citizens what contemporary art is.

PL: Faced with this situation of manipulated culture that is directed from the economic power, we as artists should be self-critical. We are in an easy, individualist situation with an absolute lack of commitment. That is where the role of the associations of artists comes in: without limiting themselves to being mere unions, they should act as a connection between society and the art world.

FG: The mediators have not fulfilled their functions; the education system has not incorporated contemporary art; the media in general are not interested in the art world except when they comment on record prices in auctions or the number of visitors to the macro-exhibitions; contemporary art museums are very recent and they are being asked to recompose a historical void. We have already spoken about the galleries. All

that is left is the critics, who, except for a few good and heroic examples, have sunk in the waters of their rhetoric. In addition, I think that the concept of autonomy in art is running out. We are possibly witnessing the start of the post-autonomy era in which artists incorporate a concern for the social reception of their work and assume a certain amount of self-criticism as to how they have reached the final consequences of said autonomy.

XE: In my opinion, there are a number of handicaps that have to do with the fact that the institution of contemporary art is occupied by authoritarian personalities who are high-handed, personalist and elitist; it is not a democratic structure. The different human relations (between gallery owners or museums and citizens) are based on a vertical, corrupt structure. Furthermore, our distribution channels have not been socialised and individuals are not given sufficient access to information. We operate like a caste with high priests, like a road of initiation... I accept the responsibility and self-criticism insofar as this undemocratic structure has given rise to unacceptable hierarchical relations. There, the associations of artists should play a fundamental role when establishing new rules of the game to make art socially dignified. It is clear that there is a need for basic standards in uses and customs because it is true that there is a certain amount of subjection.

ME: But it is also necessary to overcome artists' refusal to intervene in those structures. There is a need for generating an awareness that leads to a collective influence on those areas of mediation. It is a matter of creating, starting with what there is, a specific alternative public sphere for art in which there are relations (interpersonal, exchange and intergroup) that are agreed, that come from debates, from conflict and from antagonism. And if the fear of conflict is completely installed in this country, in art it reaches irritating extremes.

XE: Of course, power has organised a structure of art in such a way that you have to be very

careful about what you do. This has led to a fragmentation of artists' energy and it has minimised the transforming effect of creative energies.

ME: I also think that there is a problem with the accumulation of symbolic capital. Although some sectors have accumulated and maintained their symbolic capital over the last decades, the art sector has lost it completely. We need to ask ourselves why that symbolic capital has been lost, since it makes a certain practice socially legitimate, and what effects it has had on the loss of a public. I am not asking for that absolutely legitimacy that consists of taking part in talks, but it is true that those who work in the peripheral sectors of the film world, for example, are benefiting from the symbolic capital accumulated by the central film sector. As a result, there is a regulation that enables the production of films with public subsidies, with a certain level of normality, films that attract less public than many exhibitions and works by artists. So it is not simply a matter of quantifying the public and economic profitability, but rather of social legitimacy.

BH: The thing is that they have achieved a presence because, at one time or another, they have managed to organise the sector in such a way that they have an overwhelming presence and can afford to make productions for nothing that are not even premiered. But we are speaking of an industry that generates a lot of money in this country.

XE: They are institutions that have been made much more permeable and, after democratising their organisational structures, they have approached citizens successfully. Metaphorically speaking, the institution of contemporary art is not very Republican; it is very monarchical. Not very Republican in the sense that it has not been returned to the *res publica*, to the forum. I think there is a lot of aristocracy in our world and that we need to consider a democracy.

FG: I am not sure that the structure of the art market will ever be standardised in this

country. Furthermore, there are new channels for the encounter between art and its public, at an embryonic stage: the Internet, of course, certain television channels... But all those new communication and information systems are nothing without content and, therefore, that gives rise to an important market. That will change the artist's status and his/her way of marketing or distributing, and the associations must reflect on that. Here, there is an issue of particular importance: copyright, where we might find better conditions in the future than on the traditional art market.

ME: There is one thing clear and that is that we need a counter-language and we need to move away from certain clichés. One of the issues that needs to be discussed in this general debate we are having is the idea that the public sphere of art does not exist and, as part of that, the mediators do not fulfil their function, which is why there are no cultural policies, etc. I think that the public sphere of art does exist, but its dominant official form is representative and aristocratic and it is used by the hegemonic groups of power in that sector to stage their own power; it is sustained by specific mythology (the autonomy of art, the individualist artist, mediators as paternalist protectors, etc.). I also think that mediators have fulfilled their function, but a very specific function: the main criticism of this country nourishes, sustains and reproduces that specific mythology of a public sphere that maintains the representation of the power of certain elites. The other aspect of its function is to deploy an activity that systematically takes away the legitimacy of art understood as social practice and as an active form of political intervention in a broad sense.

XE: The experience of the Catalan association of artists is an example of this. But it is important not to create fiction: first of all, we must reach a consensus among the associations, which, with a radical democratisation of the organisation, makes it possible to create a forum of tension. And, together with those democratic association experiences, we need

to create new spaces, new languages, even a new cartography of personal collaborations and institutions, expelling the aristocratic class and enabling democratic forms.

FC: Yes, if we consider strategies or tactics, the mediator that is the easiest target is the institution; after that, the others start to worry. Indeed, there are mediators who disappear and other new mediators appear. The artist must be one step ahead of that; those new mediators need to be characterised, we need to see who controls them... To start the game in better conditions than with the previous mediators.

XE: Do you think the artist should continue to be submitted to the directives laid down by the structure of art? Shouldn't the institutions consider their relations with the creators and start new forms of development and interaction to strengthen the autonomy of art? Accordingly, can the associations of artists play an important role in the configuration of a new framework of relations?

PL: We are speaking about mediators, but I think we need to speak about the institutions, which have to reconsider and open up the field of the design of cultural programmes to artists, asking the associations of artists to collaborate and help control the cultural policy.

ME: I get the impression that this situation of malaise brought about by the crisis, inoperativeness, classism and, in general, the dynamics of exclusion of this official public sphere, which is representative and aristocratic, has basically led to two replies in our country: the generation of an alternative sector that is still weak, but which on a symbolic scale is starting to be very important; and the individualist reply.

In my opinion, the alternative sector is dealing with the new situation from the dichotomy of state/civil society owing to

dissatisfaction with the dominant way in which the official public sphere works. But, in my opinion, dealing with the new situation from that dialectic is dishonest because establishing oneself as a radical otherness with regard to the structures of the state, based on a mystified conception of the autonomy of civil society, ultimately leads to the current tendency to an absence of social protection owing to the dismantling of the welfare state.

I think that, no matter how radical it is, the individualist reply consists of the mere projection of the autonomous, protected figure of the artist when giving a purely arbitrary reply to the dominant cultural policies.

In view of these two positions, I would say yes to the generation of certain alternative and democratic dynamics, but on a new scenario that should not be based on the reductionist dichotomy of state/civil society. An alternative public sphere of art that should be sustained on and, at the same time produce, a collective, pluralised identity. The *alternative civil society* to which I aspire could become a diffuse fabric based on the hegemony of this idea: an artist is not an artist essentially, the artist's identity is not constructed, like any other, in a political framework; in my opinion, that public sphere should be alternative and radically democratic.

XE: In view of that dichotomy of state/civil society, I very much like the idea of co-responsibility, a fundamentally political idea that connects with the citizen's capacity for intervening in the decision-taking process.

BH: My idea is simple: some artists, as a collective, try to deal with the gaps between them and other collectives. But I do not believe the idea of the artist having to undergo confrontation in order to establish his/her configuration. The artist makes an ideological option together with others to collectively deal with a number of problems which, in my opinion, correspond to the collective. As there is no regulation whatsoever, we need to fight for a standard that helps regulate the sector; to that,

we need to learn how to work as a collective and consider which is the model, from among all those that are possible, under which we want to operate because the biggest problem facing the artist collective is the lack of debate.





Mesa redonda

Sociedad y artistas

A continuación presentamos la mesa redonda «Sociedad y artistas» que el pasado 23 de marzo de 1997 se celebró en Arteleku con algunos representantes de asociaciones de artistas españoles. En la misma tomaron parte Xanti Eraso (XE), Florenci Guntín (FG), Begoña Hernández (BH), Poldi Langer (PL) y Marcelo Expósito (ME).

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 36, en 1998.

Xanti Eraso:

El espejismo originado en el colectivo de artistas en los años ochenta por la omnipresencia del mercado e institución pública generó una falsa esperanza de normalización. Parecía que las relaciones entre los artistas y la sociedad civil pasaban por la integración en ambas. ¿Cómo se plantea, realmente, esa relación?

Florenci Guntín:

El calentamiento de la economía en los ochenta generó muchos excedentes y dinero negro. El mercado del arte atrajo aquellos excedentes, se dispararon las compras y los precios y se creó una situación artificial que coincidió en el tiempo con la eclosión de las políticas culturales inexistentes hasta entonces. A su vez, las modas internacionales apoyadas por fuertes operaciones de proyección generaron versiones locales. Esos tres factores mercado, política y moda crearon un espejismo que se rompió con los primeros síntomas de la crisis económica, por un lado, y el cuestionamiento de las políticas de apoyo al arte, del otro. A partir de ahí, el mercado volvió a enseñar su verdadero rostro o más bien su inviabilidad.

Begoña Hernández:

En aquellos años se sintió la necesidad de salir al mundo, de hacerse moderno y gastar en cultura, en la acepción más tópica del término. En cuanto a la normalización del sector, creo que no puede darse, porque no hay status: el artista no ha tenido la conciencia de pertenecer a un tejido que podría ser una industria, un sector muy específico. Por tanto, la integración en la estructura comercial estuvo al servicio de intereses que estaban muy al margen de los intereses que pudiera haber entre los artistas, más allá del interés puramente individual.

Poldi Langer:

En esta sociedad superespecializada y estructurada desde el poder del dinero, hay un desprestigio del ideal utópico, y los artistas nos hemos vuelto prácticos y escépticos. Frente a ese individualismo, los artistas debemos unirnos para contribuir al desarrollo del individuo como ser creativo y autónomo frente al poder. Y

las asociaciones de artistas pueden favorecer la creación de dinámicas culturales nuevas, nacidas desde la base, desde los creadores.

Marcelo Expósito:

Yo creo que la crítica de los ochenta debería radicalizarse, en el sentido que la normalización no fue tanto un espejismo, sino que el mercado nunca existió en la institución del arte: no hubo regularización de relaciones laborales, ni control fiscal de circulación de bienes, ni regulación de las condiciones en que debía desarrollarse el mercado... La situación laboral de los artistas, por ejemplo, fue de supervivencia, casi en condiciones preindustriales de capitalismo salvaje: trabajo literalmente a destajo, etc. Por otra parte, siempre fue entendida como más legítima la aspiración a profesionalizarse en el ámbito de la mediación, desde la crítica hasta la gestión cultural. Como consecuencia de ello, las penosas condiciones se han naturalizado hasta el punto de que ha habido una renuncia generalizada a intervenir en ellas, y la tarea de las asociaciones va a chocar con esa renuncia a intervenir y efectuar sobre ese sistema una transformación profunda.

FG: Además, se dio una circunstancia especialmente perversa, ya que los que tuvieron acceso a la escena internacional no fueron artistas bregados en los sesenta y setenta, sino unos cuantos artistas jóvenes. Y es que esa operación sólo se podría hacer con los artistas cuya producción estaba controlada, cuya oferta y demanda se podían controlar. Fuimos incapaces de plantear una crítica a esa situación, tanto del mercado, como apuntaba Marcelo, como de la política cultural. Y sin ese paso previo no hay negociación de estatus posible, ni revisión de políticas, ni capacidad de influir para transformar esas situaciones.

ME: No hay que olvidar que las relaciones laborales imperantes en los ochenta entre artistas jóvenes y galerías eran y siguen siendo mucho peores que la peor de las formas de contratación laboral que después han sido socialmente contestadas. Esto demuestra —además de nuestra incapacidad para

intervenir— que desde luego el mercado, pero también la institución arte en términos globales, no son intervenibles desde una dinámica de exclusión de las instituciones públicas de cultura, sino necesariamente también desde otras instituciones que regulan dinámicas sociales y económicas generales.

XE: La pretensión de establecer una relación entre el arte y la ciudadanía ha sido siempre una constante en el discurso de algunos artistas. Los mecanismos para llevarlo a cabo, así como los resultados, han sido muy dispares. El papel de la denominada sociedad civil ha quedado relegado frente a las instituciones que han dominado la estructura del arte contemporáneo. Estas estructuras (museo, escuela, centro, galería...), ¿han alejado el arte de la sociedad? ¿Han creado una superestructura organizativa y funcional alejada de la realidad, o por el contrario debemos plantear la posibilidad de encontrar mecanismos que devuelvan a la ciudadanía el derecho usurpado?

ME: Me parece correcto plantear los museos, escuelas, centros, galerías, etc. en términos de estructuras, porque el arte es un constructor que se caracteriza por la existencia de una serie de mediaciones. Y las mediaciones adoptan formas cuyo contenido es específicamente ideológico. Cuando las estructuras mediadoras del sistema del arte se presentan como una vía natural, objetiva y transparente de relación del artista, de su obra con el público, están implantando un imaginario absolutamente engañoso que opaca la necesidad del artista de intervenir en ese sistema.

Por otra parte, es una situación engañosa también para los propios mediadores disconformes con el estado de las cosas, porque invita implícitamente a renunciar a intervenir en esas estructuras cosificadas. Por tanto, estamos hablando de una cuestión política, y también de imaginario. Creo que tienen que darse alianzas políticas específicas entre personas que trabajan en distintos

ámbitos y estamos decididos a intervenir en la configuración de las formas de mediación entre la producción del arte y su público, un público, que por lo demás, hay que construir.

BH: Creo que hay un serio problema en el arte contemporáneo, y es que la ciudadanía desconoce los mecanismos, no está familiarizada, no se le ha explicado... Ese divorcio que hay entre el artista y la calle es, a mi juicio, absoluto. En los últimos años se ha dado un salto en este país, y es muy difícil explicarle al ciudadano lo que se está haciendo en los diferentes territorios del arte contemporáneo, e intentar que haya un diálogo. En cuanto a si las estructuras propician este alejamiento, parece que faltan personas con conocimientos, que estén en el sitio adecuado, para propiciar discursos que tengan mayor presencia en los medios, ya que la presencia actual es escasa e ilegible. No sé si es porque el artista piensa que no es él quien debe hacer ese esfuerzo, o porque desde las estructuras no se hace, el caso es que nadie explica a la ciudadanía que es eso del arte contemporáneo.

PL: Ante esta situación de cultura manipulada y dirigida desde el poder económico, los artistas debemos hacer una autocrítica. Estamos en una situación cómoda, individualista, y con una falta total de compromiso. Ahí entra el papel de las asociaciones de artistas: sin limitarse a ser meros sindicatos, deben servir de nexo entre la sociedad y el mundo del arte.

FG: Los mediadores no han cumplido con sus funciones; el sistema de enseñanza no ha incorporado el arte contemporáneo; los mediadores en general no se interesan por el mundo del arte si no es para comentar los récords de precios en las subastas o el número de visitantes de las macroexposiciones; los museos de arte contemporáneo son muy recientes y se les pide que recompongan un vacío histórico. De las galerías ya hemos hablado. Quedaría la crítica que con buenas y heroicas excepciones ha naufragado en las

aguas de su retórica. Por otro lado, entiendo que el concepto de la autonomía en el arte se agota. Que estaríamos en el inicio de la era de la postautonomía en la que los artistas incorporan una preocupación por la recepción social de su trabajo y asumen una cierta autocrítica respecto a cómo se llevó hasta sus últimas consecuencias esa autonomía.

XE: En mi opinión, hay una serie de handicaps que tienen que ver con que la institución arte contemporáneo está ocupada por personalidades de carácter autoritario, prepotente, personalista y elitista; no es una estructura democrática. Las distintas relaciones humanas (entre galeristas o museos con los ciudadanos) están basadas en una estructura vertical y viciada. Además, nuestros canales de distribución están sin socializar, y no se facilita al individuo un acceso suficiente a la información. Funcionamos como una casta con unos sumos sacerdotes, como un camino iniciático... Yo acepto la responsabilidad y la autocrítica en el sentido de que esta estructura no democrática ha generado unas relaciones jerárquicas inaceptables. Ahí las asociaciones de artistas deberían jugar un papel fundamental a la hora de establecer unas nuevas reglas del juego que permitan la dignificación social del hecho artístico. Está claro que hay que establecer una normativa básica de usos y costumbres, porque lo que hay es un cierto vasallaje.

ME: Pero también hay que superar la renuncia por parte de los artistas a intervenir en esas estructuras. Debe establecerse una dinámica de generación de conciencia que invite a influir colectivamente en esos ámbitos de mediación. Se trata de crear, partiendo de lo existente, una esfera pública alternativa específica del ámbito del arte en que se den unas relaciones (interpersonales, de intercambio, intergrupales) que sean consensuadas, que nazcan de los debates, también del conflicto, del antagonismo. Y es que si el miedo al conflicto está completamente instalado en este país, en el tema del arte llega a extremos irritantes.

XE: Claro, es que desde el poder se ha organizado la estructura del arte de tal manera que tienes que andar con mucho tiento con lo que haces. Esto ha llevado a una fragmentación de las energías de los artistas y ha minimizado el efecto transformador de las energías creativas.

ME: Creo que existe también un problema de la acumulación de capital simbólico. Si bien algunos sectores han acumulado y mantenido su capital simbólico durante las décadas pasadas, el sector del arte lo ha perdido completamente. Hay que preguntarse por qué se ha perdido ese capital simbólico, que legitima socialmente una práctica determinada, y qué efecto ha tenido eso en la pérdida de un público. Tampoco pido esa legitimación absurda que consiste en ser tertulianos, pero es cierto que quienes trabajan en sectores periféricos del mundo del cine, por ejemplo, se están beneficiando del capital simbólico que acumula el sector central de la práctica del cinema. Como consecuencia, hay una regulación que permite que se puedan producir películas con ayudas públicas, con cierta normalidad, películas que tienen un público inferior a muchas exposiciones y trabajos de artistas. Luego no se trata sencillamente de una cuestión de cuantificación de públicos y rentabilidad económica, sino de legitimidad social.

BH: Es que ellos han conseguido tener una presencia porque en un momento dado han conseguido organizar el sector de modo que están presentes de una forma abrumadora, y se permiten el lujo de hacer producciones de nivel cero pesetas que ni se estrenan. Pero es que hablamos de una industria que en este país genera muchísimo dinero.

XE: Son instituciones que se han permeabilizado mucho más y que, democratizando sus estructuras organizativas, han sabido estar más cerca del ciudadano. Metafóricamente, la institución arte contemporáneo es muy poco republicana y muy monárquica. Muy poco republicana en el sentido de que no se ha devuelto a la *res publica*, al foro. Creo que hay

mucha aristocracia en nuestro mundo, y que tenemos que plantear una democracia.

FG: Yo tengo dudas respecto a que la estructura del mercado de arte llegue a normalizarse en este país. Por otra parte, aparecen nuevos canales de encuentro entre el arte y su público, en estado embrionario: por supuesto Internet, algunas televisiones... Pero todos esos nuevos sistemas de comunicación e información no son nada sin contenido, y por tanto se abre ahí un mercado importante. Eso va a cambiar el status del artista, y su forma de comercializar o distribuir, y las asociaciones están obligadas a reflexionar sobre eso. Aquí hay una cuestión de especial importancia, que es la de los derechos de autor, donde en el futuro nos podemos encontrar con mejores condiciones que en el mercado de arte tradicional.

ME: Hay una cuestión clara, y es que necesitamos un contralenguaje, y salir de algunos tópicos. Una de las vueltas que habría que darle a este debate tan genérico que mantenemos es pensar que la esfera pública del arte no existe, y dentro de eso que los mediadores no cumplen su función, y por ello que no hay políticas culturales, etc. Yo creo que la esfera pública del arte sí existe, pero su forma oficial dominante es de tipo representativo y aristocrático, y es utilizada por los grupos de poder hegemónicos en ese sector para escenificar su propio poder, estando sostenida por una mitología específica (la autonomía del arte, el artista individualista, los mediadores como protectores paternalistas...). Creo también que los mediadores sí que han cumplido su función, pero una función muy concreta: la crítica dominante de este país alimenta, sostiene y reproduce esa mitología específica de una esfera pública que mantiene la representación del poder de determinadas elites. El otro aspecto de su función es desplegar una actividad sistemáticamente deslegitimadora del arte entendido como práctica social y como forma activa de intervención política en un sentido amplio.

XE: La experiencia de la asociación de artistas catalana es ejemplar en ese sentido. Pero tampoco hay que crear ficciones: primero hay que crear consenso en el asociacionismo, que con una democratización radical de la organización permita crear un foro de tensión. Y junto a esas experiencias asociativas democráticas hay que crear nuevos espacios, nuevos lenguajes, incluso una nueva cartografía de instituciones y colaboraciones personales, expulsando a la clase aristocrática y facilitando las formas democráticas.

FG: Sí, puestos a plantearse estrategias o tácticas, el mediador más a tiro es la institución; a partir de ahí, los demás se echan a temblar. Y de hecho hay mediadores que desaparecen, y otros nuevos aparecen. El artista debe adelantarse a eso; hay que caracterizar esos nuevos mediadores, ver quién los controla... para empezar la partida en mejores condiciones que con los mediadores anteriores.

XE: ¿Creéis que el artista debe seguir supeditado a las directrices marcadas por la estructura del arte? ¿No deben las instituciones plantearse sus relaciones con los creadores e iniciar nuevas vías de desarrollo e interacción que fortalezcan la autonomía del hecho artístico? ¿Pueden, en este sentido, las asociaciones de artistas jugar un papel destacado en la configuración de un nuevo marco de relaciones?

PL: Hablamos de los mediadores, pero creo que hay que hablar de las instituciones, que tienen que hacer un replanteamiento y abrirnos a los artistas el campo del diseño de las programaciones culturales, solicitando a las asociaciones de artistas su colaboración y control en la política cultural.

ME: A mí me da la impresión de que esta situación de malestar que ha provocado la crisis, la inoperatividad, el clasismo y, genéricamente, las dinámicas de exclusión de esta esfera pública oficial, representativa y aristocrática, ha llevado principalmente

a dos tipos de respuesta en nuestro país: la generación de un sector alternativo aún endeble, pero que en el plano simbólico empieza a ser muy importante, y la respuesta individualista.

El sector alternativo, me parece a mí, afronta la nueva situación a partir de la dicotomía Estado/sociedad civil, debido a una insatisfacción con las formas dominantes de funcionamiento de la esfera pública oficial. Pero afrontar la nueva situación desde esa dialéctica me parece engañoso, porque establecerse como una alteridad radical frente a las estructuras del Estado, a partir de una concepción mistificada de la autonomía de la sociedad civil, redundará en último término en la tendencia actual a la desprotección social por el desmantelamiento del Estado asistencial.

La respuesta individualista, por muy radical que se presente, creo que sigue respondiendo al imaginario del artista individualista, consiste en una sencilla proyección de la figura del artista autónomo y protegido, a la hora de articular una respuesta puramente voluntarista frente a las políticas culturales dominantes.

Frente a estas dos posiciones yo plantearía, sí, la generación de ciertas dinámicas alternativas y democráticas, pero en un nuevo escenario que no debería basarse en la dicotomía reduccionista Estado/sociedad civil. Una esfera pública alternativa del arte que debería sostenerse sobre, y a la vez producir, una identidad colectiva, y pluralizada. La *sociedad civil alternativa* a la que aspiro podría materializarse en un tejido difuso, basado en la hegemonía de esta idea: que un artista no lo es esencialmente, que la identidad del artista se construye, como cualquier otra, en un marco político, que en mi opinión debería ser esa esfera pública alternativa y radicalmente democrática.

XE: Frente a esa dicotomía Estado/sociedad civil, me gusta mucho la idea de corresponsabilidad, idea fundamentalmente política que engarza con la capacidad del

ciudadano de intervenir en el ámbito donde se toman las decisiones.

BH: Mi planteamiento es más sencillo: algunos artistas, de forma colectiva, intentan afrontar los desfases que tienen respecto a otros colectivos. Pero no creo eso de que el artista para configurarse tiene que pasar por un desarrollo de confrontación. El artista hace una opción ideológica juntándose con otros para de forma colectiva afrontar una serie de problemas que entiendo que tiene el colectivo. Como falta la más mínima regulación, hay que pelear por una normativa que ayude a reglamentar el sector; para ello debemos aprender a funcionar de forma colectiva y plantearnos cuál es, de entre todos los modelos posibles, el modelo hacia el que queremos funcionar, porque el mayor problema del colectivo de artistas es la falta de debate.





Serge Daney*

Back to the Future

From 17 September 1987, the author, a film critic, decided to watch television systematically, in order to observe, describe and «without indulging in excessive mockery» write about the experience.

This text was published as «Back To the Future» in a collection of texts by Serge Daney *Le salaire du zappeur* published by P.O.L. Paris in 1993.

This text was previously published in Zehar 41, 1999.

* **Serge Daney** (Paris 1944-1992) was a film critic. He was chief editor at *Cahiers du Cinéma* from 1970 to 1981 and head of the film section of *Liberation* from 1981 to 1986.

When Nanni Moretti entitled his most recent film *La Messa è Finita* (*The Mass is Over*), he little knew how appropriate the term would turn out to be. Since when can a film critic be compared to a sort of priest whom people turn to from time to time to christen (with a little help from his pen) increasingly inferior audio-visual products as «films»? Since when has there been neither mass nor sermon? Since when has the audience —adults, at the end of the day— ceased to do just what they felt like? And since when has the great Cannes «party» become a catholic slaughter? Be that as it may, now, in 1987, faced with the crisis in cinema (above all a crisis in cinema halls), in the little world of the «professionals of the trade» some are beginning to lose their spirit, and others to lose their cool. It was at that point that I first began considering the most elementary of questions: what is the point of being a film critic today? I used to really like television. I liked it all the more because it was never important for me. Already very much a cinema-lover, I began watching television late in life, and somewhat perversely, I immediately applied the —inappropriate— criteria of cinema to it. Thus, for me television extended —even through its absurdity— the emotions and customs that had been born in the *cinématheque* in the 1960s.

I came from a journal —*Cahiers du Cinéma*— that had always placed cinema on a pedestal and seen the real as «impossible». Working alongside Jean Douchet, I had learned to take a close look at films, a «close-up», as Eisenstein used to say, as if my head should be the ultimate projection room. As a result, I mistrusted those who thought nothing remained of a film the moment it passed from the large to the small screen. It soon became clear that «love of cinema» embraced a number of different elements. Some, perhaps, felt more for the cinema hall than for the film itself, and from that perspective they were right to talk of nostalgia and treason. But others —myself included— preferred the film to the hall. The first group worshipped the Saturday night social ritual; the second group, on the other

hand, preferred to invent all sorts of personal rites in the dark anonymity of the non-stop cinema. The former still belonged to the theatre and its rituals; the latter already had one foot in the global image of the audio-visual flows.

The first group would never get over their lost object of desire —*Casablanca* or *Les Enfants du Paradis*, for example; the second group would follow it to the end of the world— and even beyond, unto television itself. For this reason, the comparison, exalted or Manichean, between cinema and television, had nothing to say that I found important. It prevented any discussion of what had been brought from cinema to television. So I made up my own *pro domo* theory, a theory of the incest between cinema and television. In brief, it was enough to note that all filmmakers who had to some extent or other revolutionised the way films were made seemed to have based their reasoning more on a «history of communications» than on some hypothetical «history of cinema». The real impact of filmmakers such as Vertov, Rossellini, Bresson, Tati, Welles, Godard and Straub (among others) lay in their unstable position, half way between the poetic requirements of cinema and the global advance of the mass media. Few of them actually despised television, however (Rossellini even warmly embraced it in the late 1960s), and most would have worked for television had it not insisted on making sickly-sweet melodramas and educational films that ultimately followed the lines of the Autant-Laras and the Delannoy of the 1950s. Good and bad procedure became utterly confused and things became unnecessarily complicated.

Chewing over these issues, I began to watch television systematically from September 15, 1987. I decided I would observe, I would describe and I would not indulge in excessive mockery; that and writing about it every day were the only rules I set myself. A hundred days later, the view seemed to have cleared, and even become simpler. Like a return to common sense after fruitless complication. Like the *terra firma* of first principles. Firstly, I realised that all that was

a single shared element in all that was hateful about television. Programmes that dispensed «culture» and entertaining talk show hosts all did things in the same sickly-sweet way, pitying us for having nothing else to turn to fill the tragic deficiencies in our supposedly senseless lives. They made us feel that we would be nothing without them. They whispered to us that real life was not «elsewhere»; that there was nothing comfier or more friendly than the corner of a well-lit studio. They tried to persuade us that the *de facto* monopoly television exercises over the suffering solitude of its viewers — especially the elderly— was proof of their greatness of soul and their sympathy for others.

My first (mental) cry of revolt was: «Television compensates for nothing». I immediately realized that my old theory about cinema-television incest (another way of describing the thirty-year adventure of «modern cinema», from Rossellini to Godard) was no longer true. The art of cinema had undoubtedly consisted of answering in advance questions that no one had previously asked. But in 1987 there was no longer any reason to hesitate. At best, television —adult television— might take up these questions again.

Cinema, on the other hand, had no choice but to ask new questions. It had ceased to be the trailer for the all-powerful myth of effective and happy communication, to become what was left of communication, before or after it had been transmitted.

Thereafter, one could stop reproaching television for not giving us what it did not have. As he always does, Godard, in high tone after the launch of *Soigne ta Droite* made two or three provocative remarks full of common sense. He said that culture is television because culture is transmitted and television can only transmit. He said that cinema had transmitted itself, and thus had sometimes become an art.

However it became equally possible to criticise television whenever it distanced itself from its

function, which I think can best be summed up as «ecological». Television would accompany our lives without replacing them; it would give us «news» about the world, it would be the least pollutant of all landscapes.

Had I been channel-hopping only to come back to those primary truths? Should I accustom myself to effortlessly dissociating cinema from television? Had a new order been ushered in, with each actor taking up his «roles» anew? Had the virtues of impurity and the charm of incest been exhausted?

One only had to listen to the commotion over recent films to realize that an era was coming to a close. Accustomed to fighting for Straub, I was surprised to find myself «defending» the latest Fellini films; not because they were being criticized, but because they had incited the same reactions of indifference and exhaustion among their admirers and detractors alike.

Now definitively a minority taste, cinema no longer had to be «*de auteur*» because the *auteur* had offered a personal response to obligations and commissions. This type of commission was no longer to be found in present-day cinema: anyone making a film, large or small, French or African, traditional or daring, would now do so from a personal standpoint. Defunct as an industry, cinema would once more become a craft, poor or affluent, and it would address everything left outstanding after the steamrollers of mediated communication had passed by. Anyone want to resist?

And so I gave up my channel-hopping feeling somewhat more optimistic. Ultimately, things seemed simple and one could at least imagine a physical separation of cinema and television. Television was ecology because it spoke to the responsible citizen in us, that is to say, to the adult. It is the adult that must stand up to the constant risk of puerility. But cinema had derived its strength and its longevity (one century!) from the very fact that it was partly built on childhood. It was an aspect it might

lose, but it would be unviable without it (an «adult audience» is an unachieved utopia).

If love can be defined as «making a virtue of necessity», and if television is powered by love (or as Lacan would have it, the love that comes from «yum-yum»), cinema is clearly powered by desire.

If television is a vehicle of culture, cinema transmits experience. If television requires its own de-ontology, the tracking shots of cinema have been «moral» questions.

If there is talent to be found in television scheduling, nothing will ever release cinema from the desire to produce. Finally, if television is our prose (and we will never talk well enough), cinema no longer stands a chance as anything but as poetry.

Serge Daney*

Regreso al futuro

Este texto se publicó con el título «Back to the future» en la recopilación de textos de Serge Daney *Le salaire du zappeur* editado por P.O.L. París en 1993.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 41, en 1999.

* **Serge Daney** (París 1944-1992) fue crítico de cine. Redactor jefe de *Cahiers du Cinéma* de 1970 a 1981 y responsable de las páginas de cine del periódico *Liberation* de 1981 a 1986.

Al titular su último filme *La Misa ha terminado*, Nanni Moretti no sospechaba lo ajustado del término. ¿Desde cuándo era comparable la crítica cinematográfica a un cura al que, de cuando en cuando, se va a ver para que con la ayuda de un poco de escritura, bautice como «filmes» a productos audiovisuales cada vez más degradados? ¿Desde cuándo no había ya ni misa ni sermón? ¿Desde cuándo el público —adulto, al fin y al cabo— no hacía ya lo que le daba la gana? ¿Y desde cuándo giró la «fiesta» de Cannes hacia la carnicería catódica? La cosa es que en 1987, frente a la crisis del cine (que es ante todo una crisis de las salas de cine), en el pequeño mundo de los «profesionales del oficio» algunos comenzaron a perder la moral, y otros los estribos. Fue entonces cuando me planteé, por primera vez, la más elemental de las preguntas: ¿a qué viene, hoy en día, eso de hacer crítica cinematográfica?

A mí me gustaba mucho la televisión. Me gustaba especialmente porque nunca antes había contado para mí. Había comenzado a verla tarde, muy cinefilizado ya y, un poco perversamente, le había aplicado criterios inadecuados, es decir, los del cine. De golpe, la televisión prolongaba para mí, incluso mediante el absurdo, emociones y costumbres nacidas en los sesenta, en la Cinemateca. Venía yo de una revista —*Cahiers du Cinéma*— que había tomado siempre el cine como fetiche y lo real como «imposible». Allí, junto a Jean Douchet, aprendí a ver las películas muy de cerca, «en primer plano» como decía Eisenstein, como si mi cerebro debiera ser su sala de proyección última. Por eso desconfié siempre de aquellos para los que nada quedaba de una película en cuanto pasaba de la pantalla grande a la pequeña.

Con el tiempo, parecía claro que el «amor por el cine» debía comprender cosas diferentes. Algunos tal vez apreciaran más la sala de cine que la propia película que estaban viendo, y tenían razón al reivindicar ahora la nostalgia o la traición. Pero otros —entre los que me incluyo— habíamos preferido la película

a la sala. Los primeros veneraban el ritual social del sábado a la noche, mientras que los segundos preferían inventarse todo tipo de ritos personales en el oscuro anonimato del cine permanente. Los primeros permanecían todavía en el teatro y sus rituales, pero los segundos tenían ya un pie en la imagen global de los flujos audiovisuales. Los primeros nunca llegarían a consolarse de su objeto perdido —pongamos *Casablanca* o *Les Enfants du paradis*—, en tanto que los segundos lo perseguirían hasta el fin del mundo e incluso más allá, hasta la televisión. Por ello, la oposición entre cine y televisión, exaltada o maniquea, no me decía nada que importara. Impedía pensar en lo que del cine había pasado hacia la televisión. Así, me fabriqué yo una teoría en plan doméstico, una teoría del incesto entre el cine y la tele. Dicho en dos palabras, bastaba con hacer notar que todos los cineastas que habían revolucionado poco o mucho la manera de hacer películas parecían haber razonado más en función de una «historia de la comunicación» que en función de una hipotética «historia del cine». El impacto real de cineastas como Vertov, Rossellini, Bresson, Tati, Welles, Godard o Straub, entre otros, residía en su situación inestable entre las exigencias poéticas del cine y los progresos de los *mass-media* a escala mundial. La mayoría de ellos, además, no había despreciado la televisión (Rossellini había incluso optado ardentemente por ella al final de los años sesenta) y habrían trabajado en ella si la televisión no se hubiera empeñado en fabricar series dramáticas pegajosas o telefilmes educativos que, después de todo, estaban en la misma línea de los Autant-Lara o de los Delannoy de los años cincuenta. La confusión entre buenos y malos procedimientos era total y así se rizó el rizo.

Rumiando todas estas cosas me puse, a partir del 15 de setiembre de 1987, a ver sistemáticamente la televisión. Observar, describir, no burlarme demasiado, ésa era la única regla; la otra era escribir todos los días. Cien días más tarde, me pareció de pronto que poco a poco el panorama se aclaraba, incluso que se simplificaba. Como una vuelta al sentido

común después de inútiles complicaciones. Como la tierra firme de algunos principios elementales.

En primer lugar, me di cuenta de que todas las cosas odiosas de la televisión tienen un punto en común. Programas dispensadores de «cultura» o presentadores entretenidos hacían las cosas de la misma manera dulzona para compadecernos por no tener más que eso para compensar las trágicas carencias de nuestras vidas supuestamente inútiles. Nos hacían sentir que sin ellos no seríamos nada. Nos susurraban que la verdadera vida no estaba ya «más allá» y que nada había más acogedor y amable que el rincón de un estudio bien iluminado. Nos colaban como grandeza de espíritu y piedad por el prójimo el monopolio de hecho que la televisión ejerce sobre la sufrida soledad de sus telespectadores, comenzando por los de mayor edad. Mi primer grito (mental) de insurrección fue entonces: «La tele no compensa nada».

Enseguida, me percaté de que mi antigua teoría sobre el incesto cine-tele (otra manera de hablar de la aventura de treinta años de «cine moderno», de Rossellini a Godard) había dejado de ser cierta. El arte del cine había consistido sin duda en responder con antelación a preguntas que nadie se habría planteado antes. Pero en 1987, no había ya lugar a duda. En el mejor de los casos, la tele —una tele adulta— retomaría tales preguntas. En cambio, el cine por su parte no tenía otra opción que plantearse nuevas preguntas. Había dejado ya de ser la cinta-anuncio del mito todopoderoso de la comunicación eficaz y feliz, para convertirse en lo que quedaba de la comunicación, antes o después de que se transmitiera.

A partir de ahí, se hacía posible dejar de reprochar ya a la televisión el no ofrecer lo que no tenía y, como de costumbre, el Godard lleno de tonalidades del lanzamiento de *Soigne ta droite* vino a decir oportunamente dos o tres cosas provocativas y de sentido común. Que la cultura es la tele, puesto que la cultura se transmite y la tele no puede sino transmitir. Que el cine, por su parte, se habría transmitido a sí

mismo, de ahí que en ocasiones haya sido un arte.

Pero entonces se hacía igualmente posible criticar la televisión cada vez que se alejara de su función, que me parecía que el calificativo «ecológica» resumía mejor que cualquier otro. La televisión acompañaría nuestras vidas sin reemplazarlas, nos ofrecería «las noticias» del mundo, sería el menos contaminante de los paisajes.

¿Había estado yo haciendo *zapping* sólo para descubrir estas verdades originales? ¿Debía habituarme a disociar sin esfuerzo cine y televisión? ¿Se había iniciado el nuevo orden y cada actor comenzado a retomar «sus papeles»? Las virtudes de la impureza y el encanto del incesto, ¿estaban ya agotados? Lo cierto es que bastaba escuchar el «ruido» producido alrededor de películas recientes para sentir que un periodo se acababa para siempre. Yo, que estaba acostumbrado a pelear a favor de Straub, me sorprendía a mí mismo «defendiendo» los últimos filmes de Fellini, no porque nadie los atacara, sino porque provocaban tanto entre sus admiradores como entre sus detractores idénticas reacciones de indiferencia y agotamiento.

