







# *RESISTENCIA*

Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo

22-24 de Enero, 2004

Teatro de los Insurgentes

Ciudad de México

---

# *RESISTANCE*

Third International Symposium on Contemporary Art Theory

January 22-24, 2004

Teatro de los Insurgentes

Mexico City



Tercer Simposio Internacional de Teoría  
sobre  
Arte Contemporáneo

RESISTENCIA

22-24 Enero 2004  
Teatro de los Insurgentes  
Ciudad de México



Patronato de Arte Contemporáneo

Fundación Bancomer  
Fundación Televisa  
CONACULTA/INBA

Colección Jumex  
SER  
British Council  
Embajada de Estados Unidos Goethe  
Institut  
Embajada de España  
España Acción Cultural Exterior  
Embajada de Francia  
Revista Travesías

Patronato de Arte Contemporáneo AC

DIRECTORA EJECUTIVA  
Magda Carranza de Akle

SITAC III

DIRECCIÓN  
Issa M<sup>a</sup> Benítez Dueñas

COORDINACIÓN  
Mariana Munguía Matute

COMITÉ ASESOR  
Ery Cámara  
Osvaldo Sánchez  
Guillermo Santamarina  
Patricia Sloane

ORGANIZACIÓN  
Vannesa Bohórquez  
Marilú Calderón  
Maureen Manero

PROYECTO GRÁFICO  
Erick Beltrán & Roger Willems,  
Amsterdam

EDICIÓN DE LA MEMORIA  
Issa M<sup>a</sup> Benítez Dueñas

TRADUCCIONES  
Mónica Mayer  
José A. Marín-Casanova  
Richars Mozka  
Dianne Pearce



- 8 *Resistencia*  
Issa M<sup>a</sup> Benítez Dueñas
- 13 *Archivos y utopías en el arte contemporáneo*  
*Hal Foster*

- 
- 29 *La resistencia entre la memoria y el olvido*  
M<sup>a</sup> Inés García Canal

La resistencia como  
posibilidad

- 39 *La resistencia como (arte de la) diferencia*  
Giuseppe Patella

- 48 *La política de la igualdad de derechos estéticos*  
Boris Groys

- 59 *Arte y política: resistencia y recuperación*  
Yves Michaud

- 69 *La resistencia y más allá*  
Cuauhtémoc Medina

---

*Ética, estética y biotecnología*  
Gustav Metzger

Espacios y  
tácticas de  
resistencia

- 71 *Business as usual: el mundo está en venta*  
Antoni Muntadas

- 79 *Bataille Monument*  
Thomas Hirschhorn

- 101 *No ahorres la cultura, úsala*  
Ole Bouman

108 *Technologies to the people*  
Daniel García Andujar

112 *Lo que tratamos de expresar, tarde o temprano alguien intentará comprenderlo. Reloaded*  
Jota Castro

119 *SITAC: Espacios y estrategias de resistencia*  
Tobias Ostrander

---

125 *La resistencia blanda y la mediación como obra*  
Francisco Reyes Palma

Resistencia y  
seducción: el  
caso México

137 *Resistirse y morir: el arte mexicano contemporáneo como espectáculo*  
Alberto López Cuenca

126 *Nuevo*  
Antón Vidokle

149 *Resistencia y seducción: el caso México*  
Olivier Debroise

154 *Bibliografía*



*La pensée en elle-même est déjà  
un signe de résistance.*

Max Horkheimer

*Los disidentes son la honra de  
nuestro tiempo.*

Octavio Paz

*No se sabe lo que puede el hombre  
en tanto que está vivo como  
conjunto de fuerzas que resisten.*

Michel Foucault

*Si la revolución constituye una de las figuras posibles de la belleza, es precisamente en la medida en que esta belleza no puede vislumbrarse sino como promesa.*

Dominique Baqué

## *Resistencia*

Issa María Benítez Dueñas

En memoria de Yasser Arafat (1929-2004)

El termino RESISTENCIA evoca una variedad de connotaciones de todo signo: progresistas, libertarias, activistas, reaccionarias, tolerantes, nostálgicas, necias...se trata de una palabra asociada irremediabilmente

a términos como rebeldía, protesta, manifestación, revuelta, insurrección, subversión, independencia. Es ciertamente difícil hablar de resistencia y desmarcarse a la vez de los fantasmas de Utopía, frustración y obsolescencia que de ella surgen. Paradójicamente, en el proceso de preparación de este foro, fue posible constatar que la resistencia esta absolutamente presente en todos los ámbitos de la cultura y la comunicación como discurso y como estética. Como discurso forma parte una y otra vez de las retóricas políticas de cualquier color. Como estética, se ha transformado en un barniz aplicable a cualquier producto cultural, sea este la moda, el cine o el arte, perdiendo con ello espesor y densidad y alejada ya de cualquier fantasía de efectividad. Es precisamente esta situación la que exige que por lo menos exploremos la posibilidad de devolverle consistencia al término poniéndolo en cuestionamiento, empezando a desarticlarlo, con la esperanza de vislumbrar el componente inalterable que justifique su existencia aún ahora.

Desde el punto de vista de la práctica, la resistencia es al contrario un acto común. Se ejercita día a día y de maneras que sin duda exceden el ámbito público de los grandes movimientos de oposición y contraataque que aparecen en los periódicos. Desde la perspectiva de la teoría sin embargo, se tiende a obviar la existencia de estos pequeños ejercicios de resistencia cotidiana, la construcción discursiva disuelve estas micro-políticas hasta hacerlas desaparecer. Con la entrada en juego del arte la situación esta lejos de mejorar: precisamente el arte -la simulación por definición- no puede sino desvirtuar cualquier amago de resistencia precisamente por su arrolladora capacidad para convertir todo lo que toca, en el mejor de los casos en apariencia, en el peor, en mero objeto del mercado de lujo. En medio de estas limitaciones no debemos renunciar a la posibilidad de abrir una vez más el debate sobre la cara que toma y la finalidad que puede tener una actitud de resistencia en el ámbito de la cultura contemporánea, y mas específicamente en el contexto de las artes visuales. La historia del arte del siglo xx es también la historia del desarrollo de la institución artística y consecuentemente, la historia de las oscilaciones entre la desarticulación por parte del arte y la rearticulación por parte de la institución de una serie de prácticas que, en este vaivén, han ido ampliando sus propias definiciones y expectativas. Desde los Salons de

refusés hasta el posicionamiento de los grupos de vanguardia, la práctica artística se ha relacionado con la idea de la contestación y la confrontación con el status quo. Ya fuera desde un posicionamiento estético como es el caso de los rechazados del siglo xix, o desde un posicionamiento utópico como lo fue el de gran parte de los movimientos de vanguardia, se trataba sobre todo de rebelarse frente a un cierto estado de cosas. Así, la idea de resistencia en este contexto arrastra la concepción romántica y utópica de la revolución por el arte. Desde esta perspectiva, la historia de la resistencia va una vez más de la mano de la historia del desencanto y de la imposibilidad, del triunfo efímero y de la meta siempre aplazada, pero no por ello menos necesaria.

Empezar por la teoría es una forma de sentar los límites dentro de los cuales podemos comenzar a pensar la resistencia. Ha sido tentador, aunque imposible, rastrear sus diversas connotaciones y aplicaciones en el contexto de la filosofía y de la teoría política, de la literatura y de la comunicación. No obstante parecía indispensable encontrar un punto de referencia desde el cual enfocar la discusión y no será casualidad que éste se presente en la figura de Michel Foucault.

Foucault es uno de los filósofos más célebres en el ámbito de la teoría crítica, su desmontaje de los sistemas de representación es sin duda un acto de resistencia frente a la hegemonía de los discursos establecidos y jerárquicos en los que se fundamentó la cultura occidental moderna hasta hace muy poco. Es menos conocido quizá su activismo y su absoluta convicción en el valor de la acción. Esta paradoja entre la teoría y la acción subyace al problema mismo de la resistencia en el ámbito de las artes visuales cuya situación es cuando menos ambigua: podríamos hablar en los mejores casos de "teoría aplicada" y en los peores de "acción fallida". Esta contradicción no alude solamente a los productores visuales, sino que se inserta agudamente en la propia identidad del intelectual contemporáneo, sea éste teórico, crítico o académico. Es decir, más allá del problema ontológico que presenta la noción de resistencia, hemos de aludir a las situaciones concretas en las que el pensamiento se repliega o se rebela frente al estado de cosas con las consecuencias que esto implica.

Deleuze interpreta la posición de Foucault de la siguiente manera:

"En numerosas entrevistas Foucault explica que el intelectual ha podido reivindicar lo universal durante un largo periodo que va del siglo XVIII a la Segunda Guerra Mundial, (quizá hasta Sartre, pasando por Zola, Rolland...): eso era así en la medida en que la singularidad del escritor coincidía con la posición de un jurista notable' capaz de resistir a los profesionales del derecho, y por lo tanto, de producir un efecto de universalidad. Si la figura del intelectual ha cambiado (y también la función de la escritura), es porque su posición ha cambiado y ahora va mas bien de un lugar específico a otro, de un punto singular a otro, atomista, genetista, informático, farmacólogo...' produciendo de ese modo efectos de transversalidad y ya no de universalidad funcionando como un intercambiador o cruce privilegiado. En ese sentido, el intelectual e incluso el escritor pueden participar tanto mejor en las luchas, en las resistencias actuales, en la medida en que éstas han devenido 'transversales'. El intelectual o el escritor devienen, pues, capaces de hablar el lenguaje de la vida..."

Ese lenguaje de la vida toma forma en las innumerables reivindicaciones políticas en las que participó activamente Foucault: en apoyo a los inmigrantes, en contra de la pena de muerte, en el grupo de información sobre las prisiones...lo que cabe destacar en todo caso es la manera en la que funde la teoría con la practica eliminando de este modo la aneja dicotomía entre el pensar y el hacer. El pensamiento en acción que defiende Foucault, la posibilidad de comprender la teoría como una practica, es el principal argumento a favor de la absoluta necesidad de poner sobre la mesa el problema de la Resistencia en el contexto contemporáneo. Y no solo eso, sino también la posibilidad de extender esa 'transversalidad' a la práctica artística como un lugar privilegiado desde el que suponemos y deseamos que se pueda accionar en lo concreto.

La posibilidad y hasta la pertinencia de un arte de resistencia se inserta sin duda en el debate sobre la politización del arte. No deja de ser significativo que en términos históricos, este debate coincida con la disolución de un orden superior al que se plegaban tanto el poder

como la práctica artística. La "muerte de Dios" sobrevinida con la modernidad genera una fractura en cuyo espacio las posiciones entre estos dos estamentos acentúan su distanciamiento. Frente a esta situación el arte ha desarrollado estrategias distintas que pueden resumirse como sigue: por un lado el ataque frontal al sistema que llevaron a cabo las primeras vanguardias.

El carácter de estas estrategias ha sido quizá el más utópico además del más efímero. Posteriormente los artistas de los sesenta y setenta elaboraron estrategias directamente ofensivas que reivindicaban la fusión del arte con la vida frente al objeto artístico mercantilizado. Estas estrategias han sucumbido frente al avance imparable de la espectacularización y de la capitalización del arte y hoy por hoy se han diluido en una serie de estrategias de repliegue que, bien por cinismo, bien por falta de fe, anulan cualquier posibilidad de incidencia en lo social y en lo político.

En el arte contemporáneo esta cuestión resurge de manera oblicua: "si ningún artista reivindica claramente su compromiso político, se mezclan de manera por lo menos problemática, una cierta forma de cinismo y una postura crítica. El arte del espectáculo sería así esta mezcla inestable y volátil, difícil de razonar, que reclama tanto festejos jubilosos como estrategias críticas de denuncia de la sociedad del espectáculo". No ha de sorprendernos entonces que en esta ambigüedad, el arte se presente como un espacio que funciona como coartada para la trasgresión de cualquier límite, sea este de índole moral o judicial. Trasgresión que en numerosas ocasiones de la fusión entre el arte y la vida que supondría un arte verdaderamente político. Si se presenta revestida de espectacularidad poniendo en evidencia el fracaso hoy se toleran e incluso se aplauden las trasgresiones filtradas por el tamiz del arte, es solo porque se presentan como representaciones simbólicas de la sociedad y no como realidad. Resulta casi irónico que sea Maurizio Cattelan, quizá el artista más cínico de los que trabajan hoy, quien da en el clavo cuando le preguntan si es posible impactar de manera significativa en la sociedad a través de las operaciones artísticas. Cattelan responde: "Creo que sí aunque la conexión no sea directa. El mundo no va a cambiar por una obra de arte, pero es posible trazar una nueva dirección, descubrir una

alternativa, o abrir una puerta, incluso trasera. De hecho sería también interesante preguntamos cómo impacta la sociedad en el arte, qué le obliga a hacer". Casi sin quererlo, Cattelan le da la vuelta al problema de la relación entre arte y política y entre arte y resistencia. Quizá no se trata tanto de incidir en la sociedad sino de dejarse impactar por la realidad, abrir los ojos a los acontecimientos y descubrir como afectan la manera en que entendemos, e incluso la expectativa que tenemos del arte -y de la vida- en un momento dado.

Igual que la revolución, la noción de resistencia elude la fijación. Hay momentos de resistencia pero también hay momentos de negociación.

La confrontación solo puede durar como estrategia cambiante y eternamente inconforme. Será por tanto mas productivo aludir a la idea de revuelta (révolte) que propone Julia Kristeva: retorno, descubrimiento, desvelamiento y renovación...ruptura y potencial para abrir espacios, profundo autocuestionamiento y cuestionamiento del estado de cosas del mundo en el que vivimos y trabajamos, ansiedad permanente, una ansiedad que se constituye como el fundamento de la libertad.

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Paidós, Barcelona 1987, p.121.

<sup>2</sup> Cfr. Didier Eribon, *Michel Foucault*, Anagrama, Barcelona 1992.

<sup>3</sup> Dominique Baque, *Vers un nouvel art politique*, Flammarion, Paris 2004, p.38.

<sup>4</sup> Es significativo el apunte de Baqué: "No se puede comparar el performance de los sesenta con el de los ochenta, no se puede confundir el cuerpo intimista de los noventa que es un 'cuerpo de repliegue', con el de las vanguardias libertarias que es un 'cuerpo de resistencia, que reivindica la trasgresión de los códigos sociales y culturales, que se constituye como un bastión de resistencia contra las múltiples formas que revisten la alienación en los sistemas capitalistas avanzados, es decir que es político a pesar de que opera en la intimidad. Al contrario el cuerpo de repliegue se asume en el rechazo a lo político en la ausencia total de conciencia histórica, de ahí las figuras recurrentes del cuerpo solitario, dormido, protegido..."  
Ibid, p.41

<sup>5</sup> *Ibid*, p.64

<sup>6</sup> Maurizio Cattelan entrevistado por Roberto Pinto en el catálogo *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, Palais de Tokyo / Editions Cercle d'Art, Paris, 2003, p.21.

<sup>7</sup> Cfr. Julia Kristeva, *Revolt, She Said*, Semiotext(e), Los Angeles/New York 2002.

## *Archivos y Utopías en el arte contemporáneo*

Hal Foster

A lo largo de la última década, en una galena podrían haberse topado con algo por el estilo: un cuarto vado excepto por un paquete de papeles idénticos blancos, azul cielo o impresos con una imagen sencilla de una cama destendida o de pájaros en vuelo. O con un montón de dulces idénticos, envueltos en papel metálico de colores brillantes que, al igual que los papeles, el público podía llevarse. O un espacio en donde los contenidos de una oficina están regados en el área de exposición y hay un par de cazuelas de comida tailandesa a disposición de los visitantes, que pueden estar suficientemente sorprendidos como para quedarse un rato a platicar y a comer. O puede haber una serie de pizarrones, restiradores y plataformas de discusión, algunos con información sobre algún personaje importante del pasado (Erasmus Dar-win, hermano de Charles o Robert McNamara, Secretario de Defensa durante la presidencia de



Lyndon B. Johnson en tiempos de la guerra de Vietnam), como si estuviera filmándose un documental o acabara de concluir un seminario de historia. O, finalmente, un kiosco hecho de plástico y madera, lleno de imágenes y textos sobre un artista, escritor o filósofo en particular (Fernand Leger o Meret Oppenheim, Ingeborg Bachmann o Raymond Carver, Georges Bataille o Gilles Deleuze) como si fuese un estudio-altar casero. Estas obras, a medio camino entre una instalación pública, un performance crítico o un archivo privado, también pueden encontrarse en espacios ajenos al arte, lo cual puede hacer que sean aun más difíciles de descifrar en términos estéticos. Sin embargo, pueden considerarse como ejemplos de los cambios recientes en el arte. En los primeros dos ejemplos, que son del artista cubano-americano Félix Gonzalez-Torres y del tailandés Rirkrit Tiravanija respectivamente, se plantea la noción del arte como una ofrenda efímera, un regalo precario (a diferencia de una pintura o una escultura reconocida); y las segundas dos, obras del británico Liam Gillick y del suizo Thomas Hirschhorn respectivamente, encontramos la noción del arte como una forma informal de acercarse a una figura específica o a un evento histórico o político, a la ficción o a la filosofía. Aunque cada tipo de obra puede ser etiquetado con un pedigrí teórico (por ejemplo, en el primer caso podría ser el concepto "regalo" según Marcel Mauss o, en el segundo, la idea de "práctica discursiva" de Michel Foucault), el concepto abstracto se transforma literalmente en un espacio operativo, una forma pragmática de hacer o mostrar, de hablar y de ser.

Esta forma de trabajar no es completamente nueva: algunos de sus principales practicantes (entre los que se encuentra el mexicano Gabriel Orozco, el escocés Douglas Gordon, los franceses Pierre Huyghe, Philippe Parreno y Dominique Gonzalez-Foerster y los estadounidenses Renee Green y Sam Durant), abrevan de una amplia gama de antecedentes artísticos -los objetos performativos de Fluxus y los artistas neoconcretistas, los materiales humildes del Arte Povera y los objetos cotidianos del Nouveau Realisme, así como las estrategias in-situ de arte de "crítica institucional (desde el belga Marcel Broodthaers y el germano-americano Hans Haacke). Pero estos artistas también han transformado los usos familiares del objeto prefabricado,

el proyecto en colaboración y el formato de instalación. Por ejemplo, algunos ahora trabajan con series televisivas completas y películas de Hollywood como si fuesen una de tantas imágenes encontradas: Huyghe ha vuelto a filmar partes de la película de Al Pacino *Dog Day Afternoon* con el protagonista de la historia en vida real (un asaltante bancario renuente) interpretando el papel principal y Gordon ha transformado drásticamente un par de películas de Hitchcock (en su obra *24 Hour Psycho* disminuye la velocidad de la película original a un ritmo catatónico que casi dura el tiempo anunciado por el título). Para Gordon estas piezas son "*readymades* de tiempo". En otras palabras, son narrativas establecidas que deben verse en proyecciones de gran formato (el medio preponderante en el arte actual), mientras que Nicolas Bourriaud, el director adjunto del Palais de Tokyo, un nuevo museo en París dedicado al arte contemporáneo, clasifica este tipo de obra como "post-producción". Este término recalca las manipulaciones secundarias (edición, efectos y otros) que son casi tan pronunciadas en este arte como en el cine. También sugiere los cambios en la "obra" de arte en la era de la información, que aparentemente viene después de la de la producción. Con frecuencia, esta nueva era es un supuesto ideológico, sin embargo, en un mundo *shareware*, la información si se nos plantea como el máximo objeto prefabricado, ya que esta puede ser reprocesada y retransmitida y algunos de estos artistas trabajan a partir de ello para "inventariar y seleccionar, usar y bajar" (Bourriaud) y así hacer una revisión tanto de las imágenes y textos encontrados, como de las formas de exhibición y distribución preestablecidas.

Un aspecto positivo de esta forma de trabajar es una "promiscuidad de las colaboraciones" (Gordon) en la que se eliminan las antiguas complicaciones posmodernistas de originalidad y autoría. Tomemos como ejemplo una obra en progreso y en colaboración como *No Ghost Just a Shell* desarrollada por Huyghe y Parreno. Hace unos años se enteraron de que una compañía de animación japonesa quería vender algunos de sus personajes secundarios; compraron una de esas personas-signo, una niña llamada "AnnLee" e invitaron a otros artistas a utilizarla en su propia obra. En este caso, la obra de arte se convierte en una "cadena" de obras: para Huyghe y Parreno *No Ghost Just a Shell* es

"una estructura dinámica que produce formas que son parte de ésta"; también es "la historia de una comunidad que se encuentra a sí misma en una imagen". Si esta colaboración no los pone un poco nerviosos (la compra de AnnLee ¿es un gesto de liberación o de esclavitud en serie?), pensemos en otro proyecto colectivo que adapta un producto prefabricado con propósitos inusuales. En este, González Foerster, Gillick Tiravanija y otros le mostraran como personalizar su propio féretro hecho con muebles de IKEA; la obra se llama *How to Kill Yourself Anywhere in the World for Under \$399*.

