

La función artística

Oliver Marchart

La idea de arte público, de arte en la esfera pública o en el interés público, ha sido muy discutida en las últimas décadas. El arte ha dejado su lugar usual en las instituciones de arte y ha salido a la calle. No sólo al aire libre, en la naturaleza, como el Land Art, o en el espacio urbano, para adornar fachadas o plazas urbanas con fuentes o esculturas, sino en el espacio abierto de la *esfera pública política*. Esa esfera pública (en el sentido político) tiene que ver sobre todo con la *libertad* de actuar políticamente — tiene que ver más con formas de acción política que con el espacio de las zonas urbanas de tráfico. En otras palabras, han surgido ciertas prácticas de arte porque es más importante estar conectado con prácticas políticas que con las mismas instituciones de arte. Esto, a su vez, necesariamente tiene efectos en nuestro concepto de la esfera pública — y también en nuestro concepto de institución. Nos enfrentamos a la pregunta: ¿Qué parte del arte público es público? Y, *in extenso*, ¿qué parte del arte político es político? Pocas veces se hace esta pregunta fundamental y, desde mi punto de vista, casi nunca se responde a ella de manera adecuada. Lo mismo se ha de decir sobre la respuesta (si es que se hace la pregunta) sobre la función del artista y, me gustaría agregar, del curador al producir arte político. En efecto, los límites entre los roles de “curador” y de “artista” en este tipo de práctica de arte político a veces se difuminan. Si empezáramos no con el individuo empírico sino con la *función* que es llevada a cabo por medio de ciertas actividades, puede ser que lleguemos más cerca de una respuesta. Me gustaría defender la siguiente tesis: la función del artista reside en la *organización de la esfera pública*.

Esta respuesta es trivial sólo si se cree que una exposición o un espacio expositivo ya es una “esfera pública” simplemente porque es accesible al “público”. Sin embargo, el acceso universal es sólo un criterio mínimo y no siempre este criterio es cumplido. Nuestro uso normal de la expresión *esfera pública* frecuentemente nos oculta su verdadero significado. Por ejemplo, los medios de comunicación de masa son considerados “esfera públicas” aunque casi ninguna persona común tenga acceso a ellos, excepto en los programas televisivos a los que el público puede llamar o las páginas de los periódicos reservadas a las cartas de los lectores al editor. En efecto, la discusión no tiene ningún criterio suficiente a partir del cual poder describir de manera significativa la esfera pública. Esto se debe a que no es únicamente la accesibilidad que convierte al espacio en una esfera pública. No se trata sólo del hecho que uno pueda ser aceptado en una exposición después de haber pagado una pequeña entrada. Como bien sabemos, muchas personas pueden estar en una habitación y mirar a las paredes sin que de ello surja una esfera pública.

Una esfera pública surge si y sólo si empieza un debate entre aquellos que están en la habitación. Por debate no hemos de entender un discurso “libre de dominación”, guiado

por la razón y cuyo objetivo final sea el consenso, tal y como Habermas lo describe; por lo contrario, un debate tiene lugar por intermediación de un *conflicto*. Sólo cuando surge un conflicto emerge la esfera pública, con la ruptura del consenso que de otra manera siempre está silenciosamente presupuesto. El criterio esencial para que una esfera pública pueda ser considerada una auténtica esfera *política* — y no sólo una simulación de una esfera pública — es entonces, para usar un término de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, el *antagonismo*.¹

En consecuencia, si la función artística consiste en la organización de la esfera pública, entonces podemos concluir que también ha de consistir en la organización del antagonismo. Sin embargo, al asumir tal cosa encontraríamos el primer problema. Esto se debe a que el antagonismo, en el sentido estricto del término, es algo que no puede ser absolutamente “organizado”. El antagonismo que en último término genera una esfera pública puede estallar en cualquier momento, pero no puede ser simplemente organizado. Una mirada a la “política” ordinaria atestigua tal cosa. Contrariamente a lo que uno podría pensar, la política no es el mejor terreno para el conflicto. Por lo contrario, la política institucionalizada está generalmente dominada por el consenso, el acuerdo mutuo, la negociación administrativa y una pelea puramente ficticia entre élites funcionales del estado que se han reunido para formar partidos que son difícilmente distinguibles. La política consiste en rituales bien coordinados, sedimentados, institucionalizados que normalmente no están agitados por ningún conflicto, precisamente porque el (pseudo) conflicto es él mismo un elemento fijo y predecible de este ritual. Sin embargo, sin que nadie pueda predecirlo, improvisadamente estalla un conflicto real. Las revoluciones son el ejemplo más evidente, pero la emergencia de nuevos actores políticos (como en las revueltas de 1968, los movimientos sociales de los setentas y ochentas o el movimiento actual para la justicia global) puede provocar un conflicto. Por esa razón, en realidad el conflicto no es ni un privilegio de un único subsistema social (como el de la “política”) ni tampoco puede ser reducido a un único sistema. El antagonismo — como un aspecto de lo *político* (y no sólo de la *política*) y por ende del público — puede surgir de cualquier campo o ámbito social, aún del ámbito del arte, que luego se vuelve político y se convierte en una esfera pública.²