Definitivamente minoritario, el cine no tenía ya por qué ser «de autor», puesto que el autor era quien había sabido dar una respuesta personal a sus obligaciones y a un encargo. Tal encargo no se podía encontrar en el cine de la época: cualquiera que hiciera una película, grande o pequeña, francesa o africana, discreta o atrevida, lo haría en todo caso a título personal.

Industrialmente caduco, el cine se reconvertiría en artesanía, pobre o lujosa, y hablaría de todo lo que queda pendiente tras el paso de las apisonadoras de la comunicación mediatizada. ¿Un resistente?

Un poco más optimista ya, dejé de hacer *zapping*. Las cosas, en el fondo, parecían simples, y la separación corporal entre cine y televisión era por fin algo pensable. La

tele se correspondía a la ecología porque despertaba en nosotros el ciudadano responsable, es decir, el adulto. A él competía la responsabilidad de decir no al riesgo permanente de infantilización. En cambio, el cine había alcanzado su fuerza y longevidad (¡cien años!) gracias al hecho de que se apoyaba en una parte de la infancia. Podría perderla, pero no sería viable sin ella (un «público adulto» es una utopía no alcanzada). Si «hacer de la necesidad virtud» es una definición del amor, y si la televisión funciona con el carburante del amor (es decir, según Lacan, con «ñam-ñam»), está claro que el cine funciona más bien con el deseo.

Si la televisión canaliza la cultura, el cine nos hace pasar por experiencias. Si la tele debe tener su deontología, los *travelling* del cine han podido ser «cuestiones de moral». Si la tele puede tener talento en la programación, nada eximirá jamás al cine del deseo de producir. Si, en fin, la tele es nuestra prosa (y nunca se hablará suficientemente bien), al cine no le quedan posibilidades más que en la poesía.





Elizabeth Diller*

Bad Press

The author analyses the consequences of introducing the effectiveness management of industrial production into housework and asks the question: what would happen if the chore of ironing were to be completely free from the aesthetics of efficiency? In reply, she presents a dissident ironing project.

The original text was published in the book *Gender Space Architecture*, by Jane Rendell, Barbara Penner and Iain Borden and published by Routledge, London and New York, 2000.

This text was previously published in *Zehar* 44, 2000.

* **Elizabeth Diller** is an architect and partner at the Diller & Scofidio studio. She is also associate lecturer at Princeton University, New Jersey. Project assistants: **Brendan Cotter**, **Heather Champ** and **John Bachus**, **Linda Chung**, **Paul Lewis**, **David Lindberg**.

Private property

In order to establish what the category of public exhibitionism includes according to legislation against nudism, the state of Florida drew up a legal definition of buttocks:

Extract: The rear part of the human body located between two imaginary lines that run parallel to the ground when a person is standing, the first or highest line is located at the top of the separation between the glutei (i.e. the prominence formed by the muscles that run from the back of the hip to the back of the leg) and the second line is located at the lowest visible point of said separation or at the lowest point of the curvature of the fleshy protuberance, located at the lowest position in either of the two, and between two imaginary lines on each side of the body, which run perpendicular to the ground and to the aforementioned horizontal lines, where said perpendicular lines run from the point at which each gluteus joins the outside part of each leg¹.

Any exposure of the flesh included in said rectangular limit would be an infraction of the law. Unlike the land law, where the boundaries of a property protect the private space from public transgression, the boundaries of property that define the body considered socially proper protect the public space from private transgression. The play on words between property and proprietary or proper² is particularly intricate as far as the body is considered as a legal space.

However, the body has been a space of uncertain jurisdiction for a long time, ever since the heartbreaking inscription of the crime against the state on the body of the accused by Kafka at the proposal made by William Buckley to legally order that every homosexual found to be HIV positive should have their buttocks tattooed. The invisible marks on certain social bodies are more common: for example, the bodies produced by disciplinary techniques and technologies of power analysed by Michel Foucault. Here, the body

is inseparable from its institutional structure, as is the body of the soldier, instrumentally encoded to the most insignificant of levels. The articulation of each of their gestures, from their walking posture to their handwriting, were broken down into their parts, each of which was given a duration and an order of appearance³, and they were given as much representational value as the uniform that covered their bodies. However, as we know, bodies are made of more subtle control mechanisms, like the slender body shown by popular media. This body is being continuously reinterpreted through a complex mesh of discourses that include health, beauty, economics and geography.

Home-made bodies

At the end of the 19th century, the body started to be understood as a mechanical part of industrial productivity, an extension of the factory structure. Scientific management, or Taylorism, sought to rationalise and standardise the movements of this body, using its dynamic energy and turning it into effective labour. According to Anson Rabinbach, the dynamic language of energy was at the centre of many social and political utopian ideologies at the beginning of the 20th century: Taylorism, Bolshevism and fascism. All those movements sought the body as a productive force and as a political instrument whose energies could be submitted to scientifically designed organisation systems⁴.

Shortly afterwards, the practice of managing bodies for the factory was introduced into offices, schools and hospitals. For the first decade of the 20th century, scientific management was introduced into the home and applied to household chores. Time-and-motion studies for dissecting each of the worker's actions to conceive ideal forms of movement and, ultimately, the ideal worker were imported into the home to examine each movement made in domestic chores and obtain the ideal housewife (the term *housewife*, as used in Europe after the 13th century, required the reconceptualisation of the word *wife*

and the word *house* with respect to the 1920 American middle-class family that had no servants). Scientific management interpreted the housewife's body as a dynamic force with an unlimited capacity for work. Its only enemy was fatigue and fatigue, in the broad sense of the term, undermined the moral imperative of the new social reform: the claim that all waste was potentially usable.

When Frank Gilbreth increased the effectiveness of bricklaying by introducing a less inclined work posture, Christine Frederick, the first exponent of scientific effectiveness in the home, asked the question: Didn't I, like hundreds of women, unnecessarily bend over kitchen tables, sinks and ironing boards like bricklayers bend over bricks?

Extract: Precooked food, made possible by new progress in packaging, saves housewives a lot of time. Consider the difference in the time and effort required to make a precooked, packaged goulash and cooking one from scratch. The lights that are fastened to the cook's wrists show how many additional movements she had to make during the 90 minutes that were required for the longer form of cooking in comparison with the pre-cooked form, which took only 12 minutes⁵. Reaching heights of 116, 142 and 182 cm above the floor with the arms requires an increase in oxygen consumed per minute in comparison with standing still of 12%, 24% and 50%, respectively. The energy consumed is therefore proportional to the height reached. Stretching out the arms requires less energy than bending the body. Reaching heights of 55 and 7 cm above the floor by bending the trunk increases oxygen consumption in comparison with the amount required when standing still by 57% and 131% in terms of cubic centimetres of oxygen per minute. Reaching a height of 7 cm above the floor by bending the knees requires an oxygen consumption of 224%. Despite the fact that this would suggest that bending the trunk requires less energy than bending the knees, bending the knees would involve less muscular effort⁶.

The application of work-saving techniques based on scientific management, together with the introduction of domestic appliances, the new electrical servants, sought to save the physical energy spent by housewives in the 1920s. According to the rhetoric of efficiency, the time and energy saved would release women from the home and allow them to join the paid workforce.

However, the search for efficiency did not meet its promise of liberation. Efficiency was often taken as an objective in itself. Ironically, this meant that housewives had to do an amount of work that increased as cleaning standards and expectations grew to compulsive levels. The discovery of the domestic germ and the proliferation of the germ theory exacerbated the association between dirt and disease. Dirt soon became a moral construct that housed sexual, religious and aesthetic distinctions. The turning of hygiene into a fetish led to the problem of cleanliness being confused with beauty, chastity, piety and modernity. As efficiency focused more and more on the domestic space and on the domestic body, interior design succumbed to the paranoia of hygiene. The engendering complexity of dust and bacteria in the interior spaces of the 19th century disappeared and gave way to the pure surface that was «white, terse, smooth, non-porous and continuous» under the persistent disciplinary gaze of the housewife.

Although the application of scientific management did not liberate housewives, daily housework was rationalised more and more thanks to the women who had to stay there. In order to eliminate the stigma of what was considered as a low-category service provided by women, between the 1920s and 40s, domestic chores gradually became a male affair and were reconfigured as a more global economic management of the home⁷. The domestic economist now combined the expertise of the nutritionist, doctor, accountant, childcare specialist and informed consumer, among others.

Despite this new characterisation, the effective physical effort that was required for domestic chores continued to be as exhausting and unpleasant as ever. The dirt that was previously absorbed by the servant's body was now a direct concern for the lady of the house⁹. In a house of the first half of the century, without servants, keeping the female body idealised with no evidence of decadence became a project of devotion similar to maintaining the idealisation of the domestic space. The aim of both was to avoid the corrosion of age and restore ideal order on a daily basis, with criteria and values that were generated and fostered by the popular media.

Nowadays, looking after the home and the body have found a new point of union: domestic chores can be incorporated into a daily routine of aerobics and carried out to the rhythm of a physical fitness trainer on TV. The housewife, who is no longer socially isolated, can carry out her domestic chores with an endless number of TV viewers. Despite the fact that housework is gradually no longer being associated with one single gender and that workplaces and leisure areas are becoming more and more interchangeable, most of the conventions on looking after the house remain unchanged. The fundamental activities of domestic chores, keeping dirt under control and restoring daily order, are still subject to the economic ideals of industry, guided by the economic principles of the movement that was originally designed by efficiency engineers. Take, for example, the procedure for ironing a man's shirt explained by a domestic chores manual of the 1960s:

Extract: Place the back of the shirt in the centre of an ironing board with the camisole stretched. Raise the iron as little as possible, move it, with the tip pointing towards the collar, from the camisole to the fold of the back tail and press on the board, using slow, appropriately directed and rhythmic movements. To avoid excessive handling of

the clothing, turn the shirt as follows: First of all, turn it clockwise on the surface of the ironing board to reveal the front-left part of the panel. Press down. Pause when you press on each buttonhole and pocket so that the steam can enter the fabric on the back and inner strip. Then turn the shirt clockwise to reveal the front-right part of the cloth and press, turning the tip of the iron around each button. Slide the camisole of the right shoulder onto the end of the ironing board and press down. Repeat the operation with the camisole of the left shoulder. Extend the right sleeve with the opening facing upwards and press down diagonally across the width of the sleeve from the underarm seam to the top edge of the wrist, pressing down to make a well-defined fold. Repeat this procedure with the left sleeve. With the rear of the camisole in the middle, press down on the fold of the collar and the inner collar, directing the iron towards the tips of the collar. Turn the shirt over with the front facing upwards and fasten the buttons. Using the Z method to eliminate unnecessary movements of the shirt and arms, turn the shirt over. Fold the front-left surface to the centre, pressing down to make a well-defined fold from the outer edge of the camisole to 6 cm from the underarm seam to the hem of the tail. Fold the left sleeve 45 degrees at the shoulder seam so that the length of the sleeve is parallel to the length of the fold on the rear surface and press down. Repeat this procedure with the back-right surface and the right sleeve. Fold the shirt tail to 1/3 of the distance to the collar. Fold 1/3 again towards the camisole, making sure that all the edges are in line and form 90-degree angles. Using the Z method, turn the shirt over so that the front is facing upwards and press down lightly.

With the arrival of the electric iron, ironing was gradually governed by minimums in both aesthetic and economic terms. Minimum efforts were made to shape the shirt with a minimum number of flat surfaces in one repetitive two-dimensional unit that would consume a minimum amount of space. This shirt would reveal a minimum number of folds when it was worn, especially in the exposed area between

the jacket lapels. The standard model for ironing a man's shirts usually returns the shirt to a flat, rectangular form that fits economically into orthogonal storage systems: at the place of manufacture, the shirt ironed at the factory is piled up and packaged in rectangular boxes that are loaded like cubic volumes onto trucks and transported to save space, so that the rectangular shape of the shirt is reinserted into orthogonal display boxes and then, after it has been purchased, kept at home on wardrobe shelves or in drawers in dressers and, finally, in suitcases when away from home. The shirt has been taught to adapt to a tacit social contract on each scenario.

When it is worn, the residue of the orthogonal logic of efficiency can be seen on the surface of the body. The parallel folds and concise right angles of a clean, ironed shirt have become coveted emblems of refinement. The by-product of efficiency has become a new object of desire.

But, what would happen if the chore of ironing were to be completely free from the aesthetics of efficiency? Perhaps the results of the ironing process could represent the post-industrial body more appropriately by replacing the image of functionality with that of dysfunctionality.

Bad Press (Instructions for dissident ironing)

Shirt 1

With the front-left panel of the shirt on the ironing surface, slide the tip of the iron from the outer edge of the shoulder seam in a straight diagonal line to the fifth or sixth buttonhole, depending on the angle of the interior lapel of the jacket that is to be worn. Repeat this procedure with the right panel and iron only the area inside the V. Press down on the collar fold, moving the iron towards the tips of the front collar. Iron only

the five centimetres of the cuffs that are visible. Fasten the front part and press down lightly to make a well-defined fold left to right of the edges in a V shape.

The English dandies of the 18th and 19th centuries introduced the concept of personal hygiene. The white shirt was presented as a washable and socially acceptable layer between underwear and outer garments. It represented a new form of hygiene. The surprising innovation of wearing a clean shirt every day has been attributed to Beau Brummel.

Extract: According to the good social tone of dandyism, the white layer that covered the skin always protruded beyond the edges of the outer garments at the cuffs and collar, standing as a hygienic structure for the obsessively well-cared-for hands and head. Detachable collars and cuffs were therefore subjected to the strictest boil washes, starching, ironing and polishing processes. What initially sought to represent a new wave of austerity in men's clothing, The Great Male Abandonment, became fascination for the artifice that transformed the image of sobriety into an image of extravagant efficiency⁹.

Shirt 2

Iron a shirt according to the ironing procedure, but do not fold it. With the shirt facing upwards, fasten the second button in the first buttonhole in the collar. Continue fastening the buttons in order, leaving out the fourth button. The remaining buttons must be appropriately aligned. Turn the shirt over and iron the left and right surfaces. Correct the irregularity by moving the braid of the shoulder and fold it seven degrees from the horizontal strip.

The prisoners designated for washing clothes at state prisons have invented a very elaborate language by practising their ironing. The apparently superfluous and decorative folds that are ironed into the clothing of other prisoners is given a figurative value understood only by those in the know. The fold, another

form of inscription, like a prison tattoo, on soft and flexible surfaces is a sign of resistance of the deprived. In the same way that the tattoo is made on the prisoner's only possession, his skin, the fold is made directly on the institutional skin of the prison uniform: it is a camouflaged distortion. The crease offers more resistance to appropriation than the tattoo insofar as its abstract language is illegible for anyone not in the know, unlike the typically pictorial language of the tattoo.

Shirt 3

Iron the shirt until it is completely smooth. Keep the back panel facing upwards and use the standard ironing procedure, folding the right sleeve onto the right surface. Leave the left sleeve free. Continue ironing, folding the shirt along the axis of the right sleeve to reduce it to the exact width of the front pocket. Fold the right sleeve in half lengthwise and iron it. Fold it into a cross and slide the right sleeve through the collar and, with a crease 13 cm from the cuff, put it into the pocket.

Extract: When patient X started to ironed an article of clothing, she was unable to stop until she collapsed from exhaustion. The patient meticulously and unceasingly ironed the most unnoticeable creases in a shirt, e.g. ironing the same areas again and again. The creases could never go away completely, so she could never finished the work well, according to her expectations; and the chore of ironing unavoidably produced new creases in the clothing¹⁰.

Shirt 4

Iron the shirt without folding it. Fasten the cuffs and front panels of the shirt. Push the collar inside the shirt from the top and pull it out between the fourth and fifth buttons. Fold the cuffs on themselves and smooth them down with the iron. Insert the cuffs through the collar, keeping the axis of the crease at 45 degrees. Fold the collar

downwards on itself. Iron the left and right surfaces and make the perpendicular folds before the third button and after the sixth.

Extract: Manufacturers are acclaiming the Japanese invention of 100% low-iron shirts that do not shrink as the best trick in men's clothes since the arrival of stay press shirts almost three decades ago. The shirts represent the ultimate challenge against the iron because, in comparison with most of the other clothes, they are made of fine fabric. When the cotton is worn and washed, the hydrogen bridges that connect the cellulose molecules in the cotton can break. If the bridges are broken, the molecular chains swell up and change when they are washed, which produces creases. However, when the cotton is treated with resins and other reactive molecules, new bridges are formed between the cotton molecules to stabilise the fabric. Scientists specialising in shirts finally have a scale for classifying creases, with 1.0 as the equivalent to a raisin and 5.0 as the ideal condition. These new shirts vary between 3.5 and 4.0. In Japan, where household chores are still largely separated traditionally according to gender, those shirts are widely accepted not only by women who hate ironing, but also by working men who, during their trips, can now wash a shirt in the basin, hang it up to dry and wear it the next day¹¹.

Indeed, the popularity of the miraculous low-iron fabrics among Japanese businessmen is maintaining the image of devotion shown by their wives.

Taken from the well-known game show *Family Feud*: Listen carefully to the next question. We asked 100 married men. 'Name one of the first alarm signs that a marriage is not going well'. The six most common answers were as follows: constant arguing, lack of communication, stopped cooking, no sex, stops ironing, infidelity.

With the arrival of the miraculous fabrics, ironing may become an expression of love.

Shirt 5

Iron the right sleeve with a well-defined fold in the centre. Turn the left sleeve inside out. Iron it and pull the sleeve out through the buttoned collar. Put one hand inside the right sleeve through the opening and take hold of the bottom of the shirt by the front strips. Insert the shirt completely into the right sleeve until the collar is next to the underarm seam. Align the collar and cuffs with the vertical fold of the sleeve.

Two speculations on the Deleuzian fold:

Extract: John Rajchman: It cannot be said that the fold is inherent to philosophy, although it is etymologically associated with many words (fold, words with *-plic* and *-plex*, such as multiplicity, perplexity, complexity and complication. The fold implies an emotional space. The modernist term *machines for life* sought to express a clean and effective space for the new mechanical body; but, who will invent a way of expressing the promotional space for the new multiple body?"¹²

Greg Lynn: The culinary theory has coined a definition for three types of recipes. The first implies the manipulation of homogeneous elements. The acts of whipping, shaking and stirring change the volume of liquid, but not its nature. The second mixes two or more different elements. The acts of chopping, dicing, grinding, grating, slicing, crumbling and crushing break the elements up into fragments. The third, which includes the acts of mixing, beating butter and combining, brings together multiple ingredients by stirring them slowly and repeatedly in such a way that their individual characteristics remain. If there is any effect produced by this type of folding in architecture, it is the ability to integrate unconnected elements into a new continuous mixture. A folded mixture is not homogeneous like whipped cream or fragmented like crushed walnuts, but rather smooth and heterogeneous¹³.

Shirt 6

Turn the shirt inside out and centre it on the ironing surface, stretching out the openings. Separate the back panel into 20 equal sections. Fold each section like an accordion and press down firmly. With the shirt folded and ironed, roll it up towards the neck, letting the front left and right panels extend from the end of the collar. Fold the collar onto the compressed shirt and fasten the collar buttons. Invert the sleeves that were inside out onto the other side panels. Fasten the cuffs and iron them.

The fold has been a useful metaphor for the discourse of post-structuralist architecture because it consolidates ambiguities such as the surface and the structure, the figure and the organisation. One of the main attributes of the fold is not that it is figurative. The fold also implies reversibility: If anything can be folded, it can also be unfolded and re-folded.

The crease is a more convincing metaphor because it resists transformation. The crease has a longer memory than the fold and it has figurative value, in the form of inscription. The crease is more difficult to eliminate. Its signals guide its continuous confirmation until it is inscribed in a new order with the illusion of permanence.

References

- 1 **Marshall, S.** «Bottom Line on Buttocks» in *USA Today*, 19 March 1992.
- 2 This relation has been eloquently analysed by **Catherine Ingraham** in «The Faults of Architecture: Troping the Proper», *Assemblage* 7 ,1988.
- 3 **Mc Anulty, R.** «Body Troubles» in *Strategies in Architectural Thinking* , Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.
- 4 **Rabinbach, A.** *The Human Motor*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- 5 **Thompson, H.** *Thresholds to Adult Living*, 1955.
- 6 **Bratton, E.** *Oxygen Consumed in Household Tasks*, Bulletin 873, Ithaca: New York State College of Home Economics, Cornell University, 1952.
- 7 Paraphrased from **Phyllis Palmer**, *Domesticity and Dirt: Housewives and Domestic Servants in the United States, 1920-1945*, Philadelphia: Temple University Press, 1984.
- 8 Ibid.
- 9 Paraphrased from **Zvi Effrat** en «The Unseemliness of the Fashionable» in *Architecture: in Fashion*, New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- 10 Reference case of a teacher under treatment for an obsessive-compulsive disorder in *Journal of Behavioral Research*.
- 11 «Low Iron 100% Cotton Shirts Expected in the US by Father's Day», *New York Times*, 30 December 1993.
- 12 Paraphrased from **John Rajchman** in «Out of the Fold» in *Architectural Design*, #102, *Folding Architecture*, 1993
- 13 **Lynn, G.** «Architectural Curvilinearity» in *Architectural Design*, #102, *Folding Architecture*, 1993.





Elizabeth Diller*

Bad Press

La autora analiza las consecuencias de la introducción de la gestión de la eficacia de la producción industrial en las labores domésticas y se pregunta: ¿qué pasaría si la tarea de planchar se liberara totalmente de la estética de la eficiencia? Como respuesta presenta un proyecto de planchado disidente.

El texto original se publicó en el libro *Gender Space Architecture* editado por Jane Rendell, Barbara Penner y Iain Borden y publicado por Routledge, London y New York, en el año 2000.

Este texto fue publicado anteriormente en *Zehar 44*, en 2000.

* **Elizabeth Diller** es arquitecta, socia del estudio Diller & Scofidio, y profesora asociada de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey.
Asistentes del proyecto: **Brendan Cotter**, **Heather Champ** y **John Bachus**,
Linda Chung, **Paul Lewis**, **David Lindberg**

Propiedad privada

Para establecer lo que se incluye en la categoría de exhibicionismo público en la legislación contra el nudismo, el estado de Florida elaboró una definición legal de las nalgas:

Extracto: La zona posterior del cuerpo humano situada entre dos líneas imaginarias que van paralelas al suelo cuando una persona está de pie, la primera línea, o más elevada, situada en la parte más alta de la división de los glúteos (a saber, la prominencia formada por los músculos que se extienden desde la parte posterior de la cadera a la parte posterior de la pierna), y la segunda, o parte inferior, en el punto visible más bajo de esta división o en el punto más bajo de la curvatura de protuberancia carnosa, en cualquiera de ellos situado en posición más baja, y entre dos líneas imaginarias a cada lado del cuerpo, que corren perpendiculares al suelo y a las líneas horizontales descritas más arriba, trazándose dichas líneas perpendiculares a partir del punto en el cual cada glúteo se junta con la parte externa de cada pierna¹.

Cualquier exposición de carne comprendida en este límite rectangular constituiría una infracción legal. A diferencia de la ley del suelo, donde los límites de una propiedad protegen el espacio particular de las transgresiones del público, los límites de propiedad que definen el cuerpo socialmente considerado —decente— defienden el espacio público de las transgresiones de lo(s) particular(es). El juego entre «propiedad» (*property*) y «decencia» (*propriety*) o lo «decente» (*proper*)² es particularmente intrincado en cuanto se considera al cuerpo como un espacio legal.

Pero el cuerpo ha sido durante mucho tiempo un espacio de jurisdicción incierta, desde la desgarradora inscripción del crimen contra el estado sobre el cuerpo del acusado por parte de Kafka a la proposición de William Buckley de ordenar legalmente que a todos los homosexuales que den positivo en la prueba del VIH les sean tatuadas las nalgas.

Las marcas invisibles sobre ciertos cuerpos sociales son más comunes; por ejemplo, los cuerpos producidos por tecnologías y técnicas disciplinarias de poder analizadas por Michel Foucault. Aquí el cuerpo es inseparable de su estructura institucional, como lo es el cuerpo del soldado, —codificado instrumentalmente hasta los más insignificantes niveles. La articulación de cada uno de sus gestos, desde su postura de marcha hasta su caligrafía, se desmenuzaba en sus partes constituyentes, a cada una de las cuales se le asignaba una duración y un orden de aparición—³, y se le investía de tanto valor representacional como al uniforme que cubría su cuerpo. Pero los cuerpos, como sabemos, están hechos de mecanismos de control más sutiles, como el cuerpo esbelto mostrado por los medios de difusión populares. Este cuerpo está siendo continuamente reinterpretado mediante una compleja trama de discursos que comprenden la salud, la belleza, la economía y la geografía.

Cuerpos caseros

A finales del siglo XIX, el cuerpo comenzó a entenderse como un componente mecánico de la productividad industrial, una extensión de la estructura de la fábrica. La gestión científica, o taylorismo, pretendía racionalizar y estandarizar los movimientos de este cuerpo, utilizando su energía dinámica y transformándolo en mano de obra eficaz. Según Anson Rabinbach, —el lenguaje dinámico de la energía estaba en el centro de muchas ideologías utópicas sociales y políticas de principios del siglo XX: taylorismo, bolchevismo y fascismo. Todo esos movimientos veían el cuerpo como fuerza productiva y como instrumento político cuyas energías podían ser sometidas a sistemas de organización diseñados científicamente—⁴.

Al poco tiempo, la práctica de gestionar cuerpos para la fábrica se introdujo en oficinas, escuelas y el hospitales. Para la primera década del siglo XX, la gestión científica fue introducida en el hogar y aplicado para realizar labores domésticas. Los estudios sobre el tiempo-movimiento para diseccionar cada acción del

obrero con la intención de concebir formas ideales de movimiento y, en último término, el obrero ideal, se importaron al hogar para escudriñar cada movimiento empleado en las faenas domésticas y obtener el ama de casa ideal (el término «ama de casa», utilizado desde el siglo XIII en Europa, exigía reconceptualizar tanto la voz —ama— «wife» como la voz —casa— «house» con respecto a la familia de clase media americana que carecía de sirvientes de los años veinte). La gestión científica interpretaba el cuerpo de esta ama de casa como una fuerza dinámica de capacidad ilimitada para trabajar. Su único enemigo era la fatiga, y la fatiga, en sentido amplio, socavaba el imperativo moral de la nueva reforma social: la reclamación de todo desecho como potencialidad aprovechable.

Cuando Frank Gilbreth incrementó la eficacia de la albañilería introduciendo una postura de trabajo menos inclinada, Christine Frederick, la primera exponente de la eficacia científica en el hogar, preguntó: ¿No me incliné yo innecesariamente, al igual que cientos de mujeres, sobre mesas de cocina, fregaderos y tablas de planchar, como los albañiles se inclinan sobre los ladrillos?

Extracto: La comida precocinada, posible por los nuevos avances registrados en el envasado, ahorra mucho tiempo a las amas de casa. Repare en la diferencia en el tiempo y el esfuerzo requeridos para preparar una comida de *goulash* precocinado y envasado y una partiendo completamente de cero. Las luces sujetas a las muñecas de la cocinera muestran cuántos movimientos más tuvo que realizar en los 90 minutos que hicieron falta en el modo de cocinar más prolongado, comparado con el modo precocinado, que llevó solamente 12 minutos⁵. Alcanzar con los brazos alturas de 116, 142 y 182 centímetros sobre el suelo exige un incremento de oxígeno consumido por minuto en comparación con estar simplemente de pie del 12%, 24% y 50%, respectivamente. La energía consumida es, por lo tanto, proporcional a la altura alcanzada. Extender los brazos requiere menos energía que inclinar el

cuerpo. Llegar mediante una flexión del tronco a 55 y 7 centímetros sobre el suelo incrementa el consumo de oxígeno en comparación con el requerido para estar de pie en un 57% y un 131% de centímetros cúbicos de oxígeno por minuto. Llegar mediante una flexión de rodilla a 7 centímetros sobre el suelo requiere un 224% de consumo de oxígeno. A pesar de que esto indicaría que una flexión del tronco requiere menos energía que una flexión de rodilla, la flexión de rodilla implicaría menor esfuerzo muscular⁶.

La aplicación de técnicas para ahorrar trabajo procedentes de la gestión científica, junto con la introducción de aparatos domésticos, los nuevos —criados eléctricos—, tenía como objetivo ahorrar el gasto de energía física del ama de casa de los años 20. El tiempo y la energía ahorrados, según la retórica de la eficiencia, liberaría a la mujer del hogar y de ese modo le permitiría unirse a la mano de obra remunerada.

La búsqueda de eficiencia, sin embargo, no satisfizo su promesa liberadora. La eficiencia se tomaba a menudo como un objetivo en sí misma. Irónicamente, ello condenó al ama de casa a una cantidad de trabajo que iba creciendo a medida que las expectativas y los estándares de limpieza aumentaban hasta niveles compulsivos. El descubrimiento del —germen doméstico— y la proliferación de la teoría del germen exacerbó el vínculo entre suciedad y enfermedad. La suciedad se convirtió pronto en un constructo moral que albergaba distinciones sexuales, religiosas y estéticas. La fetichización de la higiene provocó que el problema de la limpieza se mezclara con la belleza, la castidad, la piedad y la modernidad. A medida que la eficiencia se centró en el espacio doméstico tanto como en el cuerpo doméstico, el diseño del interior sucumbió a dicha higiene paranoica. La complejidad engendradora de polvo y bacterias de los espacios interiores del siglo XIX desapareció y dio paso a la superficie pura «blanca, tersa, lisa, no porosa y continua» bajo la persistente mirada disciplinaria del ama de casa.

Si bien la aplicación de la gestión científica no liberó al ama de casa, el trabajo diario en el hogar se racionalizó cada vez más gracias a las mujeres condenadas a permanecer allí. Para eliminar el estigma de lo que se consideraba un trabajo de servicio de baja categoría realizado por la mujer, entre los años 20 y los 40 el quehacer doméstico fue progresivamente masculinizándose y reconfigurándose como una gestión económica más global de la casa⁷. El —economista doméstico— combinaba ahora la pericia del nutricionista, el doctor, el contable, el especialista en el cuidado de los niños y el consumidor informado, entre otros.

A pesar de esta nueva caracterización, el esfuerzo físico efectivo que implicaba el quehacer doméstico continuó siendo tan agotador y desagradable como siempre. La suciedad anteriormente absorbida por el cuerpo de la criada resultaba ahora una preocupación directa para la señora de la casa⁸. En una casa de la primera mitad de siglo sin criados, conservar un cuerpo femenino idealizado que no mostrara evidencia alguna de decadencia se convirtió en un proyecto de devoción similar al mantenimiento del espacio doméstico idealizado. Ambos tenían por objeto evitar la corrosión de la edad y restaurar diariamente un orden ideal cuyos criterios y valores eran generados y fomentados por los medios de difusión populares.

Hoy en día, el mantenimiento del hogar y del cuerpo han encontrado un nuevo nexo de unión: los quehaceres domésticos pueden incorporarse a un régimen diario de aeróbic y desempeñarse al compás de un preparador físico televisivo. La encargada de la casa, que ya no está socialmente aislada, puede realizar tareas domésticas con innumerables telespectadores. A pesar de que la labor doméstica poco a poco está dejando de asociarse a un solo género y de que los lugares separados de —trabajo— y —ocio— son cada vez más intercambiables, la mayor parte de las convenciones acerca del

cuidado de la casa permanecen inmutables. Las actividades fundamentales de las faenas domésticas, mantener la suciedad a raya y restaurar el orden diario, continúan estando sometidas a los ideales económicos de la industria, guiada por principios de economía del movimiento originalmente diseñados por ingenieros de la eficiencia. Tomemos, por ejemplo, el procedimiento para planchar la camisa de un hombre explicado por un manual de labores domésticas de los años 60:

Extracto: Coloque la parte posterior de la camisa en el centro de una tabla de planchar con el canesú estirado. Alzando la plancha lo menos posible, muévela, con la punta apuntando al cuello, desde el canesú hasta el dobladillo del faldón trasero y presione sobre la tabla, utilizando movimientos pausados, bien dirigidos y rítmicos. Para evitar una excesiva manipulación de la prenda, haga girar la camisa de acuerdo con la siguiente secuencia: primero, desplácela en sentido contrario al de las agujas del reloj sobre la superficie de plancha para exponer la parte anterior izquierda del entrepaño. Presione. Haga una pausa cuando presione cada ojal y cada bolsillo, para permitir que el vapor penetre en el tejido, tanto en la vuelta como en la banda interior. Seguidamente, gire la camisa en la dirección de las agujas del reloj para exponer la parte anterior derecha del paño y presione, haciendo girar la punta de la plancha alrededor de cada botón. Deslice el canesú del hombro derecho sobre el extremo de la tabla de planchar y presione. Repita la operación con el canesú del hombro izquierdo. Extienda la manga derecha con la abertura hacia arriba y presione diagonalmente sobre el ancho de la manga desde la costura del sobaco hasta el borde superior del puño, presionando hasta lograr un pliegue bien marcado. Repita este procedimiento con la manga izquierda.

Con la parte posterior del canesú centrada, presione el pliegue del cuello y del cuello interior, dirigiendo la plancha hacia las puntas del cuello. Dé la vuelta a la camisa con su parte anterior hacia arriba y abroche

los botones. Utilizando el método Z para eliminar movimientos innecesarios de prenda y brazos, dé la vuelta a la camisa. Doble la superficie anterior izquierda hacia el centro, presionando hasta lograr un pliegue bien marcado desde el borde exterior del canesú, a 6 centímetros de la costura del sobaco, hasta el dobladillo del faldón. Doble la manga izquierda 45 grados por la costura del hombro, para que la longitud de la manga vaya paralela a la longitud del pliegue de la superficie posterior y presione. Repita este procedimiento con la superficie posterior derecha y con la manga derecha. Doble el faldón de la camisa a 1/3 del recorrido hacia el cuello. Doble 1/3 otra vez hacia el canesú, asegurándose de que todos los bordes están alineados y forman ángulos de 90 grados. Utilizando el método Z, dé la vuelta a la camisa de manera que su parte delantera esté hacia arriba, y presione ligeramente.

Con la llegada de la plancha eléctrica, la tarea de planchar fue progresivamente regida por mínimos, tanto estéticos como económicos. Se realiza un mínimo de esfuerzo para dar forma a una camisa con un mínimo de superficies planas en una unidad bidimensional y repetitiva que consumirá un mínimo de espacio. Esta camisa mostrará un mínimo de pliegues al llevarla puesta, particularmente en el área expuesta entre las solapas de la chaqueta. El modelo de planchado estandarizado de la camisa de un hombre habitualmente restituye la camisa a una forma plana, rectangular, que encaja económicamente en los sistemas de almacenaje ortogonales: en el local de fabricación, la camisa planchada en fábrica se apila y empaqueta en cartones rectangulares que se cargan como volúmenes cúbicos en camiones y se transportan para ahorrar espacio, de modo que la forma rectangular de la camisa se reintroduce en cajas de exposición ortogonales y después, una vez comprada, se conserva en casa en estanterías de ropero o en cajones de cómoda, y finalmente, en viajes fuera de casa, en maletas. A

la camisa se le ha enseñado a ajustarse en cada escenario a un contrato social tácito.

Al llevarla puesta, el residuo de la lógica ortogonal de la eficiencia se registra en la superficie del cuerpo. Los pliegues paralelos y los ángulos concisos y cuadrados de una camisa limpia y planchada se han convertido en codiciados emblemas de refinamiento. El subproducto de la eficiencia se ha convertido en un nuevo objeto de deseo.

Pero, ¿y si la tarea de planchar se liberara absolutamente de la estética de la eficiencia? Quizás los resultados del planchado podrían representar más adecuadamente el cuerpo postindustrial sustituyendo la imagen de lo funcional por la de lo disfuncional.

Bad Press (Instrucciones para un planchado disidente)

Camisa 1

Con el entrepaño anterior izquierdo de la camisa sobre la superficie de planchado, deslice la punta de la plancha desde el borde exterior de la costura del hombro en una diagonal recta hasta el quinto o sexto ojal, dependiendo del ángulo de la solapa interior de la chaqueta que se ha de llevar.

Repita este procedimiento con el entrepaño derecho y planche solamente el área dentro de la V. Presione el pliegue del cuello, dirigiendo la plancha hacia las puntas del cuello delantero. Planche únicamente los cinco centímetros de los puños que quedan a la vista. Abroche la parte delantera y presione ligeramente para trazar un pliegue bien marcado a izquierda y derecha de los bordes en forma de V.

Los dandies ingleses de los siglos XVIII y XIX introdujeron el concepto del aseo personal. La camisa blanca se presentó como una capa de abrigo lavable y socialmente aceptable entre la ropa interior y la exterior. Representaba una

nueva disposición higiénica. La sorprendente innovación de vestir una camisa limpia todos los días le ha sido atribuida a Beau Brummel.

Extracto: De acuerdo con el buen tono social del dandismo, la capa blanca que cubría la piel se extendía siempre más allá de los bordes de las prendas exteriores en muñecas y cuello, sirviendo como almacén higiénico para las obsesivamente bien cuidadas manos y cabeza. El cuello y los puños desprendibles eran por lo tanto sometidos a los más rigurosos de hervidos, almidonados, planchados y pulidos. Lo que inicialmente pretendía representar la nueva austeridad en el vestido para el hombre, —La Gran Renuncia Masculina—, se convirtió en fascinación por el artificio que transformó la imagen de sobriedad en imagen de extravagante eficiencia⁹.

Camisa 2

Planche la camisa según el procedimiento de planchado, pero no la doble. Con la camisa hacia arriba, abroche el segundo botón en el primer ojal en el cuello. Continúe abrochando los botones en orden, saltándose el cuarto botón. Los botones restantes estarán alineados debidamente. Dé la vuelta a la camisa y planche las superficies izquierda y derecha. Corrija la irregularidad desviando el cordoncillo del hombro y doble a siete grados de la franja horizontal.

Los prisioneros designados para realizar la colada en las instalaciones de un correccional estatal han inventado un language muy elaborado mediante la práctica del planchado. A los pliegues aparentemente superfluos y decorativos planchados en la ropa de otros presos se les adjudica un valor figurativo únicamente comprendido por los participantes. El pliegue, otra forma de inscripción, como el tatuaje de prisión, en superficies blandas y flexibles, es una señal de resistencia de los marginados. Así como el tatuaje se realiza en la única posesión del preso, la piel, el pliegue se

realiza directamente en la piel institucional del uniforme de prisión: es una desfiguración camuflada.

La arruga opone más resistencia a la apropiación que el tatuaje en tanto en cuanto su lenguaje abstracto resulta ilegible para el no iniciado, a diferencia del lenguaje típicamente pictórico del tatuaje.

Camisa 3

Planche la camisa bien lisa. Manteniendo el entrepaño posterior hacia arriba, utilice el procedimiento de planchado estándar, doblando la manga derecha sobre la superficie derecha. Deje la manga izquierda libre. Continúe planchando, doblando la camisa por el eje de la manga derecha para reducirla a la anchura exacta del bolsillo delantero. Doble la manga derecha a lo largo por la mitad y planche. Doble en cruz y deslice la manga derecha por el cuello y, con un pliegue a trece centímetros del puño, métala en el bolsillo.