La tradición de objetos prefabricados, desde Marcel Duchamp hasta Damien Hirst, frecuentemente se burla del arte culto, de la cultura de masas o de ambos; en estos ejemplos también encontramos una actitud mordaz hacia el capitalismo global. Sin embargo, la sensibilidad que prevalece en estas obras tiende a ser inocente y expansiva, incluso lúdica. Nuevamente estamos ante una ofrenda para otros y/o una apertura a otros discursos. A veces plantean una imagen de la globalización benigna (para este mismo grupo de artistas internacionales es una de sus premisas) y también hay momentos utópicos: por ejemplo, Tiravanija ha estado a la cabeza de una "galena de autor a gran escala" Uamada "The Land" en el campo en Tailandia, diseñada como un colectivo que busca "el compromiso social". En un plan más modesto, estos artistas pretenden hacer que los espectadores pasivos se conviertan en una comunidad temporal de personas que participan activamente en la discusión. En este sentido, Hirschhorn, que alguna vez trabajo en un colectivo comunista de diseñadores gráficos, considera que sus monumentos temporales en honor de artistas y filósofos son una suerte de pedagogía apasionada que se nutre tanto de los kioscos agit-prop de los constructivistas rusos, como de las construcciones obsesivas del dadaísta Kurt Schwitters. El objetivo de los altares de Hirschhorn es "distribuir ideas", "irradiar energía" y "liberar actividad" todo simultáneamente: no solo quiere familiarizar a su público con una cultura pública alternativa, sino que también busca libidinizar esta relación. Otros artistas, algunos de los cuales también estudiaron ciencia y arquitectura (como el belga Cars ten Holler y el italiano Stefano Boeri respectivamente), adaptaron un modelo de investigación y experimentación en colaboración que se parece más al

laboratorio científico o a la firma de diseño, que al estudio tradicional del artista. Orozco comenta: "Entiendo la palabra estudio de manera literal: no como un espacio de producción sino como un tiempo de aprendizaje".

"Una promiscuidad de colaboraciones" también ha significado una promiscuidad de instalaciones: la instalación es el formato predeterminado y la exposición el medio preestablecido de gran parte del arte actual. (Hasta cierto punto esta tendencia es resultado de la cada vez mayor relevancia que tienen las mega exposiciones en el mundo del arte: no solo hay bienales en Venecia, sino que también en Sao Paulo, Estambul, Johannesburgo, Gwangju...). Con frecuencia, exposiciones completas terminan siendo yuxtaposiciones desordenadas de proyectos-fotos y textos, imágenes y objetos, videos y pantallas- y a veces sus efectos son más caóticos que comunicativos: en estos casos la legibilidad como arte se sacrifica sin que a cambio se obtengan grandes logros en otras formas de lectura. Sin embargo, la discursividad y la sociabilidad son el eje de estas nuevas obras, tanto de su producción, como de su consumo: "La discusión se ha convertido en un aspecto importante en la constitución de un proyecto", comenta Huyghe, en tanto que Tirvanija considera que su arte es "un espacio para la socialización", igual que un mercado de pueblo o una pista de baile. "Hago arte", agrega Gordon con una sonrisa implícita, "para poder ir después a un bar a hablar de ello". Aparentemente, si el modelo de la vieja vanguardia era un Partido a la Lenin, hoy el equivalente es una fiesta a la Lennon.

En esta época de mega-exhibiciones, el artista frecuentemente juega un doble rol y también asume el papel de curador. "Soy la cabeza de un equipo, un entrenador, un productor, un organizador, un representante, un porrista, un anfitrión, el capitán de un barco", comenta Orozco, "en pocas palabras, un activista, un detonador, un incubador". Este surgimiento del artista-como-curador se complementa con el del curador como artista, especialmente los de las grandes exposiciones quienes a lo largo de la última década se han convertido en figuras muy prominentes. Con frecuencia, los dos grupos comparten modelos de trabajo y también términos de descripción. Por ejemplo, hace varios

años, Tiravanija, Orozco y otros artistas empezaron a hablar de sus proyectos como "plataformas" y "estaciones", como "sitios de reunión y después de dispersión" para referirse las comunidades informales que pretendían crear. En 2002, Documenta xi, curada por un equipo internacional dirigido por el nigeriano Okwui Enwezor, fue concebido en términos de "plataformas" de discusión esparcidas alrededor del mundo, sobre tópicos como "La democracia inalcanzada", "Procesos de verdad y reconciliación", "Criollos y criollización" y "Cuatro ciudades africanas"; la exposición misma en Kassel, Alemania, solo me la última de dichas "plataformas". Y el año pasado la Bienal de Venecia, curada por otro grupo internacional a cuyo frente estaba el italiano Francesco Bonami, incluyó secciones llamadas "Estación Utopía" y "Zona de Urgencia" y ambas ejemplificaban la discursividad informal de mucha de la producción y curaduría artística actual. Al igual que "kiosco", los términos "plataforma" y "estación" nos remiten al antiguo anhelo modernista de modernizar la cultura a la par de la sociedad industrial (El Lissitzky se refirió a sus diseños constructivistas como "apeaderos entre el arte y la arquitectura"). Sin embargo, hoy estos términos nos remiten a la red electrónica y muchos artistas y curadores caen en la retórica de la "interactividad" derivada de internet, aunque los medios que utilizan para ello generalmente son mis funky y de contacto directo que cualquier *chat room* en la red.

Al mismo tiempo que se enfatiza la discursividad y la sociabilidad, en estas páginas también hay una preocupación constante por lo ético y lo cotidiano: el arte es una "forma de explorar otras posibilidades de intercambio" (Huyghe), un modelo de cómo "vivir bien" (Tiravanija), significa estar "juntos en lo cotidiano" (Orozco). "En adelante" dice Bourriaud, "el grupo se confronta con la masa, la convivencia vecinal con la propaganda, la baja tecnología con la alta tecnología, lo táctil con lo visual. Y, sobre todo, lo cotidiano resulta ahora un terreno mucho más fértil que la cultura popular." Estas posibilidades de una "estética relacional" son suficientemente claras, pero también hay otros problemas. A veces lo político se vincula al arte en base a una analogía poco sólida entre la obra abierta y una sociedad inclusiva, como si una forma inconexa pudiera evocar a una comunidad democrática o una instalación sin jerarquías anunciara un mundo igualitario. Hirschhorn

considera sus proyectos como "sitios de construcción sin fin", en tanto que Tiravanija rechaza "la necesidad de establecer un momento en el que todo esta completo". Pero, sin duda, un servicio que el arte todavía puede proporcionar es el de detenerse, el de tomar una postura, el de ser un registro concreto que agrupe lo estético, lo cognitivo y lo crítico. Más aun, lo amorfo de la sociedad puede ser una condición que el arte debe impugnar más que celebrar; una condición que puede convertirse en forma con el objetivo de reflexionar o de oponer resistencia (como intentaron hacerlo algunos pintores modernistas). Estos artistas frecuentemente citan a los Situacionistas, pero, como ha subrayado T.J. Clark, los Situacionistas valoraban las intervenciones precisas y la organización rigurosa por encima de todo.

"La pregunta" plantea Huyghe, "no es tanto ¿qué? sino ¿para quién?, es una cuestión de dirección". Bourriaud también considera al arte como "un conjunto de unidades que deben ser reactivadas por quien percibe-manipula". En muchos sentidos, este enfoque también es parte del legado Duchampiano de la provocación, pero ¿en qué momento esta "reactivación" se convierte en un peso demasiado grande para el espectador, en una prueba demasiado ambigua (en el sentido al que se refiere Ballard arriba)? Al igual que con los intentos anteriores de involucrar al público directamente (como en algunas pinturas abstractas o en parte del arte conceptual), aquí existe el riesgo de ilegibilidad que puede volver a convertir al artista en protagonista y exegeta de la obra. En ocasiones, ahora debemos admitir que "la muerte del autor" no ha significado "el nacimiento del lector" que Roland Barthes especuló sucedería después de Duchamp, sino la confusión del espectador. Más aun, ¿cuándo, por lo menos desde el Renacimiento, ha dejado el arte de participar en la discursividad y en la sociabilidad? Naturalmente es cuestión de grados, pero ¿no cabe la posibilidad de que este énfasis sea redundante? También podría caer en el riesgo de un extraño formalismo que busca la discursividad y la sociabilidad per se. Con frecuencia, la colaboración también se considera como un bien en si mismo: "La colaboración es la respuesta", dice Obrist en determinado momento "¿pero cual es la pregunta?" Los colectivos de arte en el pasado reciente, al igual que los que se han integrado en función del activismo en torno al SIDA, tenían un proyecto político.

Hoy parece ser que el simple hecho de reunirse es suficiente. Es posible que se trate de algo parecido a la versión del mundo de arte de los "flash mobs" (turbas instantáneas) de "gente reuniéndose con gente" (Tiravanija) como un fin en si mismo. Y aquí es donde, en un mal día, yo podría concordar con Sartre: por lo menos en las galenas y los muscos "el infierno son los otros".

Quizá hoy en día la discursividad y la sociabilidad están en un primer piano en el arte porque escasean en otros lugares. Lo mismo sucede con lo ético y con lo cotidiano, como podríamos constatar fácilmente con una simple mirada a nuestros políticos cavernícolas y a nuestras complicadas vidas. Es como si la simple idea de comunidad hubiera adquirido tintes utópicos. Ciertamente, ni siquiera podemos dar por hecho al público de arte y debe ser convocado en cada evento, razón por la cual las exposiciones contemporáneas frecuentemente se sienten como trabajo reparador de socialización: ven a jugar, a hablar, a aprender conmigo. Sin embargo, si la participación parece amenazada en otras esferas, privilegiarla en el arte puede no ser más que una compensación, un pálido paliativo. En determinado momento Bourriaud casi sugiere esto: "Por medio de pequeños servicios que proporcionan los artistas, se resanan los resquebrajamientos de los lazos sociales". Pero solo da en el blanco en sus momentos menos optimistas: "Después de la sociedad del espectáculo sigue la sociedad de los extras, en la que todo mundo sucumbe a la ilusión de una democracia interactiva en canales de comunicación más o menos truncados".

La mayor parte de estos artistas y curadores ven la discursividad y sociabilidad en términos color de rosa. Como sugiere la crítica británica Claire Bishop, esto tiende a eliminar lo contradictorio del diálogo y el conflicto de la democracia. También promueve una versión del sujeto carente de inconsciente (de acuerdo a Mauss, hasta el regalo está cargado de ambivalencia). A veces todo parece ser una feliz interacción: entre los "objetos estéticos", Bourriaud incluye: "reuniones, encuentros, eventos, diversas formas de colaboración entre gente, juegos, festivales y espacios de convivencia. En otras palabras, todas las formas de encuentro e invención relacional". Para algunos lectores, esta "estética

relacional" sonará como el verdadero fin del arte, ya sea que lo celebren o lo denuncien. Otros considerarán que es una forma de anestesiar los procedimientos más amables de nuestra economía de servicio ("invitaciones, sesiones de casting, reuniones, áreas de convivencia y amigables al usuario, citas"). Incluso existe la sospecha de que, a pesar de toda su discursividad, la "estética relacional" puede ser succionada por el movimiento generalizado de la cultura "poscrítica", un arte, una arquitectura, un cine y literatura "después de la teoría".

Bien, hasta ahí mi estudio escéptico del arte "relacional" que puede (o no) basarse en las técnicas de "posproducción". En el tiempo que me queda, quiero darle un leve giro a estos términos, porque, aunque son un poco ingenuos, también apuntan hacia algunos verdaderos cambios y quiero replantearlo en términos de lo que considero un paradigma sutil en el arte contemporáneo, una "pulsión de archivo". ¿Por qué este término? En primer lugar la pulsión de archivo se manifiesta en el deseo de transformar el material histórico que con frecuencia se ha perdido, que es marginal o información suprimida, en algo físico o espacial para hacerlo "interactivo". También es de "archivo", en el sentido que los artistas relevantes elaboran sobre la imagen, objeto y/o texto encontrado y favorecen el formato de la instalación, el medio predeterminado de nuestro tiempo, aprovechando su espacialidad no jerárquica (esto es infrecuente hoy en día). Así mismo, como cualquier archivo (incluyendo los nuestros como críticos e historiadores), los materiales de este arte son encontrados pero también contruidos, son públicos aunque a la vez privados, son reales pero también ficticios y con frecuencia se reúnen ex-profeso. Con frecuencia, esta obra también se manifiesta como una arquitectura de archivo, un complejo físico de información (como los kioscos de Hirschhorn o las plataformas de Gillick), así como un tipo de lógica de archivo, una matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones. Tacita Dean se refiere a su método como uno de "colección", en tanto que Hirschhorn habla de su proceso como una "ramificación"... y gran parte de este arte si se ramifica como un árbol o más bien, como una hierba o un "rhizoma", analogía Deleuziana que Gillick y Durant también utilizan. Quizá la vida de cualquier archivo se desarrolla en función de este tipo de mutaciones, a través de conexiones y desconexiones que este arte también revela. "El



laboratorio, el almacenamiento, el espacio de estudio, si," ha dicho Hirschorn, "quiero utilizar estas formas en mi trabajo para crear espacios para el movimiento y lo interminable del pensamiento..."

Aunque Hirschhorn y Gillick se acoplan mejor a mi tesis, también se habla más de ellos, por lo menos ahora, por lo que me centrare en Dean y Durant. Dean trabaja en una variedad de medios como fotografía, dibujo y sonido, pero principalmente en pequeñas películas y videos acompañados de textos que ella llama "*asides*". A Dean le atrae la gente, cosas y lugares que de alguna manera se han extraviado, han pasado de moda o han sido pasados por alto o abandonados. Generalmente parte de algún objeto o evento y lo va rastreando y ramificando hasta que se convierte en un archivo en si mismo. Tomemos como ejemplo *Girl Stowaway*, una película de 16 milímetros en color y blanco y negro de 8 minutos con un "*aside*". En este caso Dean encontró una fotografía de Jean Jeinnie una pequeña que se fue de polizón en un barco llamado *The Herzogin Cecilie* en 1928. Se subió a escondidas en Australia rumbo a Inglaterra, pero después naufrago en Starehold Bay en la costa de Cornwall. El archivo de *Girl Stowaway* forma un entretejido de coincidencias. Primero Dean pierde la fotografía junto con una maleta en el aeropuerto de Heathrow, convirtiendose en un polizón" que acaba en Dublin. Después, al empezar a investigar a Jean Jeinnie, empieza a escuchar ecos de su nombre en todos lados, desde el escritor francés Jean Genet, hasta la canción popular "Jean Genie". Cuando Dean viaja a Starehold Bay a investigar sobre el barco, una jovencita es asesinada en los arrecifes en los alrededores del puerto: sucede la noche que Dean está en la localidad. Y así continua. *Girl Stowaway* es un archivo que incluye como parte integral al artista- como-archivista. "Su viaje rue de Port Lincoln a Falmouth", escribe Dean, "tenía un principio y un final y existe como un lapso de tiempo documentado. Mi propio viaje no sigue una narrativa tan lineal. Empezó en el momento que encontré la fotografía, pero a partir de entonces ha divagado convirtiéndose en una investigación sin rumbo predeterminado y sin un aparente destine final. Se ha convertido en un recorrido por la historia justo sobre la línea divisoria entre el hecho verídico y la ficción. Es más parecido a un viaje a través del submundo de la intervención azarosa y encuentros

épicos, que ningún lugar que yo reconozca. Mi historia trata sobre las coincidencias y sobre lo que uno solicita y lo que no". Esta obra de archivo es también una alegoría del trabajo de archivo.

En otra pieza de película-y-texto, Dean narra la historia de otra figura extraviada. En 1968, a un tal Donald Crowhurst, un hombre de negocios sin éxito de Teignmough, un pueblo costero deseoso de mejorar su turismo, lo convencen de que participe en el Golden Globe Race que iba a ser la primera carrera en velero sin escalas alrededor del mundo. Sin ser marinero se lanzó al mar en un trimarán llamado *Teignmouth Electron*, pero Crowhurst flaqueo: falsificó sus bitácoras (durante un tiempo los jueces de la carrera lo colocaban a la cabeza), después rompió con todo contacto por radio. Pronto empezó a sufrir "locura del tiempo, y lleno su bitácora con datos incoherentes que equivalían a "una disertación privada sobre Dios y el Universo". Eventualmente Crowhurst "brinco por la borda con su cronómetro. Estaba a unas cuantas cientos de millas de la costa de Gran Bretaña". Dean se refiere a este evento tangencialmente en sus tres cortos. Los primeros dos, *Disappearance at Sea I & II*, fueron filmados en diferentes faros. En Berwickshire, las imágenes de las lámparas de los faros alternan con vistas directas al horizonte. En Northumberland, la cámara está montada en el mecanismo del faro, lo que permite una vista continua del mar. En la primera película, la oscuridad desciende lentamente; en la segunda, desde el principio solo hay vacío. En la tercera película, *Teignmouth Electron*, Dean viaja a Cayman Brae, en el Caribe, a documentar los restos del trimarán: tiene la "aparición de un tanque o del esqueleto de un animal o del caparazón que quedó de alguna enorme criatura ahora extinta" escribe. "Como quiera que sea, olvidado por su generación y abandonado por su tiempo, su función contradice". Así, en esta extensa obra, "Crowhurst" es un término que implica a otros en un archivo que revela a un pueblo ambicioso, una carrera descabellada, a un mareo metafísico, unos restos enigmáticos. Y Dean permite que siga ramificándose. Durante su estancia en Cayman Brae, encuentra otra estructura abandonada apodada "Bubble House" (Casa Burbuja) por los residentes locales y archiva este "compañero perfecto" del *Teignmouth Electron* en otro corto y otro texto. Diseñado

por un francés encarcelado por fraude, la Bubble House era "una visión para un albergue de forma oval perfecto contra huracanes y resistente al viento, extravagante y atrevido, con enormes ventanales de proporción cinematográfica con vista al mar". Nunca fue terminado y lo abandonaron hace mucho tiempo, por lo que ahora permanece en ruinas "como una voz de otra época".

Un último ejemplo de una "visión futurista fallida" recuperada por Dean como objeto de archivo son unos inmensos receptores acústicos que fueron construidos en Denge, cerca de Dungeness en Kent entre 1928 y 1939. Concebidos como un sistema de alarma en caso de ataque aéreo desde el Continente, estos enormes "espejos de sonido" estuvieron condenados desde el principio: no discriminaban lo suficiente y "pronto fueron abandonados en pro del radar". Encallados entre dos guerras mundiales y distintas plataformas tecnológicas, "los espejos han empezado a erosionarse y sumirse en el fango: es inevitable que se pierdan". (En algunas fotografías se parecen a esculturas *in-situ* como *Tilted Arc* y de hecho Dean también está interesada en la situación de abandono que sufren esas obras ha hecho dos proyectos en torno a Robert Smithson y su *Partially Buried Woodshed* y *Spiral Jetty*, fascinación que comparte con Durant). "Me gustan estos extraños monolitos situados en este no-lugar", dice Dean al referirse a los Sound Mirrors, plenamente consciente de que "no-lugar" es el significado literal de "utopía". Para ella también existen en el "no-tiempo": "el paisaje alrededor de Dungeness siempre me parece viejo: es una sensación imposible de explicar, excepto que es "no-moderno"....Para mí se siente como setentero y Dickensiano, prehistórico e Isabelino, de la Segunda Guerra Mundial y futurista. Simplemente no funciona en el presente". En cierto sentido, todos sus objetos de archivo, el Teignmouth Electron, la Bubble House y los Sound Mirrors, funcionan como áreas de tiempos pasados, quizá como áreas inglesas análogas a *The Russian Ark* del cineasta Aleksandr Sokurov, en la que el aquí y el ahora del trabajo funciona como el quid entre el pasado que aun no termina y un futuro que vuelve a abrirse. Nuevamente estamos ante obras de archivo que son una alegoría del trabajo de archivo que siempre se presenta como algo incompleto, a veces vertiginoso,

frecuentemente melancólico (esta veta Benjaminesca de Dean puede tener influencias de W.G. Sebald, sobre quien ha escrito incisivamente).

Conexiones paradójicas que desconectan, yuxtaposiciones paradójicas que dislocan: esto también subyace en el trabajo de Sam Durant. Al igual que Dean, opera en varios medios -dibujo, fotografías, collages fotocopiados, esculturas, instalaciones, sonido, video. Pero mientras que las formas de Dean son precisas, Durant explota el espacio "teatral" que hace tanto condeno Michael Fried. Durant sigue intrigado por los viejos debates sobre "la escultura en el campo expandido" (y ha producido obra influenciada por Rosalind Krauss, así como por Smithson), pero para el este campo es ahora algo entrópico -"la instalación en el campo implotado" y cuánta razón tiene. Así mismo, mientras que Dean es meticulosa con la red de sus fuentes, Durant es ecléctico en su muestreo de la "historia del rocanrol, el arte minimalista/posminimalista, el activismo social sesentero, la dan/a moderna, la jardinería japonesa, el diseño moderno de mediados del siglo, la literatura de auto-ayuda y del hágalo usted mismo" (tome prestado este enlistado de Michael Darling, quien subraya lo cercano que esta a los mundos subculturales explorados por Mike Kelley y John Miller). Finalmente, en tanto que Dean organiza sus archives como una "colección" semiprivada, Durant imagina a los suyos como un "inconsciente" semipolítico por medio del cual se convoca a que emerjan los materiales reprimidos. De hecho, cuando su obra no rastrea el colapso entrópico de las diferencias culturales, es retorno eruptivo de materia les reprimidos y en ocasiones sugiere ambos casi simultáneamente.