Sin embargo, es imposible “organizar” el antagonismo *como tal* si es precisamente el antagonismo el que perturba y atraviesa toda institución ya existente y toda “organización”. Esto nos deja con dos posibilidades: o abandonamos la tesis que la función del artista consiste en *organizar* el público o nos aferramos a ella porque de todas maneras la consideramos necesaria. En este caso, sin embargo, lo primero que hay que hacer es reconocer que la organización de la esfera pública es una tarea paradójica e imposible. En consecuencia, la función artística — que consiste en la organización de la esfera pública — consiste en *organizar lo imposible*. También “hacer curaduría”, en el sentido más amplio de producir una

¹ Ver Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 1985.

² Es necesario agregar inmediatamente que no toda instancia en lo aparentemente imposible, no todo esfuerzo contra-político o contrahegemónico, es en sí mismo emancipatorio, pero que todo esfuerzo emancipatorio *necesariamente* intenta lo aparentemente imposible.

verdadera esfera pública en el campo del arte, significa organizar lo imposible. Esta afirmación puede ser entendida de múltiples maneras. Una de ellas es que la verdadera esfera política no puede consistir en producir *al interior* del campo del arte. La razón es que un antagonismo siempre supera los límites entre los ámbitos sociales. Un conflicto que surgiera únicamente en el mundo del arte se centraría exclusivamente en cuestiones artísticas. En este caso, la esfera pública resultante en última instancia sería sólo la esfera pública del *arte* — por ejemplo, una esfera pública *especializada* en la crítica de arte que se movería exclusivamente dentro de los parámetros del mundo del arte y que no le interesaría a nadie más.

La otra variante mejor (la cual, sin embargo, no entraría en contradicción con la primera) sería la siguiente: el elemento imposible que es organizado por la función artística es el elemento político y la misma política, en el sentido de una genuina realización de lo político, es *siempre* una praxis cuyo objetivo es lo imposible. Una práctica artística o curatorial que se convierte, o se quiere convertir, en una práctica política tiene entonces que enfrentarse a los mismos desafíos que la práctica política. No en el sentido de la política institucionalizada sino en el sentido de una *contrapolítica* emancipatoria, la cual siempre insiste en la necesidad del (supuesto) imposible, esto es, de lo que ha sido declarado imposible por parte de la formación hegemónica.³ En la construcción de este *contra*, en la construcción de una *contrahegemonía*, descansa el verdadero potencial del antagonismo. En otras palabras, un antagonismo nunca puede ser forzado por una organización, pero siempre es posible construir una *contraposición* a la posición dominante. De esta contraposición puede luego surgir el antagonismo.

Para ser un poco más específicos, desde la perspectiva de la práctica *política* del arte, esto tiene consecuencias no sólo para nuestra comprensión de la función artística sino también para el rol de exposiciones e instituciones de arte. Pero concentrémonos por otro momento en la cuestión de la organización. ¿Qué correspondería de manera precisa, desde una perspectiva política, a un modelo para la figura de “el artista” en términos de la función artística? Una respuesta podría encontrarse en la obra de Antonio Gramsci, el primero en inventar o desarrollar una teoría de la hegemonía. La figura del “artista” en este sentido correspondería precisamente a la figura que Gramsci ha llamado “intelectual orgánico”. Los intelectuales orgánicos le dan “homogeneidad y autoconciencia” a una función hegemónica. Gramsci describe esto en referencia a surgimiento hegemónico de la burguesía: “el empresario capitalista crea consigo al técnico industrial, al especialista en política económica, a los organizadores de la nueva cultura, de un nuevo sistema legal, etcétera.”⁴ Todos estos intelectuales orgánicos no son entonces intelectuales en el sentido tradicional — sentados en un café mientras discuten las noticias del día — sino fundamentalmente *organizadores* de la hegemonía. *Organizan* la hegemonía de la burguesía; son el cemento del bloque hegemónico, mientras que los “intelectuales tradicionales”, el término opuesto por Gramsci, han perdido en gran parte esta función y por lo tanto se imaginan a sí mismos como flotando libremente y sin comprometerse.

³ Antonio Gramsci, “Intellectuals and Education,” trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith, en *An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings, 1916–1935*, editado por David Forgacs, Nueva York, Schocken, 1988, p. 301.

⁴ *Ibid.*, p. 321.