Extracto: Cuando la paciente X empezó a planchar una prenda de vestir, no pudo parar hasta que se desplomó exhausta. La paciente planchaba meticulosamente y sin pausa las arrugas más imperceptibles de una camisa, por ejemplo, incidiendo una y otra vez en las mismas zonas. Las arrugas nunca podían desaparecer por completo, así que nunca se podía acabar el trabajo adecuadamente, de acuerdo con sus expectativas; y es que la propia tarea de planchar producía inevitablemente nuevas arrugas en la prenda¹⁰.

Camisa 4

Planche sobre la camisa sin doblarla. Abroche los puños y entrepaños anteriores de la camisa. Empuje el cuello dentro de la camisa desde la parte superior y sáquelo entre los botones cuarto y quinto. Doble los puños sobre sí mismos y alise con la plancha. Pase los puños por el cuello, manteniendo el eje del pliegue a 45 grados. Doble el cuello sobre sí mismo y hacia abajo. Planche las superficies izquierda y

derecha y haga los pliegues perpendiculares antes del tercer botón y después del sexto.

Extracto: Los fabricantes están aclamando el invento japonés de las camisas 100% de algodón de planchado duradero y que no encogen como la mejor treta en prenda masculina desde la llegada de las camisas de planchado permanente hace casi tres décadas. Las camisas representan el reto definitivo contra la plancha porque, en comparación con la mayoría de las restantes ropas, están hechas de tejido fino. Cuando el algodón se viste y se lava, los puentes de hidrógeno que conectan las moléculas de celulosa del algodón pueden romperse. Si los puentes se rompen, las cadenas moleculares se hinchan y se modifican al ser lavadas, y así se forman arrugas. Sin embargo, cuando se trata el algodón con resinas y otras moléculas reactivas, se forman nuevos puentes entre las moléculas de algodón, estabilizando así el tejido. Los científicos especializados en camisas disponen por fin de una escala para clasificar las arrugas, siendo 1.0 el equivalente de una ciruela pasa y 5.0 la condición ideal. Estas nuevas camisas oscilan entre 3.5 y 4.0. En Japón, donde las labores domésticas están todavía en gran parte divididas tradicionalmente según el género, esas camisas están teniendo una gran aceptación, y no sólo entre las mujeres que odian la plancha, sino también entre los hombres asalariados que, durante sus viajes, pueden ahora lavar una camisa en el lavabo, colgarla para que se seque y vestirla al día siguiente¹¹.

Ciertamente, la popularidad de los tejidos milagrosos de planchado permanente entre los hombres de negocios japoneses está manteniendo la imagen de dedicación mostrada por sus esposas.

Extraído del conocido programa concurso *Family Feud*: Escuche detenidamente la siguiente pregunta. Preguntamos a 100 hombres casados. «Nombre una de las primeras señales de alarma de que un matrimonio va mal». Las seis respuestas

más repetidas son las siguientes: discusiones constantes, falta de comunicación, deja de cocinar, ausencia de sexo, deja de planchar, infidelidad.

Puede que, con la llegada de los tejidos milagrosos, planchar se convierta en una expresión de afecto.

Camisa 5

Planche la manga derecha con un pliegue bien marcado por el centro. Vuelva la manga izquierda del revés. Planche y saque la mano por el cuello abotonado. Extienda una mano en el interior de la manga derecha por la abertura y agarre la parte inferior de la camisa en las bandas anteriores. Meta la camisa completamente en la manga derecha hasta que el cuello se una a la costura del sobaco. Alinee el cuello y el puño con el pliegue vertical de la manga.

Dos especulaciones acerca del pliegue deleuziano:

Extracto: John Rajchman: No puede decirse que el pliegue (*fold o pli*) sea propio de la filosofía, aunque etimológicamente esté emparentado con muchas palabras-pliegue, palabras con -plic y -plej, como explicación, multiplicidad, perplejidad, complejidad y complicación. El pliegue implica un espacio —afectivo—. El vocablo modernista —máquinas para vivir— quería expresar un espacio limpio y eficaz para el nuevo cuerpo mecánico; pero, ¿quién va a inventar un modo de expresar el espacio afectivo para el nuevo cuerpo múltiple?¹²

Greg Lynn: La teoría culinaria ha acuñado una definición para tres tipos de recetas. El primero implica la manipulación de elementos homogéneos. Los actos de batir, agitar y remover cambian, al sacudirlo, el volumen de un líquido, pero no su naturaleza. El segundo mezcla dos o más elementos dispares. Los actos de tajarse, cortar en cubitos, moler, rallar, cortar en rodajas, desmenuzar y picar rompen los elementos en fragmentos. El

tercero, que incluye los actos de mezclar, batir la mantequilla y combinar, una múltiples ingredientes removiéndolos lenta y repetidamente de manera que sus características individuales perduren. Si hay en la arquitectura algún efecto producido por este tipo de plegado, será la habilidad para integrar elementos inconexos dentro de una nueva mezcla continua. Una mezcla plegada no es homogénea como la nata batida ni fragmentada como la nuez picada, sino suave y heterogénea¹³.

Camisa 6

Vuelva la camisa del revés y céntrala en la superficie de planchado estirando bien las aberturas. Divida el entrepaño posterior en 20 secciones de forma uniforme. Doble cada sección como un acordeón y presione con firmeza. Con toda la camisa doblada y planchada, enróllela hacia el cuello, dejando que los entrepaños anteriores izquierdo y derecho se prolonguen desde el extremo del cuello. Doble el cuello sobre la camisa comprimida y abroche los botones del cuello. Invierta las mangas que estaban al revés sobre los restantes entrepaños laterales. Abroche los puños y planche.

El pliegue ha sido una metáfora útil para el discurso de la arquitectura postestructuralista, porque consolida ambigüedades tales como la superficie y la estructura, la figura y la organización. Uno de los principales atributos del pliegue es que no es figurativo. El pliegue implica asimismo reversibilidad: si algo puede plegarse, puede también desplegarse y replegarse.

La arruga es una metáfora más convincente, porque opone resistencia a la transformación. La arruga tiene una memoria más larga que el pliegue y tiene valor figurativo, en forma de inscripción. La arruga es más difícil de eliminar. Sus señales guían su continua confirmación, hasta que se inscribe un nuevo orden con la ilusión de permanecer.

Notas y referencias

- 1 **Marshall, S.** «Bottom Line on Buttocks» en *USA Today*, 19 de marzo de 1992.
- 2 Esta relación ha sido elocuentemente analizada por Catherine Ingraham en «The Faults of Architecture: Troping the Proper», *Assemblage 7*, 1988.
- 3 **Mc Anulty, R.** «Body Troubles» en *Strategies in Architectural Thinking*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1992.
- 4 **Rabinbach, A.** *The Human Motor*, Berkeley : University of California Press, 1992.
- 5 **Thompson, H.** *Thresholds to Adult Living*, 1955.
- 6 **Bratton, E.** *Oxygen Consumed in Household Tasks*, Bulletin 873, Ithaca: New York State College of Home Economics, Cornell University, 1952.
- 7 Parafraseado de **Phyllis Palmer**, *Domesticity and Dirt: Housewives and Domestic Servants in the United States, 1920-1945*, Philadelphia : Temple University Press, 1984
- 8 Ibid.
- 9 Parafraseado de **Zvi Effrat** en «The Unseemliness of the Fashionable» en *Architecture: In Fashion*, New York : Princeton Architectural Press, 1994.
- 10 Caso referente a una profesora bajo tratamiento por desorden obsesivo-compulsivo recogido en *Journal of Behavioral Research*.
- 11 «Low Iron 100% Cotton Shirts Expected in the US by Father's Day», *New York Times*, 30 de diciembre de 1993.
- 12 Parafraseado de **John Rajchman** en «Out of the Fold» en *Architectural Design*, #102, *Folding Architecture*, 1993.
- 13 **Lynn, G.** «Architectural Curvilinearity» en *Architectural Design*, #102, *Folding Architecture*, 1993.





Marcelo Exposito*

Art - the real, the political: returns

This text was previously published in Zehar 46, 2002.

* **Marcelo Expósito** is an artist.

Preliminary notes, towards a postmodern and antagonistic art praxis

During the process of writing this piece, it has become something more I had intended, though in its current state it is also something less. Initially, I had intended to reflect on the way that certain artistic and cultural practices currently operate from what Nancy Fraser calls their «postsocialist» condition. The purpose of the text was to widen the debate on what the conditions — and the functions, possibilities and goals — of a political art praxis should be in this country, for an antagonistic practise from the area of culture. Nevertheless, leaving specific examples to one side for a moment, I eventually decided that before offering any contribution to this debate, I would first need to set out a number of premises that might help us disentangle certain issues. Firstly, as I see it, we need to establish a clear critical approach on the forms currently being taken by the classic model of idealist theory in the local art institution (structurally established, for example, in educational bodies and in a very important number of the institutions of critical and museum mediation). However it is also essential — and this is perhaps all the more pressing because it has not been attended to — to examine how the focus of a certain postmodern (and thus supposedly anti-idealist) local criticism has been honed over two decades. What has happened is that it has based itself on theoretical premises borrowed from versions of the hegemonic postmodernism which in the recent past have worked effectively, whether consciously or unconsciously, to drive an explicit rift between postmodern theory and any type of critical theory with an emancipatory perspective — despite occasional claims to the contrary. Such a rift, in *de facto* terms, hinders any possibility of developing an *effective* model of cultural practice of opposition today, where terms such as «social», «real», «subject», «political» and «public sphere» have something that is substantially different to a fetishistic function, in its most literal sense: they are

substitutes for a deficiency, compensatory responses to the unrecognisable dread provoked by the threat of the real and the political that return and overwhelm. In short, my aim here is to set down a series of ideas in order to prefigure a cultural criticism that is intended to be explicitly counter-hegemonic. My clear aim is to address the reality of the different forms of critical theory and political antagonism that are today driving a new cycle of democratising struggles, unimaginable though that might have seemed to many just a few years ago.

This text, then, has turned out to be something less than I initially intended. It is less, in its brevity and in the fact that is a series of unfinished notes. And it is also less, insofar that any criticism of the different dominant or hegemonic models with the art institution should be accompanied by a type of restoration of those manifestly heterodox practices of the last few decades (not only in historiographic terms: although it is essential to write a sort of *counter-history*, this type of recovery cannot be crammed into a narrow historicist pigeonhole: a counter-history needs to be placed at the service of a reactivation and an updating of practices). And finally, it is less because a series of reflective notes and glimpses of an analysis that is meant to point towards a counter-hegemonic practise, necessarily requires the reality of a continuous and complex work of political articulation by a significant number of agents. And it is that work of counter-hegemonic articulation and antagonism that we truly lack: in this regard, this piece also has an ill-concealed exhortative nature.

«This, then, is the “postsocialist” condition: an absence of any credible and overarching emancipatory project despite the proliferation of fronts of struggle; a general decoupling of the cultural policies of recognition from the social politics of redistribution; and a decentering of claims for equality in the face of aggressive marketization and sharply rising

material inequality [...] [C]rucial “postsocialist” tasks: first, interrogating the distinction between culture and economy; second, understanding how both work together to produce injustices; and third, figuring out how, as a prerequisite for remedying injustices, claims for recognition can be integrated with claims for redistribution in a comprehensive political project».

(Nancy Fraser, *Justice Interruptus. Critical reflections on the «postsocialist» condition*, 1997).

«In the postmodernization of the global economy, the creation of wealth tends ever more toward what we will call biopolitical production, the production of social life itself, in which the economic, the political, and the cultural increasingly overlap and invest one another... Our political task [...] is not simply to resist these processes but to reorganize them and redirect them toward new ends. The creative forces of the multitude that sustain Empire are also capable of autonomously constructing a counter-Empire, an alternative political organization of global flows and exchanges. The struggles to contest and subvert Empire, as well as those to construct a real alternative, will thus take place on the imperial terrain itself – indeed, such new struggles have already begun to emerge. Through these struggles and many others like them, the multitude will have to invent new democratic forms and a new constituent power that will one day take us through and beyond Empire».

(Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, 2000).

When Hardt and Negri argued in *Empire* that the response to the postmodernization of the global economy and dominion must come from a consequent postmodernization of the political and of autonomous social struggles, they are merely acknowledging (in contrast to various left-wing attempts to tackle the current crisis with responses that still cling to an outdated and ineffectual political imaginary) the depth of the irreversible changes that have taken place in our culture, the systems of which were analysed over two decades ago by Jean-François Lyotard in his controversial report on the state of knowledge in computerised societies¹.

For many, unlike the examples with which I began this piece, the capital sentence handed down by Lyotard on the great account embodied by the Marxist historical metanarrative² was an invitation to strip social theory of a critical project that sufficed for its era. In the most serious cases — and there were many — the curfew strictly forbade any form of thinking that might be reminiscent of the classical terms of emancipatory political thought; the impossibility of a project of radical change that set its sights beyond cynicism, fatalism or verification; no analysis that can be expressed using more complex tools than the microscopic focus, no narrative that can be enunciated in any tense other than the present contemplative.

There are those who thought that all this involved a new way of doing politics par excellence. And at that point, if my readers will pardon the levity, feminism once more came to our aid. One of the most relevant examples was the investigation of a new articulation, half-way between political theory and practice. It was alert to changes, without renouncing a project of radical transformation that saw itself as being linked to a history of emancipatory struggles, as offered in a piece by Nancy Fraser and Linda Nicholson from the late 1980s: «Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism»³. The authors of the piece advocate a postmodern critical theory

(in this case feminist) that is pragmatic and reliable. It is one which, in Fraser's words, would maintain the force of the emancipatory social criticism while at the same time avoiding the traditional philosophical basics, thus overcoming the false antithesis between critical theory and postmodernism (and other «posts»). An articulation of the great historical narratives with the local or inferior narratives, for example, would be feasible within a committed historiography that excluded the essentialist, monocausal meta-narratives, that hold just one group to be the subject of history⁴.

As for the area of artistic and cultural practices, which is what I am concerned with here, one should remember that an important counterpoint came from a series of theoretical reformulations. These firstly considered what interests were actually served in practise by the type of «universal abandonment» advocated by a hegemonic postmodernism⁵. Two highly influential compilations of texts on aesthetics and culture from the Anglo-Saxon world were written by Hal Foster and Brian Wallis. These blazed the trail for a determined process of «repoliticization of postmodernism», which also came to represent a «postmodernization of critical theory». Foster's remark that «in the face of a culture of reaction on all sides, a practice of resistance is needed»⁶, and Wallis open recognition of himself in a type of «interventionist» criticism that accepts its political and social function⁷ marked the tone of this urgent critical project. Ultimately, the abandonment of critical and social theory by a hegemonic postmodernism did not result in a move in modernism towards the historically subaltern groups or those who had suffered the negative effects of modernisation. Instead it worked directly or indirectly at the service of the serious neoconservative attack that struck the balance of opposing forces on which the welfare state had been built following the Second World War (moving it towards capital), such as the advance in democratisation processes and

the renewal of forms of social life promoted during the complex cycle of the struggles of 1968. Critical postmodernism or the postmodernism of resistance sought to demarcate a democratic public counter-sphere within cultural institutions, wishing to be identified at the same time with a wider project involving the reconfiguration of social practices of resistance. This urgent project became all the more pressing with the onset of a new series of circumstances, such as the AIDS crisis and the open remilitarization of international relations embodied in the Gulf War. After 1989, we should remember, we ceased to live in the world we had known for decades. Initially, following the disappearance of its historical antagonist, rampant capitalism seemed unstoppable with its belief that history was finished, until the reality of the systemic crisis burst out in all its clarity.

Those who worked during this period to promote a policy of opposition from the cultural and artistic field knew that they were responsible for the social function of their practices in a historical situation characterised among other aspects by an overlapping of the economic, political and cultural spheres. At the same a massively expansionist capitalism took on a new *de facto* cultural form. It is important to bear in mind the specific situation of these issues in this country; our historical, cultural and social conditions were different in several aspects. The criticism of the liberal democratic and social democratic model, which sparked the struggles of 1968 amongst our neighbours, could not emerge with the same intensity in a country that was still living under the yoke of a dictatorship, where the needs for democratisation were still of the most basic kind. Whatever the insistent historiographic dogma of recent years may say, the contradictory years of Spain's transition to democracy laid the foundation for a growing formalisation of democracy. Sustained by the deficiencies we have

already discussed, it has left behind it a legacy of delegation of citizen power; overstatement of state authority and opacity in its decision-making processes; and suspicion, or even outright discredit and demonization, of institutions that are oriented towards autonomous forms of political action, arising from the social grass roots. Indeed, the happy marriage between culture and art and institutional politics during this country's Social Democrat period meant that they were completely divorced from the reformulation of autonomous and antagonist social and political practices that took place during the long trail of what is conventionally known as the «eighties». And leaving to one side for a moment the more recalcitrant and/or premodern aspects of our *establishment*, critical sectors that embraced the postmodern theory generally did so in such a way that defused the implicit political project of urgency —where it did exist amongst some of the postmodern expressions used as a reference point. Thus a questioning of the subject, essentially the subject of social change, did not lead to a reformulation of emancipatory subjectivity and the way this could be embodied in new *real* political subjectivities; instead it culminated in a treatment of «the political» that was *alienated* from real conditions; in the worst of cases, we saw a refusal to accept that some type of new political subjectivity could be *effective* outside the area of private or extremely focalized practices, or the abstract and liberal-loving celebration of cultural difference, with the thousand ragged versions of ideological preconceptions about «the end of ideologies» being repeated *ad nauseam* while the ethical and political issue of postmodernism focused on certain critical projects by questioning the type of shifts that operate in modernism, in order to elucidate in favour of whom they operate —with a view to reconsidering effectively and on real bases the issue of political subjectivity and new historical subjects of social change— our dominant

local version of postmodernism proved truly unworkable in providing answers; indeed, it could not even manage to ask the right questions. To provide a short casuistry: whereas the criticism of visual representations in critical postmodernism, as we have seen, was considered to be inseparable from a reflection on the forms of social power, its local manifestations focused on an allegoric approach to the crisis of representation. This ignored, undervalued or avoided drawing the inevitable conclusions from the fact that its introducer, Craig Owens, barely three years after publishing *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, had subjected his own thesis to a severe correction in *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* — in which, and not by chance, he discovered how feminists were exploring ways of rearticulating critical theory and practice from a postmodern condition, most notably in the visual arts⁸. They dodged the fact that the project of criticism of the aforementioned visual representations knew itself to be a continuation of «the artistic production that arose between the late 1960s and the 1970s, [which] took on the challenge of deviating from certain clearly defined modern aesthetic categories» (Wallis): any rigorous review of our local output during that same period became impossible. Among other reasons, this was due to the radical separation imposed by the local artistic institution during the transition years on any production that explored the articulation between art and antagonistic politics, or at least that assumed some type of social responsibility as a discursive practice. This was a reflex effect of the global rejection of non-institutional political activity and the fear of political antagonism that took place here from the years of the «disillusionment»; in our context this kind of practise essentially occurred within a climate of radicalisation of anti-Franco opposition during the first half of the 1970s and in the early years of the transition. To mention one final aspect, whereas some heeded Benjamin Buchloh's call to interpret the procedures of appropriation and montage,

centrally important in artistic production from the 1960s, as «allegoric procedures», they inexcusably ignored one historiographic aspect: a critical recovery of overshadowed or stifled moments of modern art that broke with the idealist theory and the modernist canon by identifying with projects of radical social change (e.g. Heartfield's political photomontage, Soviet productivism)⁹; and it is here that our local criticism and historiography have been gravely negligent when it comes to encouraging a subsequent investigation into ways in which the echoes of such moments of our particular history (debates on questions of art, society and politics during the Second Republic, *cartelismo*, cinema and the theory of political cinema during the Spanish Civil War, etc.) might be reactivated in order to devise a political art practice with historical roots.

I am aware that this summary is simplified, ignoring as it does many details and nuances. For example, the fact that the local reception of American critical postmodernism occurred to a great extent at a time at which many of its utopian vectors or its politicised rough edges were polished down by its relatively hegemonic nature, the most successful proposals of the criticism of representation having been neutralized to a great extent in their time by the artistic institution; the ambiguous introduction of the «postmodernist paradigm» embodied in Dan Cameron's exhibition *Art and Its Double* in 1986 (*commodity* sculpture and feminist criticism of representation on the same plane); that it was precisely through the reductionist Anglo-American academic filter that many local critics adopted the very diverse European «posts» (post-structuralism, etc.); etc. Evidently, my summary also ignores some important details of a more contextualized cultural history of critical postmodernism, as well as nuances on the not insignificant sediment that were in some cases visible here¹⁰; and of course it barely touches on all the aspects worth considering with regard to

the complex historical period in this country before and after the death of General Franco, and the reflections it provoked in artistic and cultural spheres¹¹.

Despite all this, I believe I may conclude this short text in the same terms as I began it: what is needed at this time is a two-way criticism of idealism and hegemonic postmodernism, which —in their different ways— have been creating a dis-identification between artistic and cultural practice, and antagonist politics. We need to reintroduce a politicised perspective on the crisis of the subject, which consists not of pseudo-theoretical formalisms, but instead draws consequences from the very different ways in which the antagonistic practices have configured new political subjectivities following the cycle of 1968¹². Such a perspective must take into account the way the structural transformations effected by the new stage of capitalism favour the renewal of forms of organisation of emancipatory politics; overcoming the rift Nancy Fraser criticised between the politics of recognition and the politics of redistribution and, for example, bringing together policies of identity and a criticism of political economics (terms such as «class», «labour» and «production» have been practically a taboo in the language of local artistic criticism for at least two decades; for their part, some of today's left-wing criticisms of the «multiculturalist paradigm» visibly mistake the political perspective). Nor would we lose sight of the fact that it is precisely through culture and institutional politics affecting the sphere of art, that is, through the overlaps between culture, politics and economics, that many of the mutations of our time occur. Recognising this fact, with all its consequences, is, for all of us, a sort of inescapable social responsibility. These mutations, which in themselves constitute a complexitisation of the forms of sociability and of cooperation in life production, can be mined in an emancipatory sense; on the contrary they can be led towards heretofore inconceivable forms of overexploitation and

dominion. Art and culture cannot help being affected by the fact that it is in their space as social institutions that this conflict is being decisively waged. All of this means that we can position ourselves with critical force in a social area that constitutes a privileged crossroads if we really want to build a type of counter-hegemony that will help to promote the new cycle of struggles that appear to be illuminating the antagonistic movements of the present.

Notes and references

- 1 The original French edition of *The Postmodern Condition* was published in 1979; an English translation was published in 1984 by Manchester University Press.
- 2 In simplified terms: the ideal of a necessary quasi-linear economic and social progress through capitalism to be superseded by communism following the cathartic moment of revolutionary rift, a progress that would have to be guided by a political subject of change, the proletariat, destined to move history forward through the heightening of the principal antagonism, which places capital and labour in confrontation. **Nancy Fraser** reminds us that the paradigm for the construction of such an essentialist and mono-causal account is the Lukacs of *History and Class Consciousness*, as well as other influential symptomatic attacks which are parallel —although not necessarily assimilable— to **Lyotard's**, by **Baudrillard** and **Fukuyama**.
- 3 Published, inter alia, in **Nicholson, L.** (ed.), *Feminism/ Postmodernism*, New York: Routledge, 1989. A good summary of the problematic relations between postmodernism and feminism, oriented towards a reflection on the influence of this debate on the visual arts and the work of feminist women artists, can be found in **Carmen Navarrete**: «Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia», in the catalogue of the exhibition *Futuro presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Madrid: Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1999.
- 4 **Fraser, N.**, «False Antithesis. A Response to Seyla Benhabib and Judith Butler» (1994), *Justice Interruptus. Critical Reflections on the «Postsocialist» Condition*, Routledge 1997 p. 209.
- 5 «If we accept nonetheless, at the largest philosophical level of the debate, that the political status of claims to universality is at stake, then the following question ought to be addressed: In whose interests is it, exactly, to declare the abandonment of universals? For it is here that we may face the ethical question of postmodernism, a question about its political “horizon” (or lack thereof)», states **Andrew Ross** in his introduction to the collection of texts edited by him: *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Edinburgh: University of Edinburgh, 1989, p. xiv.
- 6 «Introducción al posmodernismo», in **Foster, H.** (ed.), *La posmodernidad* (1983), Barcelona: Kairós, 1985, p. 17.
- 7 On the side of the artistic practices that sought to develop a criticism of representations in explicitly political terms, against a backdrop of institutional criticism whose approach of course encompasses the modernist myths on which the artistic institution is built: «Considered in social terms, representation stands for the interests of power. Consciously or unconsciously, all institutionalized forms of representation certify corresponding institutions of power» (**Wallis**, «Introduction», in **Wallis, B.** (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New Museum of Contemporary Art, 1984, p. xv).

- 8 «The Allegorical Impulse» was published in *October* in 1980, reprinted in *El arte después de la modernidad*, 1984; «El discurso de los otros...» which appeared in *La posmodernidad*, 1983. I use this example which illustrates the issue of local criticism to refer to two texts by **José Luis Brea** which have recently been raised to the status of manifestos of postmodern art, included inter alia by **Anna María Guasch** in her compilation *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980- 1995*, Madrid: Akal, 2000.
- 9 **Buchloh, B.** «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum* 21.1 [September 1982].
- 10 For a more precise approach to this history, see the detailed review (which indirectly depicts a critical itinerary of its own) in Juan Vicente Aliaga, «¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos», in **Picazo, G.** (ed.), *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona: Macba, Llibres de recerca, 1996.
- 11 I have written some other modest pieces on this subject elsewhere; for example, in a dialogue with **Jorge Ribalta** which we entitled «Un epílogo sobre arte y Estado, democratización y subalternidad en el mundo administrado», in **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998.
- 12 «In response to the recent and massive transformations of contemporary society, many authors (often grouped vaguely under the banner of postmodernism) have argued that we abandon theories of social subjects, recognising subjectivities in purely individualist terms, if at all! Such arguments, we believe, may have recognised a real transformation but have drawn from it a mistaken conclusion. [...] In this new critical and reflective space, then, a new theory of subjectivity has room to be expressed, and this new definition of subjectivity is also a great theoretical innovation in the design of communism. [...] Actually, grasping the real historical process is what liberates us from any illusion about “the disappearance of the subject”» (**Hardt, M.** and **Negri, A.**, *Labor of Dionysus: a Critique of the State-Form*, U of Minnesota Press, 1994.





Marcelo Exposito*

El arte: lo real, lo político: retornos

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 46, en 2002.

* **Marcelo Expósito** es artista.

Notas previas, por una práctica artística postmoderna y antagonista

A lo largo de su redacción, este escrito ha alcanzado a ser algo más que lo que pretendía, pero también es, en su estado actual, algo menos. En el origen, buscaba ofrecer una reflexión sobre la manera en que ciertas prácticas artísticas y culturales operan en el presente desde la condición que Nancy Fraser ha llamado «postsocialista». El escrito tenía como objetivo profundizar en un debate acerca de cuáles pudieran ser las condiciones —y asimismo las funciones, las posibilidades, los fines— de una práctica política del arte aquí, de una práctica antagonista desde el ámbito de la cultura. No obstante, dejando momentáneamente a un lado ejemplos actuales concretos, he considerado finalmente que dicha contribución a tal debate requeriría en primer término asentar una serie de premisas que nos permitieran zafarnos de determinados enmarañamientos actuales.

En primer lugar, a mi modo de ver se requiere establecer un enfoque crítico nítido sobre las formas que adopta en el presente el modelo clásico de teoría idealista en la institución artística local (estructuralmente establecido, por ejemplo, en los estamentos educativos y en una parte muy importante de las instituciones de mediación crítica y museística); pero también, y se trata de una necesidad acaso más imperativa por menos atendida, es obligado enfocar con precisión la manera en que cierta crítica local de signo postmoderno —y por tanto pretendidamente anti idealista— ha conformado sus planteamientos a lo largo ya de dos décadas de acuerdo con premisas teóricas tomadas en préstamo de algunas versiones del postmodernismo hegemónico que en el pasado reciente han trabajado con eficacia, voluntariamente o no, para operar una escisión explícita entre la teoría postmoderna y cualquier tipo de teoría crítica con perspectiva emancipatoria —a pesar de lo que en ocasiones puedan afirmar, en sentido contrario, sus enunciados—. Una escisión que, de facto, inhibe las posibilidades de desarrollar hoy un modelo de práctica cultural de oposición

efectivo, donde términos como «social», «real», «sujeto», «político», «esfera pública», operen algo sustancialmente diferente de una función fetichista, en su sentido más literal: sustitutivos de una carencia, respuestas compensatorias al miedo irreconocido que produce una amenaza: la amenaza de lo real y lo político que retornan y desbordan. En breve, se trata aquí de anotar una serie de ideas con vistas a prefigurar una crítica cultural que se quiere explícitamente contrahegemónica, con el objetivo manifiesto de atender a la realidad de las diversas formas de teoría crítica y antagonismo político que, algo imprevisible para muchos hace apenas unos años, están impulsando hoy día un nuevo ciclo de luchas democratizadoras.

El escrito ha resultado ser, por tanto, algo menos que lo que inicialmente pretendía. Algo menos, en su brevedad y en su carácter de apuntes inacabados. También en la medida en que la crítica de los diversos modelos dominantes o hegemónicos en la institución artística, debería ir de la mano de un tipo de recuperación de aquellas prácticas manifiestamente heterodoxas de las pasadas décadas (no solamente en términos historiográficos: si bien es imprescindible escribir una suerte de contrahistoria, dicha recuperación no puede quedar embutida en estrechos márgenes historicistas: una contrahistoria requiere ser puesta al servicio de una reactivación y actualización de las prácticas). Algo menos, finalmente, porque una serie de anotaciones reflexivas y un atisbo de análisis que quieren apuntar hacia una práctica contrahegemónica, requieren necesariamente de la realidad de un trabajo continuo y complejo de articulación política entre numerosos agentes. Un trabajo de articulación contrahegemónica y antagonista del que sufrimos verdadera carestía: este escrito tiene también, en este sentido, un poco disimulado carácter exhortativo.

«Ésta es, pues, la condición "postsocialista": la ausencia de un proyecto emancipatorio amplio y creíble, a pesar de la proliferación de frentes de lucha; una escisión generalizada entre las políticas culturales de reconocimiento

y las políticas sociales de redistribución, y el alejamiento de las pretensiones de igualdad frente a una agresiva mercantilización y un agudo crecimiento de las desigualdades materiales [...] [T]areas cruciales del "postsocialismo": primero, cuestionar la distinción entre cultura y economía; segundo, entender cómo las dos esferas actúan conjuntamente para producir injusticias; y tercero, descubrir cómo, en tanto prerequisites para remediar las injusticias, las exigencias de reconocimiento pueden ser integradas con las pretensiones de redistribución en un proyecto político omnicompreensivo».

(Nancy Fraser, *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, 1997).

«En la postmodernización de la economía global, la creación de riqueza se dirige cada vez más hacia lo que llamaremos producción biopolítica, la producción de la propia vida social, en la que lo económico, lo político y lo cultural se superponen de forma creciente... Nuestra tarea política... no es sencillamente resistirnos a estos procesos, sino reorganizarlos y redirigirlos hacia nuevos fines. Las fuerzas creativas de la multitud que sostienen el Imperio también son capaces de construir autónomamente un contra-Imperio, una organización política alternativa de los flujos e intercambios globales. Las luchas para contestar y subvertir el Imperio, como aquellas que construyen una alternativa real, tendrán así lugar en el terreno imperial mismo: en efecto, tales nuevas luchas han comenzado ya a emerger. Mediante estas luchas y muchas otras semejantes, la multitud tendrá que inventar nuevas formas democráticas y un nuevo poder constituyente que un día nos llevará a través y más allá del Imperio».

(Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, 2000).

Cuando Michael Hardt y Toni Negri vienen a sostener en *Imperio* que la respuesta a la postmodernización de la economía global y del dominio tiene que provenir de una consecuente postmodernización de lo político y de las luchas sociales autónomas, no hacen sino reconocer —frente a no pocos intentos de enfrentar la crisis actual desde la izquierda mediante respuestas que aún se aferran a un imaginario político avejentado e ineficaz— la profundidad de los cambios irreversibles que han tenido lugar en nuestra cultura, un análisis de cuyos síntomas estableció hace más de dos décadas Jean-François Lyotard en su controvertido informe sobre el estado del saber en las sociedades informatizadas¹.

Para muchos, al contrario de los ejemplos que encabezan este escrito, la pena capital que Lyotard dictaminó para el gran relato que encarnó la metanarrativa histórica marxista² supuso una invitación a despojar a la teoría social de un proyecto crítico suficiente a la altura de los tiempos. En los casos más graves —que no fueron pocos—, el toque de queda impuso la prohibición estricta de pensar en manera alguna que recordase los términos clásicos del pensamiento político emancipatorio: imposibilidad de un proyecto de cambio radical con las miras puestas más allá del cinismo, del fatalismo o la constatación; ningún análisis articulable mediante herramientas más complejas que el foco microscópico, ninguna narración enunciable en otro tiempo verbal que el presente contemplativo.

Hay quienes pensaron que todo ello suponía la nueva forma por antonomasia de hacer política. Y en ese punto, si se me permite la ligereza, el feminismo vino, una vez más, en nuestro auxilio. Como ejemplo, por citar tan sólo uno entre los más relevantes, la indagación de una nueva articulación entre teoría y práctica política atenta a los cambios, sin renunciar a un proyecto de transformación radical que se siente vinculado a una historia de las luchas emancipatorias, que ofreció un escrito de Nancy Fraser y Linda Nicholson elaborado a finales de los años ochenta: «Crítica social sin

filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo»³. Las autoras abogaban por una teoría crítica postmoderna (feminista, en su caso) pragmática, fiable, que, en palabras de Fraser, preservase la fuerza de la crítica social emancipatoria evitando al tiempo los fundamentos filosóficos tradicionales, superando así la falsa antítesis entre teoría crítica y postmodernismo (y otros «post»). Una articulación de las grandes narrativas históricas con las narrativas locales o menores, por ejemplo, sería factible en el seno de una historiografía comprometida que excluyese las metanarrativas esencialistas, monocausales, que consagran a un solo grupo como sujeto de la historia⁴.

En lo que se refiere al ámbito de las prácticas artísticas y culturales, que es el que aquí me interesa, cabe recordar que un contrapunto importante vino de la mano de una serie de reformulaciones teóricas que se preguntaron, en primer lugar, a qué intereses servía en la práctica el tipo de «abandono universal» que propugnaba el postmodernismo hegemónico⁵. Dos compilaciones de textos sobre estética y cultura provenientes del ámbito anglosajón, las de Hal Foster y Brian Wallis, altamente influyentes, marcaron la pauta de un determinado proceso de «repolitización del postmodernismo» que venía a suponer también una «postmodernización de la teoría crítica». La afirmación del primero, «ante una cultura de reacción por todas partes, se necesita una práctica de resistencia»⁶, y la del segundo, reconociéndose abiertamente en un tipo de crítica «intervencionista» que asume su función política y social⁷, daban el tono de un proyecto crítico de urgencia: el abandono de la teoría crítica y social por parte del postmodernismo hegemónico no constituía en última instancia un desplazamiento del modernismo en favor de los grupos históricamente subalternos o que habrían sufrido los efectos negativos de la modernización, sino que operaba directa o indirectamente al servicio del grave ataque neoconservador que golpeaba tanto al equilibrio de fuerzas antagonistas sobre el

que se constituyó el Estado del Bienestar tras la Segunda Guerra Mundial (desplazándolo en favor del capital), como al avance de los procesos democratizadores y de renovación de las formas de vida social que se había impulsado durante el complejo ciclo de luchas sesentayochistas. El postmodernismo crítico o de resistencia buscó demarcar una contraesfera pública democrática en el seno de las instituciones culturales, deseosa de identificarse a la vez con un proyecto más amplio de reconfiguración de las prácticas sociales de resistencia. Un proyecto de urgencia que se vio más agudizado, si cabe, con el advenimiento de hechos diversos como la crisis del sida o la abierta remilitarización de las relaciones internacionales que señaló la Guerra del Golfo: después de 1989, no lo olvidemos, el mundo dejó de ser como lo habíamos conocido durante décadas, y hasta que la realidad de la crisis sistémica ha estallado en toda su claridad, el capitalismo triunfante se mostró implacable tras la desaparición de su antagonista histórico, afirmando que la historia había tocado a su fin.