En este sentido, un objeto primario para Durant, quien fuera carpintero, es la arquitectura moderna de mediados del siglo veinte: escenifica una suerte de lucha de clases entre el elitismo putativo del Estilo Internacional y la vida cotidiana de las clases trabajadoras. Durant considera este diseño como un sitio de represión prototípico, especialmente "cuando la forma es reducida a la funcionalidad total" y su repuesta con frecuencia es agresiva. Ha realizado fotografías a color que muestran sillas clásicas de la posguerra volteadas, "listas para ser humilladas", así como esculturas y collages que agreden las casas

ejemplares de la posguerra producidas por Richard Neutra, Pierre Koenig, Craig Ellwood y otros en el sur de California bajo los auspicios de la revista *Arts & Architecture*. Las esculturas en esta serie de "Casas Abandonadas" son modelos burdos hechos de cartón, madera, hule espuma rígido y plexiglas que Durant quema, rasga, grafitea, etc.: "Mis modelos están mal contruidos, han sido vandalizados y están estropeados. Esto pretende ser una alegoría del daño que se le hace a la arquitectura simplemente al ocuparla \ (Mostrando aun mayor enojo, algunas también contienen televisiones miniaturas sintonizadas en telenovelas y *talk shows*). Sus groseros collages también sugieren brotes de resentimiento de clase: por ejemplo, en la fotografía clásica de Julius Shulman de la casa de Koenig de repente aparecen dos ciclistas mientras que en otra imagen, una ciclista vulgar le muestra el trasero a la cámara (aquí Durant se burla del exhibicionismo ya implícito en estas casas modernistas). De hecho, conecta lo que es el "buen diseño" casi en forma literal: lo reconecta al cuerpo desordenado para desconectar sus bloqueos culturales (en distintas obras ha yuxtapuesto un excusado miniatura o un diagrama de plomería con una silla Eames, una repisa IKEA y una caja Minimalista respectivamente). En este sentido, Durant le devuelve las funciones corporales y los deseos inconscientes a nuestras antiguas maquinas habitables. Esta es una preocupación por el diseño moderno y por la lógica Minimalista que aborda el modelo de Smithson y Matta-Clark, así como artistas feministas desde Eva Hesse hasta Cornelia Parker. Esta medida de contrarepresion, implicita en títulos como *Whats Underneath Must Be Released and Examined To Be Understood* (Lo subyacente debe liberarse y examinarse para entenderse) (1998), también tiene influencia de Kelley y al igual que Kelley, Durant tiene poca fe en que existan soluciones, pero mucho interés en las complicaciones.

Durant también ha abordado y conectado distintos aspectos de finales de los sesentas y principios de los setentas -arte de avanzada, la cultura del rock, los movimientos por los derechos civiles. Con frecuencia en el espacio de su arte emergen rastros de estas cosas juntas (que algunas veces nos pueden recordar a la mezcla pop del canal de videos VHi); sin embargo al hacerlo, una vez más se vuelven entrópicos. Este es un

proceso que fascina a Durant casi tanto como a Smithson. Por ejemplo, en dos esculturas basadas en su *Partially Buried Woodshed* (1970), Durant coloca a Smithson como la clave tanto de los aspectos utópicos como distópicos de los años de la Guerra de Vietnam; en estas obras se juntan y se mezclan asociaciones al arte trasgresor tanto como al estado opresor, alusiones tanto a Woodstock como a Almont. Distintos términos convergen, los números opuestos adquieren un aspecto borroso, en una degeneración de política y de culturas. En otras palabras, a Durant le gusta "montar una falsa dialéctica (que) no trabaja o (que) se niega a sí misma". Quizá sugiere que en general la dialéctica, no solo como arte sino en la historia, parece estar fallando en este momento y que hoy hemos quedado en un estado de relativismo empantanado. Tenemos las piezas pero no el rompecabezas (quizá, no lo sé, a él le encanta este predicamento). De cualquier forma, mientras Dean a veces extrae dimensiones utópicas del pasado cercano, Durant frecuentemente traiza un colapso entrópico.

Permítanme terminar abruptamente con algunas tesis que apenas podre plantear, aunque no argumentar:

I. En la mayoría de los casos, en este arte los archivos no son presentados como algo inerte: en este sentido, su efecto difiere del "efecto egipcio" que el crítico italiano Mario Perniola observa, con justa razón, en mucho del pastiche posmodernista. Más bien, como se sugiere, estos archivos tienden a ramificarse como un material inconsciente de conexiones y desconexiones aleatorias, condensaciones y desplazamientos. Una vez más, esto podría revelar el funcionamiento de cualquier archivo: quizá en distintos grados, el trabajo archivístico siempre es cuestión de desplazamientos metonímicos entre documentos en la búsqueda de condensaciones metafísicas en la teoría. ^Acaso no todos somos archivistas? más o menos en la position de Bouvard y Pecuchet, que cada vez que descienden al infierno del archivo, batallan tratando de convertir cosas sin importancia en librerías-museos coherentes, aunque sin éxito, ya que estos se encuentran ya en las flamas epistemológicas o en ruinas o ambas cosas. De cualquier forma, como cualquier lector de disertaciones o asistente a los museos de arte contemporáneo sabe, la línea entre una tesis y un

revoltijo o una obra de arte total y una porquería, frecuentemente es muy delgada.

2. Hablando de porquería, el arte de archivo puede tener un aspecto infantil, incluso una dimensión infantil. A veces la instalación en general sugiere un cierto tipo de universo anal de apariencia ya sea agresiva o explosiva (como con Durant y Hirschhorn) o retentiva e inmaculada (como con Dean y Gillick). Mencione que estos artistas ocasionalmente utilizan bien la espacialidad no jerárquica de las instalaciones. Para Freud, el universo anal es uno en el que se cuelan muchos símbolos, algo que también describe parte del arte de archivo, con su característico ensamblado de "conexiones poco probables" (como las llama Durant). Pido una disculpa por la proyección psicoanalítica (supongo que uno debe hacer eso hoy en día), pero el trabajo la requiere. A veces parece un poco obsesivo-compulsivo y/o maniaco depresivo. (Este aspecto también es aparente en la ficción de archivo - del depresivo Sebald al maniaco David Foster Wallace o Dave Eggers).

3. Con frecuencia, este trabajo también es más que un poco paranoico, porque ¿qué es la paranoia sino una práctica de "conexiones poco probables", de un auto-didactismo elaborado, de "mi propio archivo privado" expuesto? ¿Con qué fin se hacen estas conexiones paranoicas? ¿Estos archivos privados pretenden cuestionar a los públicos? ¿Estos órdenes perversos quieren impugnar el orden simbólico en general? ¿O acaso apuntan hacia una crisis de esta ley general? Para Freud el paranoico proyecta significado a un mundo que parece estar carente de éste. ¿Acaso el arte de archivo emerge de una sensación similar de desmemoria cultural o a una falla en las tradiciones productivas de todo tipos? ¿Si no, que caso tendría conectar cosas tan febrilmente si estas de entrada no parecen tan terriblemente desconectadas? "Solo conectar" dijo el poeta modernista. Pero esto fue dicho en un momento en el que "conexión" quería decir conexión a la Gran Tradición a punto de derrumbarse, de convertirse, como lo plantea *The Wasteland*, en un "montón de imágenes". Hoy "conexión" podría tener completamente otro significado: podría significar estar enchufado al mega archivo de la Web (aquí también me refiero a "archivo" en el sentido de vigilancia foucaultiano). ¿No se promueve que todos estemos conectados así? Hoy

en día este es el boleto básico a lo social. Y, sin embargo, como sugiere K.W. Jeter en su novela de ciencia ficción *Noir*, estar conectado así, en potencia también quiere decir estar fastidiado. "Enchúfate esto, hijo de la enchufada", le gusta decir a su protagonista. En este caso, estar enchufado es estar jodido. Quizá en parte del arte de archivo también está en juego una ambivalencia similar sobre la conexión.

4. En este arte los archivos están en proceso, no son receptáculos de obras terminadas sino plataformas de proyectos inconclusos. En este sentido, son sitios de producción preliminar, no (*pace* Bourriaud) de "post-producción": Hirschhorn, por ejemplo, llama a sus exposiciones "sitios en construcción". Quizá este sea el aspecto más extraordinario: el deseo de convertir "visiones fallidas" del pasado (como las llama Dean) en "escenarios" (como los llama Gillick) de otras relaciones sociales, o futuros alternativos. En otras palabras, convertir el no-lugar del archivo en un no-lugar de posibilidades utópicas. ¿Será posible que aceptemos con gusto este movimiento como un pequeño revés al nuevo mito de Estados Unidos después del 9/11, del trauma monumentalizado como triunfalismo o del Triunfo de la Herida? ¿Los Sam Durant del mundo confrontaran a los Daniel Libeskind de nuestros tiempos?

5. Paradójicamente, el interés por la Utopía a veces significa involucrarse con lo pasado de moda -término que Benjamín primero introdujo en referencia a los surrealistas. "Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía", dijo Benjamin en su *Arcades Project*, "pero solo el surrealismo las expuso. El desarrollo de las fuerzas de producción reduce a añicos a los símbolos del deseo del siglo pasado, aun antes de que los monumentos que los representaban se hubieran derrumbado". Los "símbolos del deseo" a los que aquí nos referimos fueron las maravillas capitalistas de la burguesía del siglo diecinueve en su mejor época, tales como "las arcadas y los interiores, las exposiciones y los panoramas". Estas estructuras fascinaron a los surrealistas casi un siglo después, cuando un mayor desarrollo capitalista los había convertido en "restos de un mundo sonado" o, nuevamente, en "escombros aun antes de que los monumentos que los representaban se hubieran derrumbado". De acuerdo a Benjamín, los



surrealistas frecuentaban estos espacios pasados de moda para encontrar "las energías revolucionarias" que estaban atrapadas en ellos. Para el artista de archivo de hoy, lo pasado de moda carece de esta fuerza; de hecho, a algunos les conflictúa el pasado que descubren. Y, sin embargo, aun así hay algo parecido a la esperanza o por lo menos a la añoranza de una cultura diferente, el deseo de convertir lo pasado en porvenir. De cualquier forma, hay una recuperación totalmente inesperada de este aspecto del proyecto modernista alguna vez desdeñado -su aspecto utópico (hoy todavía condenado por muchos como un ansia de poder desmedida, un totalitarismo excesivo, un exceso de Gulag). Es posible que este despliegue de lo pasado de moda sea una crítica débil, pero por lo menos todavía puede cuestionar los supuestos totalizadores de la cultura capitalista, nunca más grandiosa que hoy, y también puede recordarle a esta cultura sus propios símbolos del deseo, sus sueños olvidados, su mejor política.

Por último, unas cuantas preguntas perdidas para futuras reflexiones. ¿Cómo se relaciona la "pulsión de archivo" a la "pulsión alegórica" que Craig Owens planteo hace veinte años como algo fundamental del arte posmodernista? Una diferencia es su aspecto utópico. ¿En que difiere el despliegue "anómico" de los materiales de archivo que Benjamín Buchloh ha subrayado en la obra de Gerhard Richter y otros? En este caso los archivos no carecen de orden y normas, sino que tratan de forjar nuevos tipos de asociaciones, nuevos principios de construcción. Por último, ¿Cómo se relaciona el impulso de archivo con la "fiebre" que Jacques Derrida detecta en general en los archivos? Quizá, como la biblioteca de Alejandría, cualquier archivo esta fundado en el desastre (o su amenaza), destinado a convertirse en una ruina que no puede eludir para siempre. Pero, para Derrida, la fiebre de archivo es más profunda, es como una pulsión de muerte y quizá a pesar de todo su afán de construcción, el arte de archivo también tenga un lado destructivo.

*La resistencia.*  
*Entre la memoria y el olvido.*

María Inés García Canal

I.

No es posible pensar hoy la resistencia sin tener en cuenta las reflexiones de Michel Foucault. Desde ésta perspectiva teórica, el espacio social aparece como un abigarrado entramado de relaciones de

poder: del ejercicio del poder, por un lado y también de las más diversas formas de resistencia, tuerzas actuantes, la otra cara del ejercicio del poder. La resistencia es parte constitutiva del poder entendido como relación de fuerza e imprime, al espacio en que se juega, movimiento y creatividad.

Las fuerzas creativas en una sociedad se hallan inscritas en esa capacidad actuante de los sujetos de resistir en todos los campos y que hace de los espacios zonas de guerra y también de producción. La resistencia aparece como la fuerza superior a todas las implicadas, ya que "obliga, bajo su efecto, a cambiar las relaciones de poder" (...) "El termino resistencia -afirma Foucault- es la palabra más importante, la palabra clave de esta dinamica."

Si el poder es una relación, es imprescindible ver la otra cara de su ejercicio, la capacidad de los sujetos para enfrentarse a él, para reutilizar sus fuerzas, para escapar a su insidiosa acción. La resistencia es la respuesta de los sujetos al ejercicio del poder sobre sus cuerpos, sus afectos y aficciones, sobre sus actos y acciones. "Donde hay poder hay resistencia", dice Foucault, en ella se inscribe el ejercicio de la libertad, transformándose en un acto singular del sujeto que resiste, tan singular como nacer o morir. La resistencia aparece como acto intransitivo y al mismo tiempo obstinado del sujeto que emerge como fuerza resistente.

La resistencia está siempre presente en la relación de poder: ejercicio del poder y resistencia se encuentran indisolublemente unidos, implicados siempre en una relación de provocación permanente.

No es posible desconocer el carácter estrictamente relacional del poder, la resistencia es uno de sus elementos constituyentes, lo cual no significa que sólo sea su contrapartida, el simple revés de la dominación, el elemento "siempre pasivo, destinado a la indefinida derrota". La resistencia es el otro término, el irreductible elemento de enfrentamiento.

No es posible imaginar, tampoco, que existe un "lugar" único e insustituible del que emerge siempre y por siempre la resistencia como foco de todas las rebeliones, como el hogar de toda revuelta; son múltiples, variadas, desigualmente distribuidas en todos los entrecruzamientos de la red; son puntos móviles que juegan de

diferentes maneras según asuman el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de punto de ataque. No hay "una" resistencia sino *resistencias*, múltiples y variadas: posibles, necesarias o improbables; espontaneas, salvajes o concertadas y organizadas; solitarias o gregarias; rastreras, violentas o pacíficas; irreconciliables o prontas para la transacción; interesadas o sacrificiales...aparecen como un acto en presente resultado de un malestar que registran en sus cuerpos, en sus acciones y pensamientos personas o grupos, ya que se sabe que los modos de vida inspiran maneras de pensar y los modos de pensamiento, a su vez, crean maneras de vivir.

No existe ni el lugar único del que emergen, ni tampoco requieren de permanencia o estabilidad y organización para ser consideradas como tales: pueden ser efímeras o persistir en el tiempo y en el espacio; pueden, también, actuar de manera intermitente, se creían ya agotadas, exangües, sin embargo hacen nuevamente su aparición, construyen su historia.

No existe una forma "pura" de resistencia; son nudos, trabazones hechos de voces articuladas que se levantan hasta convertirse en discurso y en acción, pero también pueden estar hechas solo de rugidos todavía no articulados en búsqueda de una forma, estas resistencias antes que discurso son un gesto que irrumpe para hacer evidente el malestar, para reivindicar la diferencia que las constituye. Se resiste siempre desde la diferencia y en la diferencia.

Esos nudos resistentes se arman y desarman; surgen, a veces, con fuerza inaudita irrumpiendo en lo social; pueden lograr momentos cumbre de expresión, adhesión y contagio; algunos logran formas persistentes, otros se institucionalizan y quizá logren cristalizarse para desaparecer como tales; otros desisten, se pierden o se diluyen en la maraña intrincada de lo social.

Todas las formas de resistencia, sin excepción, se convierten en la energía vital circulante de toda sociedad que hace posible su existencia. Sin esa fuerza y voluntad de enfrentamiento las sociedades se encuentran amenazadas de muerte por las fuerzas reactivas que buscan la conservación y el inmovilismo. Todo ejercicio del poder es conservador. "Si nada lo equilibra engendrara una sociedad bloqueada, semejante a una colmena, a un hormiguero, a un termitero. Ya no

habrá nada humano, es decir, imprevisto, creativo entre los hombres" – dice Michel Tournier: "Las sociedades cruzadas por múltiples nudos de resistencia muestran un fuerte y sostenido dinamismo; pletóricas de fuerza, intensidad y capacidad inventiva, son sociedades vivas.

## II.

La resistencia actúa, tiene materialidad, se encarna en los cuerpos, en la base física y material de los sujetos. El sujeto resiste desde el mismo momento en que es arrojado al mundo, es en la resistencia donde se elabora como tal y con ella construye el tiempo de su experiencia.

El sujeto no solo resiste a los embates del exterior, oponiendo una fuerza contraria y semejante a la que se ejerce sobre él, sino que es capaz de utilizar esa fuerza deteniendo su paso y transformándola en energía que devuelve ahora hacia el exterior. Es, entonces, capaz no solo de ser afectado sino también de afectar el espacio que lo circunda. En esa lucha, el sujeto se prueba y se ejercita, en ella se memoriza al acumular experiencia. Es en la lucha, también, donde se inscriben los afectos y afecciones, el deseo y el placer, marcando, a veces, de manera definitiva a grupos o individuos, "encendiendo ciertos puntos del cuerpo, ciertos momentos de la vida, ciertos tipos de comportamiento".<sup>1</sup> Las relaciones de poder se cargan de erotismo, la resistencia es cruzada por el goce y el placer.

La resistencia tiene aun otra forma: la relación del sujeto consigo mismo. Esa fuerza que detiene los embates del exterior y que es capaz de transformar en energía para afectar su medio, encuentra la forma de afectarse a si misma en un continuo enfrentamiento, dialogo, pacto, compromiso y lucha entre las partes que constituyen su interioridad. La lucha tiene lugar, ahora, entre uno y uno mismo en el interior dividido, "el adversario que debe combatirse no representa otro poder ontológicamente extraño (...) es medirse consigo mismo".<sup>2</sup>

De esta manera y visto desde el sujeto, la resistencia aparece como el elemento clave de su constitución, la subjetividad se encarna en su capacidad resistente, su capacidad de vida. "El punto más intenso de las vidas, aquel en que se concentra su energía, afirma Foucault se sitúa allí donde estas enfrentan al poder, forcejean con él, intentan utilizar sus fuerzas o escapar a sus trampas".<sup>3</sup>

### III.

"La vida no es una idea ni un pensamiento, es una composición de fuerzas", fuerzas diferentes, enfrentadas, en tensión constante en continuo movimiento. Fuerzas activas y pasivas; fuerzas de la afirmación y de la negación; fuerzas de lo múltiple, lo diverso y de lo unívoco; fuerzas de la resistencia y fuerzas de la reacción.

La resistencia se aleja de toda forma de reacción, jamás es reactiva. Es una fuerza activa que afirma su propia diferencia, la afirmación siempre es primero y la negación no es más que una consecuencia. Las fuerzas reactivas, por su parte, se oponen a todo lo que ellas no son, buscan limitar lo otro, no aceptan la diferencia: para lo diferente y anómalo la asimilación o bien el exterminio; en las fuerzas reactivas la negación es lo primero, y negando llegan a una apariencia de afirmación.

La resistencia, por su parte, se abre a la multiplicidad, en tanto la reacción se atrinchera tras lo uno negando toda diversidad. Las fuerzas de la reacción son siempre fuerzas utilitarias, de adaptación y de limitación. La reacción mira hacia el pasado convertido en eterno, en memoria-absoluta; en tanto la resistencia ve en el pasado lo que ha escapado de la memoria, escarba en ella los olvidos, no reivindica un pasado eternizado inamovible, sino la fuerza del olvido en tanto signo. Resistencia y reacción tienden a ser confundidas, se ha querido convertir la reacción en resistencia, las fuerzas de la reacción buscan hacer pasar sus actos reactivos como actos resistentes.

La reacción no solo puede hallarse en las fuerzas que ejercen el poder, también puede anclarse en ciertos grupos o individuos que lo sufren y padecen, para ellos resistir tiene otra significación: es "querer el poder, desear dominar, atribuirse o hacerse atribuir los valores establecidos, dinero, honores, poder". En ellos, a pesar de no pertenecer a las fuerzas que ejercitan el poder, no se juega la resistencia, sino el resentimiento, quieren hallarse del otro lado, late en ellos el deseo incontrolable de ubicarse en el campo del dominio.

Y aun más, en ciertos núcleos de resistencia, por momentos hay aspiraciones confusas, es un fenómeno extremadamente complejo pues

puede combinar, por momentos, junto a ideas y acciones emancipadoras, pulsiones retrogradas y conservadoras de diferentes ordenes, ya sean nacionalistas, étnicos o religiosos. En estos casos la reacción camina de la mano de la resistencia. Bajo formas de resistencia habita también la reacción.

Sin embargo; una enorme distancia las separa, sus cualidades difieren, son fuerzas cualitativamente distintas y opuestas, aunque en ciertas situaciones específicas caminen al unísono y confundidas.

#### IV.

La resistencia es, en sí misma, una forma de intervención en lo social, y como toda intervención evoca un acto violento que perturba los órdenes establecidos, el conjunto de normas implantadas, las certezas adquiridas; es un acto intempestivo, inesperado, inoportuno, extrínseco a la continuidad de los hábitos y las rutinas.

De allí que la resistencia juegue con el tiempo, se vuelva inactual, lugar fuera de lugar, tiempo fuera del tiempo: actúa en un presente por un tiempo aun por venir; es un acto presente contra el presente y contra todas las formas eternizadas del pasado en favor de un tiempo futuro. La resistencia esta contra el presente, contra "este" tiempo y construye en presente el tiempo por venir, que se abre en el acto mismo resistente, surge como posibilidad, como sueño y deseo, como gesto que se aventura hacia un mañana.

No hay un destino predecible ni anticipable en el acto resistente, opera por sorpresa, con lo no esperable, se desliza por los quicios de las puertas mal cerradas, ejerce la violencia de lo inesperado; es imposible prever su resultado, provoca devenires múltiples y multiplicados, desasosiegos y temblores, suscita nuevos reagrupamientos, marca y talla los cuerpos, quebranta rutinas, despierta odios y pasiones, desata miedos que impulsan a la reacción, al regreso, al retorno.

La resistencia es acto presente, contra el presente a favor de un tiempo por venir. Es un acto de ruptura de la continuidad y también de la memoria; es, a su vez, un acto preconizador de nuevas visibilidades y de interpretación de las acciones sociales en tanto procesos de creación de sentido, y es también, ineludiblemente, un acto político.

