

DOCUMENTA
MAGAZINES



XXK ХУДОЖЕСТВЕННИЙ ЖУРНАЛ
MOSCOW ART MAGAZINE

La utopía del poder en el territorio del arte*

Keti Chujrov

A propósito de la intervención de los curadores de Documenta 12 (Kassel) Roger Buerger, Ruth Novak y Georg Schöllhammer en el Instituto de Filosofía de la Academia Rusa de Ciencias, Moscú, 2 de junio del 2005.

A menudo se acusa al arte contemporáneo de tratar de olvidar lo humano. El arte, a su vez, insiste en la universalización de la autonomía por él conquistada, contraponiendo la inmanencia de la materia y la forma a las necesidades de la conciencia humana, común. Sin embargo, toda inmanencia en cualquier etapa de su realización se expone, es decir, choca con el mundo del hombre —un ente anti-inmanente que puede caer en el territorio de la inmanencia estética pura sólo a través de un acto de transgresión (lo que ahora está de moda definir como «alteración de la conciencia»). En cierto sentido, la finitud del objeto artístico y sus fronteras se rompen no sólo en relación con el traslado de la obra fuera del marco de la galería o del museo, sino también al encontrarse con la conciencia y la percepción del hombre.

Ese aspecto lo tomaban en cuenta los adeptos de la vanguardia, proyectando un espacio de universo que transformaba todo el territorio de la vida de modo que la nueva forma no fuera nada más que un efecto de ese proyecto transformador. La politicidad del proyecto de la vanguardia es indiscutible. Sin embargo, es evidente también que un proyecto de valores

* «Utopiia vlasti na territorii iskusstva», en *Judozhestvennyi Zhurnal*, Moscú, n° 58/59, septiembre 2005, <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/utopiya-vlasti/>

© Judozhestvennyi Zhurnal, 2005, sobre el original; Criterios, 2007, sobre la traducción. Cuando se cite, en cualquier soporte, alguna parte de este texto, se deberá mencionar a su autor y a su traductor, así como la dirección de esta página electrónica. Se prohíbe reproducirlo y difundirlo íntegramente sin las previas autorizaciones escritas correspondientes.

2 Ketí Chujrov

universalistas pone en tela de juicio los valores de la autonomía de semejante proyecto. ¿Se puede considerar autónomo el arte si éste se equipara a un acontecimiento de importancia universal?, ¿se puede considerar autónomo un nuevo universo u obra que debe no sólo demostrar su valor estético, sino influir en la conciencia de toda la humanidad?

Theodor Adorno, por ejemplo, describía la experiencia de la escritura dodecafónica de la Segunda Escuela de Viena como autónoma no, en modo alguno, porque en ella se planteaban tareas de reinterpretación y desarrollo estético de los procedimientos de composición, sino precisamente porque esa experiencia se vio cerrada y no reclamada por un amplio auditorio. Ella poco cambió en la conciencia o el inconsciente de la sociedad burguesa. En otras palabras, la autonomía del arte en el sentido político, por una parte, la constituyen las condiciones para el desarrollo de los valores artísticos en la sociedad, que ya hace mucho tiempo no vive entregada a esos valores, y, por otra (y no se debe olvidar esto) es una concesión parcial de la sociedad postcapitalista al artista, contando con que todos los experimentos transhumanísticos y políticos radicales tendrán lugar en un territorio especialmente asignado para eso. Así pues, la autonomía del arte es una formación centáurica que aumenta sus valores y conquistas, pero, al mismo tiempo, se ve obligada a transigir en los niveles económico y sociopolítico.

En realidad, al plantear la cuestión de la autonomía, nos vemos obligados a plantear la cuestión de la independencia del territorio en el que se encuentran las instituciones artísticas, los intereses del auditorio comprador, las prioridades estéticas del artista y los criterios críticos del registro de los acontecimientos artísticos en un archivo. Sin dudas, el arte tiene necesidad de autonomía como territorio específico de la producción o red de instituciones, pero en el régimen de intención, invención y concepción trata de ir más allá de las fronteras de su autonomía, es como si aprovechara la signicidad de todo el mundo (aunque las prioridades de las tecnologías artísticas y las exigencias formales mantienen el arte entre las tenazas de la responsabilidad gremial). En esas condiciones, el arte ensancha su territorio y es más bien la búsqueda de una *trayectoria* que de un territorio. En principio, en Occidente se ha alcanzado plenamente determinado grado de autonomía, que se extiende a los «*spaces*» que prestan servicio al arte. Y, en un momento dado, allí se considera ligado a una crisis y coyuntural precisamente el tipo de autonomía al que la comunidad artística rusa apenas ha comenzado a aspirar.