Quienes trabajaron en el periodo mencionado por impulsar una política de oposición desde el campo cultural y artístico, se sabían responsables de la función social de sus prácticas en una situación histórica que se caracteriza entre otros aspectos por el solapamiento de lo económico, lo político y lo cultural, cuando el capitalismo extremadamente expansivo adquiere de facto la figura de una nueva forma cultural. El estado de tales cuestiones en nuestro país merece ser tenido en cuenta, dado que nuestras condiciones históricas, culturales y sociales fueron particulares en no pocos aspectos. El tipo de crítica al modelo democrático liberal y socialdemócrata que concitaron las luchas sesentayochistas en nuestro entorno no pudo darse en toda su densidad en un país subyugado por una dictadura, donde las necesidades de democratización eran aún las más básicas. Los contradictorios años de la transición

sentaron las bases, a pesar de lo que dicta el canon historiográfico machacón reciente, de un proceso creciente de formalización de la democracia que, sostenido por las carencias mencionadas, ha arrastrado fuertes inercias de delegación del poder de la ciudadanía, de sobreafirmación de la autoridad estatal y opacidad de sus procesos de toma de decisiones; de suspicacia, cuando no desprestigio y demonización, de las instituciones hacia las formas de acción política autónomas, desde la base social. El feliz emparejamiento que la cultura y el arte vivieron con la política institucional durante el periodo socialdemócrata en nuestro país significó de hecho su completo alejamiento de la reformulación de las prácticas sociales y políticas autónomas y antagonistas que tuvo lugar durante la larga travesía de eso que llamamos por convención «los años ochenta». Y, dejando aparte ahora a lo más recalcitrante y/o premoderno de nuestro *establishment*, los sectores críticos que abrazaron la teoría postmoderna lo hicieron por lo general de tal manera que el proyecto político de urgencia implícito, cuando lo hubiere, en algunas de las expresiones postmodernas que les sirvieron de referencia, quedó desactivado. Es así que la puesta entre interrogantes del sujeto, fundamentalmente el sujeto de cambio social, no condujo a una reformulación de la subjetividad emancipatoria y cómo pudiera ésta encarnarse en nuevas subjetividades políticas *reales*, sino que desembocó en un tratamiento de «lo político» *alienado* de las condiciones reales; en el peor de los casos, se observó una negativa a aceptar que algún tipo de nueva subjetividad política pudiera ser *efectiva*, fuera del ámbito de las prácticas privadas o extremadamente focalizadas, o de la celebración abstracta y filoliberal de las diferencias culturales, repitiéndose hasta el agotamiento las mil versiones chapuceras del tópico ideológico sobre «el fin de las ideologías». Si la cuestión ética y política del postmodernismo fue enfocada en ciertos proyectos críticos interrogando el tipo de desplazamientos del modernismo

que se operan, para dilucidar asimismo en favor de quiénes —buscando replantear con eficacia y sobre bases reales la cuestión de la subjetividad política y de los nuevos sujetos históricos de cambio social—, nuestra versión local dominante del postmodernismo fue verdaderamente inoperante a la hora de ofrecer a todo ello alguna respuesta, sin acertar siquiera a formular las preguntas pertinentes. Por ofrecer una breve casuística: si bien la crítica de las representaciones visuales en el postmodernismo crítico, como hemos visto, se planteaba indisociable de una reflexión sobre las formas de poder social, sus traducciones locales pusieron el acento en un enfoque alegórico de la crisis de la representación que obviaba, minusvaloraba o evitaba extraer las últimas consecuencias del hecho de que su introductor, Craig Owens, apenas tres años después de publicar *El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo*, sometió a su propia tesis a un severo correctivo en *El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo* —precisamente, no por casualidad, aprendiendo de cómo las feministas estaban explorando la manera de rearticular teoría y práctica críticas desde la condición postmoderna, reseñablemente en las artes visuales—⁸. Se soslayó que el proyecto de crítica de las representaciones visuales arriba mencionado se sabía continuador de «la producción artística surgida entre finales de los años sesenta y los setenta, [que] asumió el desafío de desviarse de unas categorías estéticas modernas claramente definidas» (Wallis): cualquier proyecto riguroso de revisión de nuestra producción local en ese mismo periodo se vio imposibilitado, entre otros motivos, por el corte radical que en los años de la transición la institución artística local estableció con toda producción que explorase la articulación entre arte y política antagonista, o al menos asumiese algún tipo de responsabilidad social como práctica discursiva —un efecto reflejo del rechazo global de la actividad política no institucional y del miedo al antagonismo político que tiene lugar aquí a partir de los años del «desencanto»—; un tipo de prácticas que en nuestro contexto se

dieron, en efecto, fundamentalmente en el clima de radicalización de la oposición antifranquista en la primera mitad de los setenta y en los años iniciales de la transición. Por mencionar un último aspecto, si alguien recogió la propuesta de Benjamin Buchloh de interpretar los procedimientos de apropiación y montaje, centrales en la producción artística desde los años sesenta, como «procedimientos alegóricos», fue para ignorar un aspecto inexcusable de la misma, de índole historiográfica: la recuperación crítica de momentos ensombrecidos o sofocados del arte moderno que rompían con la teoría idealista y con el canon modernista mediante su identificación con proyectos de cambio social radical (el fotomontaje político de Heartfield, el productivismo soviético)⁹; y es así que nuestra crítica e historiografía locales han sido gravemente negligentes a la hora de impulsar una investigación consecuente cómo los ecos de tales momentos en nuestra historia particular (debates en torno a la cuestión arte/sociedad/política durante la II República, cartelismo, cine y teoría del cine político durante la Guerra Civil, etc.) pudieran ser reactivados con el fin de concebir en el presente una práctica política del arte históricamente enraizada.

Soy consciente del carácter simplificador de este resumen, que deja de lado no pocos datos y matices. Por ejemplo, el hecho de que la recepción local del postmodernismo crítico estadounidense se produjese en gran medida en un momento en el que muchos de sus vectores utópicos o de sus aristas politizadas se veían limadas por su carácter relativamente hegemónico, habiendo sido neutralizadas en gran medida por la institución artística las propuestas en su momento más aceradas de la crítica de la representación; la ambigua introducción del «paradigma postmodernista» que constituyó la exposición de Dan Cameron *El arte y su doble* en 1986 (escultura *commodity* y crítica feminista de la representación en un mismo plano); que fuese precisamente a través del reduccionista filtro académico

angloamericano que muchos críticos locales adoptaron los muy diversos «post» europeos (postestructuralismo...); etc. Mi resumen deja de lado asimismo, evidentemente, detalles importantes sobre una historia cultural más contextualizada del postmodernismo crítico, así como matices acerca del poso, a pesar de todo nada desdeñable, que en algunos casos sí pudo apreciarse aquí¹⁰; y por supuesto es apenas un atisbo de todo lo que pudiera reflexionarse en torno al complejo periodo histórico que en nuestro país tiene lugar alrededor de la muerte del general Franco, y el juego de reflejos que provoca en los ámbitos artístico y cultural¹¹.

A pesar de todo ello, considero que el argumento de este breve escrito puede ser ya concluido como al comienzo apuntaba: lo que se requiere en el momento actual, es una crítica a dos bandos del idealismo y del postmodernismo hegemónico que han venido operando —por vías diferentes— una desidentificación entre práctica artística y cultural, y política antagonista; retomar un punto de vista politizado acerca de la crisis del sujeto, que responda no a formalismos pseudoteóricos, sino que extraiga consecuencias de las muy diversas formas en que las prácticas antagonistas han venido configurando nuevas subjetividades políticas tras el ciclo sesentayochista¹²; un punto de vista que atienda a cómo las transformaciones estructurales que efectúa el nuevo estadio del capitalismo favorecen la renovación de las formas de organización de la política emancipatoria; que supere la escisión que Nancy Fraser critica entre políticas de reconocimiento y políticas de redistribución, haciendo confluír, pongamos por caso, políticas de identidad y crítica de la economía política (términos como «clase», «trabajo» o «producción» son prácticamente un tabú en el lenguaje de la crítica artística local desde hace al menos dos décadas; por su parte, ciertas críticas izquierdistas actuales al «paradigma multiculturalista» equivocan visiblemente el punto de vista político). Se requiere, asimismo, cobrar consciencia de que es precisamente a través de la cultura y de las políticas institucionales que afectan al ámbito

del arte, a través de los solapamientos entre cultura, política y economía, que muchas de las mutaciones de nuestro tiempo se efectúan. Reconocer este hecho en todas sus consecuencias implica, para todos nosotros, un tipo de responsabilidad social ineludible: tales mutaciones, que en sí mismas constituyen una complejización de las formas de sociabilidad y de cooperación en la producción de la vida, pueden ser profundizadas en un sentido emancipatorio, o al contrario conducidas hacia formas hasta ahora impensables de sobreexplotación y dominio. El arte y la cultura no pueden dejar de sentirse afectados por el hecho de que es en su espacio como instituciones sociales donde se libra decisivamente este conflicto. Todo ello conlleva también la posibilidad de posicionarnos con fuerza crítica en un ámbito social que constituye una encrucijada privilegiada, si queremos realmente construir un tipo de contrahegemonía que ayude a impulsar el nuevo ciclo de luchas que parecen alumbrar los movimientos antagonistas del presente.

Notas y referencias

- 1 La edición original francesa de *La condición postmoderna data de 1979*; la traducción castellana, de 1984 (Madrid: Cátedra).
- 2 Simplificadamente: el ideal de un necesario progreso económico y social cuasi lineal a través del capitalismo hacia su superación por el comunismo tras el catártico momento de ruptura revolucionaria, progreso que habría de ser guiado por un sujeto político de cambio, el proletariado, llamado a hacer avanzar la historia mediante la agudización del antagonismo principal, el que enfrenta al capital y el trabajo. **Nancy Fraser** nos recuerda que el caso paradigmático de construcción de tal relato esencialista y monocausal es el Lukacs de Historia y conciencia de clase, y que otros influyentes ataques sintomáticos paralelos — aunque no necesariamente asimilables — al de **Lyotard** fueron los de **Baudrillard** y **Fukuyama**.
- 3 Publicado, entre otros lugares, en **Nicholson, L.** (ed.), *Feminism/Postmodernism*, New York: Routledge, 1989; en castellano: *Feminismo/posmodernismo*, Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. Un buen resumen de las problemáticas relaciones entre postmodernismo y feminismo, orientado a reflexionar sobre la influencia de tal debate en las artes visuales y el trabajo de mujeres artistas feministas, es el texto de **Carmen Navarrete**: «Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia», en el catálogo de la exposición *Futuro presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Madrid: Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1999.
- 4 **Fraser, N.**, «Una falsa antítesis. Una respuesta a Seyla Benhabib y Judith Butler» (1994), *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 1997, pp. 276-277.
- 5 «Si hemos de aceptar, en los términos más amplios del debate filosófico, que el estatuto político de las proclamas de universalidad está siendo cuestionado, entonces la siguiente pregunta ha de ser formulada: ¿En interés de quiénes, en concreto, se declara el abandono de los universalismos? Porque es en este punto donde tenemos que afrontar la cuestión ética del postmodernismo, la que atañe a su “horizonte” político (o a la falta del mismo)», afirmaba **Andrew Ross** en su introducción a la colección de textos por él editada: *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Edinburgh: University of Edinburgh, 1989, p. 14.
- 6 «Introducción al posmodernismo», en **Foster, H.** (ed.), *La posmodernidad* (1983), Barcelona: Kairós, 1985, p. 17.
- 7 Del lado de las prácticas artísticas que buscaban desarrollar una crítica de las representaciones en términos explícitamente políticos, en una perspectiva de crítica institucional cuyo enfoque abarcaba, por supuesto, los mitos modernistas sobre los que se erige la institución artística: «Si se considera en términos sociales, la representación atiende a los intereses

- del poder. Consciente o inconscientemente, todas las formas institucionalizadas de representación certifican las correspondientes instituciones de poder» (**Wallis**, «Qué falla en esta imagen: una introducción», en **Wallis, B.** (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (1984), Madrid: Akal, 2001, p. 13).
- 8 «El impulso alegórico...» fue publicado en *October* en 1980, reimpresso en *El arte después de la modernidad*, 1984; «El discurso de los otros...» apareció en *La posmodernidad*, 1983. Utilizo este ejemplo que ilustra la cuestión de la crítica local por referirme a dos textos de **José Luis Brea** que precisamente acaban de ser encumbrados al estatus de manifiestos del arte postmoderno, entre otros recogidos por **Anna María Guasch** en su compilación *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid: Akal, 2000.
 - 9 «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo» data de 1983; traducción castellana en la compilación de **Ribalta, J.**; **Picazo, G.**, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: MACBA, 1997.
 - 10 Para un enfoque más preciso de tal historia, véase la reseña más rica, que indirectamente retrata también un itinerario crítico propio, de **Juan Vicente Aliaga**, «¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos», en **Picazo, G.** (ed.), *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona: MACBA, Llibres de recerca, 1996.
 - 11 Algunas otras cosas a este respecto, modestas, he acertado a decir en algunos otros lugares; por ejemplo, en un diálogo con **Jorge Ribalta** que titulamos «Un epílogo sobre arte y Estado, democratización y subalternidad en el mundo administrado», en **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998.
 - 12 «Como respuesta a las recientes y profundas mutaciones de la sociedad contemporánea, muchos autores (a menudo alineados bajo la bandera imprecisa de la postmodernidad) sostienen que debemos abandonar las teorías del sujeto social para no reconocer la subjetividad salvo en términos puramente individualistas... A nuestro entender, tales argumentos han podido reconocer acaso la existencia de una verdadera mutación, pero han sacado de ello una conclusión errónea... En este nuevo espacio crítico y conceptual, la nueva teoría de la subjetividad puede expresarse, y esta nueva definición de la subjetividad es, además, una gran innovación teórica en el programa del comunismo... De hecho, comprender el verdadero proceso histórico nos libra de toda ilusión sobre la “desaparición del sujeto”» (**Hardt, M.** y **Negri, A.**, «Mutación de actividades, nuevas formas de organización, o del proletariado al hombre-máquina», versión castellana en *El Viejo Topo*, n° 119, junio 1998; accesible en Nettime → <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/Nettime-lat-0012/msg00054.html>) y en la sección de textos de *Ninguna Persona es legal* → www.sindominio.net/ninguna





Jorge Ribalta*

On public service in an age of cultural consumption

The author analyses the socio-cultural changes of the closing decades of the twentieth century and discusses the notion of public service, proposing an alternative model of cultural mediation.

This text was previously published in *Zehar* 47&48, 2002.

* **Jorge Ribalta** is an artist and was the head of Cultural Services at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA.

A note on *Servicio Público*

The book *Servicio Público*¹ was an attempt to understand a specific historical situation and try to reflect it. This situation might be defined as a growing privatisation of public cultural services in the geo-political area of what are known as Western liberal democracies, a process that is still underway.

Today, the book seems to me to contain a number of shortcomings. At best, it offers some raw material and serves as a kind of testimony. Some of its principal inadequacies are theoretical in nature. These include a failure to define certain basic concepts such as «public» and «public service» or to justify the value given to the autonomy of culture and art in a way that does not take for granted the fallacious consensus that they are public goods. The book also lacks a convincing proposal for an alternative form of cultural mediation. These notes are intended to serve as a brief outline for ways in which those shortcomings could be overcome.

The geo-political conditions of public cultural services

In historical terms, administrative structures for culture as we know them today (ministries of culture, arts councils, etc.) first appeared roughly between 1945 and 1965. What historical conditions lay behind that development? I will outline three of them.

The first condition is related to the traumatic effects of the Great Depression that followed on the economic crash of 1929. As Eric Hobsbawm² has pointed out, the profound social and political impact of the Great Depression in the 1930s led western governments to consider for the first time the need to develop policies on care, to mitigate the possible social impact of such economic episodes.

The second condition is a more profound extension of the first: the welfare state, a

political construction that arose out of the accord reached between workers and employers following the Second World War, which aimed to keep workers' demands within the limits of the growth of profits³. The welfare state was consolidated within a historical context of prolonged political stability, marked by the coexistence of capitalism and socialism. This coexistence, arising out of the Cold War antagonism between the USA and the Soviet Union, succeeded in maintaining the global strategic and political balance for an exceptionally long period. One effect of that antagonistic coexistence was a process of mutual contamination. More specifically, it led to elements and ideas from socialism becoming incorporated into a capitalist context, resulting in the birth of social democracy. Regulatory principles and social policies were established in the capitalist area, and generally speaking there was progressive and sustained growth in public services, particularly during the 1950s and 1960s. Hobsbawm describes this moment as the Golden Age of Capitalism, the moment of greatest growth and economic and social transformation in history, creating conditions that were especially propitious for the historically dispossessed classes. The key to that Golden Age, according to Hobsbawm, was that capitalism had triumphed because it was not merely capitalist⁴.

The third condition is the role of the Cold War in western cultural policies. The Cold War also had a cultural side; that is to say a battle was waged in the field of the arts between two conflicting models. The best-known case of this confrontation was that of American abstract expressionism, whereby the capitalist West —in its American variant— imposed a model of modern art based on a principle of individualism characteristic of a liberal democratic society, as opposed to the totalitarian and collectivist model of art at the service of state propaganda. The abstract art promoted in the US formed part of a sort of «political apoliticism», marking the historical moment at which the avant-garde moved from Europe to America and became the dominant ideology⁵. This identification of

avant-garde and power is a precondition for what we now understand as cultural policies. The promotion of abstract expressionism by the USIS and the MOMA laid the foundations for the emergence of the National Endowment for the Arts (NEA) in the 1960s, that is to say, public administrative structures for culture in the United States.

From our examination of these three conditions for the development of public cultural services we can draw our first conclusion: if policies are inseparable from their historical circumstances and conditions, the same also holds true for culture and art. This leads us directly to the crux of the problem, the evidence of a paradox inherent to the principles of any cultural policy (within the field in which I am writing, that of western liberal parliamentary democracy): the «disinterested» (i.e., apolitical or pre-political) defence of art in the name of freedom and of individualism is in itself «interested» (i.e. political) in that it is based on a concept of freedom and autonomy of art that can only exist in certain historical/political circumstances. Given that no public area is entirely divorced from politics, the discourse on the autonomy of art, on which modern art in the west is based, is in itself a political construct.

If we accept this to be true, how then can we defend the democratising role of the state in culture — that is to say, as a guarantor of equality? In my opinion, we can only do so in a self-critical sense, whereby culture and art fulfil a paradoxical and contradictory role *vis-à-vis* the state. This role is, precisely, to express and safeguard the pluralist democratic order. This paradoxical condition is nowhere better expressed than in the art of institutional criticism; born in the museums, its aim is to undermine their very basis as institutions. Seen from this perspective, the conflict is at once a safeguard of that same liberal pluralism and a symptom of its limitations. It demonstrates the unequal relations of power implicit in the institutions of learning and high culture — such as the university and the museum— which play

a role in reproducing the inequalities and forms of social subordination and exclusion of the subaltern — in other words, in reproducing a social field that has no power of representation. As John Beverley explains: «[T]he university, written history, the “fine” arts, or literature, are themselves involved in the construction and maintenance of subalternity. The very idea of “studying» the subaltern [...] is self-contradictory, in a way that points to a new register of knowledge where the power of the university to understand and represent the world breaks down or reaches a limit. Recognizing the nature of this paradox means learning how to work against the grain of our own interests and prejudices — a process that involves undoing the authority of high culture, the academy, and knowledge center at the same time that we continue to participate fully in them [...] we can approach [...] closer and closer the world of the subaltern... [...] but we can never actually merge with it.... [...] [W]e seek to register instead the way in which the knowledge and practices we construct and impart are structured by the absence, difficulty or impossibility of representation of the subaltern»⁶.

This absence to which Beverley refers seems to me to be a way of highlighting the contingency of democracy and the phantasmal condition of the public sphere. As Rosalyn Deutsche describes it in her essay «Agoraphobia», «the ideal of social coherence, for which the term *public* has always stood, is itself irredeemably deceptive and, moreover, oppressive. The ideal of a non-coercive consensus reached through reason is an illusion maintained by repressing differences and particularities.... We might ask if the lost public is constructed to deny that a democratic public sphere must, in some sense, be a phantom... And what if this peculiarity of the public — that it is not here— is not inimical to, but the condition of, democracy?»⁷. Deutsche’s argument on the «place of power as an empty space» is based on Claude Lefort’s writings on democracy, a form of society whose singularity lies in the fact that those who «exercise political authority are mere

governors and cannot appropriate power, cannot incorporate it... We might think that modern democracy has instituted a new pole of identity: the sovereign people. But it would be a mistake to see this as re-establishing a fundamental unity. This unity continues to be absent»⁸. One might interpret Deleuze in similar terms when he writes that «the people no longer exist, or not yet... *the people are missing*»⁹.

The formulation and defence of a public cultural service I make in my book is, therefore, inseparable from an awareness of the very nature of democracy, a space which «to be democratic, must remain incomplete»¹⁰. From my perspective the public service is therefore a practice that has arisen out of this conception of the public sphere and seeks to establish itself within the ambit of state institutions. It is a method and an ethic for working in the cultural sphere. I shall return to this issue in examining a form of cultural mediation based on the experiences of the Museu d'Art Contemporani in Barcelona (MACBA).

The end of an era

Let us now, however, return to the historical account. What is happening today? What are the conditions in which we are living now? I would say that we are still seeing the effects of the end of an era, that «Golden Age of Capitalism» I referred to above.

According to Hobsbawm, the Golden Age collapsed following the 1973 oil crisis because the foundations on which it was built disappeared. The change in economic trends also meant the beginning of the new ideological hegemony of neo-liberalism which emerged as the chief enemy of the welfare state. In various areas of the administration, signs of erosion and retreat in public services began to be visible by the 1970s. Pierre Bourdieu described this process as the «abdication of the state»¹¹, when the collective conversion to neo-liberalism

went hand in hand with a «destruction of the idea of public service»¹². Bourdieu writes: «By making economic liberalism the necessary and sufficient condition of political freedom, they assimilate state intervention to “totalitarianism” ...efficiency and modernity [are associated] with private enterprise... [and] with the transfer into the private sector of the most profitable public services...»¹³.

The end of the Cold War and the final collapse of the Soviet bloc at the end of the 1980s also deprived capitalism of its contrast, socialism, the political camp against which liberal democracy could identify itself. The loss of that opposition implies a risk for democracy: «the disappearance of the democracy/totalitarianism opposition that [...] had provided the main political frontier enabling discrimination between friend and enemy can lead to a profound destabilization of western societies. Indeed, it is the very identity of democracy which is at stake, in so far as its identity has depended to a large extent on the difference established with the negated other»¹⁴.

In the cultural sphere, the effects of neo-liberalism became visible in western European democracies. This was particularly true from the early 1980s on, although historically it was first consolidated in the 1970s, with the weakening and demobilization of trade union organisations and of the traditional Left, as a consequence of the economic crises of the early 1970s and the failure of the revolutionary movements of 1968. In Europe, the most eloquent example of the development of cultural policies away from the political scene and towards the economy — i.e. away from the discourse of public service and towards that of the culture industry, was that of France after the Socialist Party came to power in 1981. Jack Lang, the culture minister, was a symbol of the newly established order in Europe and from the 1980s on, the socialists' cultural policies adapted neo-liberal principles to a vaguely social-democratic populism. I believe

there are significant parallels between Spain and France in the 1980s in several senses. To start with, the socialists came to power almost simultaneously in the two countries, and remained in government long into the following decade. At the same time, unlike countries in Northern Europe, the two countries share a centralist, one might say «statist» political tradition, in which state initiative has generally held sway over civil society.

In analysing the local situation in Spain, one must begin by acknowledging that when public systems of culture were first appearing in European liberal democracies, the country was still living under a totalitarian regime. In other words, the political conditions for the construction of a modern liberal-democratic state did not arise in Spain at the same time as elsewhere (i.e. after the Second World War and during the Golden Age of capitalism). This makes it somewhat difficult for someone such as myself wishing to re-examine and defend the sense of public service inherent to the state in its modern liberal-democratic conception, because it means that I am championing something that never actually happened (in other words, a doubly phantasmal cause)¹⁵. Nonetheless, I assume that task here as a process, or working method, and will use it as a general proposal for action.

Towards an alternative model of cultural mediation

Any project of cultural policy today must begin with two observations. The first concerns the new centrality of culture. As early as 1984, Fredric Jameson famously described this centrality in his theorisation of postmodernism: «[w]hat we have been calling postmodernism is inseparable from, and unthinkable without the hypothesis of, some fundamental mutation of the sphere of culture in the world of late capitalism, which includes a momentous modification of its social function. (...) [T]he dissolution of an

autonomous sphere of culture is rather to be imagined in terms of an explosion: a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life... [...] can be said to have become “cultural” in some original and untheorized sense»¹⁶. More recently, others have contributed to this theorisation. They include Antonio Negri and Michael Hardt, with their category of «immaterial work» in a post-Fordist stage of the capitalist economy, in which the services and the tertiary sector occupy the central role previously played by industrial manufacture in the Fordist stage of capitalism. Negri and Hardt write, «Since the production of services results in no material and durable good, we define the labor involved in this production as *immaterial labor* —that is, labor that produces an immaterial good, such as a service, a cultural product, knowledge, or communication»¹⁷. Jameson, Negri and Hardt all agree on «the increasing indistinguishability of economic and cultural phenomena»¹⁸.

A second observation concerns the continued process of privatisation of public services, described in *Servicio Público*, as a symptom of the progressive dismantling of the welfare state. Once again Negri and Hardt refer to this process of privatisation as a dynamic that is inherent to capitalism: «There has been a continuous movement throughout the modern period to privatize public property... Capitalism sets in motion a continuous cycle of private reappropriation of public goods: the expropriation of what is common... the rise and fall of the welfare state in the twentieth century is one more cycle in this spiral of public and private appropriations... the immanent relation between the public and the common is replaced by the transcendent power of private property»¹⁹.

In such a context, our purpose is not so much to mount a nostalgic defence of some supposed essential values of the public sphere, embodied in an ideal of republican virtue, but to search for working methods that will counter the current situation's limitations on democracy and

emancipation. As Negri and Hardt say, «It is our turn now to cry out: “Big government is over!”. Why should this slogan be the exclusive property of the conservatives?»²⁰. Or as Lefort says: «resist the temptation to trade the present for the future; make the effort, on the contrary, to read in the present the possible paths towards the future, paths which are indicated through the defence of the rights we have acquired and by demanding new ones...»²¹.

A project of cultural policy based on the principles of radical democracy, such as that defined by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, needs to abandon the notion of essentialist universality and the conception of the public sphere as something that can be reduced to a unitary space, homogenous and consensual. It is therefore inseparable from the notion of pluralism, in which the different collective subjects are in constant negotiation and conflict: «experience of democracy should consist of the recognition of the multiplicity of social logics along with the necessity of their articulation. But this articulation should be constantly re-created and renegotiated, and there is no final point at which a balance will be definitively achieved»²². The goal of a project of radical pluralist democracy must be to take the direction of the multiplication of public spaces. In very simple terms, I believe this to be the nub of the notion of a *public service*, working within the structures of the state to promote the decentralisation of power and to create spaces and moments in which different subjects and groups can avail of the resources of the state, thus encouraging processes of self-education and relative autonomy.

Welfare museum²³

I will conclude here with some specific examples that may help the reader imagine what other *modi operandi* of cultural mediation are possible today. I will take these from our experiences at MACBA and the

specific work we have been carrying out over the last three years.

The museum's work has been oriented towards building a critical memory of the art of the second half of the twentieth century, through collecting and through exhibitions and other activities. The goal of this work is to counteract the hegemonic discourses and forces that tend towards a mythification of the local/national sphere and use cultural institutions as active agents in transforming cities into tertiary economies. It also seeks to offer alternatives to the inadequate models of museum that currently prevail, generally based on the universalist myth of the original work or a conception of the museum-as-spectacle²⁴.

Our approach in the museum has been inspired, among other sources, by Laclau and Mouffe's project of radical democracy. The notion of pluralism has thus been translated into an understanding of the public as comprising specific differentiated groups. This approach is diametrically opposed to the generic notion of the public as something that can be reduced to purely quantitative, statistically measurable criteria. This notion is applied in populist cultural policies based on a model of TV consumption, wherein the effectiveness of the product is measured by its mass success, i.e. by its acceptance among an abstract and undifferentiated public. One need hardly labour the point here, but there is a clear link between this notion of the public and the principles of private profit and the most regressive and alienating of cultural products.

This pluralist understanding of audiences affects the very way the productive function of the museum and its hierarchy are conceived. The museum ceases to be a mere producer of exhibitions to become a provider of different types of services for different subjects. Likewise, the exhibition is one way of obtaining an experience, but it need not be prioritised over others. The museum also produces workshops, lectures, audiovisual programmes, publications, online projects, etc., all geared towards

different groups' forms of production and their needs for training and socialisation. One can easily imagine users of the museum who might only be interested in certain ones of these activities and this is perfectly legitimate.

This pluralist conception of the museum's public programmes also requires us to redefine our terminology. Thus, the term «education», invested as it is with connotations of over-institutionalised discipline and associated with a hierarchical relationship and the conveyance of certain pre-established knowledge, seems unsuitable when it comes to discussing a working process based on negotiation. We therefore prefer to use the more neutral term *mediation* to define the diversity of relations that can be established between the museum and its public. Those potential relations always contain some degree of indecisiveness and unpredictability, which in each particular case needs to be resolved by means of specific negotiations. The basis of the working dynamic is to encourage the creation and continuity of groups. Let us now examine some specific cases.

The *Las Agencias* project, carried out during the first half of last year, arose out of an attempt to create a common and de-hierarchised working space for artists and social movements. It came in answer to the museum's search for other forms of mediation through a third element or agency that would act as an intermediary between the institution and the social groups. *Las Agencias* managed to build a climate of relative trust towards the museum among sectors of society that are generally extremely reluctant to get involved with the instituted powers. The museum could not conceal its commanding architectural presence in the El Raval district of Barcelona. Nor could it deny its role in transforming the social composition of the district as the result of a planning policy implemented by local powers from the 1980s on (this policy had sought to utilize cultural

institutions as agents of social élitization and urban revaluation, and to promote the city as a tourist destination). Nonetheless, we managed to some extent to draw a distinction between that planning policy and the institution itself. The *Las Agencias* project combined the energy of various Barcelona social movements at a particularly active moment, following the call for projects for the World Bank meeting, due to be held in the city in June 2001 (The event was eventually cancelled out of government fears about social responses). The central role of anti-capitalism and anti-globalisation in the social movements led *Las Agencias* to become involved in some of the campaigns being organised in that context and at that time in the city.

Las Agencias was an experiment in self-education. The working dynamic was such that the museum was not the hierarchical authority providing contents. Instead it limited its action to providing certain resources to allow the groups to define their own contents and establish their programmes of activities with a relative degree of autonomy, depending on their specific interests and needs²⁵. Another project sought to redefine the protocols on use of the exhibition space and its hybridization with non-traditional devices of visibility; this was the project built around the work of Pere Portabella, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella (Plotless Stories: The Films of Pere Portabella)*, which was presented at the museum in early 2001. The exhibition combined an exhibition, an *à-la-carte* archive of audio-visual and bibliographical material which users could consult on demand, a cinema and a series of activities including an audio-visual programme, a seminar and a series of lectures. The framework offered a historical discourse narrating the relevance of Portabella's work as a film-maker within the context of the new cinema of the 1960s and 1970s. However, it also left room for another possible engagement, both through the lecture programme (in which the guests suggested other forms of engagement) and the *à-la-carte* materials, which allowed each user to build their own

narrative. In this way, the device managed to avoid fetishizing and mythifying the figure of the artist, and thus to avoid fixing his historical role through the logic of a tribute. Instead, it fostered a reinterpretation and opened the way to other approaches, present and future. This project might be seen as an example of how the museum can learn from its critics — in this case from institutional critics — and transform itself into a relatively more transparent context, open to interaction, and in a certain way to «demuseify it», that is, to free itself to a certain extent from some of its more rigid, resistant and authoritarian historical baggage²⁶.

Finally, the video and cinema programme *Buen Rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales (Good Vibes: Politics of Resistance and Musical Culture)*, scheduled to run between February and July this year was born out of the idea of taking literally the *Thank God It's Friday*²⁷ strapline «They came to dance, but ended up getting an education». The programme is designed to showcase some of the movements or styles in commercial popular music of the last thirty years, with particular stress on social and political aspects in the formation of these styles. *Buen Rollo* comes in two formats, each of which can be used in a separate way: as a series of screenings and as an on-demand consultation service²⁸.

It is no coincidence that the subject of *Buen Rollo* is the subculture surrounding different musical styles. These subcultures form an environment where we can find an especially eloquent form of some of the social practices theorised in the project of radical democracy. For example, the various styles are presented as attempts to create relatively autonomous identities in response to certain contexts and starting from the available material culture. Some punk expressions from the late 1970s such as «no future» or «do it yourself» presaged what Laclau has defined as the «spatialization» of

the political²⁹. This contrasts with the «temporal understanding, based on a future projection of a different kind. This is best exemplified in political forms of direct action, which seek to have an immediate impact on the present. We also see how the practices associated with the raves of Thatcher's Britain have developed into new carnivalesque practices in political protest and public expression, becoming common tools among the anti-globalisation movements. At the same time, musical subcultures have formed an essential playing field for creating communication and distribution networks, standing as they do outside the hegemonic circuits of commercial culture. They have also provided a favourable milieu for formalising and expressing practices of identity transgression through corporeal mechanisms and habits that subvert the prevailing codes of gender identity through the use of clothing, tattoos and drug consumption, in parallel with new theories on the pre-formative and socially articulated character of gender identities.

Finally, musical subcultures also offer a propitious ground for considering the ambivalence and contradictions of culture as a counter-hegemonic space for resistance and transgression in the face of the neutralising capacity of commercial culture. All in all, we find in this context real examples of new policies of experience and we can safely state that the dissemination of new forms of community and networks of relationship is not simply something that is there to be imagined, but something that is already taking place.

Postscriptum

In this essay, I have tried to offer a historical and theoretical perspective of the public cultural service and at the same time to give an account of a specific action, tying in my experience in making the book *Servicio Público* with my subsequent experience at MACBA. What I say here cannot be disassociated from that personal experience and it is not intended to stand on its own as a role model. This is one way of working, but it by no means excludes others. What still remains for us to do is a process of self-criticism of the projects organised in the museum, projects to which I have necessarily referred only very briefly.

Notes and references

- 1 **Ribalta, Jorge** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca-UAAV, 1998.
- 2 «The Great Slump forced Western governments to give social considerations priority over economic ones in their state policies». **Hobsbawm, Eric**, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London: **Michael Joseph**, 1994, p. 95.
- 3 *Ibid.*, p. 284.
- 4 *Ibid.*, p. 344. Part Two of **Hobsbawm's** book is devoted to this topic (The Golden Age), pp. 225-402.
- 5 **Guilbaut, Serge**, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. **Arthur Goidhammer**, Chicago: University of Chicago Press, 1983. On this same issue, see also the conversations with **George Yúdice** and **Andrea Fraser** in Jorge Ribalta (ed.), *Servicio público*. Op. cit.
- 6 **Beverley, John**, «Theses on Subalternity, Representation and Politics (in response to Jean-Francois Chevrier)», in *Subcultura i homogeneització*, (Barcelona) Fundació Antoni Tàpies, 1998, pp. 130-31.
- 7 **Deutsche, Rosalyn**, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Chicago/Cambridge: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts/MIT Press, 1996, pp. 320, 321, 324.
- 8 **Lefort, Claude**, «Democracia y advenimiento de un lugar vacío» in *La invención democrática*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1990, pp. 190-91.
- 9 **Deleuze, Gilles**, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. **Hugh Tomlinson** and **Robert Galatea**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, P. 216.
- 10 *Deutsche*, Op. cit., p. 326. On this same issue, see also the conversations with **Hans Haacke**, **Rainer Rochlitz** and **Daniel Buren** and the epilogue in *Servicio Público*, Op. Cit.
- 11 **Bourdieu, Pierre**, (ed.), *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 181.
- 12 *Ibid.*, p. 182
- 13 *Ibid.*, p. 182-183
- 14 **Mouffe, Chantal**, *The Return of the Political*, London: Verso, 1993, pp. 3-4.
- 15 This incomplete modernity is not exclusive to the political and economic history of Spain. Using the Italian economy of the 1950s, **Negri** and **Hardt** explain that «relatively backward economies do not simply follow the same stages the dominant regions experience, but evolve through alternative and mixed patterns» and speak also in these cases of «mixtures of different incomplete economic forms». **Negri, Antonio** and **Hardt, Michael**, *Empire*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, p. 288. **Néstor García Canclini** was alluding to this same situation, although from another perspective when he wrote of «strategies for entering and leaving modernity»

- in his book *Hybrid Cultures*, trans. **Christopher L. Chiappari** and **Silvia L. Lopez** Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995.
- 16 **Jameson, Frederic**, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, pp. 47-8.
- 17 **Negri and Hardt**, Op. cit., p. 290.
- 18 Ibid., p. 275.
- 19 Ibid., p. 300-301.
- 20 Ibid., p. 349.
- 21 **Lefort, Claude**, *L'invention démocratique. «Les limites de la domination totalitaire»*, Paris, Fayard, 1981, p. 83.
- 22 **Laclau, Ernesto** and **Mouffe, Chantal**, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 2nd ed., London: Verso, 2001, p. 188. On the multiplication of public spaces as part of the project of radical democracy, see also **Laclau, Ernesto**, *New Reflections on the Revolution of our Time*, London: Verso, 1990, pp. XI-XVI.
- 23 I have borrowed this expression from **Joan Roca**, who uses the term «welfare neighborhood» to refer to the work of the Instituto Barri Besòs, where he is a teacher, to generate new activities around the educational work and beyond, with the collaboration and support of the neighbourhoods in which it works.
- 24 See the material available in → www.macba.es
- 25 See → www.lasagencias.es
- 26 For further information see the publication coordinated by **Expósito, Marcelo**, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia-Barcelona, Ediciones de la Mirada-MACBA, 2001.
- 27 Cited in **Gilbert, Jeremy** and **Pearson, Ewan**. *Discographies. Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London, Routledge, 1999, p.1.
- 28 For further information, see → www.macba.es/bonrotllo.html
- 29 **Laclau**. Op. cit., p. 41.





Jorge Ribalta*

Sobre el servicio público en la época del consumo cultural

El autor analiza los cambios socio-culturales acaecidos en las últimas décadas del siglo XX, reflexiona sobre la noción de servicio público, y plantea un modelo alternativo de mediación cultural.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 47&48, en 2002.

* **Jorge Ribalta** es artista, y fue responsable de Servicios Culturales del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA.

Apostillas a Servicio Público

El libro *Servicio Público*¹ surgió de la voluntad de entender una situación histórica y de intentar reflejarla, una situación que se podía definir como de creciente privatización de los servicios públicos culturales en el ámbito geopolítico de las así llamadas democracias liberales occidentales. Ese proceso continúa.

El libro me parece hoy lleno de carencias. En el mejor de los casos, ofrece material en bruto y sirve como testimonio. Algunas de sus insuficiencias principales son de orden teórico, como la falta de una definición de conceptos fundamentales como *público* y *servicio público* y de una justificación del valor de la autonomía de la cultura y el arte que no dé por sentada su condición falsamente consensual de bienes públicos. El libro carece también de una propuesta convincente de una práctica alternativa de mediación cultural. Estas notas son un breve apunte para una contribución a completar algunas de esas carencias.

Las condiciones geopolíticas de los servicios públicos culturales

En términos históricos, la aparición de estructuras administrativas para la cultura tal como las conocemos hoy (los ministerios de cultura, consejos de arte, etc.) tuvo lugar entre los años 1945 y 1965 aproximadamente. ¿Cuáles son las condiciones históricas de esa aparición? Me referiré escuetamente a tres condiciones.

La primera tiene que ver con los efectos traumáticos de la Gran Depresión que siguió a la crisis económica de 1929. Según explica Eric Hobsbawm², el profundo impacto social y político de la Depresión en los años treinta planteó a los gobiernos occidentales por primera vez la necesidad de desarrollar políticas asistenciales para prevenir los posibles efectos sociales negativos de los vaivenes económicos.

La segunda es una profundización de la anterior: el Estado del Bienestar, una construcción política que surge de un acuerdo

entre trabajadores y patronales, tras la Segunda Guerra Mundial, para mantener las demandas de los trabajadores dentro de los límites del crecimiento de beneficios³. La consolidación del Estado del Bienestar corresponde a una situación histórica de estabilidad política prolongada, caracterizada por la convivencia de capitalismo y socialismo. Esa convivencia, basada en el antagonismo entre los Estados Unidos y la Unión Soviética durante la Guerra Fría, mantuvo el equilibrio estratégico-político mundial durante un periodo excepcionalmente prolongado. Un efecto de esa convivencia antagónica fue un proceso de contaminación mutua, o, más concretamente, una incorporación de elementos o ideas socialistas en el contexto capitalista, cuyo resultado fue el nacimiento de la socialdemocracia. Así, en el ámbito capitalista se establecieron principios de regulación y políticas sociales, y en general tuvo lugar un crecimiento progresivo y sostenido de los servicios públicos, en particular en los años cincuenta y sesenta. Hobsbawm ha descrito este momento como la Edad de Oro del capitalismo, el momento de mayor crecimiento y transformación económica y social de toda la historia de la humanidad, que creó unas condiciones especialmente favorables para las clases históricamente desposeídas. La clave de esa Edad de Oro, según Hobsbawm, era que «el capitalismo había triunfado porque no era sólo capitalista»⁴.