De esta manera, la resistencia se nos aparece como un acto de ruptura, un acto de visibilidad v un acto de interpretación.

## **Acto de ruptura**

La resistencia en tanto acto violento, quiebra, ruptura la continuidad del orden, la armonía fantaseada de lo social, las formas socialmente aceptadas de las desigualdades y desequilibrios interpretados como esperables; introduce, en su misma emergencia, un elemento de malestar, pone en evidencia el disgusto, busca formas de expresión de un cumulo de sentimientos que encendieron la protesta y elabora y organiza sensaciones; propone, también, nuevos juegos estratégicos, inventa nuevas tácticas de acción, y conjuntamente desata la imaginación y el deseo.

Se pone en movimiento y mueve al moverse las fuerzas con que se enfrenta; al mismo tiempo, provoca el surgimiento de nuevos actores sociales que hacen su aparición en la escena, que se elaboran en tanto personajes cual si se tratara de una escena teatral, la cual requiere del ensayo y la repetición. Produce, conjuntamente a todo ello, nuevos discursos, una palabra nueva comienza a erigirse, a encontrar una forma, un estilo y provoca, ineludiblemente, la respuesta del otro polo que se enfrenta, quien ha de elaborar otro discurso en retorno. Vuelta y revuelta de los discursos...la resistencia desata la lengua.

Puede ser capaz de provocar, si su fuerza afirmativa y diferencial va logrando cada vez mayor potencia, el contagio y la adhesión de grupos e individuos, establecer nuevas formas de alianzas, lograr apoyos insospechados que la transforman en actor protagonista de la escena, desata expectativas y, sin duda, también la reacción.

Es la resistencia la que mantiene en tensión las fuerzas y provoca el movimiento, ya que busca romper los intentos de cristalización de las fuerzas enfrentadas. Cumple, también, un papel relevante en los procesos imaginarios de la sociedad, ya que somete a duda la fantasía autoritaria de continuidad y armonía al hacer evidente el conflicto y al expresar el descontento; es decir: pone en acción el atrevimiento de la demanda.

La resistencia es también un acto de ruptura de la memoria instituida. Hay dos nociones de pasado: un pasado fechado-eternizado con el que se relaciona la memoria y la historia, una historia basada en la armonía y los logros; pero también existe otro pasado que se elabora con las sombras, hecho de olvido, de los olvidos de la historia y la



memoria, A partir del pasado fechado-eternizado, el olvido no tiene, consistencia de un fantasma, es un vacío de la memoria, su hueco, su negativo.

Para la resistencia, el olvido tiene otra significación: no aparece como laguna o hueco, sino como fuerza, como signo; busca traer a la memoria ciertos olvidos ubicándolos en su dimensión histórica, a fin de construir otra historia a partir de lo olvidado: establece nuevos comienzos, determina nuevos orígenes, y el olvido adquiere potencia, ya no es vacío, ya no es un menos, sino que se descubre a sí mismo como pura posibilidad. La memoria, entonces, comienza a cumplir un nueva función, debe "desenterrar algo que ha sido escondido, que estuvo escondido no solo por descuido, sino también porque fue cuidadosa, deliberada y malignamente disfrazado y enmascarado" dice Foucault.

Se resiste a la instauración del olvido del olvido, su estrategia consiste en retener trazos y retazos de la historia cubiertos por las sombras y sacarlos a la luz, hacerlos presente, y este simple hecho deja al descubierto las formas de dominio de una memoria avasallante que condenar por siempre las sombras a las sombras.

### **Acto de visibilidad y de interpretación**

Michel Koucaull plantea, a lo largo de su obra y de diferentes maneras, que toda sociedad en cada época a dada establece límites no solo a lo que puede ser dicho sino también a la manera de decirlo. Establece, entonces, *lo decible*: aquello que puede ser dicho y la manera en que debe ser expresado para ser comprensible y aceptable por su tiempo, una manera propia de enlazar las palabras y, también, de describir los fenómenos. Todo aquello que cae fuera de lo decible se transforma en *impensable* dentro de los márgenes de esa sociedad.

Establece, no solo los límites de lo decible sino también los límites de lo visible; produce, lo que podríamos llamar, filtros de la mirada a través de los cuales percibimos. Preconiza, por lo tanto, un tipo de visibilidad que distribuye lo claro y lo oscuro, lo opaco y lo transparente, lo visto y lo no visto; es decir, provoca un campo perceptivo que permite ver ciertos objetos y niega la posibilidad de ver otros dando hogar al mundo de lo evidente.

Todo aquello que es y puede ser visto en la sociedad se convierte en lo evidente; lo visto e imaginado debe caer dentro de ciertos márgenes para ser existente, evidente y esperable. A su vez, todo lo que se dice debe inscribirse en lo que la sociedad interpreta como lógico y válido; es decir, integrarse al sentido común, ese brutal y autoritario sentido de lo aceptado social y culturalmente como real y verdadero.

La sociedad nos exige ver, oír y hablar de una manera dada que nos hace sujetos a ese tiempo y espacio y sujetos de "ese" su tiempo y su espacio, atraviesa nuestras subjetividades con las calidades de las coordenadas espacio-temporales: solo nos permite hablar de eso posible de ser hablado en esa forma y no de otra, y ver los objetos bajo cierta luz y solo aquellos sobre los que recae esa luz; todo lo que cae fuera de este régimen se erige en *imposible*.

Para lograrlo no utiliza la táctica del secreto o del ocultamiento. Nada está oculto en una sociedad, ni sus enunciados ni sus visibilidades, si bien no son directamente legibles o decibles, ni inmediatamente visibles. Esos campos se convierten en el filtro a través del cual vemos, oímos, hablamos, pensamos, percibimos, y aun sentimos.

Si bien no hay secretos, y nada está oculto, gozan de cierta invisibilidad, la de lo obvio y evidente, que por estar tan a la vista no se ve, no se escucha, no se hace perceptible. Ni la vista ni el oído se detienen en ello. He ahí *la invisibilidad de lo visible*, su fortaleza se halla inscrita en esa capacidad de lograr no ser visto por el simple hecho de ponerse totalmente a la vista, como la carta robada de Edgar Allan Poe. Por esta vía, los fenómenos, las situaciones, los hechos cotidianos se naturalizan, y una vez transformados en irreversibles, pierden visibilidad.

La resistencia mina esta invisibilidad de lo visible, denuncia el enfrentamiento, la tensión de los cuerpos, los campos en lucha, los intereses involucrados, los juegos estratégicos, las tácticas de lucha, nos pone frente a nuevos objetos a ver, a conocer, a pensar. Solo desde la resistencia es posible crear nuevas formas de decir y nuevas formas de ver capaces de romper los estereotipos, las figuras cristalizadas a través de las cuales accedemos al mundo.

Algunas formas de resistencia en el pensar y en el hacer fueron capaces de quebrar hasta sus mismas raíces las maneras de pensar, de ver y de vivir, emergieron desde las sombras, introdujeron una nueva

luz, enriquecieron los ángulos desde los que hoy es posible abordar los fenómenos sobre los que detuvieron. Una verdadera invención, sin el menor sentido peyorativo: los románticos inventaron una nueva fórmula de amor y de naturaleza; la resistencia bolchevique inventó un nuevo sentimiento de clase y "las diversas sectas freudianas segregaron una nueva manera de sentir y hasta de producir la histeria, la neurosis infantil, la psicosis, la conflictividad familiar, la lectura de los mitos"<sup>10</sup> la resistencia tiene la gracia de realizar una nueva distribución de las luces y las sombras, una nueva escenografía hace su aparición en lo social, ciertas zonas de sombra al ser iluminadas por primera vez, obligan a los sujetos a dirigir su mirada hacia ellas, somos atraídos inexorablemente ante esta nueva luminosidad, al tiempo que surgen otros tonos, otros colores, un nuevo juego de claro-oscuros.

La resistencia no solo se acerca a lo imposible de ser visto, al introducir un conjunto de luces que disparatan la visión y modifican la escena, el escenario y la escenografía, haciendo evidente la invisibilidad de lo visible; sino que permite, a su vez, acercarse a lo impensable, a todo aquello que el régimen de lo decible hace imposible pensar, y trae también a la escena el cumulo de no-pensados que constituye en nuestro pensamiento, sobre los cuales no tenemos conciencia, no dirigimos la crítica, ese conjunto inmenso de frases hechas que hablan por nosotros sin ser conscientes de ello. "En cada época y sociedad el modo de reflexionar de la gente, los modos de escribir, de juzgar, de hablar, las conversaciones triviales y cotidianas y hasta la manera en que los individuos experimentan las cosas, las reacciones de su sensibilidad, toda su conducta está regida por una estructura, por un sistema que cambia con los tiempos y las sociedades pero que está presente en todos los tiempos"<sup>11</sup>. Este sistema se compone de un conjunto de enunciaciones que utilizamos cotidianamente sin conciencia de ello, son estos los no-pensados que estructuran nuestro pensamiento, ya que "pensamos al interior de un pensamiento anónimo y forzoso que es el pensamiento de una época y una lengua (...) es el fondo sobre el cual nuestro pensamiento 'libre' brilla y emerge un instante"<sup>12</sup>.

La resistencia es capaz de introducir fracturas en el sistema, evidencia lo no pensado que estructura nuestro pensamiento, pone en relieve el cumulo de frases hechas con las que hablamos

cotidianamente y que nos hacen decir lo que no hubiésemos querido decir jamás si fuésemos conscientes de ello, y que están siempre presentes, condicionando el pensamiento y la vida.

Algunas resistencias se aventuran aun mas, hacen posible pensar lo impensable, eso que todavía no ha sido pensado porque cae absolutamente fuera del campo de lo decible, que es también el campo de lo posible de ser pensado e imaginado.

La resistencia, en este caso es disrupción y en tanto tal deviene un acontecimiento con valor de signo: no requiere de grandiosidades ni alharacas, de manera casi silenciosa va constituyendo un espectáculo, desatando el entusiasmo de aquellos que solo son espectadores. Ella irradia el entusiasmo que se extiende por contagio y comienza a elaborar una nueva interpretación del presente: para ello rescata sucesos olvidados del pasado que se presentifican en la escena propuesta. La resistencia actúa en presente contra ese presente, munida como signo y símbolo de los olvidos del pasado y trabaja por un tiempo futuro que se abre en presente en el mismo acto resistente.

Por ello la resistencia es inactual, inactual en tanto disrupción de la historia: disrupción del pasado ya que hace presente el olvido y fisura, por lo mismo, la memoria avasallante que es mostrada como incompleta, interesada y engañosa; disrupción del presente provocando nuevos actores, nuevas escenas y escenografías, invención de personajes, nuevas maneras de ver y de pensar, nuevos modos de vida; y disrupción del futuro en tanto abre en presente un tiempo por venir.

La resistencia, entonces, al ser recuerdo del olvido, se empeña en contraer el pasado en el presente para hacer de este tiempo una contracción, un contra-hecho, un tiempo futuro.

<sup>1</sup> Michel Foucault, ( *Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique d'identité*), en Dits et écrits 1954-1988, Paris, nrf Gallimard, 1994.

<sup>2</sup> Michel Tournier, "Escribir de pie", en Medianoche de amor, Madrid, Alfaguara Literaturas, 1991. p.144.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. I-La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977, PII7.

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2-Eluso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1986, p.66

<sup>5</sup> Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta, p.182.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós Studio, 1987, p.159.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Madrid, Arena Libros, 2000, p.35

<sup>8</sup>Ver Raymundo Mier, "El acto antropológico: la intervención como extrañeza", en *Tramas. Subjetividad y Procesos sociales*, revista del departamento de educación y comunicación DCSH, UAM – Xochimilco, n "18 y 19, Junio/Diciembre 2002, México

<sup>9</sup>Michel Foucault, (Il faut defendre la société), *Cours au College de France*, 1976, Paris, Hautes, Études-Gallimard-Seúl, 1997, p.63.

<sup>10</sup>Felix Guattari, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

<sup>11</sup> Michel Foucault, entrevista con Madelaine Chapsal, en *La Quinzaine Littéraire*, n° 5, mayo 1966, Paris, p.14

<sup>12</sup>*Ibidem.*, p. 14-15

*La resistencia como (arte de la)*

Giuseppe Patella

¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? Pensar la resistencia significa, sobre todo, encontrar las palabras y los conceptos justos para hacerlo. Así, cuando hablamos de resistencia la pregunta que debemos plantearnos es como pensar la oposición? Hablar de resistencia equivale de hecho a suscitar el problema de los opuestos, lo que quiere decir dar respuesta al problema del conflicto.

Si partimos del reconocimiento efectivo de la existencia de una oposición, y negamos de este modo toda tentativa de neutralización de los opuestos, lo que es típico de toda construcción ideológica, tanto política cuanto estética, debemos reconocer que, frente a los procesos crecientes de complejidad de la sociedad, la oposición ya no puede ser pensada en los términos tradicionales, según las perspectivas del pasado. Y no solo según la lógica clásica, ligada al concepto de identidad, que no reconoce la existencia de lo otro, de lo heterogéneo, de lo distinto, sino tampoco según la lógica dialéctica, dominante todavía en el siglo xx, y que se basaba en el concepto de contradicción, en el que la lucha de los opuestos conduce a la superación del conflicto mediante una contraposición dialéctica entre positivo y negativo.

Ahora bien, si se excluye la lógica de la identidad y la lógica de la dialéctica, e incluso la lógica de la así llamada polaridad, en la cual los opuestos son considerados como entidades que se presuponen y se sostienen recíprocamente, se pueden particularizar otras cuatro perspectivas fundamentales, distintas e incompatibles entre sí, que se proponen pensar la oposición y representan otras tantas respuestas teóricas al problema de los opuestos.

En síntesis, hay una primera posición que piensa el problema de los opuestos apuntando a la reducción de la conflictividad, a la pacificación y armonización de los contrarios. Es la solución típica de la tradición estética, que siempre mira a la conciliación de los opuestos, a la superación de cualquier conflicto, y que hoy la encontramos en todos esos discursos que proponen el redescubrimiento y la rehabilitación de

la noción de belleza y de su aroma. La segunda posición, al contrario, propone la radicalidad de los opuestos y la extremosidad del conflicto; en el campo estético se manifiesta bajo la forma de apelación a la noción de sublime y da vida a lo que podría designarse como una especie de estética del terror. La tercera posición se mueve en cambio hacia La relatividad y problematicidad de los opuestos, hacia una presentación de los términos del conflicto basada en la ironía y en la máscara. Esta es la vía considerada por muchos como "postmoderna, la cual tiene distintos exponentes y representantes en todas las latitudes del planeta. La cuarta, en fin, es la que se puede considerar basada en la noción de diferencia, la que piensa los opuestos de modo no simétrico, no dialectico, no polar, mediante los conceptos de agudeza y de provocación.

Sin entrar en el merito de estas soluciones, cada una de las cuales tiene sus propias virtudes y sus propios defectos, la única que, por decirlo brevemente, me parece en disposición de permitir una experiencia efectiva del conflicto, es la que logra pensar los opuestos, y así pues la resistencia, como articulación de la diferencia.

¿Pero qué significa pensar la resistencia como articulación de la diferencia?

Sobre todo, la resistencia va en dirección opuesta a la conciliación estética, se mueve hacia la experiencia de un conflicto mayor que la contradicción dialéctica, hacia la exploración de la oposición entre términos que no son simétricamente polares el uno respecto del otro. La resistencia presupone así una lógica de la diferencia entendida como no-identidad, como una desemejanza mayor que el concepto lógico de diversidad y que el dialectico de distinción.

Ahora bien, como es sabido, ha sido cosa del pensamiento post estructuralista y postmoderno poner en el orden del día del debate teórico y político la cuestión de la diferencia. El tema de la diferencia es uno de los resultados más importantes que recibimos en herencia de esas experiencias de pensamiento y que todavía podemos emplear hoy sobre la escena de la reflexión contemporánea.

En sus teorizaciones mejores -y aquí pienso sobre todo en Lyotard- hay que reconocer que el postmodernismo nos ha dejado la propensión a afinar nuestra sensibilidad por las diferencias, nuestra capacidad de aceptar lo indeterminado, lo informe, lo

inconmensurable, nos ha habituado a sustraernos a la simplificación, a la banalización, a la univocidad, instilando en nosotros el placer de la busca incesante, del desplazamiento continúe de los horizontes de espera, nos ha abierto, en síntesis, las vías de la pluralidad, de la multiplicidad, de la diferencia. Gracias a la postmodernidad hemos aprendido a desconfiar de las certezas indudables, de los principios absolutos, de las visiones esencialistas y totalizantes, de las respuestas univocas y consoladoras.

Entendido como el afirmarse de una distinta lógica del pensamiento, ya no monolítica sino plural, que sigue recorridos transversales, no lineales, discontinuos, debemos reconocer entonces que lo postmoderno, con su lógica de la diferencia y de la pluralidad, representa a partir de ahora una conquista cultural irrenunciable.

Pero hoy, con un nuevo milenio ya iniciado, parece que asistimos a algo muy paradójico: por un lado, se da una inflación de la diferencia y por el otro, como consecuencia, una reificación de su concepto. En el marco de la política, por ejemplo, observado desde la vertiente geográfica europea, son las derechas de tendencia xenófobas las que se hacen portadoras de la idea de diferencia, las que celebran las diversidades, las especificidades, las exaltan por demás, antes que negarlas. Tomemos en Francia el caso de la gran difusión del llamado *Front National*, y en mi país, Italia, el éxito de la llamada *Lega Nord*, un partido que ahora incluso forma parte del gobierno. En ambos casos, si bien se podrían añadir otros, se trata evidentemente de posiciones reaccionarias, en las que se produce un proceso de especialización de la diferencia. Las diferencias identitarias se absolutizan ligándolas a la exaltación de parámetros nacionales, regionales, provinciales, locales, a la reivindicación de intereses mezquinamente individualistas, egoístas, parciales. Nos encontramos así delante de ideas de diferencia absolutamente ideológicas, deterministas, discriminatorias e intrínsecamente xenófobas, portadoras solo de exclusión y división a todos los niveles.

Así, frente a esta idea esencialista de diferencia se insinúa la tentación de retornar a la ya vieja idea de identidad, de unicidad, sin matices, pura, clara y distinta. En cambio, debemos resistir a esta tentación y apostar todavía por una diferencia que no puede reducirse a una invitación ni voluntarista ni genérica al respeto y a la tolerancia de



las diversidades. La idea de diferencia es verdaderamente demasiado importante para dejarla en manos de los nuevos ideólogos en circulación y de tantos viejos sustentadores de las varias formas de supremacía (de los blancos, de Occidente, de los varones...) de nuestro tiempo.

Frente a los desafíos a los que está expuesto nuestro tiempo, frente al predominio de formas de pensamiento único, de un nuevo orden global que se extiende de la economía a la política, de la religión a la sociedad, frente, sobre todo a la imposición de la comunicación como ideal informativo en todo sector de la vida social y cultural, que se manifiesta en su tendencia a conformarse con el modelo del mensaje publicitario, en la actitud de simplificar y aligerar los contenidos, de homologar y aplanar todo al nivel de la mediocridad y de la vulgaridad, mostrando así la verdadera naturaleza opresiva y mistificadora de la comunicación, es indispensable afirmar el principio de la diferencia y activar formas de resistencia, desarrollar estrategias de oposición.

Seria, sin embargo, absurdo reconducir la oposición a estas tendencias actualmente imperantes, que para muchos constituiría el horizonte insuperable hasta del futuro, a formas de conservación o de nostalgia por un pasado ahora ya irrecuperable. Esta resistencia no puede ser expresada simplemente en términos de negatividad, mucho menos de universalidad; tendrá más bien una función específica, determinada, será a su vez diferenciada, pluralista, contingente y propositiva. Su movimiento diferencial no puede significar nostalgia, rechazo o resignación, sino transformación y traspaso. En este sentido resistencia no significa ni inercia, ni defensa del status quo, más lento y cuasi imperceptible pero continuo e insistente movimiento de transformación, de diferenciación de niveles y de la realidad.

Respecto a una visión puramente transgresiva o nihilista de la resistencia, propia tanto del vitalismo de los años sesenta como del pensamiento negativo, que piensa solo en términos de negatividad y de contraposición frontal, o a una visión profética que desplaza demasiado adelante su atención y renuncia a mirar al momento, hace falta, en cambio, insistir en formas de resistencia activas y presentes, múltiples y diferenciadas, concentradas siempre en el presente, que es el lugar

propio del contender, renunciando a toda voluntad totalizante de dominio y de violencia.

La resistencia en la que estamos pensando rechaza la toma de una posición de tipo apocalíptico, visionario, pero al mismo tiempo evita rebajarse al nivel de lo que hay haciendo concesiones a la sociedad del espectáculo y de la comunicación generalizada en que vivimos. La resistencia no puede caer en la ingenuidad de una contraposición frontal con el enemigo, en la cual se perpetúa lo que Nietzsche llamaba "la enfermedad de las cadenas". No se puede ser ingenuos al punto de creer poder derrotar al adversario tan simplemente, ni mucho menos de conciliarnos con él o de pensar en cambiarnos de sitio con él.

Ahora ya no es momento de místicos exaltados ni de profetas de la desventura, sino de pensadores valientes que sepan diferenciar entre conservación y traspaso, entre inmovilismo y transformación, tacticismo y efectualidad.