Ese aspecto lo puso de manifiesto magníficamente la intervención del curador de la próxima Documenta 12, Roger Buergel, el 2 de junio de este año, en el Instituto de Filosofía, a saber: que las fronteras de la visualidad estacionaria hace mucho que están pulidas y no son productivas ni en el sentido político ni en el estético. Es poco probable que, por más magistral que sea, un trabajo artístico aislado, sus fronteras de exposición, sean capaces de cambiar la conciencia en escala de lo Universal. Para eso hacen falta condiciones —sociales, políticas—, en otras palabras, una sociedad para la cual el arte pueda ser un medio ambiente. No es un secreto que no vivimos en tal sociedad. Por eso es apropiado uno de los temas de la futura Documenta: «¿Es la modernidad nuestra antigüedad?», o sea, parafraseando, ¿puede lo «bello», «el arte», ser el medio ambiente natural del hombre y de la sociedad en su totalidad?

Esta interrogante ya presupone no sólo una radical ampliación de las ideas sobre la exposición desde el punto de vista de los nuevos espacios, sino que pone en tela de juicio el acto mismo de la exposición como tipo de manifestación del arte.¹ Así pues, la conversación sobre la universalización pasa de la zona de los estudios estéticos o la biopolítica al *everyday life space*, al espacio de la vida, en el que el choque con el arte (con la conservación de todas sus conquistas autónomas) debe devenir no simplemente una vivencia estética, sino una aventura ontológica. Aquí, por una parte, es importante analizar correctamente y sin tergiversaciones los contextos negativos y positivos de la autonomía del arte. Por ejemplo, no basar una posición crítica con respecto a la autonomía en la acusación de esteticismo hermético, preñado de la estetización de la política (o sea, en una desviación de derecha). Por otra parte, es preciso evitar también la apología de los parámetros exclusivamente artísticos, el elitismo con respecto a la sociedad —orientación gracias a la cual el arte contemporáneo se aleja cada vez más del hombre y de lo humano. La crítica positiva de la autonomía presupone que el territorio de la autonomía debe no simplemente otorgarle al arte un status mercantil cabal y un cuerpo de cánones estéticos, sino también justificar su función con la responsabilidad por la incorruptibilidad del gesto artístico, esto es, por que el artista, hasta en el caso de uso de otros territorios,

¹ Por ejemplo, en Art-Basel en Miami, el proyecto «El Gobierno» fue exhibido en cubículos de exposición y dispersado por toda la feria, alternando con cubículos de galerías comerciales.

4 Ketí Chujrov

produzca sentido artístico él mismo, determinando de nuevo en cada ocasión las fronteras de los esfuerzos propios.²

En otras palabras, se trata de un territorio en el que los parámetros estéticos a veces alienados demuestran su valor ya en una dimensión humana. Con tal comprensión de la autonomía se puede afirmar que un cuadro, una escultura, un icono, un objeto —siendo obras autosuficientes— tienen tanto una esencia substancial como las funciones de transmitir, de *broadcasting*; son mediáticos. Su materialidad no contradice que puedan ser portadores. Quiere decir, además, que la obra puede tener un componente material; es, además, un *message*. Simplemente no se debe confundir el *message* con el contenido, la imagen, y así sucesivamente, sino comprenderlo como la frontera del pensamiento artístico, pero no como frontera de la mercancía galerística, cuya autonomía es limitada por el local galerístico y sus vernissages.

El proyecto de la próxima Documenta supone que la cuestión de la autonomía estética está suficientemente trabajada por las instituciones que prestan servicio al proceso artístico actual. Y he aquí que la paradójica unión de la autonomía estética con el espacio social de la vida, el gesto de dirigirse al Otro y a los Otros, están pulidos en mucho menor medida. Por eso precisamente surge el tema de la «educación» (*education*) para el auditorio, el proyecto de que en la conciencia de éste aparezca no simplemente información sobre el arte, sino una vivencia marcada ontológicamente. Se vuelve actual el tema de la «periferia», que también debe ser incluida en la evolución de la estética. Porque la periferia, desde luego, está excluida del mercado, pero ella, por definición, no puede ser excluida del fantasma universalista. Más aún, sin la consolidación con la periferia no hay ningún universo, ya que la periferia supera en volumen los puntos de gobernación y poder.