Sin embargo, el trabajo de los intelectuales organizados exige no sólo el mantenimiento de un bloque hegemónico sino también un esfuerzo *contrahegemónico*. Gramsci, uno de los cofundadores del Partido Comunista Italiano, consideraba que éste era el auténtico camino para que el proletariado disolviera a la burguesía: no atacando el Palacio de Invierno una única vez, sino por medio de una prolongada y difícil construcción, la ardua organización de una *contrahegemonía* en la vida cotidiana. El punto es desarrollar un “nuevo estrato de intelectuales”: “La manera de ser un intelectual nuevo no puede ya consistir en la elocuencia, la cual mueve los sentimientos y las pasiones de manera exterior y momentánea, sino una activa participación en la vida práctica, como constructor, organizador, alguien que ‘permanentemente convence’ y no un simple orador.”⁵ Allí se encuentra la verdadera diferencia con la figura del intelectual tradicional y por ende con el tradicional artista y curador. Ellos son *tradicionales* en el sentido de Gramsci porque han sobrevivido a sí mismos. Y ello afecta no sólo al grupo empírico social sino también a su verdadera *función* (el propio Gramsci hablaba de “función intelectual”): la actividad de curador en el mundo del arte es “tradicional” y no “organiza” en el sentido clásico de curar como *cura* (cuidado) de la colección y también en el significado moderno, post- Szeemann, del genio individual.

Por lo contrario, en tanto que intelectuales *orgánicos* el verdadero punto de vista del artista y del curador se encuentra *fuera* del mundo del arte. Están organizando activamente en contextos sociales y políticos *más allá* de la institución artística y los conectan al campo artístico. Esto significa que la función artística y curatorial es esencialmente *colectiva*. Organizar es una actividad colectiva. Uno no puede establecer un punto de vista político alternativo, una *contrahegemonía*, trabajando solo — esa sería la ilusión del tradicional (gran) intelectual. Por lo contrario, la organización sólo puede ser parte de un proyecto colectivo más amplio. Aunque el elemento emancipatorio sea más modesto hoy que en la época de Gramsci, nunca será únicamente un esfuerzo individual sino siempre colectivo. En breve, un “intelectual orgánico” pocas veces, en realidad *nunca*, aparece solo. Y de esto se sigue que, por más que en primera instancia esto parezca contradecir el sentido común, el sujeto artístico y curatorial (el sujeto de la función artística y curatorial) no es un *individuo* sino un *colectivo*. El Arte y la Curaduría son actividades colectivas.

Por supuesto, al final sigue permaneciendo sin respuesta la pregunta de a qué amo — esto es, a qué formación hegemónica — sirven los intelectuales orgánicos. No es absolutamente necesario servir siempre políticas emancipatorias. La función curatorial — si por un momento nos concentramos en el curador — puede también servir a la formación hegemónica del post- fordismo. Por ejemplo, Beatrice von Bismarck hace notar en referencia a Yann Moulier Boutang que la práctica curatorial actual está estrechamente relacionada con las tareas de una administración eficiente. La tarea curatorial de la organización y la comunicación puede ser más o menos comparable con “la de los editores de libros o música, los administradores de contenidos o los archivistas, y por lo tanto a profesiones que, como ‘trabajo

⁵ Beatrice von Bismarck, “Kuratorisches Handeln,” en Marion von Osten, *Norm der Abweichung*, Viena, Springer, 2003, p. 87.

abstracto cada vez más intelectualizado’, corresponden a la definición de trabajo inmaterial.”⁶ Pero la organización “curatorial” de una esfera pública política se diferencia fundamentalmente de la organización de la propia explotación económica. ¿Cuál es la diferencia? En una palabra: no se trata de ex-plotación sino de ex-posición.

Esto significa que cuando se trata de organizar una esfera política, la función curatorial no es ante todo una función de la economía del ámbito artístico (que a su vez es parte de la economía general). Un foro en sentido político no ha de ser confundido con un bazar en sentido económico. Aunque ambos se pueden superponer en la realidad, deberían estar estrictamente diferenciados en términos de su *función*. La función política de la esfera pública tiene objetivos absolutamente contrarios a la función institucional de los museos o las galerías (como aparatos estatales ideológicos) y a la función económica del mundo del arte como un mercado de mercancías (llamadas “obras de arte”) y servicios (de individuos creativos). El único lugar en este dilema en el que la función curatorial, aunque no produce directamente la esfera pública al menos parece facilitarla, desafiarla o hacerla posible, puede sólo ser la exposición. Una exposición en el sentido tradicional — eso es, trabajos o acciones artísticas en el marco institucional o local del mundo del arte — no es nunca *en sí* una esfera pública. Hasta un performance en un espacio urbano no es por sí misma arte público en un sentido político. Para que una exposición se convierta en una esfera pública se le tiene que agregar algo más: una *posición*.