Lo que hace falta es un pensamiento solido pero sutil, fluido pero resistente, ingenioso pero no desmemoriado. Un pensamiento del presente, que sea capaz de sumergirnos en el flujo de su corriente intentando, no obstante, distinguir siempre los niveles, trasladando mensajes esencialmente distintos, diferentes. A este propósito quizá convendría recordar la enseñanza de Walter Benjamín, el cual aunque diciéndose privado de ilusiones respecto de su época, se pronunciaba sin reservas por ella. La acritud que el moderno resistente debe tener es así la de un distanciamiento participativo, una suerte de desencanto confiado, de escéptica admiración, que lo hace estar en contacto directo con el presente, con sus transformaciones, sin dejarnos, empero, ni atemorizar ni mucho menos deslumbrar.

Pensada lejos de la lógica de la identidad y de la contradicción, la diferencia no se entiende, sin embargo, como extrañeza absoluta, como transgresión radical que a menudo, como comportamiento alternativo y especular, es funcional al sistema mismo y termina por reforzarlo. Lacan y Derrida nos han enseñado por lo demás que nunca podemos encontrar verdaderamente al otro, al diferente, si no es domesticándolo, incorporándolo, reduciéndolo de algún modo a lo mismo. El trabajo de la diferencia es en realidad un movimiento

diferencial, que nos incita a reconstruir la ilusión de crear una teoría pura de la alteridad y de la diferencia, y a pensar en cambio en una suerte de extrañeza familiar, en una ambivalencia que une inextricablemente identidad y alteridad, lo propio y lo extraño.

El modelo de esta extrañeza familiar podría venir del campo del psicoanálisis y ser rastreado, por ejemplo, en las así llamadas "formaciones de compromiso" de las que habla Freud. De hecho, Freud, se refiere a la categoría estética del Witz, de la agudeza, como de una formación o establecimiento de compromiso entre términos que están en fuerte oposición entre sí porque entre ellos se da una verdadera diferencia. La agudeza es así un modo estético de pensar la diferencia que da lugar a producciones culturales dotadas de gran finura, en las cuales los opuestos son pensados en modo no simétrico entre sí, sino que son reconocidos y mantenidos en su alteridad sin ser conciliados, anulados, asimilados o invertidos el uno en el otro.

Por esto la diferencia es un arte, es el producto de la sutil capacidad de pensar en formaciones dotadas de gran finura y agudeza.

En el ámbito de la estética occidental, junto a una idea de belleza pensada como armonía, simetría y conciliación, esto es, la idea clásica de belleza, siempre ha existido también una idea diversa, alternativa, esto es, una idea estratégica de belleza, pensada como experiencia de los opuestos y como desafío. La estética de la diferencia hunde sus propias raíces en la Antigüedad y en el Barroco. Piénsese, por un lado, en Heráclito, que ya en la Antigüedad proponía la idea de la lucha de los contrarios como principio que gobierna todas las cosas y, por otro lado piénsese en Baltasar Gracián, el cual en el Siglo de Oro teorizaba la noción de agudeza, entendiéndola como una actitud "descifradora" que penetra en la profundidad de lo real y subvierte el orden natural descubriendo formas de belleza agudas y eficaces, estratégicas y refinadas. Estas ideas se vuelven a encontrar después en algunas teorizaciones de los movimientos de vanguardia del siglo xx, en los surrealistas, por ejemplo, los cuales sostendrán no saber qué hacer con una idea de belleza pensada como equilibrio y armonía y por eso afirmaran, en cambio, que "la belleza será convulsiva o no será" (Breton). A la luz de estas consideraciones, la idea de resistencia como

diferencia no puede ahora dejar de asumir los trazos de una experiencia del *desafío* y de la *provocación*.

Pero ¿qué entendemos con estos términos?

En la base de una teoría del desafío esta, sobre todo, el abandono de una idea orgánica y totalizante de la sociedad, así como de cualquier teoría del equilibrio social. La sociedad, y tanto más la de hoy, no es algo estático ni monolítico; lo que la hace moverse no es el deseo armónico de pacificación y de consenso, sino el conflicto, esto es, una lucha incesante por el reconocimiento individual y colectivo. Algunas recientes teorías filosóficas críticas evidencian lucidamente justamente estos aspectos (Honneth).

Además, a diferencia de la transgresión, que se pone como un momento de descarte, de desviación de la norma, manteniendo así una relación dialéctica con aquello de lo que intenta tomar distancias, el desafío se mueve en un terreno distinto y comporta otra valoración de los contendientes y de su propio papel respecto de la simetría entre ello.

Lo que hoy en el campo del arte contemporáneo se pone como ejemplo sobre la estela de los artistas "Sensation", me parece que se inserta a la perfección en el ámbito de la búsqueda de transgresión, en el cauce de la transgresividad ya gastada de las vanguardias. Por lo demás, este arte ahora canonizado y a la moda nace por preciso encargo de ese mundo de los media y de la publicidad que solo quiere pro-pagar su ideología. Este arte no hace así otra cosa que ser una expresión absolutamente funcional al sistema y perfectamente integrada en la lógica de mercado dominante. En ella no hay ningún desafío verdadero, ninguna provocación real.

Por lo demás, el desafío por sí solo no basta, pues este todavía requiere que el conflicto sea entendido como una especie de duelo entre entidades opuestas y simétricas, y exige además el recurso a un nuevo sistema de normas que regulen en el futuro la competición. Solo con la provocación nos situamos desde el comienzo en un terreno diferente al del adversario: entre uno mismo y el adversario se establece una radical disimetría, una diferencia, como la que existe, por ejemplo, entre la consciencia y lo inconsciente. En la provocación lo que es importante es el efecto perturbador de "extrañamiento" (*Unheimlichkeit*), que se obtiene apelando a algo que ha quedado

latente en el adversario y que él no puede manifestar sin que su fuerza se vea destruida.

En esta dimensión, cuando consideramos estas ideas de desafío y de provocación no podemos dejar de pensar en la manera en que se ven interpretadas, por ejemplo, en el dandismo, a condición, sin embargo, de que de este fenómeno se elimine todo trazo que haga de él simplemente la expresión de una sensibilidad decadente o una forma de esteticismo.

Antes al contrario, el terreno en el que se mueve el *dandy* es el del mundo, el terreno de la vida cotidiana, el que Baudelaire llamaba *la vie moderne*, en el cual él se instala enseguida de modo alternativo, haciendo valer estrategias de comportamiento y de acción diferentes y extrañas respecto a la lógica dominante.

No se mantiene si no es en la dimensión del desafío. Toda su existencia no es sino un desafío continuo al orden constituido. Su provocación esencial es su distanciamiento, su absoluta exterioridad, su convertirse en nada y en ninguno para adherirse plenamente a su tiempo y a la realidad de las cosas. El dandy es así uno que apuesta por la diferencia y la imprevisibilidad del proceso histórico. En este sentido sigue una estrategia paradójica, una especie de política de lo imposible, que se apoya en lo imprevisto, en el choque, en las ocultas complicidades que puede suscitar. El resultado final no está garantizado, pero esto por lo demás no es lo esencial. No es la conquista del poder o de la riqueza lo que lo empuja; su resultado es alcanzado en la medida en que llega a provocar reacciones y a golpear la imaginación, en virtud de su capacidad de suscitar estupor y admiración. Si la vida no es más que lucha, conflicto, lo que mueve su acción es un sentido constante del desafío, de la prueba, entendida como una experiencia peligrosa a la que debe exponerse continuamente.

Desafíos, provocaciones y pruebas no hacen ahora sino delinear una estrategia de la resistencia entendida como práctica de la diferencia, que es ante todo una práctica cultural, una práctica, así pues, de pensamiento que reivindica ahora y siempre una dimensión efectual del saber. De ahí que lo que parece imponerse con fuerza sea una nueva

figura de intelectual, no ciertamente en la acepción tradicional del intelectual orgánico, sino en el sentido más fluido y descarado del término.

Creo que hoy no hay que avergonzarse de esta palabra, por el contrario hay que reafirmar la centralidad de su presencia, reivindicar con fuerza su autonomía. Su sentido, hoy, debe ser el de quien lanza un desafío a la sociedad, al mundo, encuentra fundamento en el vivir cotidiano y lleva adelante una idea conflictiva de cultura, teniendo presente el ligamen saber-poder inherente a toda teoría.

La condición de que esto suceda es, no obstante, que los intelectuales guarden distancia tanto del conformismo y del academicismo de los pensadores institucionales, cuya máxima aspiración es una carrera académica bien ordenada, cuanto del sectarismo y del extremismo de los outsiders, que aspiran por contra a la formación de una secta. Generalmente, lo que falta a los primeros es la energía emocional y lo que falta a los segundos es una percepción realista de las dinámicas culturales.

Hoy de hecho sucede que, de un lado, el saber se ha burocratizado de tal manera, se ha sistematizado tanto en un orden garantizado que se le ha hecho casi imposible poder encontrar reconocimiento a quien no sea orgánico a su misma lógica; y del otro, la organización de la cultura y la regimentación del sentir público se han hecho tan fuertes y capilares como para volver irrelevante incluso el disenso. Esta situación puede sin embargo ser superada si nos damos cuenta de que nunca como hoy nos encontramos ante un enemigo común, que es representado por la hegemonía del mercado y por el predominio de la sola lógica del lucro. Así, frente a un enemigo común hay que hacer frente común: tanto los pensadores institucionales como los outsiders deben comprender de hecho que son productores de bienes -que son bienes culturales, bienes simbólicos que pertenecen a una economía diferente de la dominante y es interés de ambos salvaguardar la autonomía de tal ámbito.

En sus últimos trabajos, Pierre Bourdieu (1998, 2001) sistema con fuerza que a la mundialización comercial de lo peor se debía oponer el internacionalismo desnacionalizado de los hombres y de las mujeres de cultura, que se resisten a los productos kitsch de la globalización comercial en nombre de valores conectados con el ejercicio de una

actividad de búsqueda libre, autónoma, desinteresada. Es, por consiguiente, desarrollando libremente y con seriedad el propio trabajo intelectual de análisis riguroso de lo que nos circunda, como cada uno de nosotros puede contribuir a desenmascarar la ideología dominante y a resistir a su triunfo. Se trata de la operación de echar un agran0 de arena en el engranaje bien engrasado de las complicidades resignadas"

(Traducido del italiano por José A. Marín-Casanova)

- Breton, A., 1962, *Manifestes du Surrealisme*, Paris, Pauvert.
- Bourdieu, E, 1998, *Contrefeux*, Paris, Raisons d'agir.
- Bourdieu, R, 2001, *Contrefeux 2*, Paris, Raisons d'agir.
- Derrick, J., 1967, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- Derrick J., 1972, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit.
- Eagleton, X, 1990, *The Ideology of the Aesthetic*, London, Blackwel.
- Freud., S., 1905 (1989), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, en *Studienausgabe*, Frankfurt am Main, Fischer, vol. 4, p.9-219.
- Gracián, B., 1648, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Huesca.
- Honneth, A., 1992, *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Lacan, J., 1966, *Ecrits*, Paris, Seuil.
- Liotard, J.-F., 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- Liotard, J.-F, 1983, *Le différend*, Paris, Minuit.
- Patella, G., 1990, *Sul postmoderno. Per un postmodernismo della resistenza*, Roma, Studium
- Perniola, M., 1997, *L'estetica del Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Spivak, G. C, 1999, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present* Cambridge, Mass., Harvard University Pres.
- Zizek, S., 1989, *The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso.

## *La política de la igualdad de Derechos estéticos*

Boris Groys

Para poder resistir cualquier tipo de opresión externa es necesario tener a nuestra disposición un poder interno y autónomo que podamos utilizar en su contra. Para lograr contar con la voluntad de resistir, debemos tener nuestras propias metas, o ideales, o principales, o, por lo menos, un territorio propio que estemos listos y dispuestos a defender. Ante esto surgen las siguientes preguntas: ¿Posee el arte estas metas o ideales o territorios autónomos que vale la pena defender? ¿Tiene el arte una capacidad de resistencia autónoma, interna, que pueda ser utilizada en contra de la opresión externa?

Todos sabemos que la autonomía del arte ha sido impugnada e incluso negada por muchos discursos teóricos recientes. Si estos discursos estuvieran en lo correcto, ello significaría que el arte no puede ser el origen o la fuente de una resistencia ante nada. En este sentido, el arte solo podría utilizarse como un medio, como una herramienta para la lucha política en nombre de distintas fuerzas, ideales o principales políticos. O podríamos decir que el arte simplemente podría ser utilizado para diseñar, para estetizar ciertos movimientos políticos emancipatorios -como ya estaba siendo utilizado para diseñar y estetizar los poderes en ciernes. En este caso, el arte sería simplemente un suplemento (utilizando el término introducido por Derrida) de un poder político, por lo que el arte eventualmente podría ser utilizado para deconstruir ciertos reclamos y actitudes políticas, pero nunca como una resistencia activa en su contra. La pregunta crucial parecería



ser: ¿tiene el arte un poder propio o se trata simplemente de un poder suplementario? Por eso la pregunta sobre la autonomía del arte, por lo menos desde mi punto de vista, es la pregunta central que debería abordarse en el contexto de una discusión sobre la relación entre el arte y la resistencia. Y mi respuesta a esta pregunta es si, es posible hablar de una autonomía del arte. Y, si, el arte tiene poderes de resistencia autónomos.

Naturalmente, no creo que las instituciones artísticas que existen, el sistema del arte, el mundo del arte o el mercado del arte sean o puedan ser autónomos. El funcionamiento del sistema artístico existente está basado primordialmente en ciertos juicios de valor estéticos, en ciertos criterios de selección, reglas de inclusión y exclusión, etc.

Todos estos juicios de valor, criterios y reglas no son, naturalmente, autónomos, más bien reflejan las convenciones sociales dominantes y las estructuras de poder. Podemos decir: no existe un juicio de valor autónomo, inmanente al arte y puramente estético que pudiera definir y regular el sistema artístico en su totalidad y garantizar su autonomía. Esta idea llevo a muchos artistas y teóricos a la conclusión de que el arte no es autónomo porque se consideraba, y aun se considera, que la autonomía del arte depende de la autonomía del juicio de valor estético. Pero yo sugeriría que es precisamente esta ausencia de cualquier juicio de valor inmanente, puramente estético lo que garantiza la autonomía del arte. La autonomía del arte no está basada en la jerarquía autónoma del gusto y del juicio estético, sino que es un efecto de la abolición de cualquier jerarquía del estilo y del establecimiento de un régimen de igualdad de derechos estéticos para todas las obras de arte. Ello significa que el arte, como tal, es una manifestación codificada socialmente de igualdad fundamental entre todas las formas visuales existentes y virtuales y los medios. Solo en el marco de esta igualdad estética fundamental todas las obras de arte todos los juicios de valor, cada exclusión o inclusión, pueden ser reconocidos en potencia como el resultado de una intrusión heterónoma de las fuerzas políticas o económicas a la esfera autónoma del arte.

Por ello, el reconocimiento de la igualdad de derechos estéticos abre la posibilidad de una resistencia ante cualquier agresión política o económica una resistencia en nombre de la autonomía del arte. De tal

suerte, esta autonomía está constituida precisamente por la igualdad de todas las formas y medios artísticos, igualdad que abre la posibilidad de interpretar y de criticar todas las jerarquías impuestas desde afuera. Pero, naturalmente, cuando digo "arte" me refiero al arte de hoy, que es resultado de una larga batalla por el reconocimiento que se libró durante la modernidad.

El arte y la política están conectadas en un aspecto fundamental: ambas son áreas en las que se libra una batalla por el reconocimiento.

Como lo definió Alexandre Kojève en su comentario sobre Hegel, esta lucha por el reconocimiento va más allá de la batalla habitual por la distribución de los bienes materiales que en la modernidad, cae generalmente bajo las normas de las fuerzas del mercado. Lo que está en juego aquí no es solo la satisfacción de cierto deseo, sino también su reconocimiento como algo socialmente legítimo. Mientras que la política es un campo en el que diversos intereses de grupo, tanto en el pasado como en el presente, han luchado por el reconocimiento, los artistas de la vanguardia clásica ya libraron la batalla por el reconocimiento de todas las formas individuales y procedimientos artísticos que previamente no habían sido considerados legítimos. En otras palabras, la vanguardia clásica ha luchado por lograr el reconocimiento de todos los signos visuales, formas y medios como legítimos objetos del deseo artístico y, por lo tanto, también por la representación en el arte. Las dos formas de lucha están intrínsecamente unidas y el objetivo de ambas es lograr una situación en la que a toda la gente con sus diversos intereses, así como a todas las formas y procedimientos artísticos, finalmente se les otorgue la igualdad de derechos.

En efecto, la vanguardia clásica ya abrió el infinito campo horizontal de todas las formas pictóricas, todas las cuales están alineadas, una junto a la otra, gozando de los mismos derechos. Uno tras otro, el llamado arte primitivo, las formas abstractas y los simples objetos de la vida cotidiana han adquirido la clase de reconocimiento que en algún momento solo se le otorga a las obras maestras de arte privilegiadas históricamente. Esta práctica igualitaria del arte se ha agudizado cada vez más a lo largo del siglo xx, durante el cual las imágenes de la cultura de masas, el entretenimiento y el kitsch también han conseguido el mismo estatus dentro del contexto del arte culto

tradicional. Ahora bien, esta política de igualdad, esta lucha por la paridad estética entre todas las formas y medios por la que ha pugnado el arte moderno era, y aún hoy en día es, frecuentemente criticada como una expresión del cinismo y paradójicamente, del elitismo. Tanto la derecha como la izquierda criticaron el arte moderno por su falta de amor genuino por la belleza eterna y al mismo tiempo por su falta de compromiso político genuino, pero de hecho, la política de la igualdad de derechos en el plano de lo estético es una precondition necesaria para cualquier compromiso político. En efecto, la política emancipatoria contemporánea es una política de la inclusión, dirigida contra las exclusiones existentes de las minorías políticas, étnicas o económicas. Pero esta lucha por la inclusión solo es posible si los signos visuales y las formas en las que los deseos de las minorías excluidas se manifiestan, no son rechazados y suprimidos desde el principio por algún tipo de censura estética que esté operando en nombre de los valores estéticos más altos.

Solo es posible resistir la desigualdad real entre las imágenes impuestas desde afuera -reflejo de las desigualdades culturales, sociales, políticas y económicas- bajo la presuposición de la igualdad de todas las formas, medios y soportes visuales en el plano estético.

Como ya lo dijo Kojeve, el momento en el que la lógica general de la igualdad que subyace a las luchas individuales por el reconocimiento se evidencia, se crea la impresión de que estas batallas hasta cierto grado han abandonado su seriedad y capacidad explosiva. Por esto, posibilidad aún antes de la Segunda Guerra Mundial, Kojeve pudo hablar del fin de la historia, en el sentido de la historia política de las luchas por el reconocimiento. Desde entonces, el discurso sobre el fin de la historia ha marcado particularmente al mundo del arte. La gente constantemente se refiere al fin de la historia del arte refiriéndose a que en la actualidad, todas las formas y objetos "en principio" son ya considerados obras de arte. Bajo esta premisa, la batalla por el reconocimiento y la igualdad en el arte ha llegado a su conclusión lógica y por lo tanto ha pasado de moda y se ha vuelto superflua. Puesto que, como se argumenta, se considera que ya todas las imágenes tienen el mismo valor, el artista se ve privado de las herramientas estéticas con las que es posible romper tabúes, provocar, escandalizar o ampliar los límites existentes del arte, tal y como sucedió durante toda

la historia del arte moderno. En lugar de esto, para cuando la historia haya llegado a su fin, cada artista será sospechoso de estar produciendo apenas una imagen arbitraria más entre muchas otras. Si esto fuera cierto, el régimen de la igualdad de derechos para todas las imágenes tendría que ser considerado no solo como el *telos* de la lógica seguida por la historia del arte en la modernidad, sino también como su negación final.

Como resultado, ahora asistimos a frecuentes olas de nostalgia por los tiempos en los que las obras de arte individuales todavía eran reverenciadas como obras maestras preciosas y singulares. Por otro lado, muchos protagonistas del mundo de arte creen que después del fin de la historia del arte ya no hay diferencia entre el buen arte y el mal arte. El único criterio que nos queda para medir la calidad de una obra individual de arte parece ser el mercado. El artista puede plantear su arte como un instrumento político al servicio de las continuas luchas políticas, como un acto de compromiso social, pero dicho compromiso político siempre puede ser considerado como algo marginal al arte y cuyo propósito es utilizarlo a favor de sus propios intereses y objetivos políticos. Peor aún, esta movida puede ser desestimada por considerar que se está promoviendo el trabajo de un artista utilizando la notoriedad que le brinda la política. Hasta los esfuerzos más ambiciosos por politizar el arte se ven obstaculizados por la suspicacia de que se está explotando la atención de los medios con fines comerciales bajo la excusa del compromiso político.

Pero la igualdad de todas las formas y medios visuales en términos de valores estéticos, no significa borrar la diferencia entre buen arte y mal arte. En dado caso, significa lo contrario. El buen arte es precisamente una práctica que busca lograr y confirmar esta igualdad, y dicha confirmación es necesaria porque la igualdad estética formal no significa la igualdad de formas y medios real en términos de su producción y distribución real. Uno podría decir que el arte actual opera en una brecha entre la igualdad formal de todas las formas de arte y su desigualdad real. Por eso puede haber, y hay, "buen arte" aún si todas las obras de arte comparten una igualdad de derechos estéticos. El buen arte es precisamente el arte que se refiere a la igualdad formal de todas las imágenes bajo las condiciones de su desigualdad real. Este gesto de referencia siempre es un gesto contextual e histórico

específico, pero también tiene una importancia paradigmática pues es un modelo para cualquier futura repetición de este gesto, para cualquier otra reproducción de igualdad estética bajo diversas condiciones históricas. Por eso, cada crítica social o política en el nombre del arte tiene una dimensión afirmativa que trasciende el contexto histórico inmediato de esta crítica. Al criticar las jerarquías de los valores impuestas social, cultural, política y económicamente, el arte afirma la igualdad estética como garantía de su auténtica autonomía.