La tercera condición es el papel de la Guerra Fría en las políticas culturales occidentales. La Guerra Fría tuvo también su vertiente cultural, es decir que en el ámbito de las artes se libró una batalla entre dos modelos antagónicos. El caso más notorio de esta confrontación fue el del expresionismo abstracto norteamericano, con el cual el occidente capitalista en su versión norteamericana impuso un modelo de arte moderno basado en el principio del individualismo, propio de una sociedad democrática liberal, frente al modelo totalitarista y colectivista de un arte al servicio de la propaganda estatal. El arte abstracto promovido desde Estados Unidos respondía a una suerte de «apoliticismo político» y marcó

el momento histórico en que la vanguardia se desplazó de Europa a América y se convirtió en ideología dominante⁵. Esta identificación de vanguardia y poder es una precondition para lo que hoy entendemos como políticas culturales. La promoción del expresionismo abstracto por parte del USIS y el MOMA, sentó las bases para la aparición, ya en la década de los sesenta, del National Endowment for the Arts (NEA), esto es, las estructuras administrativas públicas para la cultura en Estados Unidos.

De la constatación de estas tres condiciones para el desarrollo de los servicios públicos culturales se puede extraer una primera conclusión: si las políticas son indisolubles de sus circunstancias y condiciones históricas, la cultura y el arte también lo son. Lo cual nos lleva directamente al centro del problema, a la evidencia de una paradoja inherente a los principios de toda política cultural (en el ámbito desde el que hablo, es decir el de la democracia liberal parlamentaria occidental): la defensa «desinteresada» (es decir, apolítica o pre-política) del arte en nombre de la libertad y del individualismo es en sí misma «interesada» (es decir, política) en tanto que se basa en un concepto de libertad y autonomía del arte que sólo puede darse en determinadas circunstancias histórico-políticas.

Puesto que no existe un ámbito público totalmente ajeno a la política, el discurso de la autonomía del arte, en que se fundamenta el arte moderno occidental, es en sí mismo una construcción política.

Si aceptamos esto, ¿cómo podemos entonces defender el papel democratizador, es decir garante de la igualdad, del Estado en la cultura? En mi opinión, sólo podemos hacerlo en un sentido autocrítico, según el cual la cultura y el arte cumplirían un papel paradójico y contradictorio en relación con el Estado, que sería justamente la expresión y la garantía del orden democrático pluralista. Esta condición paradójica se materializa de manera ejemplar en el arte de crítica institucional, un arte nacido en el museo con el objetivo de socavar sus

fundamentos como institución. Ese conflicto sería, desde este punto de vista, la garantía de ese mismo pluralismo liberal y el síntoma de sus límites, en el sentido de que señalaría las relaciones desiguales de poder implícitas en las instituciones del saber y de la alta cultura, como la universidad o el museo, que participan en la reproducción de las desigualdades y formas de subordinación social y en la exclusión de lo subalterno, es decir, de aquel ámbito social que no tiene poder de representación.

Tal como explica John Beverley, «la universidad, la historia escrita, las bellas artes o la literatura participan en la construcción y mantenimiento de la subalternidad. La misma idea de estudiar lo subalterno (...) constituye una contradicción interna en un sentido que apunta a un nuevo registro del saber en que el poder de la universidad para entender y representar el mundo se derrumba o llega al límite. Reconocer la naturaleza de esta paradoja implica aprender a trabajar a contrapelo de nuestros intereses y prejuicios, ya que nos empuja a cuestionar la autoridad de la alta cultura, la universidad y los centros del saber a la vez que continuamos participando activamente en ellos (...) nos podemos acercar cada vez más al mundo subalterno (...) pero en realidad no podemos pertenecer a él nunca (...) lo que intentamos hacer es expresar la manera en que el saber que construimos e impartimos se estructura a partir de esta carencia, de la dificultad o imposibilidad de representación de lo subalterno»⁶.

Esta carencia a que se refiere Beverley me parece una manera de señalar a la contingencia de la democracia y la condición fantasmática de lo público que describe Rosalyn Deutsche en su ensayo «Agorafobia»: «el ideal de coherencia social que el término *público* designa tradicionalmente es irremediamente engañoso y opresivo. El ideal de un consenso no coercitivo alcanzado por medio de la razón sería una ilusión mantenida mediante la represión de las diferencias y particularidades... podríamos preguntarnos si el ideal del público

perdido no estará construido con el fin de ocultar el hecho de que una esfera pública democrática debe ser, en cierto modo, un fantasma... ¿Y si esta peculiaridad de lo público —el no estar aquí— no fuera incompatible con la democracia sino, por el contrario, la condición de su existencia?»⁷. La argumentación de Deutsche sobre «el lugar del poder como un lugar vacío» se basa en textos de Claude Lefort sobre la democracia, una forma de sociedad cuya singularidad radica en que «quienes ejercen la autoridad política son simples gobernantes y no pueden apropiarse del poder, incorporarlo...».

Se podría pensar que la democracia moderna instituye un nuevo polo de identidad: el pueblo soberano. Pero sería un engaño ver restablecida con éste una unidad sustancial. Esa unidad sigue estando latente⁸. En este mismo sentido cabe interpretar a Deleuze cuando escribe que «el pueblo ya no existe, o no existe todavía... *el pueblo falta*»⁹.

La idea y la defensa de un servicio público cultural emprendida en mi libro señala, por tanto, indisociable de la constatación de la naturaleza misma de la democracia, un espacio que «para ser democrático, debe permanecer incompleto»¹⁰. El servicio público aparece por tanto desde mi perspectiva como una práctica surgida de esa concepción de lo público, con el objetivo de situarse en el ámbito de las instituciones del Estado. Se trata de un método y una ética del trabajo en el ámbito de la cultura. Más adelante me referiré a esta cuestión al plantear una práctica de mediación cultural basada en la experiencia desarrollada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

El fin de una época

Pero volvamos al relato histórico: ¿y qué es lo que está pasando ahora? ¿Cuáles son las condiciones en las que vivimos? Yo diría que todavía vivimos los efectos del fin de una época, de esa «Edad de Oro del capitalismo» a la que me refería antes.

Siguiendo la narración de Hobsbawm, desde la crisis del petróleo de 1973, la Edad de Oro se ha desmoronado porque han desaparecido los fundamentos sobre los que se sostenía. El cambio de signo económico supuso también el inicio de una nueva hegemonía ideológica, la del neoliberalismo, que a la larga aparece como el principal enemigo del Estado del Bienestar. Durante los años setenta empieza a notarse en varios ámbitos de la Administración el desgaste y el retroceso de los servicios públicos, un proceso al que Pierre Bourdieu se ha referido como la «dimisión del Estado»¹¹, en el cual la conversión colectiva al neoliberalismo fue de la mano de una «demolición de la idea de servicio público»¹². Bourdieu escribe: «al hacer del liberalismo económico la condición necesaria y suficiente de la libertad política, se asimila el intervencionismo del Estado al “totalitarismo” (...) y se identifica la “modernización” con la transferencia al sector privado de los servicios públicos más rentables...»¹³.

El final de la Guerra Fría, con la caída definitiva del bloque soviético a finales de la década de los ochenta, significó también la pérdida para el capitalismo del contraste del socialismo, el campo político contra el que la democracia liberal se podía identificar por oposición. La pérdida de esa oposición supone un riesgo para la democracia: «La desaparición de la oposición entre totalitarismo y democracia, que había servido como principal frontera política para discriminar entre amigo y enemigo, puede conducir a una profunda desestabilización de las sociedades occidentales. En efecto, afecta al sentido mismo de la democracia, pues la identidad de ésta dependía en gran parte de la diferencia que se había establecido respecto del otro que la negaba»¹⁴.

En el ámbito cultural, los efectos del neoliberalismo se hicieron visibles en las democracias europeas occidentales sobre todo a partir de los primeros años ochenta, aunque sus condiciones se fueron

históricamente consolidando durante la década de los setenta, con el debilitamiento y desmovilización de las organizaciones sindicales y de la izquierda tradicional, a consecuencia de las crisis económicas de los primeros setenta y el fracaso de los conatos revolucionarios de 1968. En el contexto europeo, el ejemplo más elocuente de una evolución de las políticas culturales desde la política hacia la economía, esto es, desde el discurso del servicio público al discurso de la industria cultural, es el caso francés tras el triunfo del Partido Socialista en 1981. La figura del ministro de cultura Jack Lang es el emblema del nuevo orden establecido en Europa con las políticas culturales emprendidas por los socialistas, a partir de los años ochenta, adaptando el neoliberalismo a un populismo vagamente socialdemócrata. Los paralelismos entre España y Francia durante los ochenta me parecen significativos en varios sentidos. De entrada, en ambos países los socialistas llegan al poder casi a la vez, iniciando un largo mandato que llegaría hasta bien entrada la siguiente década. Por otro lado, ambos países comparten una tradición política centralista y, digamos, estatalista, contrapuesta a los países del norte de Europa, en la que a grandes rasgos la iniciativa del Estado prevalece sobre la de la sociedad civil.

Al analizar la situación local española, de entrada hay que reconocer que cuando en las democracias liberales europeas aparecen los sistemas públicos para la cultura, en España estamos viviendo en un régimen totalitario. En otras palabras: en España no se dieron en su momento (esto es, tras la Segunda Guerra Mundial y a lo largo de la Edad de Oro del capitalismo) las condiciones políticas para la construcción de un estado democrático-liberal moderno. Eso pone las cosas difíciles a alguien que, como yo, intenta reconsiderar y defender el sentido del servicio público inherente al Estado en su concepción democrático-liberal moderna, porque hace que mi reivindicación sea de algo que nunca ha existido (es decir, doblemente

fantasmática)¹⁵. No obstante, asumo aquí esa tarea como proceso, como un método de trabajo, abordándola a modo de propuesta general de actuación.

Hacia un modelo alternativo de mediación cultural

Cualquier proyecto de política cultural debe partir hoy de dos constataciones. En primer lugar, de la nueva centralidad de la cultura. Fredric Jameson describió ya en 1984 esta centralidad de modo ya célebre en su teorización de la postmodernidad: «lo que venimos llamando postmodernidad no se puede separar ni pensar sin la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, mutación que incluye una modificación fundamental de su función social. (...) La disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social (...) se ha vuelto “cultural”, en un sentido original y que todavía no se ha teorizado»¹⁶. Más recientemente ha habido otras aportaciones a esta teorización, como la de Antonio Negri y Michael Hardt a través de la categoría del «trabajo inmaterial», que se corresponde a una etapa postfordista de la economía capitalista, en la que los servicios y el sector terciario ocupan la centralidad de la producción industrial en la anterior etapa fordista del capitalismo. Negri y Hardt escriben: «Puesto que la producción de servicios da por resultado un bien no material y durable, definimos los trabajos implicados en esta producción como *trabajo inmaterial*, esto es, un trabajo que produce un bien inmaterial, tal como un servicio, un producto cultural, conocimiento o comunicación»¹⁷. Tanto Jameson como Negri y Hardt coinciden en señalar que «cada vez se hace más difícil establecer una distinción entre los fenómenos económicos y los culturales»¹⁸.

Una segunda constatación es la continuación del proceso de privatización de los servicios

públicos descrito ya en el libro *Servicio Público*, en tanto que síntoma del progresivo desmantelamiento del Estado del Bienestar. Nuevamente Negri y Hardt se refieren a este proceso de privatización como una dinámica inherente al capitalismo: «a lo largo de todo el periodo moderno se produjo un movimiento hacia la privatización de la propiedad pública (...) el capitalismo pone en marcha un ciclo continuo de reapropiación privada de los bienes públicos: la expropiación de lo que es común... el ascenso y caída del Estado del Bienestar registrados durante el siglo XX son un ciclo más de esta espiral de apropiaciones públicas y privadas... la relación inmanente entre lo público y lo común es reemplazada por el poder transcendente de la propiedad privada»¹⁹.

En un contexto tal, más que de una defensa nostálgica de unos supuestos valores esenciales de lo público encarnados en un ideal de virtud republicana, de lo que se trata es de encontrar modos de trabajo que contrarresten las limitaciones democráticas y emancipatorias de la situación presente. Como proclaman Negri y Hardt, «Ahora es nuestro turno de gritar: “¡el gran gobierno ha terminado!”. ¿Por qué debería ser este lema propiedad exclusiva de los conservadores?»²⁰. O como dice Lefort: «resistir la tentación de canjear el presente por el futuro; hacer el esfuerzo, por el contrario, de leer en el presente las líneas de posibilidad que se indican con la defensa de los derechos adquiridos y con la reivindicación de los derechos nuevos...»²¹.

Un proyecto de política cultural basado en los principios de la democracia radical tal como han definido Ernesto Laclau y Chantal Mouffe ha de abandonar una noción de universalidad esencialista y una concepción de la esfera pública como reducible a un espacio unitario, homogéneo y consensual, y por tanto es indisoluble de la noción de pluralismo, en la que los diferentes sujetos colectivos están en permanente negociación y conflicto: «la experiencia de la democracia debe consistir

en el reconocimiento de la multiplicidad de las lógicas sociales tanto como en la necesidad de su articulación. Pero esta última debe ser constantemente recreada y renegociada, y no hay punto final en el que el equilibrio sea definitivamente alcanzado»²². El objetivo de un proyecto de democracia pluralista radical ha de ir en la dirección de la multiplicación de los espacios públicos. Puesto muy simplemente, ese es para mí el significado de la noción de *servicio público*, el de trabajar dentro de las estructuras del Estado para promover una descentralización del poder, la constitución de espacios y momentos en los que diferentes sujetos y colectivos puedan beneficiarse de los recursos del Estado para favorecer procesos de autoeducación y de autonomía relativa.

Welfare museum²³

Acabaré aquí con algunos ejemplos concretos que pueden permitir imaginar que otros modos de trabajo de mediación cultural son posibles hoy. Me basaré en la experiencia y en el trabajo concreto que hemos desarrollado en el MACBA en los últimos tres años.

El trabajo del museo se ha orientado hacia la construcción de una memoria crítica del arte de la segunda mitad del siglo XX, a través de la colección y el programa de exposiciones y actividades. El objetivo de esa línea de trabajo es contrarrestar discursos y fuerzas hegemónicas que tienden a una mitificación de lo local-nacional y a una instrumentalización de las instituciones culturales como agentes activos de la terciarización económica de las ciudades, así como a plantear alternativas a las insuficiencias de los modelos dominantes de museo, basados en general en el mito universalista de la obra original o bien en una concepción del museo como espectáculo²⁴.

La práctica que hemos venido desarrollando en el museo en este tiempo se ha inspirado, entre otras fuentes, en el proyecto de democracia radical de Laclau y Mouffe. Así, la noción de pluralismo se ha traducido en una comprensión de los públicos como constituidos por grupos

específicos diferenciados, una comprensión diametralmente opuesta a la noción genérica de público en tanto que reducible a criterios de medida estadística puramente cuantitativos, tal como se aplica en las políticas culturales populistas basadas en el modelo del consumo televisivo y que mide la eficacia de los productos en función de su triunfo masivo, es decir de su aceptación por un público abstracto e indiferenciado. No hace falta insistir en la vinculación de esta noción del público con los principios del beneficio privado y con los productos culturales más regresivos y alienantes.

Esta comprensión pluralista de los públicos tiene sus efectos sobre la concepción misma de la función productiva del museo y sus jerarquías. El museo deja de ser un mero productor de exposiciones y pasa a ser un proveedor de servicios de diferentes tipos para los diferentes sujetos. La exposición es así un medio para un tipo de experiencia que no tiene por qué privilegiarse sobre otras experiencias. El museo produce también talleres, conferencias, programas audiovisuales, publicaciones, proyectos online, etc. todo ello encaminado a las diversas formas de producción de diferentes grupos y a sus necesidades de formación y socialización. Es posible imaginar usuarios del museo que solamente estén interesados en algunas de estas actividades y es legítimo que así sea.

Esta concepción pluralista de los programas públicos del museo comporta también una redefinición de la terminología. Así, el término *educación* en tanto que investido de connotaciones de disciplina sobre-institucionalizada y con un sentido ligado a una relación jerárquica y a la transmisión de unos saberes preestablecidos no parece el más adecuado para referirse a un proceso de trabajo basado en la negociación. En este sentido hablamos de *mediación*, como un término más neutral para definir la diversidad de relaciones que pueden establecerse entre el museo y los públicos.

Esas relaciones potenciales mantienen siempre un grado de indeterminación e imprevisibilidad, que debe resolverse en cada caso a través de negociaciones específicas. La dinámica de trabajo se basa en fomentar la constitución de grupos y su continuidad. Me referiré a algunos casos concretos.

El proyecto *Las Agencias*, que se desarrolló durante la primera mitad del año pasado surgió de un intento de crear un espacio de trabajo común y desjerarquizado para artistas y movimientos sociales. Este proyecto (que surgía del interrogante del museo sobre la posibilidad de encontrar otras formas de mediación a través de un tercer elemento o agencia, intermediario entre la institución y los colectivos sociales) consiguió crear un clima de relativa confianza hacia el museo por parte de sectores sociales extremadamente reticentes a la implicación con los poderes instituidos. Aquí el museo no podía ocultar su poderosa presencia arquitectónica en el barrio del Raval de Barcelona y su papel transformador de la composición social del barrio, surgido de una política urbanística basada en la instrumentalización de las instituciones culturales como agentes para una elitización social y revalorización urbana, así como la promoción turística de la ciudad, diseñada por los poderes locales desde la década de los 80. Con todo se consiguió hasta cierto punto diferenciar esa política urbanística de la institución propiamente dicha. El proyecto *Las Agencias* aglutinó energías de diversos movimientos sociales de Barcelona en un momento de especial actividad a causa de la convocatoria del encuentro del Banco Mundial que debía tener lugar en la ciudad en junio de 2001 y que fue finalmente cancelado por el temor gubernamental a las respuestas sociales. La centralidad de las luchas anti-capitalistas y anti-globalización en los movimientos sociales llevó a la implicación de *Las Agencias* en algunas de las campañas que se desarrollaron en ese contexto y en ese periodo en la ciudad.

Las Agencias fue un experimento de autoeducación, de una dinámica de trabajo en la cual el museo no se erige jerárquicamente

como la autoridad que aporta los contenidos sino que se limita a proporcionar unos medios para que los colectivos definan sus propios contenidos y establezcan sus programas de actividades con relativa autonomía, en función de sus intereses y necesidades específicas²⁵.

Otro proyecto que planteaba una redefinición de los protocolos de uso del espacio expositivo y su hibridación con dispositivos de visibilidad no tradicionales fue el proyecto en torno al trabajo de Pere Portabella, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, que se presentó en el museo a principios de 2001. La exposición conjugaba el dispositivo de la exposición con el de un archivo audiovisual y bibliográfico de consulta a la carta, con el de un cine y con el de una serie de actividades en las que se incluían un programa audiovisual, un seminario y una serie de conferencias. El dispositivo, a la par que proponía una articulación discursiva para narrar históricamente la relevancia del trabajo de Portabella como cineasta en el contexto de los nuevos cines de los años 60 y 70, dejaba espacio para otras posibles articulaciones a través tanto del programa de conferencias (en el que los invitados sugerían otras articulaciones) como de los materiales disponibles a la carta, que permitían a cada usuario construir su propia narrativa. El dispositivo evitaba de este modo fetichizar y mitificar la figura del artista, y por tanto congelar su papel histórico a través de la lógica del homenaje, favoreciendo su reinterpretación y dejándola abierta a otras elaboraciones, presentes y futuras. Este proyecto podía verse como un ejemplo de cómo el museo puede aprender de sus críticas, en este caso de las prácticas de crítica institucional, para transformarse en un contexto relativamente más transparente y abierto a la interacción, y en cierto modo «desmusealizarse», es decir liberarse hasta cierto punto de algunos de sus lastres históricos más rígidos, inmovilistas y autoritarios²⁶.

Finalmente, el programa de vídeo y cine *Buen Rollo: políticas de resistencia y culturas musicales*, programado entre febrero y julio de este año, surge de la idea de tomar al pie de la letra la expresión «vinieron a bailar, y acabaron educándose» que se utilizó para la promoción de la película *Thank God it's Friday*²⁷. El programa se articula como un recorrido por algunos de los movimientos o estilos de la música popular de consumo de las últimas tres décadas, con especial énfasis en los aspectos sociales y políticos en la formación de esos estilos. *Buen Rollo* se presenta con dos formatos se proponen respectivamente dos formas de uso: como un programa de proyecciones y como un dispositivo de libre consulta a la carta²⁸.

No es casual que el objeto de *Buen Rollo* sean las subculturas en torno de los diferentes estilos musicales. Tales subculturas constituyen un entorno donde podemos encontrar de forma especialmente elocuente algunas de las prácticas sociales teorizadas desde el proyecto de la democracia radical. Así por ejemplo, los diferentes estilos se constituyen como tentativas de crear identidades con relativa autonomía en respuesta a determinados contextos y a partir de la cultura material disponible. Algunas expresiones punk como «no hay futuro» o «házte lo tú mismo» preludian ya a finales de los 70 lo que Laclau ha definido como «especialización» de la política²⁹, por oposición a una comprensión «temporal» basada en una proyección futura de un orden diferente, y que se ejemplifica en las formas políticas de acción directa, que buscan efectos inmediatos en el presente. También vemos cómo las prácticas de las fiestas ilegales o raves, surgidas en la Inglaterra de Thatcher han derivado en nuevas prácticas carnalescas de protesta política y expresión pública que hoy son herramientas habituales para los movimientos anti-globalización. Por otro lado, las subculturas musicales han sido el terreno fundamental para la creación de redes de comunicación y distribución al margen de los circuitos hegemónicos de la cultura comercial, y también han sido un entorno favorable para la formalización y expresión de prácticas de

transgresión de las identidades a través de mecanismos y hábitos corporales que subvierten los códigos dominantes de la identidad de género por medio de usos de indumentaria, tatuaje o del consumo de drogas, en paralelo a las nuevas teorizaciones sobre el carácter preformativo y socialmente articulado de las identidades de género.

Finalmente, también las subculturas musicales son un terreno privilegiado para reflexionar sobre las ambivalencias y contradicciones de la cultura como espacio contrahegemónico de resistencia y transgresión frente a la capacidad de neutralización de la cultura comercial. Con todo, en su contexto encontramos ejemplos reales de nuevas políticas de la experiencia que nos permiten constatar que la diseminación de nuevas formas de comunidad y redes de relación no es simplemente algo imaginable, sino algo que ya está ocurriendo.

Postscriptum

Aquí he intentado ofrecer tanto una perspectiva histórica y teórica sobre el servicio público cultural como dar cuenta de una acción específica, enlazando mi experiencia de la realización del libro *Servicio Público* con mi experiencia posterior en el MACBA. Lo expuesto aquí es indisociable de esa experiencia personal y no pretende ofrecerse como el modelo a seguir. Se trata de un modo de trabajar que no excluye otros. Queda pendiente una autocrítica de los proyectos desarrollados en el museo, a los que me he referido necesariamente de manera muy escueta.

Notas y referencias

- 1 **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca-UAAV, 1998.
- 2 «La Gran Depresión obligó a los gobiernos occidentales a dar prioridad a las consideraciones sociales sobre las económicas en la formulación de sus políticas», en **Hobsbawm, E.** *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona : Crítica, 1995, p. 102.
- 3 Op. cit., p. 284.
- 4 Op. cit., p. 344. **Hobsbawm** dedica la segunda parte del libro a esta cuestión: «La Edad de Oro», pp. 229-399.
- 5 **Guilbaut, S.** *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid : Mondadori, 1990, p. 15. Sobre esta cuestión, ver también las conversaciones con **George Yúdice** y **Andrea Fraser** en Jorge Ribalta (ed.), *Servicio público*. Op. cit.
- 6 **Beverly, J.** *Tesis sobre subalternitat, representació i política (en resposta a Jean-François Chevrier)*, en VV.AA., *Subcultura i homogeneització*, Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1998, pp. 130-131. Traducción del autor.
- 7 **Deutsche, R.** «Agorafobia», en **Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M.** (eds.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca : Universidad de Salamanca, 2001, pp. 346, 348, 351.
- 8 **Lefort, C.** «Democracia y advenimiento de un lugar vacío», en *La invención democrática*, Buenos Aires : Nueva Visión, 1990, pp. 190-191.
- 9 **Deleuze, G.** «La imagen-tiempo». *Estudios sobre cine 2*, Barcelona : Paidós, 1986, p. 287.
- 10 «Agorafobia», Op. cit., p. 354. Sobre esta cuestión ver también las conversaciones con **Hans Haacke, Rainer Rochlitz** y **Daniel Buren** y el epílogo en *Servicio Público*, Op.cit.
- 11 **Bourdieu, P.** (ed.) *La miseria del mundo*, Madrid: Akal-FCE, 1999, pp. 161-166.
- 12 Op. cit., p. 162.
- 13 Op. cit., p. 162.
- 14 **Mouffe, C.** El retorno de lo político, Barcelona: Paidós, 1999, p. 12.
- 15 Esa modernidad incompleta no es exclusiva de la historia político-económica española. **Negri** y **Hardt** explican a partir de la economía italiana de la década de 1950 que «las economías relativamente atrasadas no siguen las mismas etapas que las regiones dominantes, sino que evolucionan creando configuraciones alternativas y combinadas» y hablan también en estos casos de «mezcla de diferentes formas económicas incompletas». En **Negri, A. y Hardt, M.** *Imperio*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 268. Es a esta misma situación, aunque desde otra perspectiva, a la que alude Néstor García Canclini cuando habla de «estrategias para entrar y salir de la modernidad» en su libro *Culturas híbridas*, Mexico: Grijalbo, 1989.
- 16 **Jameson, F.** *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996, p. 66.
- 17 **Negri, A. y Hardt, M.** *Imperio*, p. 270.
- 18 Op. cit., p. 256.
- 19 Op. cit., p. 279.
- 20 Op. cit., p. 319.
- 21 **Lefort, C.** «Derechos del hombre y política», en *La invención democrática*, Op. cit., p. 36.
- 22 **Mouffe, C. y Laclau, E.** *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid: Siglo XXI, 1987, p. 212. Sobre la multiplicación de espacios públicos como parte del proyecto de la democracia radical ver también **Laclau, E.** *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso, 1990, p. xv.
- 23 He tomado esta expresión prestada a **Joan Roca**, que ha hablado de «barrio del bienestar» o «welfare neighborhood» para referirse a la tarea emprendida desde el Instituto Barri Besòs, donde es profesor, para generar nuevas prestaciones en torno a la tarea educativa y más allá de ésta, gracias a la colaboración y el soporte de los barrios a los cuales presta servicio.
- 24 Consultar materiales disponibles en → www.macba.es
- 25 Consultar → www.lasagencias.es
- 26 Para más información véase la publicación coordinada por **Expósito, M.** *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia-Barcelona: Ediciones de la Mirada-MACBA, 2001.
- 27 Citado en **Gilbert, J. y Pearson, E.** *Discographies. Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge, 1999, p.1.
- 28 Más información en → www.macba.es/bonrotllo.html
- 29 **Laclau, E.** *New Reflections...* Op. cit., p. 41.





Miren Jaio*

The past weighs heavily

This text was written on the occasion of the project [memory] *Garai Txarrak* for the reopening of Arteleku on 21 June 2002. The project was coordinated by Ibon Aranberri and included contributions from Ixone Arregi, Blami, Gorka Eizagirre, Iñaki Garmendia, Gemma Intxausti, Mattin, Asier Mendizabal, Asier Pérez-González, Sergio Prego and Xabier Salaberria, among others.

This text was previously published in *Zehar* 49, 2002.

* **Miren Jaio** is an art critic.

It is difficult to get scientists to see eye to eye on anything, but one thing they all agree on is that we shall never be able to journey to the past. A oneway trip to the future might be possible: they say one day we may be able to travel through space at incredible speeds, and after a year playing cards with the other crew members, return to Earth to find our great great grandson, now senile and locked up in a home. But, never, they say, will we be able to return to the past. It simply isn't possible. The past is unrecoverable, it's a fatal time.

But out of pure contradictoriness, we seem to be engaged in a concerted effort to return to the past over and over again. It's a virtual return, obviously. And the many ways we try — unsuccessfully — to tame the past can only lead to one feeling: loss. In the past, mice, damp and time acted as implacable censors, deciding what would be preserved and what would not. Now, though, there is no longer any possibility of censorship or selection. Nothing from the past (or rather, what remains of it) must be forgotten; everything must be documented.

And so, thanks to this conservationist dogma (which, it should be noted, has nothing to do with ecological principles), this documentation of the past grows like an uncontrolled octopus stuffed into the bottomless depths of our hard disks.

And there is another dogma hidden behind this forced resuscitation of the past: we cannot afford to forget anything and so we must preserve the remains of the past. It becomes a moral duty, then, not to lose our memories. But forcing people to «remember by decree» does not seem like a good way of preserving memory. For memory, despite all our attempts, is capricious and changeable, and it does not yield to imposition. Take that most extreme form of institutionalisation of the duty to remember: commemoration. What is really left after the dust of the destroyed buildings has settled, the eye witnesses have

died and the memory of the events is no more than a quotation in some book?

But the past, in the form of tons of documentation, does not just have physical weight. The past weighs heavily on us. Take nostalgia, for example. One summer at one of those courses in Arteleku, I had a rather absurd conversation with another participant about nostalgia. She argued that the malaise of nostalgia would soon be wiped off the face of the earth. Her nephews and nieces, those strange creatures wired to Playstations, would soon be freed of the useless baggage of nostalgia. Such is the bombardment of new contraptions, images and experiences to which new generations of humans are subjected that they will have no time for memories. So, she went on, nostalgia is not just a feeling towards the past, nostalgia is itself something of the past.

Some years have passed since that conversation. With the re-opening of Arteleku, the centre has entered the sticky terrain of «things with past and memory». I suppose the same thing will have happened to that woman's poor nephews and nieces. And in the meantime, the cruel aunt will have had to yield to the evidence: nostalgia is a permanent mood (and state of anxiety), a disease for which no known vaccine exists.

Or perhaps it does. The only possible vaccine is forgetting. But if we could choose, would any of us opt for the oblivion of Alzheimer's over the bane of memories? I doubt it. To quote Arnold Schwarzenegger in *Total Recall*, when a slime-covered mutant asked him what he was looking for: «The same as you. To remember». «But, why?», asks the creature. «To be myself again», says Schwarzenegger. What Arnie — or rather the character created by Philip K. Dick — knew well was that, without memory or memories, we do not exist.

But for whatever reason, we live in a time when nostalgia is celebrated. You only have to turn on the television during off-peak times and hook

in to the latest rerun. Why is nostalgia now bigger than ever before? For the very reason for which the cruel aunt denied it: because too many things are happening too quickly for us to be able to register them. And so our world is governed by this equation: «the greater the number of changes and events in the lesser time, the greater the number of losses. In other words, the greater the acceleration of history, the greater the feeling of nostalgia».

Let us look more closely at this business of the proportional increase in the feeling of nostalgia. Is there not something prefabricated about this increase? I am not questioning the veracity of the feeling of nostalgia itself. Nostalgia may be called many things —including self-seeking—, but it can never, (and I speak as a practising and enthusiastic nostalgist), be accused of being phoney.

No, I am talking about something else. I am referring to the insistence on manufacturing nostalgia as a collective sentiment, which can be used to polish up any social act and make it feel more fraternal, whether it is a tedious dinnerparty or a school reunion. Manufacturing collective nostalgia can thus be seen as an intelligent way of capitalising on a huge surplus of preserved past. Can we learn anything from this? «The nostalgia industry is the work of brains as altruistic as they are solvent». But then I am completely immersed in the climate Philip K. Dick generated. And I have to reluctantly concur with another famous film adaptation of one of his books, where tailor-made memories were manufactured for humanoids called «replicants». But then *Blade Runner* was just a film, and Dick was a poor sick paranoid man.

In any case, this whole obsession with recovering the past in different ways leads us to a well-known, albeit frightening, conclusion: today the past is a huge theme park, a shopping mall we visit when we need a bit of amnesia and something more than anaesthesia. The past, then, although unrecoverable, is a comfortable place to visit.

It offers something that the present and the future can never give certainty. Though if it's any consolation, that is not the place to find it either.

El pasado pesa

Este texto se escribió a propósito del proyecto [memoria] *Garai Txarrak* para la reinauguración de Arteleku el 21 de junio de 2002. Un proyecto coordinado por Ibon Aranberri en el que participaron con distintas intervenciones Ixone Arregi, Blami, Gorka Eizagirre, Iñaki Garmendia, Gemma Intxausti, Mattin, Asier Mendizabal, Asier Pérez-González, Sergio Prego y Xabier Salaberria entre otros.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 49, en 2002.

* Miren Jaio es crítica de arte.

Hay pocas cosas en las que los científicos se pongan de acuerdo. Una de ellas, por ejemplo: jamás podremos viajar al pasado. El viaje al futuro, sin retorno, puede que sea posible. Los científicos aseguran que algún día podremos viajar al espacio a velocidades de infarto para, después de pasarnos un año jugando a las cartas con otros tripulantes de la nave espacial, regresar a la Tierra y encontrarnos a nuestro último tataranieta, senil y hacinado en un asilo. Pero de ninguna manera, continúan los científicos, podremos regresar al pasado. Contra él no se puede. Es irrecuperable, un tiempo fatal.

Por eso, por puro espíritu de contradicción, hay un empeño unánime en regresar a él una y otra vez. Un regreso virtual, claro está. Y las muchas formas con las que se intenta, infructuosamente, domesticar el pasado arrastran un único sentimiento: el de la pérdida. Así, antes eran los ratones, la humedad y el tiempo, implacables, los que actuaban de censores y decidían qué se conservaba y qué no. Hoy ya no hay censura ni selección posibles. Nada del pasado (o, mejor dicho, de sus rastros) ha de olvidarse, todo ha de documentarse. Y de esa manera, gracias al dogma conservacionista (que, por cierto, poco tiene que ver con principios ecológicos, sino todo lo contrario), la documentación del pasado va creciendo como un *octopus* incontrolado comprimido en los pozos sin fondo de la memoria de los discos duros.

Otro dogma escondido detrás de esta resucitación forzosa del pasado: no nos podemos permitir el lujo de olvidar nada, y por ello hay que conservar los rastros del pasado. Así, no perder la memoria se convierte en un deber moral. Ahora bien, obligar a la gente a «recordar por decreto» no parece ser una buena manera de mantener la memoria. Porque la memoria, a pesar de todos los intentos, es caprichosa e inconstante, y no se aviene a imposiciones. Piénsese si no en la forma más extrema de institucionalización del deber de recordar: la conmemoración. ¿Qué queda de verdad después de que el polvo

de los edificios destruidos se ha posado, los testigos presenciales han muerto y el recuerdo de lo sucedido no es más que una cita en un libro?

Pero el pasado, toneladas de documentación, no sólo pesa. El pasado nos pesa mucho. La nostalgia, por ejemplo. Un verano de esos de curso en Arteleku mantuve una conversación algo absurda con otra cursillista con la nostalgia como tema. Mi interlocutora defendía que el mal de la nostalgia pronto desaparecería de la faz de la Tierra. Sus sobrinos, esas extrañas criaturas adheridas a una Playstation, pronto se librarían del lastre inútil de la nostalgia. Y es que el aluvión de nuevos artilugios, imágenes y experiencias al que están sometidas las nuevas generaciones de humanos es tal, que éstos no tendrán tiempo para recuerdos. Así, continuaba su argumento, la nostalgia no es algo que la gente guarda con respecto del pasado, la nostalgia «es» algo del pasado.

Hoy han pasado algunos años de aquello. Junto a su reapertura, Arteleku ha dado también por inaugurada su entrada en el territorio viscoso de las «cosas con pasado y memoria». A estos pobres sobrinos, supongo, les habrá pasado lo propio. Mientras tanto, la tía cruel habrá sucumbido a la evidencia: la nostalgia es un estado de ánimo (y de zozobra) permanente, una enfermedad para la que no existe vacuna conocida.

O sí. La única vacuna posible es el olvido. Pero, puestos a elegir, ¿elegiría alguien la nada del Alzheimer a la condena de los recuerdos? Lo dudo. Ya lo decía Arnold Schwarzenegger cuando en *Total Recall* un mutante cubierto de mucosa le pregunta qué es lo que desea: «lo mismo que tú. Recordar». «Pero, ¿para qué?», replica la criatura. «Para ser yo mismo otra vez», contesta Schwarzenegger. Así, lo que bien sabía Arnie, o, mejor dicho, el personaje de Philip K. Dick que encarnaba, era que, sin memoria ni recuerdos, no se es.

Sea como sea, son tiempos de celebración de la nostalgia. No hay más que encender

la tele en los horarios de baja audiencia y dejarse enganchar por la última reposición. ¿Por qué la nostalgia ahora más que antes? Pues por la misma razón que alegaba esta tía cruel para negarla: porque pasan demasiadas cosas y demasiado rápido para que podamos registrarlas. Así, en el mundo de hoy rige la siguiente equivalencia: «a mayor número de cambios y acontecimientos en menor tiempo, mayor número de pérdidas. Es decir, a mayor aceleración de la historia, mayor sentimiento de nostalgia».

Ahondemos en esto de los incrementos proporcionales del sentimiento de nostalgia. ¿No hay en estos incrementos algo de prefabricado? Que quede claro que aquí no se está poniendo en duda la autenticidad del sentimiento de nostalgia. A la nostalgia se la puede tachar de muchas cosas, entre otras de autocomplaciente, pero nunca, lo dice una nostálgica practicante y fervorosa, de ser un sentimiento falsificado.

No, aquí se habla de otra cosa. Del empeño en manufacturar la nostalgia como sentimiento colectivo con el que dar brillo y aires de confraternización a cualquier acto social, desde las cenas aburridas con amigos y conocidos hasta las reuniones anuales de antiguos alumnos. Así, manufacturar nostalgia colectiva se convierte en una forma inteligente de rentabilizar un enorme excedente de pasado preservado. ¿Algo que se pueda extraer de esto? «La industria de la nostalgia es obra de cerebros tan altruistas como solventes». Pero una anda ya metida de lleno en el clima generado por Philip K. Dick. Y no puede evitar acordarse con un escalofrío de otra famosa adaptación cinematográfica del escritor norteamericano donde a unos humanoides llamados «replicantes» les manufacturaban recuerdos a medida. Pero, claro, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* no es más que una novela y Dick, un pobre hombre de mente enferma y paranoica, donde a unos humanoides llamados «replicantes» les manufacturaban recuerdos a medida.

Pero, claro, *Blade Runner* no era más que una película, y Dick un pobre hombre de mente enferma y paranoica.

En cualquier caso, todo esta obsesión con recuperar en diversas formas el pasado nos lleva a una conclusión no por temida menos sabida: el pasado es hoy un enorme parque temático, una gran superficie que visitar cuando se necesita un poco de amnesia y algo más de anestesia. Así, el pasado, aunque irrecuperable, es un lugar cómodo de frecuentar. Ofrece algo que nunca darán el presente y el futuro, certidumbre. Ahora bien, si es de consuelo de lo que se está hablando, ése tampoco es el lugar donde buscarlo.





The twilight of the victim: creation quits its pimp, to rejoin resistance¹

What strategies are artistic practices using to perform their critical function at this time? How are they fostering a reconnection between the powers of creation and resistance, that is to say, between the sentimental and political aesthetic?