En el proyecto «El Gobierno» —«*Die Regierung (The Government)*»³ —, de cuya curaduría se ocupaba R. Buergel antes de empezar a

² Para que no resultara como ocurrió después de la llegada de John Cage a Rusia: que sus obras (y, además, toda la vanguardia musical, por entonces todavía desconocida para un amplio auditorio) y la música de Serguei Kuriojin son fenómenos de un mismo orden.

³ También en el texto de Frédéric Maufras que se publica en el presente número de *Judozhestvenniy Zhurnal*, «Judozhestvennye gruppy protiv gruppirovok vlasti. Razmyshleniia na temu», hay un análisis del proyecto «*Die Regierung (The Government)*».

trabajar en el proyecto de Documenta, tiene lugar una apelación muy arriesgada, pero productiva, a la descentralización del concepto mismo de poder. Desde el principio mismo este proyecto surgió en calidad de opositorista en respuesta a las desviaciones de derecha en el gobierno austríaco en el año 1999. Sin embargo, es interesante que para esos fines el curador no escogió el esquema de la resistencia —teniendo en cuenta que éste, mimetizando el problema político real, no es capaz de reflejar las contradicciones reales entre la red de instituciones y el hombre—, sino el esquema de la gobernancia y el poder en la interpretación de Foucault. Según Foucault, el poder se desintegra en focos locales, que son capaces de modificar los focos de fuerza. El poder no está presente, pero funciona en calidad de «matriz de transformaciones». Por eso no hay un único discurso liderante del poder que anule otro discurso oprimido: la esfera del discurso es plural y puede ser puesta en acción en diversas estrategias. «Es preciso admitir un juego complejo y móvil en el que el discurso puede ser no simplemente un instrumento y efecto del poder, sino también un obstáculo, un punto de resistencia y un punto de partida de la estrategia contraria».⁴

A diferencia del sistema de gobernación ruso, en el que el poder se construye verticalmente y trata de realizar una representación totalizante propia en todos los niveles, aquí se declara la capacidad de las microsociedades e instituciones de declarar ellas mismas el derecho al poder y realizar una corrección del problema socio-político, geo- o biopolítico con ayuda de recursos creativos propios, es decir, con ayuda del arte. Como afirma Buergel, el poder no se agota con el solo aparato central de gobernación. No desciende desde lo alto y no es antropomorfo. De esos aparatos de gobernación puede haber muchos, y son capaces de autoformarse y disolverse según las necesidades, como, por ejemplo, el proyecto curatorial que irrumpe en un paisaje regional y realiza un reformateo del trauma social o demográfico. Así pues, resulta que el arte se torna ese microrregulador que es capaz de imponer posibilidades de cambio de la conciencia y de la situación social no desde arriba (como lo hacen los mass-media y la tecnología política), sino desde abajo. Si tal orientación no es una utopía y posee siquiera una eficacia variable, las conclusiones pueden ser las siguientes: 1) el arte, teniendo prioridades autónomas, puede ser utilizado como recurso,

⁴ Véase: M. Ryklin, «Seksual'nost' i vlast': antirepressivnaia gipoteza Mishelia Fuko», *Logos*, n° 5, 1994, pp. 196-205.

y no seguir siendo su propio fin en su propio territorio; 2) el centro del poder (o, según Lacan, el «lugar del Sujeto») no es evidente, es móvil, capaz de desplazarse hacia la periferia y se multiplica en relación con determinadas tareas.

Según Georg Schöllhammer, cocurador de R. Buerger, es posible no sólo someterse a los recursos lanzados desde arriba o a los canales de influencia ya existentes, sino también crearlos uno mismo. Es del todo natural que, después de la construcción quinquenal de la vertical centrada de la gobernación en nuestro país, semejantes afirmaciones susciten desconfianza e interrogantes concernientes en primer término al financiamiento. Se pueden crear instituciones, organizaciones, pero para eso se necesita dinero. El derecho a la creatividad, incluso si uno se la apropia del centro y el poder, vale muy caro. Y aquí ya salimos del marco del mercado, acercándonos a la cuestión de la política: de cuál es la política de entrega o, por el contrario, de retención de recursos. Y es que las instituciones no ganan dinero: lo atraen o lo reciben. La cuestión está en si se puede considerar parcialmente realizado el proyecto foucaultiano-deleuziano del 68, que llama a la multiplicación y desterritorialización de los recursos del poder. ¿Está teniendo lugar ya ahora esa multiplicación de los recursos de gobernación? O, al llamarnos «poder», «gobierno», a nosotros mismos y a nuestra institución recién creada, ¿estamos mimetizando la posibilidad de una libertad creativa del poder, o el recurso recibido por nosotros, utilizado según nuestro parecer, se halla bajo el control de tales o cuales fuentes que realizan la entrega de los recursos dados? Además, surge otro peligro en relación con la puesta al descubierto de las fronteras entre el valor representativo del arte y su puesta en acción en el proceso de regulación social: en ese caso, ¿no será colocado el artista por los creadores del recurso (en este caso, por el grupo curatorial, porque no será el artista quien maneje la trayectoria de la dirección) en una situación en la que se verá obligado exclusivamente a ilustrar el problema social, evitando todas las pruebas de la radicalización?