En la modernidad, el artista no alude al infinito "vertical" de la verdad o la belleza divina, sino al infinito "horizontal" de imágenes equiparables - como lo hizo Kandinsky con sus composiciones abstractas; como lo hizo Duchamp con sus objetos prefabricados; como lo hizo Warhol con sus iconos de cultura de masas. La fuente del impacto explosivo que estos ejemplos ejercen sobre el espectador no se basa en su exclusividad, sino en su gran capacidad para funcionar como meros ejemplos del infinito potencial en la variedad de las imágenes. En este sentido no solo se presentan a sí mismos, sino que también sirven como señales que apuntan hacia una interminable masa de imágenes, entre las que gozan de igual valía. Es precisamente esta referencia a la infinita multitud de imágenes la que le otorga a estos ejemplos individuales su fascinante y variado significado dentro de los contextos finitos de la representación política y artística. Sin duda alguna, cada una de estas referencias a la infinidad de imágenes visuales tiene que ser analizada y manejada estratégicamente si se pretende que su uso sea efectivo en cualquier contexto representacional específico. Así, las imágenes que algunos artistas insertan en el contexto de la escena del arte internacional son de un tipo que apunta a su origen étnico y cultural particular. Por lo tanto, estas imágenes cuestionan el control normativo ejercido por la estética internacional predominante de la cultura de masas que rechaza todo regionalismo.

A la vez hay otros artistas que trasplantan las imágenes de los medios al contexto de su propia cultura regional con el fin de impugnar las dimensiones provinciales y folklóricas de su entorno inmediato: en nombre de la identidad cultural local particular, con frecuencia se excluye todo lo que esté relacionado con los medios de masas por considerable demasiado internacional y capaz de subvertir la pureza de

la identidad local. A primera vista parece que ambas estrategias se oponen: un enfoque enfatiza las imágenes que denotan una identidad cultural nacional, en tanto que la otra, por el contrario, pretende subvertir la identidad cultural regional. Pero estas dos estrategias solo son antagónicas en la superficie; ambas se refieren a algo que se excluye de un contexto cultural particular. En el primer caso, la exclusión discrimina en contra de las imágenes regionales; en el segundo se excluyen las imágenes de los medios masivos. Pero, en ambos casos, las imágenes en cuestión simplemente son ejemplos que apuntan a la infinita variedad de lo que puede ser legítimamente artístico. Hay muchos otros ejemplos similares. Por ejemplo, hoy en día se está intentando incluir en los museos y galenas de arte a las formas "menores" de arte y, por el contrario, de insertar al arte "culto" en los terrenos de los medios masivos. De la misma manera, se están subrayando los meritos de los artesanos en las áreas en las que el objeto prefabricado se ha vuelto lo común, mientras que en otros lugares, la noción de lo artesanal está siendo cuestionada precisamente en los campos en los que el trabajo manual todavía se asocia demasiado con el arte, etc. Todos estos ejemplos podrían llevarnos equivocadamente a concluir que el arte contemporáneo siempre actúa ex negativo ya que su reflejo en cualquier situación parece ser el de adoptar una postura crítica simplemente por el hecho de criticar. Pero esto no es bajo ningún concepto el caso, a fin de cuentas todos estos ejemplos que denotan una postura crítica aluden a la visión absolutamente positiva, afirmativa y emancipatoria de una gran variedad de imágenes que disfrutan de igualdad de derechos. En este sentido, estrategias de arte ostensiblemente antagonistas buscan, de hecho, la misma meta. Hoy, los museos de arte, y en particular los museos de arte moderno y contemporáneo, están jugando un papel crucial como archivos que resguardan la documentación de la batalla del arte moderno por la igualdad estética y la ponen a nuestra disposición para que pueda ser utilizada como punto de partida para enfrentar la situación cultural contemporánea a partir de un enfoque crítico. A últimas fechas, los concedores de arte y el público en general están mirando hacia los museos con escepticismo y desconfianza. Uno escucha constantemente, en todos los ámbitos, que los límites institucionales del museo deberían ser transgredidos, deconstruidos o simplemente eliminados para darle

al arte contemporáneo total libertad para afianzarse en la vida real. Estas llamadas y reclamos se han generalizado bastante, incluso al grado de que ahora se consideran un punto cardinal del arte contemporáneo. Los actuales llamados a abolir los museos parecen retomar las estrategias de la vanguardia temprana y por ende son acogidos por la comunidad artística plenamente y sin cuestionamiento. Pero las apariencias engañan. El contexto, el significado y la función de los llamados a abolir el sistema de museos han sufrido cambios fundamentales desde los días de la vanguardia, aún si a primera instancia el estilo y el lenguaje de sus planteamientos nos parecen tan familiares. Los gustos imperantes de los siglos diecinueve y veinte estaban definidos y encantados por el museo. Bajo estas circunstancias, cualquier protesta dirigida en contra del museo también era una protesta en contra de las normas de producción artística imperantes y al mismo tiempo la base para que un arte innovador pudiera desarrollarse. Pero en nuestro tiempo, el museo ha perdido indudablemente su papel normativo. En nuestra propia era, los medios de comunicación son los que dictan las normas estéticas. Ahora el público en general toma su noción de arte de la publicidad, de MTV, de los videos, los video-juegos y las películas taquilleras de Hollywood. Y esto significa que en el contexto del gusto contemporáneo generado por los medios, el llamado a abandonar y dismantelar el museo como institución ha tomado un significado completamente diferente del que se planteaba durante la época de la vanguardia. Hoy, cuando la gente habla de la "vida real", generalmente a lo que se refieren es al mercado global de medios, e esto significa que en la actualidad, la protesta en contra del museo ya no es parte de la batalla que se libro en contra de los gustos normativos prevaecientes en pro de la igualdad estética, sino, al contrario, un intento por estabilizar y fortalecer los gustos imperantes.

No es casual que en los medios nos presenten típicamente a las instituciones artísticas como sitios selectos, en donde los especialistas, los conocedores y los pocos iniciados emiten juicios preliminares sobre lo que en general se puede considerar arte y en particular lo que se considera "buen" arte. Se acusa a este proceso de selección de estar basado en criterios que a los públicos más amplios les parecen indescifrables, incomprensibles y, a fin de cuentas, también

irrelevantes. Por ende, uno finalmente se pregunta para que se necesita que haya alguien que decida que es arte y que no, o ¿por qué no podemos escoger por nosotros mismos que queremos reconocer o apreciar como signarte sin la necesidad de un intermediario, sin el consejo paternalista de los curadores y los críticos de arte? ¿Por qué el arte se niega a buscar su legitimación en el mercado abierto de los medios masivos, igual que cualquier otro producto? Desde el punto de vista de los medios masivos las aspiraciones tradicionales del museo parecen históricamente obsoletas, desconectadas, poco sinceras y a veces algo extrañas.

Y el arte contemporáneo mismo, una y otra vez, parece que se muestra deseoso de dejarse seducir por la era de los medios, abandonando voluntariamente el museo para utilizar los canales de comunicación masiva para distribuirse. Naturalmente, es comprensible el deseo del arte de involucrarse con los medios, de lograr comunicaciones y políticas públicas más amplias, en otras palabras, de participar en la vida más allá de los límites del museo. Ello le permite dirigirse y seducir a un público mucho más amplio y es una forma efectiva de ganar dinero en lugar de tener que estar mendigándose al Estado o a la iniciativa privada. La circulación en los medios masivos le da al artista una nueva sensación de poder, de relevancia social y de presencia pública dentro de su propio tiempo. Así es que el llamado a abandonar el museo también es, de facto, un llamado a mediatizar y a comercializar el arte ciñéndolo a las normas estéticas generadas por los medios actuales.

Efectivamente, los medios de comunicación masiva se han convertido en la maquina más grande y poderosa para producir imágenes. De hecho, es mucho más amplia y efectiva que nuestro sistema artístico actual. Constantemente nos alimentan imágenes de guerra, terror y catástrofes de todos tipos, con un nivel de producción frente al que el artista y sus habilidades artesanales no pueden competir. Mientras tanto, la política también se ha insertado en el dominio del imaginario producido por los medios. Hoy en día, todo político, roquero, artista de televisión importante o héroe deportivo genera miles de imágenes a partir de sus apariciones públicas, mucho más que cualquier artista vivo. En una primera instancia, esta diversidad y este alcance de las imágenes distribuidas por los medios pueden parecer inmensos, casi



inconmensurables. Si uno agrega a las imágenes de la política y la guerra las de la publicidad, el cine comercial y el entretenimiento, parecería que los artistas -los últimos artesanos de la modernidad actual- no tienen ninguna posibilidad de competir con la supremacía de estas máquinas generadoras de imágenes. Pero, en realidad, la diversidad de las imágenes que circulan en los medios es sumamente limitada. De hecho, para que las imágenes sean propagadas y explotadas efectivamente en los medios comerciales, tienen que ser fácilmente reconocibles por los públicos mayoritarios a los que se dirigen. Esto significa que estos son sumamente tautológicos, por lo tanto, la variedad de imágenes que circulan es mucho más limitada que el rango de imágenes preservadas en los museos de arte moderno o producidas por el arte contemporáneo. Por ello es necesario mantener los museos y, en general, a las instituciones de arte como lugares en los que (1) el vocabulario visual de los medios masivos contemporáneos pueda ser comparado críticamente con la herencia de épocas anteriores y, (2) en donde podamos redescubrir las visiones y proyectos artísticos que apuntan a la introducción de una igualdad estética de la que claramente carecen los medios de comunicación contemporáneos. Pero, lo más importante es que el mercado global de los medios carece de una memoria histórica que le permitiría comparar el pasado con el presente. El rango de viejos productos del mercado de medios está siendo constantemente reemplazado por nuevas mercancías, impidiendo cualquier posibilidad de comparar lo que se ofrece hoy en día con lo que antes estaba disponible. Como resultado, los comentarios en los medios solo pueden limitarse a lo que está de moda. Sin embargo, la moda no es algo evidente en sí mismo ni es incuestionable. Aunque posiblemente sea fácil admitir que en la era de los medios de comunicación masiva nuestras vidas se guían principalmente por lo que dicta la moda, cuando nos piden decir exactamente que está de moda en este momento, no sabemos qué responder. Así es que ¿de hecho, quién puede decir lo que está de moda en cualquier momento? Emitir cualquier juicio en este sentido es sumamente problemático, particularmente en función de la globalización. Por ejemplo, si algoparece estar de moda en Berlín, uno rápidamente podría decir que, comparado con lo que actualmente está de moda, por ejemplo en Tokio o en Los Ángeles, esa tendencia hace mucho dejo de estarlo. Sin

embargo, ¿Quién nos garantiza que la misma moda en Berlín no volverá a inundar las calles de Tokio y Los Ángeles? Por ello, cuando se trata de evaluar el mercado estamos de facto en manos de los consejos de gurús de la mercadotecnia y de la moda que son supuestamente los especialistas de la moda internacional. Sin embargo, estos consejos no pueden ser verificados por el individuo ya que, como todos saben, el mercado global es demasiado amplio para que alguien pueda abarcarlo. Por ende, en lo que toca al mercado de los medios uno tiene la impresión de estar simultáneamente siendo bombardeado dos sin tregua por algo nuevo, pero a la vez siempre presenciando el retorno, una y otra vez, a lo mismo. La conocida queja de que no hay nada nuevo en el arte tiene el mismo origen que el reproche opuesto de que el arte siempre está buscando solo parecer nuevo. Mientras el espectador solo cuente con los medios como punto de referencia siempre le faltará un contexto comparativo que le permita distinguir claramente entre lo viejo y lo nuevo, entre lo que es igual y lo que es distinto. Casualmente, lo mismo sucede con las afirmaciones sobre la diferencia o la identidad cultural que nos bombardean constantemente en los medios. Para cuestionar todas estas afirmaciones, también se requeriría algún tipo de marco comparativo. Cuando no se puede dar esta comparación, las afirmaciones de diferencia e identidad siguen siendo infundadas y vacías.

Esto también explica la razón por la que las formas de evaluar y los criterios de selección en el contexto de los museos con frecuencia son tan distintos a los que prevalecen en los medios masivos. El tema aquí no es que los curadores y los curadores u los iniciados en el arte tengan gustos exclusivos y elitistas muy diferentes a los del público en general, sino que el museo ofrece una forma de cuestionar el gusto y la moda dominantes al compararlos con proyectos radicalmente igualitarios de modernidad artística. Esto significa que, de hecho, los museos de hoy están diseñados no solamente para coleccionar arte de épocas antiguas, sino para reproducir, reafirmar y replantear el principio de igualdad estética entre todas las formas y medios. La reafirmación de la igualdad estética es un punto de vista necesario tanto para la auto-crítica, como para la crítica que cuestiona la desigualdad estética practicada por los medios masivos contemporáneos. El hecho de que el principio de la

igualdad estética estuviera y este representado por una minoría relativamente pequeña de artistas y teóricos del arte no significa que este principio no sea democrático, sea elitista o cinco, y tampoco niega la validez universal del principio de igualdad estética. Con frecuencia las generalizaciones de esta naturaleza son emitidas y apoyadas por pequeñas minorías en contra de una mayoría que prefiere creer en la validez de las diversas jerarquías estéticas. Sería un error desastroso que el museo emulara la estrategia de auto-negación y buscara mostrarle a la gente solo "lo que realmente quiere ver". En el contexto de los medios de comunicación, el arte esta generalmente condenado a reiterar ciertas características externas para tratar de ser identificable para el público y con ello reafirmar permanentemente los gustos dominantes y los juicios de valor. Así, son precisamente los medios los que promueven un cierto tipo de arte al que frecuentemente se le conoce como "arte de museo", en otras palabras, del tipo que busca ser demostrablemente artístico, espectacular y de alta calidad, razón por la cual el arte nunca logra separarse de las preferencias de los sistemas tradicionales. Aun cuando los medios pretenden presentar lo poco espectacular, la vida diaria a través de los reality shows, todo lo que están haciendo es citar la estructura del readymade que los museos acogieron hace mucho, revelando una vez más su deuda con la tradición del museo.

A diferencia de los medios masivos, los museos de arte son lugares en los que puede haber una comparación histórica entre el pasado y el presente, entre la promesa original y el devenir de dicha promesa, tiene los medios y posibilidades de ser un ámbito en el que se genere un discurso crítico. Dado nuestro clima cultural actual, el museo de arte es prácticamente el único lugar en el que podemos tomar distancia de nuestro presente y compararlo con otras eras históricas. En este sentido, el museo es irremplazable porque es particularmente adecuado para el análisis crítico y el cuestionamiento de todo el *zeitgeist* causado por los medios. El museo es un lugar en el que recordamos los proyectos igualitarios de arte del pasado, para poder contrastar nuestro propio momento.

*Arte y política: resistencia y  
recuperación*

Yves Michaud

Pese al título muy general de mi ponencia, es obvio que no pretendo considerar la totalidad del debate sobre las relaciones entre el arte y la política. Simplemente deseo reabrirlo para contribuir un poco a la comprensión del arte y de la política actuales.

## I.

El artista de vanguardia del siglo XIX ocupaba un doble lugar político: El compromiso político se realizaba a través del trabajo artístico y a la vez la acción política misma. El pintor Jacques-Louis David, con su compromiso estilístico neoclásico rendía homenaje al estilo romano en el arte, pero también desempeñaba un papel como diputado de la Convención en la Revolución Francesa. Otro ejemplo de este doble involucramiento artístico y político es el de Gustave Courbet, pintor antiacadémico y militante de la Revolución de 1848, y luego partidario de la Comuna. Courbet se compromete al mismo tiempo contra el poder burgués en política y contra el poder académico en el arte. Esta forma de compromiso doble duro mucho tiempo entre los artistas. Los dadaístas de la escuela berlinesa participan en el alzamiento revolucionario, y, de igual manera, muchos constructivistas rusos militan al lado de los bolcheviques revolucionarios. Un poco más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial, Picasso o Léger crean formas de vanguardia pero van también (aunque no con demasiada frecuencia, a decir verdad) a las reuniones de la cédula comunista del barrio, firman manifiestos, toman partido.

El compromiso de los intelectuales existencialistas es también de este tipo: la forma de sus producciones intelectuales y su reflexión son, en principio, comprometidas como formas y, por otra parte, sus opciones políticas hacen de ellos intelectuales comprometidos. Firman manifiestos, hacen peticiones y actúan al lado de los militantes. Jean-Paul Sartre militó también junto a los opositores del colonialismo, luego junto a los militantes maoístas en el decenio de 1970.

Para el filósofo, el arte por el arte y el purismo son ilusiones culpables. El problema de este compromiso doble es que la coherencia entre los dos ámbitos no está lógicamente garantizada. Esto significa que el

mensaje político que se envía no es forzosamente congruente con la forma, y que el compromiso efectivo del individuo no necesariamente guarda relación con su compromiso artístico.

La pintura de Picasso después de la Segunda Guerra Mundial, así como la de los pintores estadounidenses del expresionismo abstracto en la segunda mitad del decenio de 1940, no es aceptable para los proletarios, a cuyo lado, al mismo tiempo, combaten estos artistas. Mientras que los proletarios esperan algo realista y legible, una especie de nueva pintura histórica o alegórica, se les propone la distorsión y la abstracción.

La coherencia de los compromisos no está en modo alguno garantizada en el otro sentido: quiero decir que las posturas políticas adoptadas no forzosamente armonizan con el quehacer artístico. Cezanne era políticamente un reaccionario, encerrado en un conservadurismo de burgués provinciano, pero su pintura es profundamente revolucionaria desde el punto de vista de la historia de las evoluciones formales, y abrió el camino al cubismo y a la abstracción. A la inversa, la producción realista socialista muestra que se puede ser estilísticamente muy convencional y tener compromisos políticos proletarios; pensemos en Andre Fougeron o en Boris Tazlitsky. De igual modo, en los años 1960-1970, los pintores de la figuración narrativa retomaron, en Francia, los medios visuales del *pop art* estadounidense o de la publicidad para transmitir un mensaje político de izquierda que no tardó en banalizarse bajo la presión de su propia retórica publicitaria. Lo mismo puede decirse de Eduardo Arroyo en España.

Esta posible incongruencia, o esta difícil congruencia de los compromisos y, de todas maneras, la dificultad de coordinarlos, plantean problemas que han recibido respuestas diferentes de parte de los artistas y de los políticos. La respuesta más difundida es la que, mediante la disociación de la conciencia, permite aceptar la incongruencia de los dos registros.

Formas artísticas sin contenido político pero formalmente avanzadas van entonces a ser consideradas políticamente comprometidas, al tiempo que la ausencia de compromiso político efectivo no incidirá en modo alguno en el juicio de compromiso. Tal es la tesis de la sublimación estética del compromiso político en el pensamiento de

Greenberg cuando escribió *avant-garde and kitsch*. Pollock es formalmente revolucionario y, por lo tanto, políticamente revolucionario. El conservadurismo político fundamental de Cézanne y de Matisse y el apoliticismo de Duchamp van por lo tanto a borrarse ante la radicalidad de su quehacer artístico, que los inmuniza contra la severidad del juicio político. Cuando llevamos esta lógica hasta sus últimas consecuencias, el hecho de ser artísticamente de vanguardia se convierte en el testimonio romántico de la eficacia política. Esta opción ofrece una gran ventaja: en lo esencial exime de plantearse la cuestión de la relación entre el público y la obra. El público no es más que un tercer auditorio torpe al que solo se puede, en el mejor de los casos, aspirar a educar. Como decía Greenberg en 1939, las masas prefieren el *kitsch*, que representa un sucedáneo de la cultura en forma de diversion. Jean-Paul Sartre, en un artículo de 1950 dedicado al artista y su conciencia, escribe sin pestañear: "La revolución social exige un conservadurismo estético, mientras que la revolución estética exige, a pesar del artista mismo, un conservadurismo social. Comunista sincero, condenado por los dirigentes soviéticos, proveedor habitual de los ricos compradores de Estados Unidos, Picasso es la imagen misma de esta contradicción. En cuanto a Fougeron, sus cuadros dejaron de gustarle a la elite, pero sin despertar el interés del proletariado".

## II.

¿Qué sucede, entonces, cuando ya no se trata de una revolución ni de una eficacia capaces de cambiar la vida o de trastornarla? ¿Qué ocurre cuando ya no se puede imaginar a un público a quien dirigir un mensaje; ese famoso "pueblo" que rondo los manifiestos revolucionarios o ese famoso proletariado que ronda las conciencias de izquierda? ¿Y qué ocurre, también, cuando las revoluciones formales se han multiplicado y banalizado al grado de que ya no emocionan a nadie? En un texto que, insisto, data de 1972, Rosenberg resumió en algunas palabras esta situación de banalización de las rupturas formales: "Hoy, la vanguardia estética es financiada por el Fondo Nacional de Apoyo a las Artes, por los consejos regionales, los museos, las asociaciones bancarias e industriales. Se dan subvenciones a las películas y a las revistas alternativas, a las pequeñas publicaciones, a los

productores de happenings y de música electrónica, a la compañía de Merce Cunningham.

Los periódicos que tratan de la historia del arte se confunden totalmente con los que van dirigidos al gran público; el diseño y la decoración comercial obedecen al lema "arte para la comunidad". Al mismo tiempo, los filmes comerciales, los filmes de suspenso e incluso la publicidad televisiva se han vuelto tan audazmente experimentales desde el punto de vista formal que exigen ya no la comprensión de un mensaje sino la respuesta inmediata y total que se da a una obra de arte".