This text was previously published in Zehar 51, 2003.

* **Suely Rolnik** is a psychoanalyst, essayist and lecturer at the Catholic University of Sao Paulo. Among other works, she has co-authored *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (1986) with Felix Guattari.

Paradoxical subjectivity

Subjectivity is the living laboratory where worlds are created and others are dissolved. The politics of subjectivation shift and change, along with their inherent relations to the world's otherness: varied and variable combinations of two different ways of grasping the material world, either as a pattern of form or as a field of force —two modes of apprehension which in turn depend on the activation of different powers of subjectivity.

Understanding the world as form-matter draws on perception, carried out by the sensory organs; but understanding the world as energy-matter draws on sensation, engendered in the encounter between the body and the forces of the world that affect it. That which in the body is affected by these forces is neither its organic, sensorial or erogenous condition; rather it is the condition of flesh shot through with waves of nervous energy, what I will call a «resonating body». Thus the perception of the other introduces his formal presence, through its representation, into our subjectivity; whereas sensation constitutes his living presence. Between these two ways of grasping the world there exists an irresolvable paradox: on the one hand, the new blocks of sensations throbbing within subjectivity as it is affected by other worlds; on the other, the forms through which this subjectivity recognizes and guides itself in the present. The ineluctable disparity between these two ultimately places the current forms in check: they become an obstacle to the integration of the new connections to the world's otherness that have provoked the emergence of a new state of sensation. Thus they cease to be conductors of the process, they are stripped of vitality, they lose meaning. A crisis arises in subjectivity, bringing pressure to bear and producing unease. To respond to this pressure, life is summoned up as a power of resistance and creation. In other words, this unease leads to the creation of a new configuration of existence, a new form of oneself, of the world and of the relations between the two;

and it also requires a fight to bring these new boundaries into existence, to embody them.

The association of these two forces in action grants life its continuity and expansion. The multiple molecular transformations which thereby arise are accumulated and eventually precipitate new forms of society, an ongoing «open work» whose creation is necessarily collective. The paradox in subjectivity and the crisis it provokes thus constitute the individualisation process in its constant becoming-other; they are its trigger. This turns all forms of subjectivation into ephemeral configurations in unstable equilibrium.

The practise or non-practise of these two forms of knowledge and the place each one occupies in relation to the world define modes of subjectivation, each of which in turn defines a politics of the relation to otherness, whose effects are not neutral: they encourage, or conversely, they constrain the processuality of life, its expansion as a power of differentiation which is both a force of invention that decomposes worlds while recomposing others, and simultaneously, a force of resistance that permits change to occur. In other words, the changing politics of relationships with the other are what encourage or constrain life's struggle for resistance. How can we use these terms to conceptualise the prevailing politics of subjectivation within the present context of «integrated world capitalism»?¹

Kidnapped invention

Some contemporary writers, especially those close to Toni Negri, claim that from the 1970s or 1980s onward, capitalism has turned the force of invention into its primary source of value, the driving force of the economy itself. How should we view this phenomenon from the viewpoint of the politics of subjectivation underlying it?

Two aspects stand out here, and clash: on the one hand, the knowledge of the world as energy-matter tends to be discredited, and as a result, deactivated; on the other, the

paradoxical link between the virtual blocks of sensations and the current forms of life is brutally intensified, thereby intensifying the tension and the mobilisation of the creative force that this dissonance provokes.

There are many reasons for the intensification of this dissonance. To take just two of the most obvious, let us first look at the fact that the globalised urban existence introduced with capitalism implies that the worlds to which subjectivity is exposed at any point on the globe are increasingly multiplied and vary at an increasingly dizzying speed: in other words, subjectivity is continuously affected by a whirlwind of forces of all kinds. Second is the way that the need to constantly create new market spheres —an inherent necessity of capitalist logic— means that new forms of life have to be produced to give them a subjective consistency while others are swept off the stage, along with entire deactivated sectors of the economy. The combination of these two factors shortens the shelf-life of the forms in use, which become obsolete even before there has been enough time to absorb them. What is more, this combination also imposes the obligation of reformatting oneself rapidly, even before there is time to really feel the sensation to which the change gives rise. One lives in a constant state of tension, on the verge of exasperation; and the result is that the force of invention is invoked very frequently.

To aggravate the situation, this entire process occurs in a subjectivity blind to the world's forces of otherness, dissociated from the resonating body and, consequently, left without access to the new blocks of sensations that summon up its power of invention; left without the bodily compass that orients the creation of territories, so that they can operate as the existential actualisation of those sensations. A wellspring of inventive force is released, without any possibility to appropriate it and to build singular worlds in consonance with what the life process requires. This wellspring of «free» invention power is what contemporary capitalism has discovered as a virgin resource,

an untapped vein of value to be exploited; a phenomenon which Toni Negri and his collaborators can be credited with discerning and describing.

In order to extract maximum profitability from this invention power, capitalism pushes it even further than it would be by its own internal logic, but only to make an ever more perverse use of it: like a pimp, it exploits the force of invention at the service of an accumulation of surplus value, taking advantage of it and thus reiterating its alienation with respect to the life process that engendered it —an alienation that separates it from the force of resistance. On the one hand you have turbo-charged inventive power freed of its relation to resistance, and on the other, a tension aggravated by an experience of the world's otherness disassociated from its grasp as energy-matter by the resonating body. This is what defines capitalism's mode of subjectivation in the present.

Accelerated and liberated of its association with resistance, the power of invention is captured by capital to serve in creating template-territories that configure the right types of subjectivity for each new sphere that is invented. These are homogenised territories of existence whose very formation is organised by the principle of the production of surplus value, which overlays and overcodes the entire process. Easy-to-assimilate «ready-to-wear identities» are accompanied by a powerful marketing operation concocted and distributed by the media, so as to make us believe that identifying with these idiotic images and consuming them is the only way to succeed in reconfiguring a territory, and even more, that this is the only channel by which one can belong to the sought-after territory of a «luxury subjectivity». And that is no trivial matter, for outside such a territory one runs the risk of social death, by exclusion, humiliation, destitution, or even the risk of literally dying – the risk of falling into the sewer of the «trash subjectivities», with their horror scenarios made up of war, slums, drug traffic,

kidnapping, hospital queues, undernourished children, the homeless, the landless, the shirtless, the paperless, the people who can only be less, an ever-expanding territory. If trash subjectivity continuously experiences the distressing humiliation of an existence without value, luxury subjectivity for its part continuously experiences the threat of falling outside, into the sewer-territory, a fall which may be irreversible. The prospect terrifies it and leaves it agitated and anxious, desperately seeking recognition.

The process is completed when capitalism takes advantage of the heightened tension in order to create an environment that is ripe for pressing advances by the media, selling its promises of pacification backed up by the instantaneous reconfiguration that the consumption of the commodified template-territories is supposed to provide. An operation that injects into the weakened subjectivity increasingly large doses of hope that the tension can be alleviated, and keeps it alienated from the forces of the world that are demanding to get through.

In the vertigo of this constantly accelerating process, there are fewer and fewer opportunities to get to know the living reality of the world as energy-matter (to «know» in the sense of leaving oneself vulnerable to its resonance); there are fewer and fewer opportunities to escape to this dissociation. It is impossible not to surrender to the constant onslaught of the stimuli; otherwise one will cease to exist and fall into the pit of the trash-subjectivities. Fear has now taken the stage.

However, as those close to Negri also tell us, if contemporary capitalism has stimulated invention power in order to live off it like a pimp, at the same time the mobilisation of that force throughout all of social life has created the conditions for a vital force of resistance, a power of variation that is probably without equal in any other period of Western history. Here is the root of a

constitutive ambiguity of capitalism, its Achilles' heel. Through the breach of that vulnerability, other scenarios are building momentum, governed by other principles.

What are the strategies of subjectivation that unblock the access to the resonating body, reconnect the power of creation to the power of resistance, and free it of its pimp? To answer that question we need to place ourselves in an area where politics and art are intertwined, where the resistant force of politics and the creative forces of art mutually affect each other, blurring the frontiers between them. I propose we try placing ourselves in that hybrid zone — first on the side of politics contaminated by its proximity to art, then on the side of art contaminated by its proximity to politics — in order to try to discern strategies of this kind.

Politics of resistance: «the Lula event»

I will take Lula's recent victory in the presidential election in Brazil as an example of strategies which, in the area of politics, tend to release the creative force from submission to its pimp and to reconnect it to the force of resistance. Beyond the tangible fact of the election, a veritable event seems to have taken place during the campaign: the figure of Lula has embodied the dissolution of the Brazilian version of trash-subjectivity, itself the result of a 500-year politics of colonial, slave-owning, dictatorial and capitalist subjectivation; a historical legacy superimposing the different regimes of exclusion and segmentation that have led the country to its first-ranking place on the world scale of inequality. The Lula event is the desertion of the place of trash-subjectivity, and of its position as victim.

The figure of the victim belongs to a politics of the relation to life's inherent cruelty, a politics that consists in denying it. Cruelty, the tragic condition of life, establishes itself as a vital necessity, linked to the ineluctable disparity between the grasp of the world as form-matter and as energy-matter. When this disparity reaches a certain threshold, cruelty has to be

exercised to get rid of a world that no longer makes sense: it constitutes the inexorable character of the vital movement, its «positive» or «active» violence. It is exercised through the power of creation that invents other forms of existence and, coextensively, through the power of resistance, the struggle for the construction and defence of these new worlds. Without this, life cannot go on.

In a subjectivity segregated from the living reality of the world as energy-matter — as is currently the case under capitalism — we have seen that the power of resistance and the power of creation split. Restricted to a knowledge of the world as form-matter and, therefore, to the map of the current form with its figures and its conflicts of interests, subjectivity is unable to recognise the cruelty of life itself as the cause of its unease. It is thus overcome by fear and disarray and seeks release by projecting the cause of its fear onto the other, attributing life's cruelty to him. Summoned up by the experience of cruelty as it appears through the filter of this interpretation, the force of resistance does not move toward the affirmation and defence of the new forms of life that have become necessary, but directs itself *against* the other instead. It is then captured by the dialectical matrix and channelled into a struggle between opposites: subjectivities reified into identity-figures whose struggle revolves exclusively around power. Yet whoever the winner, in terms of the politics of desire what triumphs in this case is the force of conservatism that defends the current form and therefore resists in the negative sense, denying the germinating difference that seeks to break through, and impeding the creation of a form of life that is necessary for that difference to be embodied and actualised.

In this politics of reactive resistance, the multiplicity of forces at play is silenced and reframed in just two subjective figures: victim and/or oppressor, two sides of a single coin. For the oppressor, the aim of the struggle

is to subjugate the other, so that, taken as an object, he can be instrumentalised in the service of the oppressor's own preservation and expansion as such. This is a perverse politics of the exercise of resistance in its negative version, which adopts the form of evil and is confused with it: violence as reactively exercised, ranging from explicit outbursts — physical or moral — to the implicit violence of a «peaceful» form which consists of a politically correct respect, seasoned with a pity that anchors the other in a fixed identity position. While in the oppressor, this «negative violence» is explicitly assumed, in the victim it is justified as a reaction to the violence of the other, who is confined within the figure of the «enemy». It is exercised either implicitly, in a plaintive style, in the form of resentment and/or melancholic self-pity which seeks to destroy the other with guilt; or explicitly, in a style of rage, in vengeful and/or paranoid form. Resentment and vengeance: politics of the victim's resistance that reflect in a mirror the very thing they seek to combat — the logic of evil, the reactive violence that such a politics voluptuously nourishes.

This logic of reactive resistance is hegemonic in our contemporary societies: violence always tends to be reduced to its negative version, a conception broadly propagated by integrated world capitalism, which uses it to cultivate fear and disarray, and thus, to feed the mode of subjectivation that gives it existential consistency. The media are the major vehicle of this propagation, whose strategies are increasingly more refined, clever and effective. Today, the representation of a war on the scale of the one in Iraq passes through a single world filter: CNN, which ignores the negative violence of the aggressor — in this case, the United States and the allied forces of integrated world capitalism. Not a single image of this violence is transmitted and the war is interpreted as vengeance for the supposed violence of the other, the «Arab». In the case of Brazil this micropolitics of capitalism was established under the military dictatorship, and continues today.

The figures of victim and oppressor are both sustained by the belief in luxury-subjectivity and trash-subjectivity, in the hierarchy that marks their relationship, and thus, in the superior value of luxury-subjectivity, the ideal reference for both. In the victim, luxury-subjectivity summons up admiration, identification and envy — what psychoanalysts call «identification with the aggressor». Beneath both its resentful demands and the vengeful attack, there is really a demand addressed to luxury-subjectivity seen as a model, a demand for social rank, for recognition, for belonging — in other words, a demand for love addressed to the aggressor.

The «Lula event» is the dissolution of the figure of the victim. A body speaking from somewhere else: the place where one can grasp the living reality of the world as energy-matter, presenting itself in subjectivity as sensation. Because its speech is produced from that other place, it is the bearer of the necessity and of the freedom to problematise the present configuration of the world as form-matter. A type of understanding that cannot be learnt at school, nor in the best universities, but through a true exposure to the other as a field of forces which affect the resonating body, which convulse and agitate subjectivity, requiring it to create new maps of existence — such as a political project for a country. In this way Lula shifts away from a position that reduces the understanding of the world to its form, and at the same time, from a politics of desire that naturalises the existing form and the hierarchy of social value and knowledge that it implies. In his speech there is no longer any resentful lament, nor any vengeful attack: luxury-subjectivity entirely loses its power as a reference point. Hence the serenity of Lula's presence: it has nothing to do with the marketing image that seeks to forge a sanitised figure of «peace and love» to appease the elite, as his opponents would have it.² This quality of presence is what gradually mobilised a broad following, because the shift in the politics

of desire that it expresses has a contagious effect on the subjectivity of the Brazilians, especially the trash-subjectivities that make up 90% of the population. This shift is authorised, propagated and leads to victory: fear dissolves, a living speech begins to circulate, and a collective intelligence sets itself into motion. In his despair at the perspective of defeat, the opposing candidate insisted aggressively on the value of university training and tried to summon up the fear of being governed by someone without such knowledge; but these arguments had lost all their seductive power. Obviously, this is not a process that began with Lula; and even if we consider his figure to be an important force in the genealogy of this historical shift, it was not something that began with the recent electoral campaign.³

If we reflect that all societies imply a specific politics of desire and subjectivity, then it appears that we are now on the threshold of an irreversible passage from one world to another, even if there may be — and there certainly will be — many waverings back and forth. It is a significant historical moment, not only because of the joy of victory for the left, nor only because it involves a candidate combining various categories of trash-subjectivity: an immigrant from the North-East living on the outskirts of São Paulo, a metalworker with a missing finger that he lost while operating a lathe, and above all, a Brazilian who does not speak «proper» Portuguese. For this is just the most obvious and even naive aspect of this joy, and even the most dangerous since it might be confused with hope, a sad affect that feeds messianic movements, populism and a wide range of ideals of a fusional world without differences, and therefore without otherness, without cruelty, without resistance and without creation — without life, in short. Truly vital is the joy over the signals of an exhaustion of the colonial-slaver-dictatorial-capitalist unconscious, which has held Brazilians hostage to a hierarchy that anchors them in a position of trash-subjectivity, victims of a supposedly transcendental destiny.

If the world is looking to Brazil right now, it is because the dissolution of the figure of the victim speaks of a need that goes beyond the national stage. One of the left's long-held vices is to embody this figure of the victim, which means maintaining a subjectivity limited to a knowledge of the world as form-matter, fearing the positive violence of cruelty inherent to life and for this reason denying it, projecting its cause outward and exercising a reactive violence against the other. This vice transforms the cruelty of the vital movement into human evil and separating life of its powers of creation and resistance.

The formula that the «Lula event» proposes for treating this damaging vice consists in activating the access to the resonant body which allows subjectivity to discover the other as the field of forces of a world that is different from one's own, a world that affects subjectivity and can cause it to desire the risk of self-exposure. It is a formula which consists in incarnating the cruelty of life, in liberating the power of creation from dissociation with the body and from capture by capital, but also in liberating the power of resistance from its interpretation by the dialectical matrix that leads to its transmutation into evil. What comes together here are the conditions for a politics of desire in which resistance and creation meet again in a body that opens up to the forces of the world. Isn't this the long-awaited «opening» which, since the years of the dictatorship, Brazilians have described as «democratic»?

Recalling that the victim is an unproductive presence in cultural practices too, and particularly in practices of an explicitly political character, we should ask ourselves several questions. Could this figure be vanishing from the cultural scene as well? How can artistic creation, in its interfaces with resistance, escape the eroticisation of the victim? And more: how can it actively participate in a divestment from this harmful figure, extending throughout the social body? Or in an even broader sense: how do

creation and resistance come together in the artistic practices of the present, if we place ourselves in the zone where politics and art intermingle, where their forces affect each other, making their borders indistinguishable?

The politics of creation: artistic practices in the present

If we reflect that artistic practice consists in actualising sensations, in making them visible and speakable, in producing cartographies of meaning; and further, if we reflect that sensation is the living presence in the body of the forces of the world's otherness seeking their passage, shattering the current forms of existence, then we can assert that actualising these forces means «socialising the sensations»⁴, communicating to a group the new compositions of forces that affect it and make it drift toward new configurations.

To say that the power of invention is not only mobilised, but actively celebrated and intensified throughout the entire social field means that the exercise of creation is no longer confined to as a specific sphere of human activity. This situation brings new problems for art and demands new strategies. Through which strategies are artistic practices carrying out their critical function in the current moment? How are they promoting the reconnection of the powers of creation and resistance, of the aesthetic and political affects?

To simply remain in the ghetto of «art» as the separate sphere to which the power of creation was confined in the earlier regime is to run the risk of keeping it dissociated from the power of resistance, and limiting it to being a source of value, off which its pimp, capital, can make an easy living. It is the risk of being reduced, as an artist, to the function of a supplier of hard drugs in the form of ready-made identities, completely outfitted with their glamour-drenched cartographies of meaning, to be pushed by dealers on the growth-market of subjectivities suffering the syndrome of abstinence from sense, and even from their own

silhouettes. Taken to the limit, this position results in the cynicism of certain artists whose creation is oriented by the desire to belong to this glamorised scene, and who offer themselves voluptuously for exploitation by the pimp.

On the other hand, it's useless to go on singing the same old song about the need to reconnect art and life, in exactly the way this question was treated during the modern period. Because if art and life are still divided, it's no longer because of the deactivation of creation in the broad sweep of social life and its confinement to the artistic ghetto. That situation has already been resolved by capitalism, much more effectively than it ever was by art. If there exists a dissociation —and there obviously does— it has clearly shifted, and at the same time it has become much more subtle and perverse. At issue here is an operation of great complexity that can intervene at different stages in the process of creation, and not only at the end. Its effect at that point is just more obvious, because it coincides with the moment when the dissociation makes itself felt on art's products, reifying them in two ways: either transforming them into «art objects» separated from the vital process whereby the creation was carried out, or treating them as sources of a surplus glamour-value, attached to the logos of businesses and even of cities, like Bilbao, for instance. In this case, the glamour pumps up the logo's seductive power, and thus the business's or the city's capacity to summon up identification and desire for consumption, which increases its commercial success.

At present, certain artistic practices seem to be particularly effective in dealing with these problems. Their strategy consists of precise and subtle insertions at certain points where the social structure is unravelling, where tension is pulsating due to the pressure of a new composition of forces seeking passage. It is a mode of insertion mobilised by the desire to expose oneself to the other and

to run the risk of such an exposure, instead of opting for the guarantee of a politically correct position that confines the other to a representation and protects subjectivity from any affective contagion. The «work» consists in bringing the forces and the tension they provoke into existence, which entails the connection of the power of creation to a piece of the world grasped as energy-matter by the resonant body of the artist; and it consists at the same time in activating of the power of resistance. What is invented in this way are «spatio-temporal *dispositifs* of being-together»⁵. The living presence of this embodied attitude in an artistic practice has a power of contamination and propagation in the milieu where it is inserted, directly and indirectly. Mobilised in this milieu like everywhere else, the power of creation, having been allowed to reconnect with the world as energy-matter and to exercise itself in association with the power of resistance, gains an opportunity to free itself of the perverse destiny that strips it of the capacity to invent singular maps that can actualise the mutations of sensation currently underway. The work, strictly speaking, is in this case an event. What other artistic strategies are confronting the problems that we have observed? What other problems are being raised by the dissociation of resistance and creation within artistic practices? And within other social practices, how does one see a reactivation and intermingling of the political and the aesthetic affects —those essential powers for vital health in any human activity? Finding directions for answering these questions is a task that cannot be performed by any single individual. Such an undertaking depends on the accumulation of infinitesimal experiments throughout the weave of collective life.

- 1 Text based upon a conference at *São Paulo S.A. Situação #1 COPAN*, curated by **Catherine David** (São Paulo, 23-27 November, 2002).
- 2 «Integrated World Capitalism» (IWC) is a term coined by **Félix Guattari** in the late 1960s, as an alternative to the term «globalisation» which is generic and which serves to hide the fundamentally economic, and more specifically capitalist, sense of the phenomenon of internationalisation in its current form.
- 3 Faced with **Lula's** serenity in his public appearances during the election campaign, his adversaries and the majority of the press pejoratively described him as «Luhlina paz e amor» (peace-and-love Lula).
- 4 **Lula** comes out of the trade-union movement. In his first candidacy he lost the election to **Franco Montoro**, who stood for the PSBD, **Fernando Henrique Cardoso's** party. In his second attempt in 1986, Lula ran for the position of federal representative, winning the election with the highest number of votes for any candidate. He then ran four times for president, in 1989 (the first presidential elections after the dictatorship), then again in 1994, 1998 and finally in 2002, when he was elected with a significant majority of the vote.
- 5 Cf. Gabriel Tarde by **Maurizio Lazzarato**.
- 6 In «Esthétique et politique. Un lien à repenser» («Estética y política. Un vínculo para replantear»), unpublished seminar directed by **Jacques Rancière** at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona. MACBA. Barcelona, 13 to 17 May 2002.





El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia¹

¿Por medio de qué estrategias las prácticas artísticas estarían operando su función crítica en el momento actual? ¿Cómo estarían promoviendo la reconexión de las potencias de creación y de resistencia, de los afectos estético y político?

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 51, en 2003.

* **Suely Rolnik** es psicoanalista, ensayista y profesora en la Universidad Católica de Sao Paulo. Ha publicado, entre otros, *Micropolíticas: Cartografías del deseo* (1986), con Félix Guattari.

Subjetividad paradójica

La subjetividad es el laboratorio vivo donde universos se crean y otros se disuelven. Son muchas las políticas de subjetivización y los modos de relación con la alteridad del mundo que tales políticas implican, combinaciones variadas y variables de dos modos de aprehensión y de relación con el mundo en cuanto materia: como dibujo de una forma o como campo de fuerzas; modos estos que, a su vez, dependen de la activación de diferentes potencias de la subjetividad.

Conocer el mundo como materia-forma convoca la percepción, operada por los órganos de sentido; en cambio, conocer el mundo como materia-fuerza apela a la sensación, engendrada en el encuentro entre el cuerpo y las fuerzas del mundo que lo afectan. Aquello que en el cuerpo es susceptible de ser afectado por estas fuerzas no depende de su condición de orgánico, de sensible o de erógeno sino de carne recorrida por ondas nerviosas: un «cuerpo vibrátil». La percepción del otro trae su existencia formal a la subjetividad, su representación; mientras que la sensación le trae su presencia viva. Entre estos dos modos de aprehensión del mundo reside una paradoja irresoluble: por un lado, los nuevos bloques de sensaciones que pulsán en la subjetividad en la medida en que esta va siendo afectada por nuevos universos y, por otro, las formas a través de las cuales la subjetividad se reconoce y se orienta en el presente. Tal disparidad, ineluctable, acaba por poner en jaque las formas actuales pues estas se convierten en un obstáculo para integrar las nuevas conexiones con la alteridad del mundo que provocaron la emergencia de un nuevo bloque de sensaciones y, así, dejan de ser conductoras de proceso, se vacían de vitalidad, pierden sentido. Se instaura en la subjetividad una crisis que presiona y produce incomodidad. Para responder a esta presión, se moviliza en el hombre la vida en cuanto potencia de resistencia y de creación; es decir, la incomodidad lleva a crear una nueva configuración de la existencia, una nueva

figuración de sí, del mundo y de las relaciones entre ambos; lleva del mismo modo a luchar por la incorporación de los nuevos contornos, su existencialización.

Es la asociación del ejercicio de las dos fuerzas lo que garantiza la continuidad de la vida, su expansión. Las múltiples transformaciones moleculares que de ahí resultan se van acumulando y terminan por precipitar nuevas formas de sociedad, una obra abierta y en proceso cuya creación es, por lo tanto, necesariamente colectiva. La paradoja en la subjetividad y la crisis que tal paradoja provoca son, de esta manera, constitutivos del proceso de individualización en su constante devenir otro, son sus disparadores. Esto hace de cualquier modo de subjetivización una configuración efímera en equilibrio inestable.

La práctica o no de estos dos modos de conocimiento y el lugar que cada uno de ellos ocupa en la relación con el mundo definen modos de subjetivización que implican políticas de relación con la alteridad cuyos efectos no son neutros. Tales políticas favorecen o, por el contrario, constriñen la procesualidad de la vida, su expansión en cuanto potencia de diferenciación, potencia que es, al mismo tiempo e indisolublemente, fuerza de invención que descompone y compone mundos y fuerza de resistencia que garantiza el cambio. En otras palabras: diferentes políticas de relación con el otro favorecen o constriñen la potencia de la vida. ¿Cómo problematizar en estos términos la política de subjetivización dominante en el contexto actual del «capitalismo mundial integrado»?²?

Invención secuestrada

Algunos autores contemporáneos, especialmente en el entorno de Toni Negri, afirman que a partir de los años 1970 u 80 el capitalismo viene haciendo de la fuerza de invención su principal fuente de valor y el motor mismo de la economía. ¿Cómo pensar este fenómeno desde el punto de vista de la política de subjetivización que involucra?

Dos aspectos se destacan y entrecrocán: por un lado, el conocimiento del mundo como materia-fuerza tiende a ser desacreditado, lo que tiene como efecto su desactivación; por otro, se intensifica brutalmente la paradoja entre los bloques virtuales de sensaciones y las formas de vida actuales, hecho que intensifica igualmente la tensión y la movilización de la fuerza de creación que esta disonancia provoca.

Muchas son las causas de la intensificación de esa disonancia. Por no referirnos más que a dos de las más evidentes, nos atenderemos, en primer lugar, al hecho de que la existencia urbana y globalizada que se instaura con el capitalismo implica que los mundos a que está expuesta la subjetividad en cualquier punto del planeta se multipliquen cada vez más y varíen a una velocidad cada vez más vertiginosa; la subjetividad, de este modo, resulta continuamente afectada por un torbellino de fuerzas de toda especie. En segundo lugar, nos atenderemos al hecho de que la necesidad de que se estén creando constantemente nuevas esferas de mercado —necesidad inherente a la lógica capitalista— implica tanto que tengan que ser producidas nuevas formas de vida que le den consistencia existencial como que otras salgan de escena, junto con sectores enteros de la economía que se desactivan. La asociación de estos dos factores, entre otros, acorta el plazo de validez de las formas en uso, que se vuelven obsoletas antes incluso de que se haya tenido tiempo de absorberlas; además, tal asociación impone la obligación de reformatarse rápidamente, antes incluso de que se haya tenido tiempo de acusar las sensaciones que el cambio suscita. Se vive en estado de tensión permanente, al borde de la exasperación, lo que hace que muy frecuentemente sea invocada la fuerza de invención.

Para agravar la situación, ese proceso se da en una subjetividad ciega a las fuerzas de la alteridad del mundo, dissociada del cuerpo vibrátil y, consecuentemente, sin acceso a los nuevos bloques de sensaciones que movilizan su potencia de invención; cuerpo-brújula que orienta la creación de territorios para hacerlos

funcionar como actualización existencial de tales sensaciones. Un manantial de fuerza de invención se libera, entonces, sin que sea posible apropiarse de él para la construcción de mundos singulares en consonancia con lo que pide el proceso vital. Es este manantial de fuerza de creación «libre» lo que el capitalismo contemporáneo descubre como una mina virgen, poderosa fuente de valor a ser explotada; fenómeno que Toni Negri y sus colaboradores tuvieron la capacidad de detectar y circunscribir. Para extraer de la fuerza de invención su máxima rentabilidad, el capitalismo la fomentará más aún de lo que ya la moviliza por su propia lógica, pero para hacer de ella un uso todavía más perverso: como un rufián, la explota al servicio de la acumulación de plusvalía, aprovechando y, de esa manera, reiterando su alienación con respecto al proceso vital que la engendró; alienación esta que la separa de la fuerza de resistencia. Por un lado, fuerza de invención acelerada y liberada de su relación con la resistencia y, por otro, tensión agravada en el contexto de un abordaje de la alteridad del mundo dissociada de su aprehensión como materia-fuerza por parte del cuerpo vibrátil: tales son los dos vectores que definen el modo de subjetivación del capitalismo en su actualidad.

Acelerada y liberada de su asociación con la resistencia, la potencia de invención es capturada por el capital al servicio de la creación de territorios-estándar para configurar los tipos de subjetividad adecuados a cada nueva esfera que se inventa. Son territorios de existencia homogeneizados cuya formación tiene como principio organizador la producción de plusvalía, principio que se sobrepone al proceso y lo sobrecodifica. Verdaderas «identidades prêt-à-porter» de fácil asimilación, acompañadas de una poderosa operación de marketing que cabe a los medios fabricar y vehicular para hacer creer que identificarse con esas estúpidas imágenes y consumirlas es imprescindible para conseguir reconfigurar un territorio y, más aún, que este es el canal para pertenecer al disputadísimo territorio de una «subjetividad-lujo». Esto no es poco, pues, fuera de este

territorio, se corre el riesgo de muerte social por exclusión, humillación, miseria, cuando no de muerte real; el riesgo de caer en la cloaca de las «subjetividades-basura» — con sus escenarios de horror hechos de guerra, favelas, tráfico, secuestros, colas de hospital, niños desnutridos, gente sin techo, sin tierra, sin camisa, sin papeles, gente «sin» —; un territorio, en fin, que crece cada día. Si la subjetividad-basura vive permanentemente la molestia de la humillación de una existencia sin valor, por su parte, la subjetividad-lujo vive permanentemente la amenaza de caer en el territorio-cloaca: esta caída, que puede resultar irreparable, la asombra, la agita y la deja ansiosa en una búsqueda desesperada de reconocimiento.

El proceso se completa beneficiándose del agravamiento de la tensión que crea un ambiente propicio para el asedio de los medios que venden promesas de apaciguamiento garantizado por la reconfiguración instantánea que el consumo de sus territorios-mercancía estandarizados supuestamente propicia. Tal operación inyecta en esa subjetividad fragilizada dosis cada vez mayores de ilusión de que la tensión puede calmarse y la mantiene alienada de las fuerzas del mundo que piden paso.

En el vértigo de este proceso que se acelera cada vez más, hay cada vez menos oportunidades de conocer la realidad viva del mundo como materia-fuerza («conocer» en el sentido de hacerse vulnerable a sus resonancias); hay cada vez menos oportunidades de escapar a esa disociación. No es posible dejar de entregarse al asedio *non-stop* de los estímulos bajo pena de dejar de existir y caer en la fosa de las subjetividades-basura. El miedo pasa a comandar la escena.

Sin embargo, como también nos señalan los que trabajan en el entorno de Negri, si el capitalismo contemporáneo avivó la fuerza de invención para, como rufián, vivir de ella, en contrapartida, la movilización

de esta fuerza en el conjunto de la vida social ha creado las condiciones para un poder de resistencia de la vida como potencia de variación, probablemente sin comparación con otros periodos de la historia de Occidente. En esto radica una ambigüedad constitutiva del capitalismo, su punto vulnerable. Por la brecha de esa vulnerabilidad viene creciendo la construcción de otros escenarios, regidos por otros principios.

¿Qué estrategias de subjetivización son las que desobstruyen el acceso al cuerpo vibrátil, reconectan el poder de creación con el poder de resistencia y lo liberan de su rufián? Responder a esta pregunta depende de que nos ubiquemos en una zona donde la política y el arte se entremezclan, las fuerzas de resistencia de la política y las fuerzas de creación del arte se afectan mutuamente y sus fronteras se vuelven indiscernibles. Propongo que hagamos la prueba de situarnos en esta zona de hibridación para vislumbrar estrategias de este tipo, primero, del lado de la política contaminada por su vecindad con el arte y, después, del lado del arte contaminado por su vecindad con la política.

Políticas de resistencia: «el acontecimiento Lula»

Tomaré la reciente victoria de Lula en las elecciones presidenciales de Brasil como ejemplo de estrategias que, en el ámbito de la política, tienden a liberar la fuerza de creación de su sometimiento al rufián y a reconectarla con la fuerza de resistencia. Más allá del hecho tangible de la elección, un verdadero acontecimiento parece haber tenido lugar durante la campaña electoral: la figura de Lula encarna la disolución de una subjetividad-basura en su versión brasileña; subjetividad que es resultado de 500 años de una política de subjetivización colonial, esclavista, dictatorial y capitalista; herencia histórica en la que se superponen distintos regímenes de exclusión y segmentación que han llevado al país a la cima del *ranking* mundial de la desigualdad social. El acontecimiento Lula

es la deserción del lugar de la subjetividad-basura y de su posición de víctima.

La figura de la víctima pertenece a una política de relación con la crueldad que consiste en denegarla. La crueldad, condición trágica de la vida, se impone como necesidad vital en función de la ya mencionada disparidad entre la aprehensión del mundo como materia-forma y su aprehensión como materia-fuerza: cuando tal disparidad alcanza un umbral, la crueldad ha de ser ejercida para que se deshaga un mundo que ya no tiene sentido; ella constituye el carácter inexorable del movimiento vital, su «violencia positiva» o «activa». Se ejerce por medio de la potencia de creación que inventa otras formas de existencia y, coextensivamente, por medio de la potencia de resistencia, de lucha por la construcción y defensa de esos nuevos mundos; sin esto la vida no sale adelante.

Al tratarse, como sucede actualmente en el capitalismo, de una subjetividad escindida de la realidad viva del mundo en tanto materia-fuerza, de acuerdo con lo que vimos, las potencias de resistencia y creación se disocian. La subjetividad no tiene cómo reconocer la crueldad de la vida como causa de su asombro, por eso este se transforma en miedo y desamparo. Limitada al conocimiento del mundo como materia-forma y, por tanto, al mapa de la forma vigente con sus figuras y sus conflictos de intereses, para encontrar una explicación y aliviarse, esa subjetividad proyecta en el otro la causa de su miedo y le atribuye la autoñía de la crueldad. Movilizada por la experiencia de la crueldad, pero pasada por el tamiz de esta interpretación, la fuerza de resistencia, en este caso, en vez de dirigirse a la afirmación y defensa de nuevas formas de vida que se vuelven necesarias, se dirigirá contra el otro. Tal fuerza es entonces capturada por la matriz dialéctica como lucha entre opuestos: subjetividades reificadas en figuras identitarias cuya lucha gira exclusivamente en torno al poder. Sin embargo, sea cual fuere el vencedor, en términos de política de deseo, lo que vence

en este caso es la fuerza del conservadurismo que defiende la forma vigente: resistencia negativa que deniega el germen de diferencia que pide paso y frena el acontecimiento de la creación de una forma de vida que se hace necesaria para que el germen gane cuerpo y se actualice.

En esta política de resistencia reactiva, la multiplicidad de fuerzas en juego se silencia y se encuadra en solo dos figuras subjetivas: víctima y/o verdugo, anverso y reverso de una misma lógica. En el verdugo la lucha tiene como objetivo someter al otro para que, tomado como objeto, pueda ser instrumentalizado al servicio de la conservación de sí mismo y de su expansión en cuanto tal. Política perversa del ejercicio de la resistencia en versión negativa, que toma la forma de la maldad y con ella se confunde. Es la violencia en su ejercicio reactivo, que va desde la violencia explícita, física o moral, hasta la violencia implícita de una forma «pacífica» que consiste en el respeto políticamente correcto del otro sazonado a la piedad, que lo fija en un lugar identitario. Si en el verdugo la «violencia negativa» es asumida explícitamente, en la víctima se justifica como reacción a la violencia del otro, confinado en la figura del «enemigo». O se ejerce implícitamente en un estilo quejoso, bajo la forma resentida y/o de auto-conmiseración melancólica, que acaba con el otro por medio de la culpa; o se ejerce explícitamente en un estilo rabioso, bajo la forma vengativa y/o paranoica. Resentimiento y venganza, se trata de políticas de resistencia de la víctima que responden como un espejo a aquello mismo que pretenden combatir: la lógica de la maldad, violencia reactiva que esas políticas alimentan voluptuosamente.

Esta lógica de la resistencia reactiva es hegemónica en nuestra contemporaneidad: la violencia tiende a ser siempre reducida a su versión negativa, concepción ampliamente propagada por el capitalismo mundial integrado que de ella se sirve para cultivar el miedo y el desamparo y, así, alimentar el modo de subjetivación que le da consistencia existencial.

Los medios son el principal vehículo de esta propagación cuyas estrategias se han vuelto cada vez más refinadas, más hábiles y más eficientes. Hoy, la representación de una guerra del porte de la de Irak pasa por un único filtro mundial: la CNN que ignora la violencia negativa del agresor — en este caso, los EE.UU. — y las fuerzas aliadas del capitalismo mundial integrado. De esta violencia no se transmite ninguna imagen y la guerra se interpreta como venganza contra la supuesta violencia negativa del otro, o sea, «el árabe». En el caso de Brasil esta micropolítica del capitalismo se instaló con la dictadura militar y continúa hasta hoy.

Subyace en las dos figuras, la de la víctima y la del verdugo, la creencia en la subjetividad-lujo y en la subjetividad-basura, en la jerarquía que marca su relación y, por tanto, en el valor superior de la subjetividad-lujo, referencia ideal para ambas. En la víctima, la subjetividad-lujo moviliza admiración, identificación y envidia, aquello que el psicoanálisis califica como «identificación con el agresor». Por debajo tanto de su reivindicación rencorosa como del ataque vengativo, hay en realidad una demanda dirigida a la subjetividad-lujo tomada como modelo: demanda de valoración social, de reconocimiento, de pertenencia, o sea, una demanda de amor dirigida al agresor.