Jérôme Sans se concentró en una parte de este aspecto político de la exposición cuando distinguió entre “exhibición” y “ex-posición”. Según Sans, la palabra francesa *ex/position* hace referencia al aspecto de la ex-posición como un *posicionamiento* y un compromiso: “Una exposición es un lugar para el debate, no sólo una exhibición pública. La palabra francesa, *exposition*, implica tomar una posición, una posición teórica; es un compromiso mutuo por parte de aquellos que participan en ella.”⁷ Como una práctica de la exposición, la función curatorial es una manera de tomar una posición, de *asumir* conscientemente una posición. Por supuesto, no toda posición da igual, ni siquiera una puramente teórica, como Sans sugiere; tiene que ser una posición antagónica acompañada por prácticas políticas y colectivas. Desde esta perspectiva, el uso inflacionario del término “posición artística” recientemente observado es casi un uso impropio y como mínimo una despolitización de la palabra “posición”. Esto es particularmente cierto cuando “posición” es usado para describir el trabajo de artistas que de ninguna manera *asumen* una posición. Uno no simplemente tiene una posición política; ésta debe ser asumida. Lo que el mundo del arte entiende como “posición”, por lo contrario, es la diferencia entre los nombres de ciertos artistas, ahora cristalizados en meras etiquetas o marcas registradas, y otros nombres de artistas, también cristalizados en etiquetas o marcas registradas. La lógica es diferencial porque el punto es distinguir algo de otras “posiciones” en el mundo del arte. No es “equivalente”, como la lógica antagonista. Esto significa que no se trata en absoluto de *afiliarse* a una cadena política de equivalencia (una coalición, un colectivo, un movimiento

⁶ Jérôme Sans, “Exhibition or Ex/position?” en Carin Kuoni, *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, Nueva York, Independent Curators International, 2001, p.146.

⁷ Ver Laclau and Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* (ver nota 1).

— es decir, un esfuerzo contrahegemónico) que construye su equivalencia sólo como una construcción de un antagonismo externo. En el momento del antagonismo, la lucha competitiva por “posiciones” diferenciales desaparece y da lugar a una solidaridad entre todos los que se unen contra un enemigo común.

La manera en la cual el término “posición artística” es usado en el campo del arte sigue la lógica del mercado, no la lógica de la política. Los nombres de los artistas son entendidos como marcas en el mercado del arte. El término “posición” es sólo un eufemismo para esta lógica de las marcas registradas. Esto es lo que lo hace tan desagradable. Nadie sería nunca tan presuntuoso como para describir las identidades corporativas de McDonalds o Burger King o Kentucky Fried Chicken como “posiciones” — por ejemplo, “posiciones de comida rápida”. Los conceptos políticos son usados de manera aproximativa en el campo del arte, sin ir más lejos porque pueden ser convertidos en el capital del radical chic. Sin embargo la práctica política no es cuestión de si un particular artista o práctica curatorial se llama a sí mismo político o actúa como si lo fuera — sino de una función genuina. He defendido que esta función política del arte consiste en un intento paradójico de organizar el espacio público. Más específicamente, consiste en indicar una *contraposición* como un elemento de un intento más amplio de producir una contrahegemonía.

Sólo en tanto que *ex/posición* puede una exhibición convertirse en una esfera pública. En cuanto tal, *automáticamente* actúa en contra de la lógica de la institución. Como *ex/posición*, una muestra necesariamente tiene un efecto de-institucionalizante, ya que la verdadera tarea de las instituciones consiste en suprimir o al menos domesticar los conflictos, los cuales se supone que pueden ser contenidos en procesos y procedimientos regulados. La componente pública del antagonismo siempre tiene algo disruptivo en relación a la lógica de la institución y a la ideología dominante: interrumpe los procesos regulados, las responsabilidades y las jerarquías. Las formas de acción exigidas por las instituciones bajo las condiciones post-fordistas, —como la creatividad grupal y la “administración participativa”— son disueltas y reagrupadas para formar nuevas solidaridades dentro y fuera de la institución. En efecto, cada antagonismo genuino rompe los muros de la institución.

Por lo tanto uno podría decir: la exposición (*ex/posición*) lleva a una *apertura de la institución*. Esto significa que la *ex/posición*, que no es más que una ruptura en los muros de la institución, lleva al espacio abierto de la esfera pública. Como *ex/posición* es un *posicionarse*: una forma de tomar partido. Y como *ex/posición* conduce *fuera* de las instituciones del arte y del mundo del arte, en dirección a la práctica política. La función artística o curatorial, entendida como una organización de la esfera pública, consiste entonces, no en menor medida, en una apertura política de la institución de la que parece formar parte. O, para ponerlo en palabras de Leonard Cohen,

Todo tiene una grieta,
Así es como entra la luz.

Traducido por Laura Moure.