Treinta años después no hay mucho que agregar, pero para un artista eso no resuelve ciertamente nada y la contusión y la ambigüedad han llegado a su máximo.

A partir de algunos ejemplos precisos, mis siguientes reflexiones se centraran en esta ambivalencia. Empezare por los trabajos de Krzysztof Wodiczko que, en 1988, concibió el proyecto de un vehículo para los indigentes sin casa. Se trata del proyecto de una plataforma o de una base de supervivencia destinada a los sin casa de las grandes ciudades de Estados Unidos o de otras partes. Tenemos conocimiento de los dispositivos de supervivencia que se fabrican los pobres, los que no tienen domicilio fijo. ¿Cómo sobrevivir cuando no se puede tener nada, almacenar nada, guardar nada, cuando no se tienen ni los medios para poseer algo, cuando se acampa no en medio de la naturaleza, sino en medio de la ciudad?

Existe la solución de las bolsas de plástico; todos conocemos a esos personajes envueltos en bolsas de supermercado que los transforman en personajes fantásticos. Existe, pero ya mas perfeccionada, la solución de los carritos, también de supermercado: el sin casa se desplaza con sus trebejos y sus escasas pertenencias amontonadas en un carrito metálico atestado. Algunos, más ingeniosos, mejores mecánicos o más cargados de cosas recuperadas, arreglan los carritos y emprenden el camino de la creación de vehículos. Wodiczko, con su formación de diseñador industrial, ha aceptado el desafío. Se esforzó por concebir un vehículo funcional que respondiera a las necesidades del sin casa: dormir, lavarse, almacenar, estar en alerta, desplazarse. Su vehículo no es más que una serie de contradicciones, de paradojas y de provocaciones.



Y es que no queremos admitir que el estado del sin casa pueda ser una situación permanente, una situación susceptible de mejorar sin desaparecer. En el ámbito de lo social, queremos ser ciegos. Una de las maneras de cerrar los ojos consiste en concebir las situaciones como todo o nada: la pobreza, la falta de vivienda no pueden existir. O bien se les suprime: la extinción de la pobreza tal como prometen todos los programas políticos. O bien debe perdurar como tal; no se acondiciona lo intolerable. ¡No al reformismo! El vehículo de Wodiczko, concebido para fabricarse en serie y para servir efectivamente, existe, al contrario, como la revelación provocadora de un estado social donde hay miles de indigentes sin casa, donde estos constituyen una población con sus necesidades, sus recursos y, por qué no, sus exigencias. Su vehículo, funcional, ingenioso y económico, con sus compartimientos de almacenaje y dormitorio, su mínimo de servicios sanitarios, ejemplifica y presenta en forma evidente y concreta una situación anormal que no puede considerarse una simple anomalía, sino que debe tomarse en cuenta como uno de los aspectos de la vida social moderna en general. Evidentemente imaginamos mal o, mejor dicho, con enorme malestar, la proliferación de esa clase de vehículos que, en el corazón de las ciudades, crean embotellamientos de pobres de pronto muy visibles, de pronto también un poco menos desprovistos, pero por esto mismo también consolidados y estabilizados en su situación, y por qué no, casi pudientes. Imaginamos con el mismo enorme malestar las cadenas de producción de semejantes vehículos, el reconocimiento de un mercado de la pobreza en el que podrían venir a instalarse agentes y, con el tiempo, especuladores. El negocio de la caridad podría encontrar allí, por qué no, un nuevo impulso. Wodiczko desplaza el problema también de otras maneras: dando a los sin casa la autonomía relativa del desplazamiento y de la supervivencia, dándoles también una visibilidad central, a ellos que siempre han sido confinados a los márgenes -los márgenes de la caridad, los márgenes de la asistencia, los márgenes de la ciudadanía y de la legalidad-. Y, finalmente, des-plaza el problema proponiendo como arte aquello que se niega tajantemente a serlo. ¿Cómo imaginar un vehículo semejante con categoría de obra de arte? ¿Pieza única para un coleccionista rico y provocador, o pieza valerosa para un museo comprometido? ¿Insulto donjuanesco a los pobres? La provocación tiene algo tan suave como implacable.

En 1992, Wodiczko desarrolló otro proyecto, el de *The Alien Staff* (El bastón del extranjero). Durante su estancia en París, Wodiczko concibió para los migrantes una especie de bastón tecnológico que podría permitir su ingreso en la comunicación. Se trata de un dispositivo de video en miniatura que se coloca en la parte curva de un bastón de aluminio y se conecta a un pequeño magnetoscopio que lleva el portador al cinturón. En la pantalla, el transeúnte podrá ver al mismo inmigrante con el que se cruza de verdad sin verlo o, teniéndolo a distancia, podrá ver y escuchar su historia. En un mundo que cree tanto en lo que ve en los medios como en la experiencia directa, surge aquí una paradoja de la credibilidad: si no creemos en lo que vemos de verdad, de carne y hueso, tal vez creamos más fácilmente en lo que vemos "en la tele". Wodiczko cuenta también con el efecto de la doble imagen y el doble discurso, no para que se opongan sino para que dé comienzo un proceso de acercamiento: la imagen de video debería atraer la mirada hasta el momento en que el transeúnte, efectivamente, se acerque y compruebe que lo que ve en la pantalla es el mismo inmigrante que ve al sostener el bastón, el mismo rostro que ve en la imagen y en persona.

Se trata aquí también de volver sobre un desplazamiento y de salvar una distancia: de instaurar una comunicación en un mundo en el que sabemos aceptablemente bien lo que es la comunicación cuando se trata de vender slogans o detergentes, pero en el que nos volvemos tímidos en cuanto se trata de dirigirse a los otros en su calidad de otros. Pero, como sabemos muy bien, la sociedad no se deja desbordar y ajusta sus funciones de recuperación. Así se crea la versión social del Servicio de Ayuda Médica de Urgencia, destinado a hacer el seguimiento de los excluidos, a ofrecerles cuidados, alimentación, alojamiento. Se organizan dispositivos de alerta en caso de un frío intenso o de una ola de calor. También se sensibiliza a las buenas conciencias a la suerte de los desdichados por medio de campanas publicitarias de choque en beneficio de las ONGs.

### III.

¿Cómo debe situarse el arte en relación con esta recuperación incesante y triunfante? Volviéndose también ambiguo. Voy a demostrarlo en el caso de un artista como Dennis Adams, pero lo mismo vale para Jeff Wall o Andrés Serrano cuando proponen los retratos de los sin casa o de los desdichados.

En el caso de Adams, se trata de obras destinadas al espacio público: quioscos, azoteas, paradas de autobuses, los señalamientos de los pasajes públicos, utilizando imágenes inspiradas en el modelo de las imágenes publicitarias, pero para enviar un mensaje extraño, ambiguo, difícil de interpretar. Las instalaciones de Dennis Adams están concebidas para producir un tipo de experiencia que es a la vez la deseada y construida por el artista y la(s) vivida(s) por los transeúntes que se encontraran atrapados en su dispositivo. Se trata de obras fundamentalmente in situ, que nacen de deambular por la ciudad, y de un acercamiento vivido, y después documental, del sitio. La obra, en su principio, está destinada al transeúnte, a aquel que se encuentra allí, en situación de tránsito y, con un poco de suerte, quien sabe, de disponibilidad, de distracción o de atención flotante que le permitirá estar fugazmente expuesto al efecto de los signos desplazados por Dennis Adams.

En muchas entrevistas, Adams ha hablado con insistencia de este efecto marginal, lateral y subliminal de sus dispositivos. También habla de la metodología de lo temporal y del desconcierto, de una mirada en estado de distracción, de un trabajo al límite de la visibilidad.

Es la ciudad la que ofrece la situación de inestabilidad en la que opera la obra de arte. En la ciudad moderna no hay más que transeúntes, personas en tránsito que llevan a cabo sus múltiples y cambiantes transacciones. Estos terminan, a fuerza de ocupación, de seriedad y de necesidad de trabajo, por ya no ver nada de lo que los rodea. Sin embargo, se hallan en una situación de exilio virtual: en la inatención de su deambular o en la angustia del miedo, por el hecho mismo de que tienen que desplazarse entre fragmentos de arquitectura, entre zonas de existencia de intensidad variable. Dennis Adams ha descrito con una frase esta situación: en la ciudad solamente hay "configuraciones múltiples y cambiantes de identidades desplazadas".

Solo que las cosas pueden salir mal. El retrato de M. Verges que Adams coloca en una parada de autobús en Alemania, es en efecto el del defensor de los militantes argelinos del FNL (Front National de Libération) durante la Guerra de Argelia, pero es del mismo modo el retrato de un hombre ambiguo, de un antisemita convencido, del defensor del nazi Klaus Barbie, cuyo rastro se perdió durante una decena de años al lado de los soldados rojos camboyanos de Pol Pot. En otras partes, Adams fijara carteles con imágenes de la Guerra de Argelia. ¿Qué quieren decir? Mas allá de un drama colonial, ¿también se trata, ahora que el tiempo ha pasado, de la opresión de las mujeres, del imperialismo en general... incluso del integrismo?

Si los dispositivos de Dennis Adams apuntaran solamente a reproducir la ambigüedad generalizada de todas las emisiones e interferencias de emisiones de nuestro universo posmoderno, estaríamos tentados a responderle a la manera radical de Virginia Woolf: "El arte no es una copia del mundo real. Uno de los dos es más que suficiente".

Esta respuesta no deja de ser seria. Nos preguntamos por qué sería necesario que los mecanismos más simplistas y más embrutecedores de la publicidad y del acondicionamiento urbano fueran sublimados en el arte y viceversa. Ya no tenemos necesidad de que Benetton "sublime" a Alfredo Jaar, ni que Kruger "sublime" las señales luminosas alquiladas por las ligas en contra de la venta libre de armas.

La paradoja a la que se enfrentan los artistas como Wodiczko o Adams es la paradoja de una sociedad cuyas diferentes instituciones, tanto privadas como públicas, absorben la crítica a fuerza de repetición y sin inmutarse, banalizándola en la oleada de imágenes e informaciones, o desviándola en beneficio propio en los mecanismos de la comunicación.

Desde esta perspectiva la política se vuelve para el artista un campo como cualquier otro, un terreno que puede ocupar profesional y eficazmente, una zona de inscripción en la que, paradójicamente, el material político se disuelve en el artístico, conservando su simbolismo político pero perdiendo su eficacia política. Tal es el ataque frontal que puede dirigirse a artistas como Dennis Adams,

Alfredo Jaar, Krzysztof Wodiczko, Barbara Kruger, y Hans Haacke. Tampoco se trata de arte politizado o de arte político, sino de política estetizada a título de objeto entre otros. Estos artistas orientan su obra hacia los temas y acciones de la política pero sin llegar a salirse del campo artístico. El arte se vuelve activista y sustituye a la acción. La ventaja es de todas maneras doble: se gana una actividad remunerada -un nicho, como se dice en términos de mercadotecnia-, y se descubre, con alivio, la aparente creencia de que alguien sigue ocupándose de la política, que esta no se ha abandonado a la apatía, que hay compromiso.

¿Acaso no hay algo que temer en esta apropiación de lo político por parte de los artistas en la medida en que se cultiva el sentimiento ilusorio de que el mundo será por lo menos transformado y salvado por el arte? Tal sería el último refugio de la mala conciencia y de la corrección política. A menos que, al decir esto, no haga yo más que prolongar la ilusión de un arte crítico-crítico.

#### IV.

¿Y si, al contrario, el tiempo del arte crítico-crítico hubiera pasado en favor de un arte que mantiene una relación distinta con la realidad? La sociedad técnica y tecnológica, la sociedad de la comunicación, no deja, en efecto, de generar representaciones de sí misma, de su funcionamiento y de lo que ocurre en EUA. Vivimos en medio de una oleada de imágenes y la realidad está penetrada, embebida de imágenes. Los hechos y las imágenes se entretajan para formar la realidad. Ésta no cesa, por decirlo así, de reflexionarse y de concebirse a través de mil reflejos de naturaleza muy diferente, pero que no dejan de ser reflejos: imágenes publicitarias, reportajes, cintas de videovigilancia, entrevistas, documentales, talk shows, series televisadas, comentarios políticos, editoriales, ensayos de pensadores, obras de arte, etc. La sociedad se vuelve, a través de esos procesos, una sociedad reflejante o reflexiva, en todos los sentidos del término. Es una sociedad que, a través de esos reflejos de ella misma, toma conciencia de sí, se piensa, forma una reflexión desordenada pero continua de sí misma. También a partir de esta reflexión, actúa sobre sí misma a través de todas esas representaciones que le permiten organizarse y controlarse. Pero no por ello existe una "gran teoría", una

representación única desde el punto de vista de Dios, de Sirio o, vale lo mismo decir, de ninguna parte: solo destellos de espejo que se difunden hasta el infinito, y que jamás ofrecen la totalidad de una imagen sino puntos de vista y perspectivas en constante movimiento.

Una característica importante de esta realidad "reflexiva o reflejante" consiste en que es indisociable de sus aparatos y modelos de desciframiento. Los dispositivos de reflexión producen imágenes-modelo que, en el interior de las cosas, permiten aprehenderlas y descifrarlas. Estos dispositivos penetran esta realidad y, en su interior, nos permiten adaptarnos a ella. Las maquetas, diagramas, imágenes, visualizaciones, como se les dice, no sustituyen a la realidad: se integran a ella.

Frente a esta situación de un mundo pletórico de imágenes y de representaciones, armado de dispositivos de visualización, los artistas se encuentran en una situación nueva y delicada. Podríamos resumir la paradoja diciendo que el artista de la mimesis no tenía más rival que la realidad misma, en tanto que el artista, en este mundo reflejante, tiene en lo sucesivo como competidor a todas las fuentes de producción de imágenes. Sin siquiera hacer intervenir a los grandes medios, todos andamos con nuestras videocámaras, magnetoscopios, grabadoras, aparatos de fotografía y ficheros informativos de las fuentes de este tipo... El arte ya no logra extraerse del caudal de las imágenes para situarse en una posición propia.

Ha habido tentativas de defensa, de alarde y de resistencia. El formalismo, con su esfuerzo por distinguir entre vanguardia y kitsch, fue una tentativa heroica de atribuir al arte un ámbito de pureza donde no pudiera confundirse con el grueso de las imágenes y de la reproducción técnica. Otros intentos han tratado de introducir una dimensión crítica en el seno de las imágenes. El arte pop lleva consigo esta ambigüedad última que consiste en poner en circulación las mismas imágenes que las de la sociedad de consumo, pero acompañándolas de un comentario crítico, aunque sea a través del carácter estupendo que se otorga al signo comercial elevado al nivel de icono. Pero los fracasos de esta búsqueda de dimensión crítica son visibles en la necesidad, en que se halla el arte postmimético, de garantizar su naturaleza crítica mediante su confinamiento a los lugares de celebración, como los museos o los institutos de vanguardia,

que diferencian de manera elitista lo que no es fundamentalmente diferente del grueso de las imágenes de la publicidad, de la prensa, de la televisión, de la industria cultural, sino por las etiquetas que se les pegan.

De hecho, los artistas vuelven a encontrarse ante la paradoja de una sociedad donde toda imagen crítica y distanciada esta en vías de recuperación por el sistema de las imágenes que absorbe sin descanso todo aquello que pretende primero escapársele. Mondrian se vuelve tema de telas, Picasso vende los perfumes y pañuelos de Paloma Picasso. El arte ya no está en situación de expresar una opinión crítica que sería más perceptiva, mas lucida, que ayudaría a ver mejor. Ya no puede situarse en una posición particular que le permita percibir mejor y por lo tanto, hacer comprender, denunciar, modelar: cada imagen pretende hacer ver mejor que otra, por la simple razón de que es nueva. La mimesis se vuelve tan omnipresente que ya no tiene funciones descriptivas. Tal vez ya no produzca señuelos ni ilusiones, solo diversión, centelleo, desorientación, pirotecnia.

La producción artística se vuelve, a su manera, un elemento del proceso reflexivo, una pieza de la autorrepresentacion del mundo y de sí. Aquí podríamos evocar las ideas de pensadores de la sociedad reflexiva como Luhmann y Giddens : existe una lógica inmanente de la representación del mundo por el mismo en sus fragmentos, sus conciencias y sus identidades sucesivas. Toda representación participa en ese juego de la representación reflexiva.

A mi juicio, lo que cuenta en adelante no es ya la mirada que el arte dirige a la realidad o a la sociedad, sino el arte que repercute en el funcionamiento social, siguiendo los mismos principios de funcionamiento y utilizando las mismas tecnologías. He ahí por qué, efectivamente, ya no puede haber arte crítico ni distanciado, visionario, sino solamente modos de proceder que, de entrada, son recuperados. Ni siquiera recuperados, en realidad, puesto que jamás salieron del funcionamiento social ni de la producción social; jamás pudieron distanciarse de ellos. En lo sucesivo, todos estamos atrapados en ese círculo de reflexión ese círculo reflejante. Lo que se vuelve significativo es la pareja sociedad-reflexión de la sociedad, pero resulta casi imposible aprehenderla, si no fugazmente o por chispazos, en un pensamiento parecido a uno de los destellos de reflexión. Un nuevo

Hegel nos permitiría posiblemente imaginar ese círculo vertiginoso de la auto reflexión.

<sup>1</sup> *Arte y cultura*, trad.al francés, p.16

<sup>2</sup> *Situations III*, p.26

## *La resistencia y más allá*

Cuauhtémoc Medina

"Resistencia" es ante todo el significante de la política post-revolucionaria. "Resistir" se ha vuelto la divisa del activismo altermundista, y la lectura de la pasividad o las evasivas por las que el subordinado ya no busca oponer a la hegemonía la promesa de otra (supuestamente: "su") hegemonía, sino mediante las tácticas multiformes de la erosión, la desviación, la postergación, la disuasión y el fraude. En lugar de revertir sobre el amo su propia violencia (la expresión clásica de Lenin: "Los trabajadores necesitan al Estado para aplastar la resistencia de los explotadores") hoy el radicalismo se concibe como una experiencia colectiva, tentativa, anti-programática y ácrata, que se ejerce en forma de erupciones dispersas, horizontales y asincrónicas, ocasionalmente invisibles, y ojala que inevitables. La



oposición al capitalismo y sus manifestaciones (y/o a occidente y sus valores) ocurre en nombre del único sujeto que puede escapar a las rutinas cada vez mas perfeccionadas de control y la represión, ese actor indocumentado y nómádico que De Negri y Hardt llaman la "multitud" y que se manifiesta "No jerárquica y acéfala" en un perpetuo "festival de la resistencia".

Dos slogans bien podrían ayudarnos a intuir los bordes de esta política. Por un lado, el renacimiento del lema ludita: "*put the spanner in the works*" ("traba el mecanismo con la llave de tuercas"). Atendemos al renacimiento de la acción directa, ya sea en las luchas de los globalicríticos de Seattle o Monterrey o en la lucha armada de los neozapatistas como expresión de una extendida erosión del sistema de control. Mientras el esclavo simula obedecer, adaptarse, consumir y atemorizarse, va dejando de ser el instrumento para convertirse en un obstáculo. Y por otro lado, hay que sacar un balance de la generalización de la frase "*Resist to exist*" ("Resistir para existir"). La resistencia se ha convertido en la única vía de reconocimiento contemporáneo que no se mide en términos de la espectacularización de los "quince minutos" de la fama warholiana. La resistencia aparece como modelo fundamental de la manifestación.

En la primera mesa del SITAC, acometimos la cuestión de la resistencia desde cuatro posiciones venturosamente variadas, que se agruparon de hecho en dos diálogos bien precisos. En primer lugar, dos de las ponencias de este ciclo se centran en la tarea de revisar la noción de "resistir" en tanto desborda el dualismo con el que la modernidad concibió las relaciones entre "El Poder" y todo lo que Michel Foucault llamaba, con una fabulosa ironía, la idea de *un* lugar del gran Rechazo", es decir, el "alma de la revuelta", "foco de las rebeliones" y la "ley pura del revolucionario". Aunque con un vocabulario y estrategias muy distintos, María Inés García Canal y Giuseppe Patella sugieren la necesidad de pensar a la resistencia de un modo relacional y amparados en el concepto de la diferencia. Posteriormente, Boris Groys y Yves Michaud nos enfocaron un poco más al ámbito de los debates artísticos. Estos dos autores ven como necesario discutir la noción de resistencia en relación directa con el debate acerca de la autonomía estética, ya para proponernos una nueva teoría estética de la política del reconocimiento, ya para sugerir que el

arte de nuestros días se define por ofrecerse a la sociedad como un dispositivo de autoconocimiento. Estas son dos posiciones que sugieren ciertos límites al uso de las categorías heroicas de la resistencia estética con respecto a la sociedad capitalista actual, para aventurarnos en un territorio más allá de la resistencia como tal. Michaud sugiere que, de hecho, el arte ha transitado ya de la crítica a la participación en el "círculo" de la reflexión social, en tanto que Groys sugiere que mientras la modernidad estética tenga como uno de sus fines una política estética de inclusión universal, es necesario concebir al Museo como un componente crucial en la formulación de una sociedad que aspira a un cierto igualitarismo estético.

<sup>1</sup> Vladimir Ilich. Lenin, *El estado y la revolución*, Editorial de lenguas extranjeras, Pekin 1966, p.30

<sup>2</sup> Michel Hardt y Antonio di Negri, *Empire*, Harvard University Press, Harvard 2000, p.399.