El «acontecimiento Lula» es la desarticulación de la figura de la víctima. Un cuerpo que habla desde otro lugar: el lugar de la aprehensión de la realidad viva del mundo como materia-fuerza, que se presenta en la subjetividad como sensación. Un habla que, producida desde este otro lugar, es portadora de la exigencia y de la libertad de problematizar la configuración actual del mundo como materia-forma. Un tipo de conocimiento que no se aprende en la escuela, ni tampoco en la mejor de las universidades, sino en una verdadera exposición al otro como campo de fuerzas que afectan al cuerpo vibrátil y agitan y convulsionan la subjetividad, obligándola a

crear nuevas cartografías de existencia como es el caso de crear un proyecto político para un país. Lula se desplaza, por tanto, de una posición que reduce el conocimiento del mundo a sus formas e, indisolublemente, se desplaza de una política de deseo que naturaliza la forma vigente y la jerarquía de valor social y de saberes que tal forma implica. En su habla ya no hay lamento resentido ni ataque vengativo: la subjetividad-lujo pierde integralmente su poder como referencia. De ahí la serenidad de la presencia de Lula: nada que ver con el marketing para forjar una figura *light* de «paz y amor» que procura tranquilizar a la elite, como quisieron sus opositores³. Es esta cualidad de presencia la que movilizó poco a poco una amplia adhesión, pues el desplazamiento de la política de deseo que expresa es portadora de una potencia de contaminación de la subjetividad de los brasileños, sobre todo de las subjetividades-basura que constituyen el 90% de la población del país. Ese desplazamiento se autoriza, se propaga y llega a la victoria: el miedo se disuelve, comienza a circular un habla viva y se pone en movimiento una inteligencia colectiva. Aunque el candidato adversario, en su desesperación ante la perspectiva del fracaso, haya insistido agresivamente en el valor de la formación universitaria y en la movilización del miedo de ser gobernado por quien no detenta este conocimiento, estos argumentos perdieron todo poder de seducción. Evidentemente, este no es un proceso que comienza con Lula e, incluso, si consideramos su figura como una fuerza importante en la genealogía de este desplazamiento histórico, no es algo que comience con la campaña electoral en cuestión.⁴

Si consideramos que toda sociedad implica políticas específicas del deseo y de la subjetividad, podemos vislumbrar que estamos frente a un pasaje irreversible de un mundo a otro aunque haya, y seguramente las habrá, muchas idas y vueltas. Estamos frente a un momento histórico significativo y no solo por la alegría de una victoria de la izquierda sino, especialmente, por tratarse de un candidato que reúne en sí varias categorías de subjetividad-

basura: obrero metalúrgico, inmigrante del Nordeste del país que habita en el conurbano de San Pablo y al cual le falta un dedo que alguna máquina se tragó en sus tiempos de tornero mecánico; un brasileño, en fin, que, para completar, «habla mal» el portugués. Tal aspecto es solo el más obvio, por no decir el más ingenuo, de esa alegría y, aún más, el más peligroso pues esta puede confundirse con esperanza, afecto triste que alimenta mesianismos, populismos y toda especie de ideales de un mundo fusional sin diferencias y, por tanto, sin crueldad, sin resistencia, sin creación, sin vida. Realmente vital es la alegría por las señales de vaciado del inconciente colonial-esclavista-dictatorial-capitalista que mantiene a los brasileños rehenes de una jerarquía que los fija en la posición de subjetividad-basura, víctimas de un supuesto destino trascendental.

Si el mundo vuelve los ojos hacia Brasil en este momento es porque la disolución de la figura de la víctima habla sobre una necesidad que trasciende el escenario nacional. Encarnar esta figura es un vicio secular de la izquierda que supone mantener la subjetividad reducida al conocimiento del mundo como materia-forma, temer la violencia positiva de la crueldad inherente a la vida y por eso denegarla, proyectar su causa en el otro y ejercer violencia reactiva contra él. Vicio que transforma la crueldad del movimiento vital en maldad humana y separa la vida de sus potencias de creación y de resistencia.

La fórmula que el acontecimiento Lula propone para el tratamiento de este vicio nefasto consiste en activar el acceso al cuerpo vibrátil que permite a la subjetividad descubrir al otro como campo de fuerzas de un mundo distinto al suyo, fuerzas que afectan tal subjetividad y frente a las cuales esta puede desear correr el riesgo de exponerse. Se trata de una fórmula que consiste en encarar la crueldad tanto liberando la potencia de creación de la disociación del cuerpo y de la captura que de

ella hace el capital, como liberando la potencia de resistencia de su interpretación por parte de la matriz dialéctica y de su trasmutación en maldad. Están reunidas las condiciones para una política de deseo en la cual resistencia y creación se reencuentren en un cuerpo que se abre a las fuerzas del mundo. ¿No será exactamente esta la tan esperada «apertura» que, desde los años de la dictadura militar, los brasileños denominaron democrática?

Recordando que la víctima es una presencia inconveniente también en las prácticas culturales, especialmente en las de cuño más explícitamente político, cabe que nos formulemos algunos interrogantes: ¿estaría esta figura desvaneciéndose de la misma manera en esta escena? ¿Cómo puede escapar a la erotización de la víctima la creación artística en sus interfaces con la resistencia? Aún más, ¿cómo puede participar activamente de la desinversión de ese personaje nefasto en todo el cuerpo social? Y en un sentido aún más amplio: ¿cómo se aúnan creación y resistencia en las prácticas artísticas de la actualidad si nos ubicamos en esa zona en la que la política y el arte se entremezclan, afectan sus fuerzas recíprocamente volviendo sus fronteras indiscernibles?

Políticas de la creación: prácticas artísticas en la actualidad

Si consideramos que la práctica artística consiste en actualizar sensaciones, hacerlas visibles y decibles, producir cartografías de sentido, y que la sensación es la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de la alteridad del mundo que piden paso y llevan a la quiebra a las formas de existencia en vigencia, podemos afirmar que actualizar estas fuerzas es «socializar las sensaciones»⁵, comunicando a un colectivo las nuevas composiciones de fuerzas que lo afectan y lo hacen derivar hacia nuevas configuraciones.

Decir que la fuerza de invención se encuentra no solo movilizadora sino celebrada e intensificada en todo el campo social significa

decir que el ejercicio de la creación no se encuentra ya confinado al arte como una esfera específica de actividad humana. Esta situación le plantea al arte nuevos problemas y le exige nuevas estrategias. ¿Por medio de qué estrategias las prácticas artísticas estarían operando su función crítica en el momento actual? ¿Cómo estarían promoviendo la reconexión de las potencias de creación y de resistencia, de los afectos estético y político?

Permanecer simplemente en el gueto del «arte» como una esfera separada a la que se confinaba la potencia de creación en el régimen anterior es correr el riesgo de mantenerla disociada de la potencia de resistencia y limitarla a ser fuente de valor para que el capital, su rufián, viva de ella. Riesgo de verse reducido en tanto artista a la función de proveedor de droga pesada de «identidades prêt-à-porter» con sus lotes de cartografías de sentido impregnadas de glamour, para ser comercializadas por los *dealers* de turno en el mercado en ascenso de subjetividades con síndrome de abstinencia de sentido y de la propia silueta. Llevada al límite, esta posición desemboca en el cinismo de algunos artistas cuya creación se orienta por el deseo de pertenencia a esa escena glamourizada y que se ofrecen voluptuosamente a la explotación por parte del rufián.

Sin embargo, tampoco se trata de insistir en la cantinela de la necesidad de reconectar arte y vida del mismo modo en que esta cuestión se planteaba en la modernidad pues, si arte y vida siguen disociadas, ya no se debe a la desactivación de la creación en el conjunto de la vida social y su confinamiento en el gueto del arte: esta situación ya fue resuelta por el capitalismo antes y de manera más eficaz que por el arte. Si existe una disociación —y es evidente que existe—, ciertamente se desplazó y se volvió, al mismo tiempo, más sutil y más perversa. Se trata de una operación que es de gran complejidad y que puede incidir sobre diferentes etapas del proceso de creación y no únicamente en

la final. Su incidencia sobre esta última es solo más evidente pues coincide con el momento en que la disociación se hace sentir sobre sus productos reificándolos y esto ocurre de dos formas: o los transforma en «objetos de arte» separados del proceso vital en función del cual se realizó la creación o los trata como fuentes de plusvalía de glamour que se asocia al logotipo de empresas y hasta de municipios como, por ejemplo, el de Bilbao. En este caso, el glamour aumenta el poder de seducción del logotipo y, por lo tanto, su poder de movilizar la identificación y el deseo de consumo, lo que favorece su éxito comercial.

En la actualidad, algunas prácticas artísticas parecen manejarse de un modo especialmente eficaz con el problema planteado arriba. Su estrategia consiste en la inserción sutil y precisa en puntos de desgarramiento de la estructura social en los cuales pulsa una tensión por la presión de una nueva composición de fuerzas que piden paso; se trata de un modo de inserción movilizado por el deseo de exponerse al otro y correr el riesgo de tal exposición en vez de optar por la garantía de una relación políticamente correcta que confina al otro a una representación y protege la subjetividad de una contaminación afectiva. La «obra» consiste en traer a la existencia tales fuerzas y la tensión que provocan y esto pasa por la conexión de la potencia de creación con un pedazo de mundo aprehendido como materia-fuerza por el cuerpo vibrátil del artista y, coextensivamente, por la activación de la potencia de resistencia. Se inventan «dispositivos espacio-temporales de otro estar-junto»⁶: la presencia viva de esta actitud encarnada en una práctica artística tiene poder de contaminación y de propagación en el medio en el cual se inserta, directa o indirectamente. Estando movilizada tanto en este medio como por todas partes, la fuerza de creación, al ser autorizada a reconectarse con el mundo como materia-fuerza y a ejercerse asociada a la potencia de resistencia, gana una oportunidad para liberarse del destino perverso que la destituye del poder de inventar cartografías singulares que actualizan las mutaciones que en las sensaciones están en

curso. La obra propiamente dicha es este acontecimiento.

¿Qué otras estrategias artísticas estarían enfrentando los problemas que aquí observamos? ¿Qué otros problemas estarían siendo planteados por la disociación entre resistencia y creación en el ámbito de las prácticas artísticas? Y, en el ámbito de otras prácticas sociales ¿cómo estarían reactivándose e imbrincándose el afecto político y el afecto estético, potencias esenciales para una salud vital en cualquier actividad humana? Encontrar direcciones de respuesta a estas preguntas es una tarea que no puede realizarse individualmente. Tal trabajo depende de la acumulación de experimentaciones infinitesimales en toda la trama del tejido de la vida colectiva.

Notas y referencias

- 1 Texto reelaborado a partir de una conferencia pronunciada en el evento *São Paulo S.A. Situação #1 COPAN*, curaduría de **Catherine David** (São Paulo, 23 a 27 de noviembre de 2002).
- 2 «Capitalismo mundial integrado» (CMI) es el nombre que, ya a fines de la década de 1970, **Félix Guattari** propuso para el capitalismo contemporáneo como alternativa a la «globalización», término por demás genérico y que vela el sentido fundamentalmente económico y, más precisamente, capitalista y neoliberal, del fenómeno de la mundialización en su forma actual. **Según Guattari**, «el capitalismo es mundial e integrado porque potencialmente colonizó el conjunto del planeta, porque actualmente vive en simbiosis con países que históricamente parecían haberle escapado (los países del bloque soviético, China) y porque tiende a hacer que ninguna actividad humana, ningún sector de producción quede fuera de su control». (cf. **Guattari, F.**, «O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular», conferencia inédita pronunciada en francés en el grupo CINEL en 1980 y, posteriormente, publicada in: Rolnik, S. [org.], *Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo*, São Paulo: Brasiliense, 1981.)
- 3 Durante la campaña electoral, frente a la serenidad con la que Lula se presentaba en público, sus adversarios y la mayoría de la prensa, peyorativamente, se referían a él llamándolo «Lulinha paz e amor».
- 4 Cabe recordar que la primera vez que Lula se presentó lo hizo como candidato a gobernador del estado de San Pablo en 1982, en el marco de las primeras elecciones directas después de casi dos décadas de dictadura militar (1964-1985). En esta primera tentativa no fue electo. En la segunda tentativa, en 1986, se presentó como candidato a diputado federal y resultó el más votado. Posteriormente disputó las elecciones a la presidencia de la república en cuatro ocasiones: en 1989, cuando se realizaron las primeras elecciones directas para la presidencia después de la dictadura, y en 1994, 1998 y 2002, cuando fue electo por una mayoría significativa de votos.
- 5 Cfr. **Gabriel Tarde** por **Maurizio Lazzarato**.
- 6 En: «Estética y política. Un vínculo para replantear». Seminario inédito de **Jacques Rancière**, organizado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA (Barcelona, de 13 a 17 de mayo de 2002).





Laymert Garcia Dos Santos *

The new, horror and art

What happens when the alliance between capital and techno-science starts to encroach on areas traditionally occupied by art? If art —as Deleuze and Guattari maintain— means inventing new futures and not reiterating programmed ones, how can we buck that trend?

This text was previously published in Zehar 51, 2003.

* Laymert Garcia Dos Santos is sociologist.

In 1979, the poet and playwright Heiner Müller ended his guest speech to a debate in New York on postmodernism by saying: «Fear is the first image of hope, horror the first image of the new».

Müller's axiom may be a good way of going straight to the matter in hand, and expressing my perplexity at the feeling that art is losing its ability to inspire the emergence of the new. Or rather, the new appears to be emerging not in the field of art, but, fundamentally outside it. I would therefore like to allude to two burgeoning trends in the contemporary world that are occurring outside the sphere of art but which amaze and horrify us: I am talking on the one hand about the process whereby capital anticipates the future and, on the other, the intensification of the war on terrorism as a basic feature of the new world order, which is gaining more ground every day.

Let's look at the first of these trends. As we know, the alliance between techno-science and global capital is leading, ever faster, to a restructuring of work, a reprogramming of nature, the recombination of life and the reconfiguration of language, based on the concepts of information and innovation. The enormous enterprise of this alliance has barely begun, but the outlook already suggests that techno-science and global capital overall aspire to transform what exists into raw material for them to appropriate. Moreover, this alliance allows techno-science and global capital to concentrate increasingly on the virtual dimension of reality and to map it and exploit it intensively and extensively in order to take control of that part of the virtual that needs to be brought up to date. The question thus arises, «how is artistic creation left, in the face of a process that encompasses even the creation of life and reserves even the right to conquer human nature itself?» One gets the impression that techno-scientific development is beginning to ride roughshod over art and, through its emphasis on innovation, to sequester its prerogative for creation...

The suspicion that something along these lines is occurring is confirmed if one makes a quick comparison with what is happening in other fields. At a recent seminar on civil society and public space, I discovered that political scientists are feeling quite peeved. Until the mid-1990s, they say, the concept of civil society was seen as the expression of an emancipating force expressed through a confrontation with the market and the state; in that sense, the concept had a positive, promising, even utopian value. Since then, however, this force has begun to be debased, because both the state and the market have proved themselves capable of appropriating the concept, and the dynamics that it appointed, and of utterly distorting them: civil society is now called on to collaborate with the state and the market in implementing policies which are in themselves delimited and determined. Thus, what was an emancipating process has become a regulatory procedure. Sociologists tend to call this type of «recovery» a «rationalisation of utopias»; but what these political scientists had discovered appears to extend even further: While they were busy theorising on the possible role of civil society as a new social force, the state and the market had already anticipated its potential, channelling it not towards opposition, but conversely towards a consolidation of the status quo. The result was that political scientists, desperately trying to make up for lost time, were now obliged to urge a criticism of the concept of civil society.

Shortly after this insight, I attended an international seminar on *Cities and Utopia*, where I learnt that the specialists there were faced with the same problem. They had thought up the idea of the sustainable city as an alternative to the global city that capital had erected as its ideal and role model. But even before the concept of the sustainable city took shape, state and market had already begun to transform it into a new means of «selling cities» and thus «resolving» the crisis in which they were immersed. Once again, it seemed that the logic of the market had anticipated the potential and capitalised on it, and that the

state, «forgetting» its public role, had limited itself to adhering to that logic and fostering it.

The anticipatory power sketched in these two examples might also apply to the terrain of the arts, and the issue thus becomes a crucial one for creators: if global capital and techno-science are capable of making us believe that they control the virtual dimension of reality, the very process of creation will be compromised, since it will be those forces that decide what potentials need to be updated, and in what way. The art system, then, would not appear to be immune from this dynamic: until recently the art market's main interest was in works that were acclaimed or likely to form part of the history of art; for some years now, however, there has been a growing prospective interest in contemporary art, even in the echelons of high finance. Given that this kind of art often does not produce saleable objects, and indeed disappears once the exhibition is over, how then can we explain this move? I suspect that the interest may be due to the fact that such sectors have come to understand that art is a means of exploring the interface between the virtual and the actual and, as such, it is a medium that must also be controlled and appropriated — in short, tamed — using its own matrix.

But, if art involves the invention of new futures, as Deleuze and Guattari said, and not the reiteration of a programmed future, it would be reasonable to ask: What can be one to resist? How can we transform that trend, how can we give it a new direction, how can we make a change?

The other trend that creates horror and amazement is, obviously, the world into which we were thrust after 11 September 2001. First the event in itself, which in everyone's mind marked a turning point, and which was to prove so decisive as to lead the composer Stockhausen to remark: «What happened there is — now all of you must adjust your brains — the biggest work of art... That spirits achieve in a single act what we in music cannot dream of, that

people rehearse ten years long like mad, totally fanatical for a concert and then die. This is the biggest artwork that exists in the whole universe... Just imagine what happened there. There are these people who are so concentrated on a performance, and then, 5.000 people are blown to Resurrection, in one moment. I couldn't match it. Against that, we — as composers — are nothing».

And then, in answer to a journalist who asked whether he thought art equals crime, Stockhausen added: «it's a crime because the people did not give their consent. They hadn't come to the "concert". This is evident. And nobody had told them that they might die in the process. But what happened spiritually, this jump out of security, out of the self-evident, out of the every day life, this sometimes also happens in art... or it is worthless».

Stockhausen's controversial, disturbing — even intolerable — statement gives the measure of the event, or rather, it expresses the immoderateness of that «absolute work of art». What the terrorists dared to do is inadmissible: to claim some portion of the monopoly on violence and to return it, in an absolutely totalitarian way, bringing death to the centre of the system and smashing its aura of invulnerability and infinite superiority. Here an interesting question arises. It is currently possible to find among the administrators those who invoke the Deleuzian notions of the war machine and the apparatuses of capture to designate the relations of conflict between subversive public art and the socio-economic, political and cultural institutions that seek to bring it to heel. But what would those artistic uprisings be if they were faced with the real nomad war machine armed against the imperial state?

Challenged by the supreme sacrilege of terrorism, the empire has been forced to show its cards — reacting to this «threat against civilization», it declared total war on the «barbarians», demanding blind allegiance from all countries. And the worst thing is that with

every passing day, we see how more and more examples of resistance, struggles and oppositions of all kinds are translated into the Manichaean language of terrorism. It is as if language were «shrinking», as if only the language of terror — state terror or contra-terror— made any real sense... to such an extent that Bush recently remarked: «I want to make this war more peaceful».

Clearly, then, that the world is engaged in a state of martial law, and language itself is being violently affected. The field of art is not immune from imperial administration's declaration of «unlimited war» and «preventative war». On the contrary, if a state of emergency has been declared everywhere, if we are in the midst of a process of total mobilisation, to use Ernst Jünger's expression, the field of art also becomes a minefield and aesthetic questions in turn become reconfigured. The questions that urgently need to be answered, therefore, are: Will art be up to the complexity of the new times? What type of language is needed to recover the potential of words? How can we regain that potential through aesthetic expression?

I suspect that, in order to meet the challenges of the new times, it will be necessary to intensely politicise art; paradoxically, as its area of scope loses ground as a result of a combination of the two trends outlined above.

Lo nuevo, el asombro y el arte

¿Qué sucede cuando la alianza entre el capital y la tecnociencia comienza a confiscar territorios tradicionalmente ocupados por el arte? Si el arte, como dicen Deleuze y Guattari, supone la invención de nuevos devenires y no la reiteración de devenires programados, ¿cómo se puede transformar esa tendencia?

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 51, en 2003.

En un debate realizado en Nueva York en 1979 sobre el postmodernismo, el poeta y dramaturgo Heiner Müller, que había sido invitado al mismo, finalizó su intervención con el siguiente enunciado: «La primera figura de la esperanza es el miedo, la primera aparición de lo nuevo es el asombro».

Tal vez la frase de Müller sea la mejor manera de, con pocas palabras, ir directo al asunto y expresar mi perplejidad por la sensación de que el arte está perdiendo fuerza para suscitar la aparición de lo nuevo. O mejor: lo nuevo parece estar emergiendo no en la esfera del arte sino, fundamentalmente, fuera de ella. Me gustaría, por tanto, evocar dos tendencias muy pujantes en el mundo contemporáneo que nos llevan a asombrarnos de lo que acontece fuera del arte: me refiero al proceso de anticipación del futuro por parte del capital y a la propagación de la guerra al terrorismo, en tanto característica fundamental del Nuevo Orden Mundial que, día a día se apropia de nuevos espacios.

Veamos la primera tendencia. Como es sabido, la alianza entre la tecnociencia y el capital global está llevando, a partir de los conceptos de información e innovación, y de modo cada vez más acelerado, a la reestructuración del trabajo, a la reprogramación de la naturaleza, a la recombinación de la vida y a la reconfiguración del lenguaje. La ingente tarea de dicha alianza apenas ha comenzado, pero la perspectiva trazada por ella indica ya que la tecnociencia y el capital global ambicionan transformar lo que existe en materia prima susceptible de apropiación. Más aún: dicha alianza permite que la tecnociencia y el capital global se concentren cada vez más en la dimensión virtual de la realidad y procuren cartografiarla y explorarla intensamente y extensamente, para controlar aquello que de lo virtual debe ser actualizado. Surge entonces la pregunta: ¿en qué situación queda la creación artística ante un proceso que abarca la creación de la vida y se reserva incluso el derecho a conquistar la propia naturaleza humana? Se tiene la impresión de que la evolución

tecnocientífica comienza a atropellar al arte y a confiscarle, al insistir en la innovación, la prerrogativa de creación...

La sospecha de que esto está sucediendo se ve confirmada por una rápida comparación con lo que ocurre en otros campos. En un reciente seminario sobre sociedad civil y espacio público, me di cuenta de que los científicos políticos están muy molestos. Según ellos, hasta mediados de los 90, el concepto de sociedad civil se consideraba como la expresión de una fuerza emancipadora que se afirmaba enfrentándose con el mercado y el Estado; y, en este sentido, el concepto poseía un valor positivo, prometedor, incluso hasta utópico. Pero a partir de entonces, esa fuerza ha comenzado a debilitarse porque tanto el Estado como el mercado se han mostrado capaces de apropiarse del concepto y de la dinámica que éste designaba, y de desvirtuarlos por completo: se convoca a la sociedad civil para que colabore con el Estado y el mercado en la ejecución de políticas por estos delimitadas y determinadas. Así, lo que era un proceso emancipador se ha convertido en un procedimiento regulador. Los sociólogos suelen llamar a este tipo de «recuperación» «racionalización de las utopías»; pero lo que los científicos políticos han descubierto parece ir más lejos: mientras estaban ocupados en teorizar sobre el posible papel de la sociedad civil como nueva fuerza social, el estado y el mercado habían anticipado ya su potencialidad, y la habían canalizado no hacia la contestación sino hacia la consolidación del *statu quo*. El resultado es que los científicos políticos se ven, en este segundo momento, obligados a promover la crítica del concepto de sociedad civil, y a intentar recuperar el tiempo perdido.

Poco tiempo después de ese *insight*, en un seminario internacional sobre *Ciudades y Utopía*, observé que los especialistas presentes se enfrentaban al mismo problema. Ellos habían pensado la ciudad sostenible como alternativa a la ciudad global que el capital había erigido como ciudad ideal y modelo a seguir. Pero, incluso antes de que el concepto

de ciudad sostenible adquiriera consistencia, Estado y mercado se habían encargado ya de transformarlo en una nueva propuesta para «vender las ciudades» y «resolver» así la crisis en la que estaban inmersas. Nuevamente, parecía que la lógica del mercado había anticipado la potencialidad y la había capitalizado, y que el Estado, «olvidando» la dimensión pública, se había limitado a adherirse a esa lógica y a favorecerla.

Considerando que la anticipación esbozada en los dos ejemplos anteriores podría también darse en el terreno de las artes, la cuestión se convierte en algo crucial para los creadores: si el capital global y la tecnociencia son capaces de hacernos creer que controlan la dimensión virtual de la realidad, el proceso de creación se verá comprometido, pues serán ellos quienes dirán qué potencialidades han de ser actualizadas y de qué manera. Al parecer el sistema del arte no escapa de esa dinámica: hasta hace poco tiempo el mercado del arte se interesaba principalmente por la producción consagrada o susceptible de ser inscrita en la historia del arte; pero desde hace algunos años, ha crecido mucho el interés prospectivo por el arte contemporáneo, incluso en las altas finanzas. ¿Cómo explicarlo, si muchas veces ese arte ni siquiera produce objetos vendibles y desaparece al tiempo que la exposición? Sospecho que dicho interés se debe al hecho de que tales sectores han comprendido ya que el arte es un modo de explorar la interfaz entre lo virtual y lo actual y, como tal, un modo que también debe ser controlado y apropiado, en suma, domesticado a partir de su propia matriz.

Pero, si el arte supone la invención de nuevos devenires, como decían Deleuze y Guattari, y no la reiteración de un devenir programado, cabe, por tanto, preguntar: ¿cómo resistir? ¿Cómo transformar esa tendencia, cómo darle una nueva dirección, cómo operar una conversión?

La otra tendencia que causa asombro se refiere, evidentemente, al mundo en que nos hemos visto precipitados a partir del 11 de septiembre. Primero el acontecimiento en sí, que marca

en todas las mentes un antes y un después, y que resultó decisivo, hasta el punto de hacer exclamar al compositor Stockhausen: «Lo que sucedió allí —y ahora todos ustedes deben reajustarse el cerebro— es la mayor obra de arte que haya existido. El hecho de que aquellos espíritus consiguieran en un único acto algo que no podríamos ni soñar en la música y el hecho de que aquellas personas hubieran ensayado un concierto durante diez años, lo hubieran ensayado como locos, de un modo totalmente fanático, y que después hubieran muerto, es la mayor obra de arte de todo el cosmos. Imaginen por un momento lo que allí sucedió. Ellos estaban completamente concentrados en una *performance* como consecuencia de la cual 5.000 personas fueron llevadas a la resurrección en un mismo momento. Yo no podría haberlo hecho. Nosotros, los compositores, no somos nada comparados con ellos».

En ese momento, al responder a la pregunta de un periodista sobre si para él, con relación a ese acontecimiento, el arte equivale al crimen, Stockhausen añadió: «Es un crimen porque las personas involucradas no habían mostrado su conformidad. Es obvio que esas personas no habían acudido “al concierto”. Nadie les había dicho que podían morir. Lo que sucedió allí espiritualmente fue ese salto hacia más allá de la seguridad, más allá de la autoevidencia, más allá de la vida, que a veces sucede poco a poco en el arte; en caso contrario, el arte no es nada».

La polémica, perturbadora e, incluso, la inaceptable declaración de Stockhausen da la medida del acontecimiento, o mejor, expresa la desmesura de esa «obra de arte absoluta». Es que los terroristas se atrevieron a lo inadmisibile: reivindicar una parcela del monopolio de la violencia y devolverla, de modo también totalitario, y llevar la muerte al centro del sistema y destruir su aura de invulnerabilidad y de superioridad infinita. Aquí se nos plantea una cuestión interesante. Actualmente es posible encontrar entre los comisarios a aquellos que invocan las nociones deleuzianas

de máquina de guerra y de aparatos de captura para designar las relaciones de conflicto entre un arte público subversivo y las instituciones socioeconómicas, políticas y culturales que desean domesticarlo. ¿Pero qué señan esas insurrecciones artísticas ante la verdadera máquina de guerra nómada armada contra el Estado imperial?

Desafiado por el supremo sacrilegio del terrorismo, el imperio ha sido obligado a mostrar sus cartas: reaccionando ante la «amenaza contra la civilización», declaró la guerra total a los «bárbaros» y exigió la alineación ciega de todos los países. Y lo peor es que, cada día que pasa, vemos cómo más y más resistencias, luchas y oposiciones de todo orden se traducen al lenguaje maniqueo del terrorismo. Como si el lenguaje estuviera «encogiéndose», como si sólo el lenguaje del terror —del terror de Estado o del contraterror— tuviera pleno sentido... hasta tal punto que Bush llegó a proclamar recientemente: «I want to make this war more peaceful» («Quiero que esta guerra sea más pacífica»).

Queda de manifiesto, por tanto, que el mundo parece inmerso en un estado de excepción y que el propio lenguaje resulta violentamente afectado. Ahora bien, el campo del arte no es inmune a la declaración de «guerra sin límites» y de «guerra preventiva» de la administración imperial. Muy al contrario, si el estado de emergencia está en vigor en todas partes, si nos encontramos en un proceso de movilización total, retomando la expresión de Ernst Jünger, también el campo del arte se convierte en un campo minado y se reconfiguran, a su vez, las cuestiones estéticas. Las preguntas urgentes que se imponen, por tanto, son: ¿estará el arte a la altura de la complejidad de los nuevos tiempos? ¿Qué tipo de lenguaje es necesario para recuperar la potencialidad de las palabras? ¿Cómo volver a agenciarse esa potencialidad por medio de la expresión estética?

Sospecho que, para enfrentarse a los desafíos de los nuevos tiempos, el arte debe politizarse intensamente; paradójicamente, su espacio se va enrareciendo en virtud de la conjunción de las dos tendencias anteriormente esbozadas.





Marius Babias*

Subject production and political art practise

This text aims to expose the ornamental arrangement and application of models of reality in the historical development of art practices since the 1990s, further to demonstrate how art threatens to disappear into its models of presentation and, finally, to show what kinds of problematic relations to plundering it maintains with the sphere of the social.

Text translated by Charles Esche and Daniel Pies.

This text was previously published in *Zehar* 55, 2005.

* **Marius Babias** is co-curator and head of communications at the Kokerei Zollverein in Essen. His writings have been published in *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* and *Metropolis M*.

At the moment both everyday life and cultural life seem to be dominated by a production aesthetic of coolness closely interwoven with lifestyle culture. «Crossover», «Gesamtkunstwerk Pop» and «Network» are the slogans of a young generation, growing up away from the social and economic change of post-Fordist society, and for whom the political has the function of an ornament. The so-called retro and crossover art, produced by the generation of artists that grew up with Gameboy and Playstation, predominantly refers to this lifestyle aspect, which has risen sharply in terms of its social status. This has, in turn, meant that subjectivity has itself become a commodity and the art that reflects it largely consists of clever re-combinations of signs given a speculative charge. It is therefore difficult to combine this theoretically with the modernist promise of «authentic experience» —something that the avant-garde hoped would emerge in the confrontation between the viewer and the work of art.

This argument has nothing to do with the demarcation lines between elite culture and mass culture. Those distinctions were anyway blurred by Marcel Duchamp and Walter Benjamin and seemingly eradicated by post modernism in order to announce the «Gesamtkunstwerk of Pop». Instead, current marketing strategies suggest different cultural opposites, such as underground/overground, because it is easier to sell products charged with subcultural appeal. In this way, a strict regime of signs are almost put back into place, structuring the relationship between high and low on the popular culture side of things. The code of this new apartheid of signs is the social, because you can still find real outcasts there (homeless people, drug consumers, ghetto-kids). Their misery, properly appropriated through aesthetic devices, successfully makes the demarcation line between high and low visible once again. Today, the line runs between pop and social politics, while the technique used for the reconstruction of the two parts is called dissolve. It is precisely when the homeless

and consumer-kids meet for real in the shop windows of mass-consumerism —be it on the Third Street Promenade in Santa Monica or in Frankfurt's Zeil— that the divide between pop and social politics becomes visible. It appears again where those shops sell clothes modelled on the credibility of decay, or when call centre jobs are moved from the industrial nations to Indian programmers in order to save money, or when white, racist, middle-class kids in Arkansas appropriate the street wear and «nigger» attitude of rappers.

The New Cultural Production of Identity

The expansive character of «style-pluralism» has penetrated the sphere of production and remixed the criteria for aesthetic judgement. Group affiliations, status and coolness gain value while analytical criteria lose. But the more self-fulfilment and happiness are anticipated in the sphere of consumption, the more the isolating structures of particularism and subjectivity are consolidated. Pleasure turns into a chimera. In a society where commodity value is determined by the working time required to produce it, yet where individuals do not use or reproduce their working labour to produce pleasure, then pleasure itself is of no value but merely comprises its own cultural charge. At exactly this instance, the field of art production plays the role of double agent.

The object (a sneaker for instance) onto which a group of young people project their libido, has a price that structures the organisation of the group. This process of social identity production has been democratised step by step in the wake of mass consumption because the appropriate, culturally charged commodities such as walkmans, sneakers, mobile phones, notebooks etc. have become cheaper and cheaper. While this process leads the way to increasing numbers of consumers, the cultural and economic conditions enabling the act of purchase remain untouched by this form of «democratisation». The cultural charge given by purchase suggests a heightened individual sensitivity culminating in the consumption of

culture. It pretends to hold the false promise of overcoming social conditions. Although collective substitutes of communication, such as certain dress codes, do stabilize the social status of participants, they do not cancel out the basic economic and social differences within as well as outside of the group. After all, such collective substitutes of communication, as stable as they might seem on the inside, are themselves mechanisms of social exclusion in relation to the outside.

A receptivity to sensuality culminating in the consumption of culture stimulates an ornamental appropriation of everyday life and strengthens the function of art and culture as a socio-political mechanism of integration —instead of, as the avant-gardes anticipated, using the pleasurable realisation of sensuality as a means of setting free possibilities of individual emancipation that might overcome consumer society's substitutes of communication. Cultures in general and art in particular (as an interface between youth culture, pop and fashion) have turned into battlegrounds over social, political and economic supremacy. Here, hegemonic struggles between lifestyles and political attitudes are fought out and new career paths opened up. Underprivileged social groups are granted the power of speech in art projects in order to transfer them from the category of «class» into the lifestyle-construct of new —as the contemporary jargon goes— «subject positions» under the key word: «empowerment». Here the zeitgeist industry has an easy job in planning their economic exploitation. This new writing of deviant juvenile behaviour by pop art theory results in the stylisation of consumption happy subjects as «subversive» artists. For this, the reconstruction of the mainstream/underground opposition is indispensable, as subculturally charged consumer hedonists not only promise dissident behaviour but higher sales as well. With this perspective, dissidence becomes the key concept of a proliferating «left lifestyle».

Even if this text only roughly sketches out the problem of subject production in the visual

arts, one conclusion might be that capitalism releases its dissidents into self-control, defining dissidents as those who try out new exhibition possibilities on the periphery as cheap labour and thus contributing to the flexibilisation of institutions as well as rehearsing new socio-economic forms of life.

Art Activism: A Diorama of the Social Forces of Production

Despite its increasing marginalisation, a form of critical art practice, pointing towards new possibilities of cultural resistance, did survive and continues to evolve. As a practice, it understands art as a diorama of the social forces of production and can be exemplified by the American artists' collective Group Material. Group Material —as well as General Idea, Gran Fury, the Guerrilla Girls or Paper Tiger TV— embodied the stimulating force of contemporary American art on European developments. Yet the (self)-disbanding of the group on account of its increasing co-optation by the art world in 1996 was not only a consequence of the changed conditions of art practice, but also cleared a path towards an appropriate critical response to those changes. The story of the group therefore provides a pertinent view of the what and how of critical art practice today.

Group Material was founded in 1979 and originally consisted of 18 people, breaking apart in 1981 with Julie Ault, Mundy McLaughlin and Tim Rollins as the only remaining members. Doug Ashford joined in 1982, Félix González-Torres in 1987 and Karen Ramspacher in 1989. In June 1990, the project «Democracy Poll / Demokratische Erhebung» organized by the Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin was staged as a reaction to German reunification. At the time Julie Ault, Doug Ashford and Félix González-Torres were members. A non-representative survey was carried out concurrently in Berlin and New York that questioned around 60 people on topics such as German reunification, freedom, migration, nationalism, and neo-

conservatism. The responses were published in three different forms: 14 texts were put up on large-scale billboards in five subway stations; 60 texts were fed into the electronic Avnet image-wall on Kurfürstendamm (2x2 statements every five minutes) and a supplement for the Berlin newspaper *Tagesspiegel* (circulation 40.000) was designed by the group containing 18 texts and five images.

For the dissemination of the statements, Group Material had deliberately chosen a heterogeneous media strategy in order to reach various social groups and classes, as well as increase the depth of infiltration into the social field of the addressees, for whom reunification was mainly unfolding in the media as a so-called historical phenomenon rather than in the sphere of everyday life. Among the respondents, expectations, desires and fears were expressed directly and effectively. Temporarily they were granted the power of speech in the media, usually restricted to «letters to the editor». Prominently placed and presented, the statements represented a corrective to the abstract political level of the process of German reunification seemingly evolving apart from actual personal influence. Moreover, they threw into relief the possibility of actually intervening in political developments without setting up a normative frame of action.

Critical Art Practice: The Methods of Cultural Deconstruction

Throughout their career, Group Material realised a series of critical projects characterised by a collective structure of production that accentuated the political perspectives of cultural practice. Since the 1996 break-up, which can be perceived as a strategic consequence emerging from the antagonism between co-optation and resistance, the former members of the group have been working individually. While *Democracy Poll* figures as an example of

a collective art practice intervening on a political and media level into the processes of German reunification, Julie Ault's individual project «Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking», realised in spring 2000 at UCLA Hammer Museum, Los Angeles, draws the logical conclusions from the claim to a totality of critique. The artist diversifies her role as an activist and operates as both curator and exhibition designer. While fully aware of the dilemma of political art to both destabilise and legitimise institutions, she provides the display structure for a collective form of production in which artists, activists and visitors can participate equally. Thus, she not only eludes her typecast role of providing critique to be consumed within bourgeois concepts of cultural representation, but also transgresses the antagonism between artistic intervention and political failure imposed by the concept of political art practice.

For her exhibition project *Power Up*, Ault, in collaboration with Martin Beck, constructed a multi-functional display structure that accommodated works by Sister Corita Kent and Donald Moffett. The piece consisted of silk-screen prints, posters, paper clippings, documentary photographs and videotapes. Sister Corita — a nun, artist, and political activist — had been active against the Vietnam War and supported the black civil rights movement since the 1960s. Moffett, founding member of *Gran Fury* (1987–93) and Marlene McCarty's Bureau partner since 1989, is an AIDS-activist and works as a political illustrator for *Village Voice*. Consisting of coloured partition walls, billboards and cube-chairs, the display structure constitutes a form of visual editing of historical and artistic material, operating as a kind of methodological toolbox. According to Ault's approach, critical art practice is a method governed by historical reassessment and recombination while aiming to demonstrate the connections between political practice and cultural representation. The curatorial approach to historical material and its presentation in the exhibition space is

thus declared as the sphere of action of art practice. But the act of curating is not confined to selection and reordering, from the very beginning it includes all participants, which transforms their usually passive role in the art world into an active form of collaboration.

Summary

This text aimed to expose the ornamental arrangement and application of models of reality in the historical development of art practices since the 1990s, further to demonstrate how art threatens to disappear into its models of presentation and, finally, to show what kinds of problematic relations to plundering it maintains with the sphere of the social.