¿No se puede suponer que el poder en la espira actual de su desarrollo no está interesado en ser reconocido para tener una «faz» representable, y, posiblemente, es más eficaz precisamente cuando los recursos de dirección están dispersos? Entonces debe incluir en su aparato también una revolución, pero en una forma multiplicada, —eso será ya toda una serie de microrrevoluciones que creen una circulación entre el centro y la periferia, que desplacen el status político de éstos. Sería extraño suponer que, pose-

yendo todo un repertorio de recursos de dirección, se puede renunciar a las posibilidades de introducir valores universalistas desde abajo, y no sólo por la vía represiva desde arriba (a propósito, es sabido que las funciones de exploración en la política internacional actual pueden realizarlas no los órganos especiales, sino las fundaciones civiles y culturales). Entonces es del todo natural que las fuerzas políticas necesiten el arte como moderador de la conciencia social desde abajo; el arte, a su vez, no puede quedarse al margen de los métodos eficaces de cambio de la realidad que posee el gobierno, porque son por definición actuales. Por eso el hecho de darle el nombre de «el gobierno» a un proyecto curatorial es un intento de abarcar con ayuda de medios artísticos un territorio simbólicamente inaccesible que pretende dirigir la actualidad.

En seguida salta a la vista que las posiciones del grupo curatorial de la futura Documenta son polémicas con respecto a las tesis de Borís Groys, quien afirma que «vivimos en una sociedad en la que cualquier político genera mayor imaginalidad que un artista», que «en nuestro sistema mediático el artista no es el principal productor de lo visual»;⁵ en otras palabras, se ve obligado a ser un consumidor. Esta polemicidad consiste en que, en los proyectos de Buerger, el artista, el curador, la institución artística, son completamente capaces de generar una «acción» que transforme la «acción» precedente, es decir, son capaces de actuar en el marco de la transformación social del «aquí y ahora» (lo mismo que el gobierno, y, tal vez, también en igualdad de derechos con él).⁶ Es decir, el artista o el curador consideran como la fuente de sus recursos creativos su propio canal de «poder», independiente. Pero ¿acaso en tal caso el proyecto artístico no intenta parecerse, si no al poder, por lo menos a la capacidad del gobierno para la acción *actual*? ¿Acaso el proyecto artístico no *consume* en este caso el recurso de la apropiación del poder, aunque haya sido creado en su propio territorio artístico? Además, incluso si se supone que el recién creado foco local de dirección tiene la capacidad de inscribirse en la estructura general del poder, de todos modos hay *loci* del poder que ese foco recién

⁵ Palabras de la conferencia «Arte, diseño, política», dictada por Groys en el TsDJ, en mayo del 2004, en el marco de Art-Moskvá.

⁶ Por ejemplo, en el caso del surgimiento de tendencias «de derecha», organizar una exposición sobre la génesis de tal posibilidad en la conciencia colectiva de tal o cual sociedad holandesa o austríaca o poner al descubierto un trauma para los habitantes de Barcelona, al haber mostrado la fisura entre la vieja infraestructura urbana y la nueva arquitectura.

8 *Keti Chujrov*

creado no puede abarcar: el sistema penitenciario, el sistema de educación, el ejército y los proyectos geopolíticos, que son dirigidos a través de los órganos parlamentarios, legislativos y ejecutivos del Estado.

Incluso si es así, la cuestión está en si el arte visual tiene otra vía (aparte de la política) de seguir siendo actual —una vía que le permita no limitarse a las condiciones de la representación estacionaria. Porque es absolutamente evidente que nos hallamos en una situación en la que crecieron increíblemente las apuestas del «movimiento», las posibilidades de fusiones y fisiones, las apuestas de las tentativas de cambiar, o siquiera ensanchar, el cuadro del mundo.

Traducción del ruso: *Desiderio Navarro*