The process of art becoming identical with context, discourse, and reality mediated by lifestyles, millennium euphoria and consumerist hedonism does, however, also open up perspectives of a new critical art practice which potentially has to redefine, technologically modify or completely transgress the model of collectivity sustained in times of visible antagonisms, as I tried to show in the case of Julie Ault's individual practice. Pierre Bourdieu described this necessary process of transformation and adaptation of political commitment to social reality, of theory to practice, in his concept of the «collective intellectual», a concept that demands a strategic global orientation of action from artists, authors, and academics in the era of neo-liberalism with its new economic structures of subject production. According to Bourdieu, the rapid proliferation of neo-liberalist ideology in all realms of the lived world would have to be countered by the fierce determination of critical networks «in which "specific intellectuals" (in the Foucauldian sense of skilled and competent scholars) coalesce as a truly collective intellectual who is able to direct his thoughts and actions independently, who, in short, maintains his autonomy».

In particular, the kind of academia that strictly subscribes to the Anglo-Saxon academic tradition of differentiating between scholarship (academic respectability) and commitment (political dedication), can only help the neo-liberal breakthrough with its research and insights. Now would be the time to give up academic restraint and reconquer the political

and social sovereignty of interpretation. The «collective intellectual» would first have to take on negative responsibilities, i.e. to radically criticise the hegemony of the economic over the political and cultural, before contributing to political renewal in a positive way. What is necessary is an alliance for action endowed with the authority of a competent and skilled collective embracing academic disciplines and art communities that implements its critique of the neo-liberal order in the form of direct interventions in the sense of a new agitprop. Where academic, artistic and political practices appear in union, an actual perspective of political participation emerges.

Notes & references

- Ault, J.** «Power Up, Reassembled» in AULT, J., BECK, M. *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*. Essen : Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003
- Babias, M.** *Ware Subjektivität – eine Theorie-Novelle*. Münche : Silke Schreiber, 2002
- Bourdieu, P.** *Gegenfeuer 2*. Konstanz : UVK, 2001.
- Deleuze, G.; Guattari, F.** *Rhizom*. Berlin: Merve, 1976.
- Fiedler, A. L.** «Cross the border: Close the gap» in *Wolfgang Welsch, Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, 1988.
- Marcuse, H.** «Über den affirmativen Charakter der Kultur» in **Marcuse, H.** *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.

Producción de sujeto y práctica artístico-política

La intención de este texto es exponer la disposición ornamental y la aplicación de modelos de realidad en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas desde los años 90, para demostrar después cómo el arte está en peligro de desaparecer dentro de sus modelos de representación y, finalmente, mostrar el tipo de relaciones problemáticas, parecidas al saqueo, que mantiene con el ámbito de lo social.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 55, en 2005.

* **Marius Babias** es comisario adjunto y jefe de comunicaciones en el Kokerei Zollverein de Essen. Sus escritos se han publicado en *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* y *Metropolis M*.

Producción de sujeto y práctica artístico-política

En este momento, tanto la vida cotidiana como la vida cultural parecen estar dominadas por una estética de producción basada en la frescura, íntimamente entrelazada con la cultura de estilo. «Crossover», «Gesamtkunstwerk Pop» y «Network» son los eslóganes de una generación joven, que está creciendo alejada del cambio social y económico de la sociedad post-fordista, y para quien lo político cumple una función de adorno. El denominado arte «retro» y «crossover», producido por la generación de artistas que crecieron con el Gameboy y la Playstation, se refiere sobre todo a ese aspecto de estilo, que ha crecido sensiblemente en cuanto a su estatus social. Eso, a su vez, ha implicado que la propia subjetividad se haya convertido en mercancía, y que el arte que la refleja se componga mayormente de ingeniosas recombinaciones de signos, a las que se imprime una carga especulativa. Es difícil, por tanto, combinar eso teóricamente con la promesa moderna de «auténtica experiencia», algo que la vanguardia esperaba que surgiera de la confrontación entre el observador y la obra de arte.

Este argumento no tiene nada que ver con las líneas de demarcación entre cultura de élite y cultura de masas. Y es que esas distinciones fueron difuminadas por Marcel Duchamp y Walter Benjamin, y aparentemente erradicadas por la postmodernidad, a fin de anunciar el «Gesamtkunstwerk del pop». En su lugar, las actuales estrategias de mercadotecnia sugieren diferentes opuestos culturales, tales como *underground/overground*, porque es más fácil vender productos cargados de atractivo subcultural. De ese modo, casi se reestablece un régimen de signos estricto, que estructura la relación entre alto y bajo en el campo de la cultura popular. El código de ese nuevo apartheid de signos es el social, porque aún pueden encontrarse allí auténticos marginados (gente sin techo, consumidores de drogas ilegales, chavales de ghetto). Su

miseria, convenientemente apropiada mediante dispositivos estéticos, logra con éxito que la línea de demarcación entre lo alto y lo bajo se haga visible otra vez. Hoy en día, esa línea discurre entre el pop y las políticas sociales, mientras que a la técnica empleada para la reconstrucción de las dos partes se le llama fundido. Es precisamente cuando los sin techo y los jóvenes consumidores se encuentran realmente en los escaparates del consumismo de masas —sea en el paseo de Third Street en Santa Mónica o en el Zeil de Francfort— que se hace visible la línea divisoria entre el pop y la política social. Vuelve a aparecer en las tiendas que venden ropa inspirada en la credibilidad del deterioro, o cuando los empleos de centrales de llamadas se desplazan de los países industrializados a programadores indios a fin de ahorrar dinero, o cuando jóvenes blancos de clase media y racistas se apropian de la ropa callejera y la actitud «negra» de los raperos.

La nueva producción cultural de identidad

El carácter expansivo del «pluralismo de estilos» ha penetrado en el ámbito de la producción y ha remezclado los criterios para el juicio estético. Las afiliaciones grupales, el estatus y la frescura aumentan su valor, mientras que los criterios analíticos lo pierden. Pero cuanto más se anticipa la autosatisfacción y la felicidad en el campo del consumo, más se consolidan las estructuras aislantes del particularismo y la subjetividad. El placer se convierte en quimera. En una sociedad en la que el valor de la mercancía se determina según el tiempo de trabajo necesario para su producción, pero en la que los individuos no usan o reproducen su fuerza de trabajo para producir placer, entonces el propio placer no tiene ningún valor, sino que comprende su propia carga cultural. En ese caso concreto, el campo de la producción artística desempeña el papel de un agente doble.

El objeto (unas deportivas, por ejemplo) sobre el que un grupo de jóvenes proyecta su libido tiene un precio que estructura la organización del grupo. Ese proceso de producción de identidad social ha ido democratizándose, paso

a paso, como resultado del consumo de masas, porque los productos apropiados y con carga cultural, tales como walkmans, deportivas, teléfonos móviles, agendas, etc. han ido abaratándose. Aunque ese proceso lleva a un aumento en la cantidad de consumidores, las condiciones culturales y económicas que hacen posible el acto de la compra siguen intactas en esa forma de «democratización». La carga cultural que tiene la compra sugiere una mayor sensibilidad individual, que tiene su apogeo en el consumo de cultura. Pretende mantener la falsa promesa de superar las condiciones sociales. Aunque los sustitutos colectivos de la comunicación, tales como ciertos códigos de vestido, estabilizan el estatus social de los participantes, no anulan las diferencias económicas y sociales básicas tanto internas como externas al grupo. Después de todo, tales sustitutos colectivos de la comunicación, aunque pueden parecer muy estables por dentro, son en sí mecanismos de exclusión social en relación con el exterior.

Una receptividad hacia la sensualidad que culmine en el consumo de cultura estimula una apropiación ornamental de la vida cotidiana y refuerza la función del arte y la cultura como mecanismo socio-político de integración, en vez de, como anticiparon las vanguardias, emplear la materialización placentera de la sensualidad como medio para liberar las posibilidades de emancipación individual que podrían superar a los sustitutos de la comunicación propios de la sociedad de consumo. Las culturas en general y el arte en particular (como interfaz entre la cultura juvenil, el pop y la moda) se han convertido en el campo de batalla donde se dirime la supremacía social, política y económica. Es aquí donde se libran los combates hegemónicos entre estilos y actitudes políticas, y donde se abren nuevas trayectorias profesionales. A los grupos sociales desfavorecidos se les concede el poder del habla en proyectos artísticos, a fin de transferirlos desde la categoría de «clase» al constructo de estilo de las nuevas, como se las denomina en jerga contemporánea, «posiciones de sujeto», bajo la palabra clave:

«empoderamiento». Aquí la industria del espíritu de la época tiene un trabajo fácil al planificar su explotación económica. Esa nueva escritura del comportamiento juvenil inconformista por parte de la teoría del arte pop trae como resultado la estilización de sujetos que son felices consumiendo como artistas «subversivos». Para ello, la reconstrucción de la oposición corriente hegemónica/underground es indispensable, pues los consumidores hedonistas con carga subcultural no sólo prometen un comportamiento disidente, sino también mayores ventas. Con esa perspectiva, la disidencia se convierte en concepto clave en la proliferación de «estilos de vida de izquierdas».

A pesar de que este texto no hace más que esbozar el problema de la producción de sujeto en las artes plásticas, una conclusión podría ser que el capitalismo libera a sus disidentes al autocontrol, definiendo como disidentes a los que prueban nuevas posibilidades de exposición en la periferia como mano de obra barata, contribuyendo así a la flexibilización de instituciones, así como ensayando nuevas formas socioeconómicas debida.

Activismo artístico: un diorama de las fuerzas productivas sociales

A pesar de su marginalización creciente, ha sobrevivido y continúa evolucionando una forma de práctica artística crítica que apunta a nuevas posibilidades de resistencia cultural. Como práctica, entiende el arte como un diorama de las fuerzas productivas sociales, y un ejemplo de ello podría ser el colectivo de artistas estadounidenses Group Material. Group Material —así como General Idea, Gran Fury, las Guerrilla Girls o Paper Tiger TV— encarnaba la fuerza estimulante del arte estadounidense contemporáneo en los acontecimientos europeos. Pero la (auto)disolución del grupo en 1996, debido a su creciente asimilación por parte del mundo del arte, no sólo fue consecuencia de las condiciones cambiantes del mundo del arte, sino que también abrió un camino para una respuesta crítica apropiada a aquellos cambios. La historia del grupo, por tanto, ofrece

una visión pertinente del qué y el cómo de la práctica artística crítica actual. Group Material se fundó en 1979, y originalmente lo componían dieciocho personas que se separaron en 1981, siendo Julie Ault, Mundy McLaughlin y Tim Rollins los únicos miembros originales que quedaron. Doug Ashford se les unió en 1982, Félix González-Torres en 1987 y Karen Ranspacher en 1989. En junio de 1990, el proyecto *Democracy Poll/ Demokratische Erhebung*, organizado por la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst en Berlín, se montó como una reacción a la reunificación alemana. En aquella época, Julie Ault, Doug Ashford y Félix González-Torres eran miembros del grupo. Se llevó a cabo una encuesta no representativa simultáneamente en Berlín y Nueva York, en la que se preguntó a unas sesenta personas sobre temas como la reunificación alemana, la libertad, la inmigración, el nacionalismo y el neoconservadurismo. Las respuestas se publicaron de tres formas diferentes: se colocaron catorce textos en grandes paneles publicitarios de cinco estaciones de metro; se insertaron sesenta textos en la gigantesca pantalla electrónica Avnet de la Kurfürstendamm (2x2 frases cada cinco minutos); y el grupo diseñó un suplemento para el periódico berlinés *Tagesspiegel* (tirada: 40.000 ejemplares), que contenía dieciocho textos y cinco imágenes.

Para la difusión de los textos, Group Material eligió a propósito una estrategia mediática heterogénea, a fin de llegar a diversos grupos y clases sociales, así como para aumentar la profundidad de la infiltración en el campo social de los destinatarios, para quienes la reunificación se estaba mostrando en los medios sobre todo como supuesto fenómeno histórico, más que en el ámbito de la vida cotidiana. Entre los encuestados, las expectativas, deseos y temores se expresaron directa y efectivamente. Durante cierto tiempo se les concedió la posibilidad de expresarse en los medios, que normalmente la restringen a las «cartas al director». Los textos, colocados y presentados de forma

prominente, representaron una rectificación del nivel político abstracto del proceso de la reunificación alemana, que aparentemente se desarrollaba independientemente de una influencia personal real. Además, pusieron de relieve la posibilidad de intervenir realmente en los acontecimientos políticos sin establecer un marco de acción normativo.

Práctica artística crítica: los métodos de la deconstrucción cultural

A lo largo de su carrera, Group Material realizó una serie de proyectos críticos caracterizados por una estructura de producción colectiva que acentuaba las perspectivas políticas de la práctica cultural. Desde la ruptura de 1996, que puede considerarse como consecuencia estratégica que surge del antagonismo entre asimilación y resistencia, los miembros originales del grupo han seguido trabajando de manera individual.

Aunque *Democracy Poll* se considera un ejemplo de práctica artística colectiva que interviene a nivel de política y medios en los procesos de la reunificación alemana, el proyecto individual de Julie Ault *Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking*, realizado en 2000 en el UCLA Hammer Museum de Los Angeles, extrae las consecuencias lógicas derivadas de reivindicar una totalidad en la crítica. La artista diversifica su papel de activista y opera como comisaria y también como diseñadora de exposición. Aunque plenamente consciente del dilema del arte político entre desestabilizar o legitimar a las instituciones, ofrece la estructura expositiva para una forma de producción en la que artistas, activistas y visitantes pueden participar en igualdad de condiciones. Así, no sólo elude su papel encasillado de ofrecer una crítica a consumir dentro de los conceptos burgueses de la representación cultural, sino que también transgrede el antagonismo entre la intervención artística y el fracaso político, impuesto por el concepto de la práctica artística política.

Para su proyecto de exposición *Power Up*, Ault, en colaboración con Martin Beck, construyó una estructura expositiva multifuncional en la que encontraban acomodo obras de Sor Corita Kent y Donald Moffett. La pieza se componía de serigrafías, posters, recortes de periódico, fotografías y cintas de vídeo documentales. Sor Corita —monja, artista y activista política— luchó activamente contra la guerra de Vietnam y apoyó al movimiento en favor de los derechos civiles de los negros desde los años 60. Moffett, miembro fundador de Gran Fury (1987-93) y compañero en el Marlene McCarty's Bureau desde 1989, es un activista del sida que trabaja como ilustrador político en el *Village Voice*. La estructura expositiva, que se compone de tabiques pintados, paneles publicitarios y asientos con forma de cubo, constituye una forma de edición visual de material histórico y artístico que opera como una especie de caja de herramientas metodológicas. Según la perspectiva de Ault, la práctica artística crítica es un método determinado por la reevaluación y reconstrucción históricas, y pretende demostrar las conexiones entre práctica política y representación cultural. El enfoque comisarial dado al material histórico y a su presentación en el espacio expositivo se declara así como ámbito de acción de la práctica artística. Pero el acto de comisariar no se limita a seleccionar y reordenar; incluye desde el principio a todos los participantes, y transforma su papel normalmente pasivo dentro del mundo del arte en una forma activa de colaboración.

Resumen

La intención de este texto era exponer la disposición ornamental y la aplicación de modelos de realidad en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas desde los años 90, para demostrar después cómo el arte está en peligro de desaparecer dentro de sus modelos de representación y, finalmente, mostrar el tipo de relaciones problemáticas, parecidas al saqueo, que mantiene con el ámbito de lo social.

El proceso por el que el arte se hace idéntico al contexto, discurso y realidad mediada por estilos de vida, la euforia del milenio y el hedonismo consumista, no obstante, abre también perspectivas a una nueva práctica artística que tiene que ser capaz de redefinir, modificar tecnológicamente o transgredir completamente el modelo de colectividad mantenido en tiempos de antagonismos visibles, como he tratado de mostrar en el caso de la práctica individual de Julie Ault. Pierre Bourdieu describió ese proceso necesario de transformación y adaptación del compromiso político a la teoría social, desde la teoría hasta la práctica, en su concepto de «intelectual colectivo», un concepto que exige una orientación global estratégica de acción por parte de artistas, autores y académicos en la era del neoliberalismo y sus nuevas estructuras económicas de producción de sujeto. Según Bourdieu, la rápida proliferación de la ideología neoliberal en todos los campos del mundo vivo debería ser contrarrestada por la feroz determinación de redes críticas en las que «intelectuales específicos» (en el sentido foucaultiano de eruditos expertos y competentes) se unen para formar un auténtico intelectual colectivo que puede dirigir sus pensamientos y acciones de manera independiente; en pocas palabras, que mantiene su autonomía.

De manera especial, el tipo de academia que suscribe estrictamente la tradición académica anglosajona de diferenciar entre erudición (respetabilidad académica) y compromiso (dedicación política) no puede sino ayudar

a la penetración neoliberal con sus investigaciones y perspicacia. Señala el momento de abandonar la contención académica y reconquistar la soberanía de interpretación política y social. El «intelectual colectivo» tendría que asumir responsabilidades negativas al principio, p. ej. criticar de forma radical la hegemonía de lo económico por encima de lo político y lo cultural, antes de contribuir a la renovación política de forma positiva. Lo que hace falta es una alianza para la acción, dotada de la autoridad de un colectivo competente y diestro, que abarque disciplinas académicas y comunidades artísticas, y ponga en práctica su crítica del orden neoliberal en forma de intervenciones directas, en el sentido de un nuevo *agitprop*. Cuando aparecen unidas las prácticas académicas, artísticas y políticas, surge una perspectiva real de participación política.

Notas y referencias

- Ault, J.** «Power Up, Reassembled» in **Ault, J., Beck, M.** *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*. Essen: Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003.
- Babias, M.** *Ware Subjektivität – eine Theorie-Novelle*. München: Silke Schreiber, 2002.
- Bourdieu, P.** *Gegenfeuer 2*. Konstanz: UVK, 2001.
- Deleuze, G.; Guattari, F.** *Rhizom*. Berlin: Merve, 1976.
- Fiedler, A. L.** «Cross the border: Close the gap» in **Wolfgang Welsch**, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, 1988.
- Marcuse, H.** «Über den affirmativen Charakter der Kultur» in **Marcuse, H.** *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.

Spivak or the voice of the subaltern

Gayatri Chakravorty Spivak is considered to be one of the most influential theoreticians in contemporary thought. Born in Calcutta in 1942, she moved to the United States in the mid-1960s to take a PhD in Comparative Literature. Since then, a solid academic career has turned her into one of the best-known critical voices of the moment. Her work displays a broad range of interests and influences, including deconstruction, Marxism, feminism, psychoanalysis and education, though it is in the area of post-colonial studies that her influence is strongest. Her work has often been classed as heterogeneous and fragmentary: heterogeneous both in its interests and in its defence of a postcolonial reality which is in itself disparate and impossible to homogenise; fragmentary, because her work, which owes much to deconstruction and psychoanalysis, resists any total or totalising representation.

This text was previously published in *Zehar* 59, 2006.

* **Neus Carbonell** holds a PhD in comparative literature from the University of Indiana (USA). She was a co-founder of the magazine *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*. She has published several books and articles in specialist journals on literary criticism, comparative literature, theory of literature and psychoanalysis. Her latest book is *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (Eumo, 2003).

A heterogeneous and fragmentary work

For this Indian author based in the United States, the postcolonial issue is in many ways heterogeneous but, it is in all cases a category that is run through by gender. Indeed, this is a crucial question which can be seen throughout her career: interrogating, searching, building the place of the gendered postcolonial subject. Although her readings and interpretations of literary texts have often taken the stance of feminist theory, Spivak has gone to great lengths to stress the dangers of a feminist individualism that repeats and even exacerbates the postcolonial discourse without managing to escape the effects of its power. In one of her most famous articles «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism», she re-interprets Charlotte Brönte's *Jane Eyre* in the light of a new interpretation of the role of Rochester's first wife, the Creole Bertha Mason, in opposition to the canonical teachings of feminist criticism. Instead of seeing Bertha Mason as Jane's alter ego, Spivak argues that she cannot be understood outside the «epistemic violence» of the discourse of nineteenth-century imperialism. The necessary counterpoint to Jane's supposed liberation is the «animalisation» of the «native» subject.

But as well as heterogeneous, Spivak's work has also been classed as fragmentary. This is partly because it cannot easily be appropriated by any school of thought, even if she herself considers that she is indebted to several of them. At the very least, her theoretical affiliations must be classed as complex. She played a pivotal role in the spread of what came to be known in the United States as «French literary theory» (principally deconstruction): in 1976 she made an English translation of Jacques Derrida's work *Of Grammatology*, a key text in understanding the philosopher's emergence in American academic circles. Since then, Spivak has championed the utility of deconstruction. Unlike those who see it as being a textual and textualist practice, difficult to politicise, she

insists that deconstructionist strategies enable an analysis and critique of the conditions that allow the colonial discourse. She therefore uses deconstruction to demonstrate that any narrative is in itself a rhetorical knot that should be interpreted against the tide, to reveal what the text silences or hides—that which remains opaque though deeply significant. Her literary analyses, whose origins also owe much to psychoanalysis, pursue in the most marginal aspects, in the interstitial area of every text, that element which sustains its most purely ideological value, where the colonial discourse is produced and reproduced. Spivak uses deconstruction in a political sense and in two directions; on the one hand to unmask the strategies of colonial power and, on the other, to trace (to use her own expression) the itineraries of the silencing of subjects who have been written out of history. The purpose, then, is not to turn the colonial discourse on its head, which would simply be another way of reinforcing it, but to reveal its blind angles, its very opacity, to allow new paths of negotiation and criticism. Unlike other theoreticians of postcolonial studies who strongly criticise the cultural assumptions of the west, Spivak does not relinquish the possibility of keeping an ambivalent position, sitting as she does on both sides of the spectrum, colonial and metropolitan. She unashamedly calls herself a pro-European, and defends strategies of negotiation to subvert the colonial discourse.

Deconstruction also allows her to escape the dangers of what one might term postcolonial fundamentalism. Her idea of the colonial subject does not mean imagining a pure pre-colonial subject incarnating the essence of a supposedly uncontaminated civilization. Far from it: Spivak is critical of identity policies which she allows only a «strategic» margin of political action, feeling that they must immediately be called into question. She invokes the notion of a decentred subject which cannot be reduced to an idea of origin or even of belonging. The subject is not the result of a pure essence, but an effect of the discourse and hence must always now be discontinuous.

This is a «subject-effect» rather than an actual subject, the result of a heterogeneous constellation of discourses. Here, Spivak uses the Lacanian idea of the subject as an effect of the inscribing of the signifier on the being and Foucault's idea of the subject as a place of multiple textual positions. Thus the subject can never be pinned down and immobilised, as identity policies might have one believe. For this reason too, she specifically rejects any semblance of «reverse ethnocentrism», of «nativism», of «uneasy colonial conscience» that might represent a nostalgia for a better, purer, more authentic colonial subject, echoing the notion of the noble savage—a better subject, in short, than the Western subject. The only possible concession to identity may be strategically oriented. She has recently coined the term *synechdoching* to refer to the way in which a subject can choose from a range of forms of identification for political purposes. Choosing to wear a sari or jeans, for example, takes on a political aspect which can allow a woman to champion certain identifying aspects at certain times. Spivak has said that this possibility of choosing *ad hoc* identifications is only available to educated middle class women, and that the liberation of the subaltern would involve an extension of this *synechdoche* to the more marginal classes. However, this «strategic essentialism» does not touch on the actual structure of the subject's alienation from identity signifiers of identity and their effects. It might also be worthwhile analysing in greater depth what the current ideological conditions are that make it possible for ephemeral identifications to exist. The fact that this is possible in the case of westernised subjects and not in the case of those who live in more traditional societies seems to suggest that it is not merely a question of class, as Spivak maintains, but of the subject's relationship with the discourse in a much wider and more complex way.

Can the subaltern speak?

The question asked by Spivak in 1988, «Can the Subaltern speak?» has had a considerable

influence on the field of postcolonial studies, and cultural studies in general, over the last two decades. It is probably one of the most frequently quoted articles in contemporary critique. The term subaltern is used in Antonio Gramsci's Prison Notebooks to refer to the underclasses, especially the rural proletariat. From the 1980s, Ranajit Guha's *Subaltern studies group* used it to refer to the Indian rural classes. Their epistemological quest was to recover the voice of the subaltern, which had been silenced by hegemonic historiography, and to force a crisis in that hegemonic historiography. The subaltern is seen as the colonial subject but also as an agent of change and insurgency.

Spivak's famous article «Can the Subaltern Speak?» addressed the presuppositions of subaltern studies and highlighted two difficulties. Firstly, she answered that the subaltern subject cannot speak because he or she has no site of enunciation where this is possible. Secondly, she argued that women occupy that radical place because of their twin condition as women and colonial subjects. The subaltern was thus held up as a figure of radical difference, the Other who cannot speak not because they literally cannot —evidently women in traditional Indian society did speak— but because they do not form part of the discourse.

The article sparked great controversy and the author herself refused to allow it to be included in a collection until she could clear up what she considered to be certain confusions caused by some interpretations of the text. The main thrust of the criticism was directed against the end of the article, where Spivak illustrated her argument with the suicide of a woman, Bhuvaneshwari Bhaduri, and went on to interpret the meaning of this the act. She was admonished for choosing a representative from the bourgeois nationalist elite as an example of the subaltern, in clear contradiction to the other definition she had given of subaltern status which only included the oppressed classes. Secondly, she was reproached for restoring

the subaltern's consciousness, by offering an interpretation of Bhuvanewari Bhaduri's act as if she were capable of revealing the meaning and the truth of her suicide, clearly contradicting the idea that the subaltern is incapable of speaking.

Spivak's concept of the subaltern was also criticised for its confused relationship with the agency. Critics pointed out that the term appears to refer to another radical which would be entirely inaccessible, a kind of blank page which cannot be included in the discourse. Here, the subaltern would be seen more as a conceptual category than a subjective designation, given that it would be difficult to maintain that women in colonial societies have remained radically at the margin of the patriarchal and hegemonic discourse. The subaltern is thus irremediably trapped in the silence, together with her very condition of possibility.

Spivak has answered these criticisms by providing another notion of the subaltern as the third-world woman who cannot speak because the discursive conditions do not exist to allow her to, but in any event this should not be the case. In her most recent declarations, Spivak has gone to some length to point out that her aim is to trace an itinerary of silencing so that the subaltern can have access to a site of enunciation where her voice can be heard. Hence too, her interest in teaching, as practice and as policy. Spivak has frequently moved her work to India and most recently to rural China, to look for ways of making the subaltern voices heard, and she asks how new spaces can be opened for enunciation. She does not let difficulties get in the way of her work; on the contrary, these difficulties are included in the search for new responses to the challenges of contemporary society.

Spivak o la voz del subalterno

Gayatri Chakravorty Spivak está considerada como una de las teóricas más influyentes en el pensamiento contemporáneo. Nacida en Calcuta en 1942, se trasladó a Estados Unidos a mediados de los años sesenta para realizar su doctorado en Literatura Comparada. Desde entonces, una sólida trayectoria académica la sitúa como una de las voces críticas más reconocidas actualmente. Su obra se distingue por un amplio abanico de intereses y de influencias de entre las cuales deben señalarse la deconstrucción, el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis y la pedagogía, aunque es en el ámbito de los estudios postcoloniales donde su influencia se revela como más destacable. Su trabajo ha sido calificado a menudo como heterogéneo y fragmentario. Heterogéneo tanto en sus intereses como en la defensa de una realidad postcolonial en sí dispar e imposible de homogeneizar. Fragmentario, porque su obra, deudora de la deconstrucción y del psicoanálisis, se resiste a la posibilidad de una representación total y totalizante.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 59, en 2006.

* **Neus Carbonell** es doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Indiana (EEUU). Fue cofundadora de la revista *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*. Ha publicado libros y artículos en revistas especializadas sobre crítica literaria, literatura comparada, teoría de la literatura y psicoanálisis. Su último libro es *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (Eumo, 2003).

Una obra heterogénea y fragmentaria

Para esta autora hindú afincada en Estados Unidos, el sujeto postcolonial es heterogéneo de múltiples maneras pero, en cualquier caso, se trata de una categoría atravesada por el género. En efecto, he aquí una cuestión crucial que insiste a lo largo de toda su carrera: interrogar, buscar, construir el lugar del sujeto postcolonial de género (*gendered postcolonial subject*). En este sentido, aunque sus lecturas e interpretaciones de textos literarios han tomado a menudo el punto de vista de la teoría feminista, Spivak ha puesto empeño en señalar los peligros de un individualismo feminista que repite e incluso exagera el discurso postcolonial sin poderse sustraer a los efectos de su poder.

En uno de sus artículos más famosos «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism», relee la novela de Charlotte Brönte *Jane Eyre* a la luz de una nueva interpretación del papel de la primera mujer de Rochester, la criolla Bertha Mason, en contra de las propuestas canónicas de la crítica feminista. Así, en lugar de ver en Bertha Mason un álter ego de la protagonista, Spivak señala que este personaje no puede entenderse al margen de la «violencia epistémica» del discurso del imperialismo decimonónico. La supuesta liberación de la protagonista, *Jane Eyre*, tiene en la novela como necesaria contraparte la «animalización» del sujeto «nativo».

Pero además de heterogénea, la obra de Spivak ha sido calificada de fragmentaria. En parte, ello se debe a que su trabajo se resiste a ser apropiado por ninguna escuela de pensamiento, aunque ella misma se considere en deuda con varias de ellas. Sus filiaciones teóricas no pueden ser calificadas de menos que de complejas. En primer lugar debemos señalar la importancia que ella misma tuvo en la difusión de lo que en Estados Unidos se denominó la teoría literaria francesa —principalmente la deconstrucción— ya que en 1976 tradujo al inglés la obra de Jacques Derrida, *De la gramatología*,

texto clave para entender la llegada de este filósofo a la academia norteamericana. Desde entonces, Spivak ha reivindicado la utilidad de la deconstrucción y, a diferencia de aquellos que la califican de práctica textual y textualista difícilmente politizable, nuestra profesora ha insistido en que las estrategias deconstructivistas permiten el análisis así como la crítica de las condiciones de posibilidad del discurso colonial. Por ello recurre a la deconstrucción para demostrar que cualquier narrativa es en sí misma un nudo retórico que se debe leer a contracorriente, mostrando así lo que el texto silencia u oculta, lo que permanece opaco aunque profundamente significativo.

Sus análisis literarios, cuyo proceder también debe mucho al psicoanálisis, buscan en lo más marginal, en lo intersticial de cada texto, aquello que sostiene su valor más puramente ideológico, donde se produce y reproduce el discurso colonial. Spivak utiliza la deconstrucción en un sentido político y en una doble dirección; por un lado para desenmascarar las estrategias del poder colonial y, por otro, para trazar, siguiendo su propia expresión, los itinerarios del silencio de los sujetos que han quedado escritos fuera de la historia. No se trata, pues, de darle la vuelta al discurso colonial, lo cual no sería sino otra manera de reforzarlo, sino de mostrar sus ángulos ciegos, su propia opacidad, para permitir nuevas vías de negociación y de crítica. A diferencia de otros teóricos de los estudios postcoloniales que ejercen una dura crítica de los presupuestos culturales de Occidente, Spivak no reniega de una posición ambivalente, ya que se siente en ambos lados del espectro: el colonial y el de la metrópolis. Así, se denomina europeísta sin ambages y aboga por estrategias de negociación para subvertir el discurso colonial.

La deconstrucción le permite asimismo escapar a los peligros de lo que se podría llamar fundamentalismo postcolonial. Por ello, su idea de sujeto colonial no supone imaginar un sujeto puro anterior a la colonización que encarnaría la esencia de una supuesta civilización no contaminada. Ni mucho menos. Spivak es crítica

con las políticas identitarias a las que concede solamente un margen «estratégico» de acción política, pero que deben ser inmediatamente puestas en cuestión. Se vale, pues de la noción de sujeto descentrado imposible de reducir a una idea de origen e incluso de pertenencia. El sujeto no es el resultado de una esencia pura, sino un efecto del discurso y, por tanto, siempre ya discontinuo. Se trata de un «efecto sujeto» más que propiamente de un sujeto, resultado de una constelación heterogénea de discursos. En este sentido, Spivak recurre a la idea lacaniana del sujeto como efecto de la inscripción del significante sobre el ser y a la idea de Foucault del sujeto como lugar de múltiples posiciones textuales. De manera que el sujeto nunca se puede atrapar de manera fija e inamovible, como lo pensaban las políticas identitarias. Por ello mismo, rechaza particularmente cualquier atisbo de «etnocentrismo al revés», de «nativismo», de «mala conciencia colonial» que supondría una nostalgia por un sujeto colonial mejor, más puro, más auténtico, que haría eco del buen salvaje, un sujeto mejor, en definitiva, que el sujeto occidental. La única concesión posible a lo identitario puede tener una orientación estratégica. Últimamente ha acuñado el término *sinectoquizar* para referirse a la posibilidad de un sujeto de elegir entre distintas formas de identificación con un objetivo político. Así, vestirse con un sari o con unos tejanos adquiere una vertiente política que permitiría, pongamos por caso, a una mujer reivindicar aspectos identitarios en determinados momentos. Spivak ha señalado que esta posibilidad de elegir identificaciones *ad hoc* está solamente al alcance de las mujeres de las clases medias y cultas, y que una forma de liberación de la subalternidad tendría que ver con la extensión de esta *sinectoquización* a las clases más marginales. Sin embargo, este «esencialismo estratégico» deja sin tocar lo que constituye la estructura misma de la alienación del sujeto a significantes identitarios y sus efectos. Igualmente, cabría analizar más profundamente cuáles son las condiciones ideológicas actuales que hacen posible la existencia de identificaciones efímeras. El hecho de que ello sea posible en el caso de sujetos

occidentalizados y no en aquellos que habitan sociedades más tradicionales indicaría que no se trata únicamente de una cuestión de clase, como Spivak sostiene, sino de la relación del sujeto con el discurso de una forma mucho más amplia y compleja.

¿Puede hablar el subalterno?

La pregunta que Spivak lanzó en 1988, «¿Puede hablar el sujeto subalterno?» (*Can the Subaltern Speak?*) ha ejercido una influencia notabilísima en el campo de los estudios postcoloniales, y de los estudios culturales en general, en las dos últimas décadas. Probablemente se trate de uno de los artículos más citados en la crítica contemporánea. El término «subalterno» procede de las *Notas desde la prisión* de Antonio Gramsci para referirse a las clases subalternas, especialmente al proletariado rural. El grupo de estudios subalternos de Ranajit Guha (*Subaltern studies group*) lo utilizó desde los años ochenta para designar las clases rurales en la India. Su empeño epistemológico consistía en intentar recuperar la voz de los sujetos subalternos, que había quedado silenciada por la historiografía hegemónica, y forzar en esta última una crisis. El subalterno se constituía como el sujeto colonial pero también como un agente de cambio y de insurgencia. El notorio artículo de Spivak «Can the Subaltern Speak?» se dirigía de pleno a los presupuestos de los estudios subalternos y apuntaba dos dificultades. En primer lugar, Spivak respondía que el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. En segundo lugar, afirmaba que la mujer ocupa ese lugar radical por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. El subalterno se constituía así como una figura de la diferencia radical, del Otro que no puede hablar no porque literalmente no pueda —es evidente que las mujeres en la sociedad tradicional india hablaban— sino porque no forma parte del discurso.

El artículo generó una vasta polémica y la autora misma prohibió su inclusión en una compilación hasta poder aclarar lo que, a su

parecer, habían sido confusiones causadas por algunas lecturas del texto. La crítica principal se dirigía al final del artículo en el que Spivak ilustra su argumento con el suicidio de una mujer, Bhuvaneswari Bhaduri, e interpreta y da sentido a su acto. Se le recriminó que eligiera una representante de la elite burguesa y nacionalista como ejemplo del subalterno, en clara contradicción con otra definición suya de subalternidad que incluiría solamente las clases marginales. En segundo lugar, se le reprochó que ella misma restaurase la conciencia del subalterno y ofreciese una interpretación del acto de Bhuvaneswari Bhaduri, como si fuera capaz de desvelar el sentido y la verdad de su suicidio, en clara contradicción con el argumento de que el subalterno no puede hablar.

El concepto del subalterno de Spivak fue criticado también por su relación confusa con la agencia. La crítica ha señalado que el término parece hacer referencia a un Otro radical que no sería accesible de ninguna manera, una especie de página en blanco que no puede ser incluida en el discurso. En este sentido, el subalterno sería más una categoría conceptual, por así llamarlo, que una designación subjetiva, ya que es difícil sostener que las mujeres en sociedades coloniales puedan haber estado radicalmente al margen de los discursos patriarcales y hegemónicos. De este modo, el subalterno quedaría atrapado en el silencio de manera irremediable, así como su condición misma de posibilidad.

A estas críticas, Spivak ha respondido con otra noción del subalterno como la mujer del Tercer Mundo que no puede hablar porque no existen las condiciones discursivas para que sea así, pero que, en cualquier caso, debería ser de otro modo. De manera que en sus últimas intervenciones, Spivak se ha esforzado en señalar que se trata de trazar un itinerario del silencio para que el subalterno pueda acceder a un lugar de enunciación que haga posible que su voz sea escuchada.

De ahí también su interés en la pedagogía, como práctica y como política. Spivak ha trasladado su trabajo a menudo a la India y recientemente a la China rural, para buscar maneras de hacer oír las voces subalternas, y se interroga sobre cómo abrir espacios que den lugar a nuevos lugares de enunciación. Su trabajo no se deja paralizar por las dificultades, sino que, todo lo contrario, éstas son incluidas en la búsqueda de nuevas respuestas a los retos de la sociedad contemporánea.

Referenced by Art Bibliographies Modern.
Indizada por Art Bibliographies Modern.

Zehar do not necessarily share the opinions of its contributors.
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.



Unless otherwise stated, texts published in Zehar are licensed under Attribution-Share Alike license by Creative Commons.

→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.en>

Si no se especifica de otro modo, los textos publicados en Zehar están bajo una licencia Atribución-Licenciar Igual de Creative Commons.

→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.es>



Kristobaldegi, 14. Loiola. 20014 Donostia - San Sebastián
T 00 34 943 453 662 | F 00 34 943 462 256
arteleku@gipuzkoa.net | www.arteleku.net

ZEHAR-

- 6 **Society and artists** Roundtable
14 **Sociedad y artistas** Mesa Redonda
- 22 **Back to the Future**
26 **Regreso al futuro**
Serge Daney
- 32 **Bad Press**
Elizabeth Diller
- 52 **Art - the real, the political: returns**
62 **El arte: lo real, lo político: retornos**
Marcelo Expósito
- 72 **On public service in an age of cultural consumption**
84 **Sobre el servicio público en la época del consumo cultural**
Jorge Ribalta
- 96 **The past weighs heavily**
99 **El pasado pesa**
Miren Jaio
- 104 **The twilight of the victim: creation quits its pimp, to rejoin resistance**
115 **El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia**
Suely Rolnik
- 126 **The new, horror and art**
130 **Lo nuevo, el asombro y el arte**
Laymert Garcia Dos Santos
- 136 **Subject production and political art practise**
142 **Producción de sujeto y práctica artístico-política**
Marius Babias
- 148 **Spivak or the voice of the subaltern**
152 **Spivak o la voz del subalterno**
Neus Carbonell