# *Business as usual: el mundo está en venta*

Antoni Muntadas

Espacios y  
tácticas de  
resistencia



Chaos



Order

### Francia y Alemania endurecen su posición

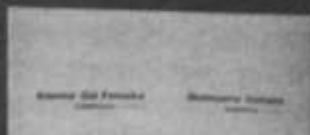
Madrid y Berlín respaldan a una intervención en el territorio del Líbano y en Irak. El Excmo. Sr. [illegible]



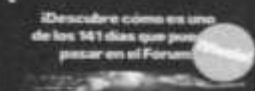
ARNOLD  
IS AN INSPIRATION

















It's time you stopped waiting  
for a world of possibilities to come knocking  
on your door. It's time to go.

**Bright Beginnings**

Are you learning  
something important  
about yourself today?  
We can help!

Call today to learn more  
about our programs  
and how we can help you  
achieve your goals.

1-800-888-8888



**Coca-Cola plant must stop draining water**

Environmentalists are demanding that the Coca-Cola plant in Mexico stop draining water into the ocean. The plant is accused of polluting the local water supply and harming the environment.

**Which do you choose?**

Between the two brands of Coca-Cola, which one do you prefer? The classic taste or the new, refreshing flavor?

Fortunately, all capitals  
in the world have  
one thing in common.

education center

**Design your Future  
at the Center for  
Professional Development**

**W**

**The New England  
Institute of Art**

[S]

**EL EDITOR  
MAS INFLUYENTE  
DEL MUNDO**

**Crecen un 21% el número de alumnos  
que elige una universidad privada**

Según un estudio reciente, el número de estudiantes que optan por universidades privadas ha aumentado un 21% en comparación con el año anterior. Esto se debe a la creciente oferta de programas de calidad y la flexibilidad que ofrecen.

**What's the business advantage?**

**Business and pleasure.  
Now in a phone plan.**

**Unmatched speed.  
Unequaled coverage.  
Unlimited access.  
Unbeatable value.**

**Do You Want to  
Choose the Location  
of Your New Store?**

**Why do you read the newspaper?**

**MARKETING  
TO  
GROW**



## *Bataille Monument*

Thomas Hirschhorn

### **1. Preparativos para el *Monumento a Bataille* en Paris y Kassel**

A partir de mi experiencia con proyectos en espacios públicos (hasta el momento he trabajado en 43 proyectos, tanto grandes como pequeños) se que la fase de preparación es extraordinariamente importante. Para este proyecto hubo que preparar dos aspectos al mismo tiempo. Por un lado había que calar el terreno en Kassel, lo que comprendía seleccionar el espacio en el que se llevaría a cabo el proyecto, la búsqueda de socios potenciales, becas, organizaciones locales y en general familiarizarse con la ciudad de Kassel. Por otro lado estaban los preparativos en Paris, que incluían discusiones sustantivas sobre Georges Bataille, la gente que impartiría los talleres, reunir el "software", en otras palabras, los materiales que se necesitaban

independientemente del espacio y de otros aspectos locales. Trate de aprovechar el tiempo lo más posible. Junto con Okwui (el director artístico Okwui Enwezor de Nigeria), establecí desde un principio las características básicas del proyecto: Sería un proyecto en un espacio público como parte de la serie de "monumentos"; versaría sobre Georges Bataille, como tercero de un total de cuatro filósofos previamente seleccionados. Dada la experiencia que ya había acumulado hasta el momento con los monumentos, planteaba desarrollar aun más el Monumento Bataille. Por ello, incluso antes de haber visitado Kassel por primera vez, en noviembre de 2000 ya había decidido hacer un monumento con una serie de elementos. Quería hacerlo justo en donde vivía la gente. En otras palabras, en una unidad habitacional. Quería hacerlo con los residentes. En función de lo que había aprendido del Monumento Deleuze, quería supervisar y darle seguimiento al proyecto personalmente durante la exposición. También quería estar ahí cuando se desmantelara. Hasta ahí era lo que había discutido con Okwui y lo que tenía claro. Durante el periodo entre noviembre de 2000 y abril de 2002 realice un total diez viajes cortos a Kassel. Sabía que quería dedicarle toda la energía personal posible a este proyecto, en otras palabras, viajar ahí sin mis asistentes. Eso siempre es difícil, ya que las leyes locales relacionadas a los espacios públicos son distintas a las de un museo o galería. Por ello, por ejemplo, era indispensable que hablara el idioma local del lugar. Entre en contacto con Robin Dannenberg, un trabajador social en Kassel a través de un conocido y se suponía que él me ayudaría en las distintas fases del proyecto. Más que su competencia como trabajador social, me interesaba el hecho de que conocía bien la ciudad y durante la etapa de preparación podía ayudarme a determinar el sitio para la obra. Yo sabía que el sitio era un aspecto de suma importancia y precisamente por ser tan decisivo, era algo que solo podía resolverse instintivamente, como cuando uno responde en una situación de emergencia. Esto se debe a que, aunque en total pase más de dos meses en Kassel, en verdad no conozco la ciudad, así es que necesitaba obtener información de residentes, conocidos, material informativo de la ciudad y naturalmente, la obtenida al visitar los lugares que estaban contemplándose. Como

quería que fuera posible identificar este sitio mentalmente con otro distrito en la ciudad o con otra ciudad o con otro país, el lugar escogido tenía que funcionar tomando esto en cuenta. La elección del sitio implicaba que de manera inherente este lugar debía contemplar su capacidad de ser transplantado. Y también tenía que ser un lugar que satisficiera los criterios que planteé anteriormente. Lo único que ayuda en esos casos es el instinto! Lo más importante a la hora de seleccionar un lugar en Kassel era: los posibles ayudantes, los residentes, los contactos de personas que podían ayudar. En este sentido, algo muy importante fue conocer a Lothar Kannenberg, el fundador independiente del Philippinenhof Boxing Camp. Después de visitarlo en diversas ocasiones y de conocerlo a él y a los jóvenes con los que boxea, estaba seguro que el Philippinenhof Boxing Camp y la carismática y ejemplar position de Lothar Kannenberg tenía que ser un ancla importante en mi proyecto en la unidad habitacional. Yo tenía que convencerlo a él y a los jóvenes de la seriedad de mi proyecto. El motivo por el que logre hacerlo es porque lo admiro. Por la lucha que está librando y por el mismo. El se ha convertido en un verdadero amigo. Por ende, la dinámica del campamento de boxeo fue uno de los diversos factores decisivos en la elección del lugar y conocer a Lothar Kannenberg fue importante para el proyecto. Por si solo esto explica que la etapa de preparación fuese tan larga.

Los preparativos en Paris incluyeron trabajar con Christophe Fiat, quien me explicó a George Bataille desde su punto de vista personal y lo contextualizo, lo cual me resulto muy enriquecedor. Al dialogar con Christophe, explore la obra de Georges Bataille. Esto fue una experiencia novedosa para ambos. Me explico a Georges Bataille. Lo incité a trazarme un mapa visual del trabajo de Bataille. Junto con Christophe, realicé cuatro viajes a las distintas etapas de la vida de Georges Bataille. Esta fue una de los mejores aspectos del trabajo sobre Georges Bataille. Los cuatro viajes fueron a St. German en Lave Veslay, Lacoste y a las cuevas de Lascaux. Aunque fueron breves, estos viajes significaron pasos importantes para entender el trabajo de Georges Bataille, así como una manera de acercarse a este libremente.

Christophe Fiat siempre hizo comentarios sucintos y precisos que me ayudaron a entender los contextos en la vida y obra de Georges Bataille. Estos viajes significaron más que una simple etapa de implementación del Monumento Bataille. Fueron momentos en los que me cayeron los veinte.

## **2. Construcción**

Montar el Monumento a Bataille tomo dos meses. Trabajaron entre 20 y 30 jóvenes y otros residentes de la unidad habitacional. Mi proyecto no pretendía que ayudaran a construirlo expertos, estudiantes de arte u otros conocedores de arte. Yo quería construir mi proyecto junto con los residentes. No hubo problema encontrando a jóvenes y a otros residentes que quisieran trabajar en el proyecto. El incentivo eran los 8 EUR por hora que pagaba como salario. Posteriormente regresare al problema del pago. Para mí, algo que me quedaba claro era que todo mundo debía obtener una remuneración por su trabajo. ¡Detesto el trabajo voluntario en aras del arte! Me niego a conseguir voluntarios, eso es, trabajadores sin paga, para realizar mi obra artística.

Construir el *Monumento a Bataille* es el proyecto más difícil que he creado. Me extralimité y me agoté. Tuve que sacar fuerzas de donde no había. La construcción fue demasiado demandante en términos técnicos, logísticos y de dinámica de grupo. Fue un desastre Nunca tuve más dudas sobre el Monumento a Bataille que durante la etapa de construcción. Quería crear mi proyecto con jóvenes y residentes de la unidad habitacional. No quería excluir a nadie. A nadie, nunca! Mi planteamiento fue "Si vives aquí, puedes trabajar en el proyecto". El grupo que se reunió era muy diverso en términos de edad, antecedentes culturales y sociales y actitud hacia el trabajo. Cuando a pesar de todos los problemas sobrevivimos la primera semana, fui a casa –me había cambiado a un apartamento en la unidad- y descubrí que se habían metido a mi departamento y me habían robado mi estéreo, así como equipo fotográfico y de video. Yo sabía que había sido uno de nosotros y sabía que el proyecto se tambaleaba. Tenía serias dudas sobre mi proyecto. Tendría que provocar una solución ya que esta era una prueba del contacto que tenía mi proyecto con la realidad.

En otras palabras, me preocupaba si mi proyecto no estaría demasiado fuera de la realidad. También tenía que asumir la responsabilidad por lo que había sucedido. No tenía otra salida. O pasaba esta prueba o era el fin de mi proyecto. Solo podría sortear el obstáculo si recuperaba toda la propiedad robada sin tener que buscar al culpable o culpables y sin verme obligado a recurrir a la policía. Pasé la prueba y solo lo logré porque me enfoqué a mi proyecto artístico. Cuando recupere todo lo faltante supe que mi proyecto era difícil y complejo, pero no estaba alejado de la realidad, había dudado de mi trabajo, pero esto me ayudó a eliminar todas las demás opciones. Me colocó en una situación de emergencia que me obligó a tomar la decisión correcta.

Estaba haciendo el proyecto porque en ese momento estaba confrontando la pregunta fundamental que planteaba: ¿yo que quiero? No podía responder a esta pregunta hipotéticamente. Tenía que ser activo, tenía que actuar y utilizar un cierto grado de autoridad y también de fuerza. Tenía que contrarrestar la teoría con la práctica. Esta experiencia y el final feliz de la prueba fortalecieron mi meta de no querer excluir a nadie de trabajar en el proyecto. A pesar de la presión de los trabajador4es del grupo contra quienes sospechaba eran los ladrones, pensé que si el arte no era capaz de resistir esta presión normativa de la exclusión, entonces ¡nada lo logrará!

El construir a pesar de los problemas cotidianos, que aunque tenían solución surgían simultáneamente, fue un acto de fortaleza que me era difícil evaluar ya que era un acto de fortaleza porque yo, Thomas Hirschhorn, era el iniciador, el organizador, el patrón. Por poner atención solo a los tiempos, con frecuencia perdí contacto con la experiencia de construirlo juntos. También creo que es imposible para mí decir con certeza que era posible hacerlo de alguna otra forma. Algo que si puedo decir que sucedió y que no es un fenómeno nuevo. En otras palabras, desconocido para mí, es la formación de un satélite. Una experiencia negativa que he tenido en más de una ocasión, que tampoco podía haber prevenido en este proyecto, es el de aislarme del proyecto grupal de Documenta II. A pesar de las excelentes condiciones en las que empezamos, y con ello me refiero a la relación con el equipo de Documenta II, no pude evitar todos los conflictos. No

es que le tenga miedo al conflicto o que trate de evadirlo, pero Platform 5 es una exposición colectiva. Por un lado había razones objetivas para esta marginación: la distancia geográfica entre mi proyecto y las principales sedes de exhibición, el estrés que se fue acumulando al acercarse el día de la inauguración y las crecientes y claras jerarquías que se estaban definiendo y que tenían un efecto negativo en función de la asistencia técnica porque estaban más lejos. Pero creo que yo mismo ayudé a fomentar el conflicto y a crear una energía negativa porque no puedo resistir el deseo de ser un guerrero solitario. Esta no es la primera vez que me sucede y creo que es absolutamente innecesario, especialmente porque no solo me estaba alterando yo, sino que en esta ocasión también a las personas con las que estaba trabajando. Desde la primera fase, recuerdo una maravillosa respuesta de Marco, uno de los trabajadores, a una persona que pasaba por ahí y pregunto: "¿Y se supone que eso es arte?" Su respuesta fue "¡Si, porque lo hicimos juntos! ¡A pesar de todo, acabamos la construcción el 5 de junio de 2002, justo a tiempo, y todos los elementos del *Monumento a Bataille* se terminaron!

### **3. La inauguración del *Monumento a Bataille***

Al igual que el resto de la exposición de Documenta n, la inauguración del Monumento a Bataille se llevo a cabo a lo largo de tres días. Decidí que tendríamos una celebración de tres días en la unidad habitacional. Todos los días, eso es el 6, 7 y 8 de junio, hubo comida y bebida gratis en la cafetería a partir de las 6 de la tarde. Por otro lado, quería agradecer a los residentes de la unidad que aceptaron el proyecto a pesar del ruido y del espacio que utilizamos. Además, quería que tuviéramos nuestra propia inauguración aquí en la unidad habitacional. Esto funcionó bien, aunque la familia Kaban, que estaba encargada de la cafetería, difícilmente podía atender a la multitud de jóvenes. Lo más importante, sin embargo, es que la inauguración en la unidad sirvió para crear un público mixto. Aunque debo admitir que eso lo planeo a propósito. Había asumido que los visitantes que asistieran a la inauguración de Documenta II no serían los visitantes regulares, así es que a lo largo de estos tres días la invitación a la gente del rumbo

promovía que hubiera una interacción directa entre los residentes y los visitantes de Documenta n. Me sorprendió la cantidad de visitantes de Documenta n que llegaron a la unidad habitacional Friedrich Wohler. Aunque definitivamente tomaba mucho tiempo y el horario del programa estaba muy saturado, noté la seriedad y genuina curiosidad de muchos visitantes. ¿Sería por el mito Documenta? Por eso también me sorprendió la rapidez con la que la gente externaba opiniones sobre mi trabajo, aun desde la primera noche! Coloqué una cita de David Hammons sobre unos paneles que habíamos puesto en las paradas del transporte que llevaba y traía a la gente a la unidad habitacional Friedrich Wohler y frente a la entrada de la Binding Brauerei: "El público de arte es el peor público del mundo. Son demasiado educados y conservadores, están ahí para criticar no para entender, y nunca se divierten. ¿Por qué tratar de interactuar con ese público? Es como meterse a la boca del lobo, así que me niego a tener que ver con ellos y prefiero interactuar con el público de la calle. Ese público es mucho más humano y sus opiniones vienen del corazón. No tienen razón alguna para jugar juegos, ya que no tienen nada que ganar o perder". Leí esta cita en Londres en la exposición "Protest and Survive" en la que participé. Esta cita es problemática así como contradictoria, pero da en el clavo de las complejidades del trabajo en espacios públicos y la audiencia en estos. David Hammon es parte del mundo de arte y su trabajo se inserta ahí. Sin embargo, estas frases también afirman enérgicamente la autonomía de la obra de arte. Yo quería hacer honor a esto y a la vez proponerlo como una invitación a la reflexión y que fuera un punto en común entre las dos paradas del "servicio de transporte". También es un homenaje al trabajo del artista David Hammons, a quien aprecio mucho. Lo que veo en esta cita que es totalmente aplicable a mi proyecto *Monumento a Bataille*, es que tampoco tiene nada que ganar o que perder. El trabajo en los espacios públicos no puede ser un éxito o un fracaso. Es otra cosa. Tiene que ver con la experiencia, con exponerse uno mismo, con la resistencia y con llevar a cabo una experiencia. El proyecto en el espacio público nunca es un éxito total o un fracaso total. Pienso que trabajar en el espacio público no responde a estos criterios. ¿Soy capaz de lograr el contacto con la gente? ¿Puedo crear eventos? ¿Estoy trabajando con empeño?



Justo el día de la inauguración me di cuenta que previamente, durante las etapas de planeación, preparación y montaje, nunca se me había ocurrido que el *Momento a Bataille* podría ser discutido y criticado como un proyecto de arte social. Creo que es completamente válido que los temas sociales sean tratados por medio de un proyecto artístico. Pero yo estoy hablando sobre el entorno, el medio ambiente, el mundo en un sentido amplio. Ese es el objetivo de mi trabajo. No le temo a las falsas interpretaciones o a los equívocos, ni a la falta de comprensión. Pero algo que siempre he tenido claro es que no soy un trabajador social. ¡Mi proyecto es un proyecto de arte que busca afirmar su autonomía como un proyecto de arte!

Este fue el inicio y el punto medular de todas las discusiones que tuve con la gente que trabajaba en el proyecto y con los visitantes. Precisamente porque el *Monumento a Bataille* es un proyecto de arte me puedo negar a rechazar que cualquiera trabaje en este; y porque el *Monumento a Bataille* es un proyecto de arte, es imperativo que en cuestión de contenido no sea influenciado por los deseos de los residentes. El planteamiento de trabajo era: “Yo como artista no les estoy ayudando; no quiero ayudarlos o preguntarles cómo les ayudo. Como artista les estoy preguntando si pueden y quieren ayudarme a terminar mi proyecto. Creo que los residentes y los trabajadores lo entendieron y lo aceptaron. Quería que los residentes de la unidad habitacional tuvieran claro por qué quería crear mi obra de arte justo ahí, con ellos. Quería crear mi obra de arte en una unidad habitacional que en sí misma es parte de la realidad. Sin ilusiones; sin fantasmas. Quería actuar; quería actuar con y a través del arte. La esperanza no como sueño o escape. La esperanza como discusión y confrontación. La esperanza como el motor de la acción. Sólo se actúa porque se tiene esperanza. ¿Y, si el *Monumento a Bataille* iba a ser montado, supervisado y después desmantelado junto con el artista, qué podía resultar más natural, más lógico que solicitar la ayuda de los residentes? ¿Por qué habrían de supervisar y montar este proyecto especialistas si hay suficiente gente en la unidad habitacional dispuestos a hacer el trabajo? ¿Acaso no es la elección más obvia y

comprensible? Y por ende parecía lógico decir: “¡No se necesita el apoyo de técnicos especializados, rápidos y talentosos, se necesita el apoyo de los residente!” ¡Por esa simple razón el proyecto se está haciendo aquí! En ese sentido, los trabajadores nunca fueron “materiales”. A diferencia de estp, yo no hubiera podido terminar mi proyecto por mi cuenta. Por eso pedí: ¡No lo hagan a mi manera! ¡Hagámoslo juntos!”!

#### **4. a. El servicio de transporte**

Yo quería que el servicio de transporte fuera un elemento del Monumento a Bataille y no un servicio separado. El servicio de transporte iba a ser el eslabón entre la unidad habitacional y la Binding Brauerei y viceversa. Era una suerte de taxi que iba de uno al otro lado en forma totalmente gratuita entre el *Monumento a Bataille* y otras partes de la plataforma 5 de Documenta II. El servicio de transporte también era una manera de regular el flujo de visitantes. No quería que vinieran camionadas de visitantes o visitantes en autobuses turísticos al Monumento a Bataille; quería que vinieran en pequeños grupos. En nuestros Mercedes-Benz cabían un máximo de quince personas. Pensé que esto estimularía las conversaciones personales y protegería a la unidad habitacional de grandes grupos de turistas de arte. De hecho, creo que es la única forma posible de confrontar al arte en forma individual. Naturalmente, no podíamos evitar por completo los grupos de turistas de arte, pero por lo menos quedaba a la iniciativa del grupo en particular y no se hacía nada para promover su visita. Se capacitó a cinco conductores y el servicio de transporte fue un elemento que cumplió su meta de transportar a la gente y que platicaran durante el recorrido. Los choferes mismos ayudaron a que la visita al *Monumento a Bataille* se convirtiera en un verdadero evento para muchos de los visitantes. En un principio pensé en utilizar cuatro vehículos, pero eso fue imposible por cuestiones económicas, así es que utilizamos dos carros que casi siempre estaban al tope. Era inevitable que hubiera colas en la parada en la Binding Brauerei. Esto no fue muy satisfactorio. Se agravó especialmente hacia finales del periodo de exposición. Tengo que admitir que aún en mi proyecto había colas y era necesario esperar. Esto es algo crítico de las operaciones de exposiciones. Cuatro carros

hubieran reducido más no evitado estas colas totalmente ya que con frecuencia uno de los carros estaba en reparación.

El servicio de transporte resultó ser un elemento caro del *Monumento a Bataille* pues además de comprar y mantener los carros, adquirir gasolina y naturalmente pagar los honorarios por hora de los choferes, los dos carros entraron al taller más de diez veces en total. Esto puede deberse al hecho de que eran carros usados o a los diferentes estilos de manejar de cada uno de los choferes. Así mismo, las reparaciones con frecuencia no estaban bien hechas o estuvieron incompletas lo cual es mi responsabilidad, ya que yo siempre quise que los carros regresaran a la calle lo antes posible, sin importar quién hacía las reparaciones y cuanto costaba. No hubo accidentes, lo cual muestra la seriedad y el compromiso con el que los choferes desempeñaron su labor.

#### **4.b. La biblioteca Georges Bataille**

El propósito de la biblioteca “Georges Bataille” fue facilitar conexiones en base al trabajo de Georges Bataille. Con esto en mente, en la biblioteca no había libros por o sobre Georges Bataille. En lugar de esto había tomos sobre cinco temas: la palabra, la imagen, el arte, los deportes y el sexo. Todos estos “campos de atracción” del trabajo de Bataille debían expandirse y desarrollarse. Uwe Fleckner, quien propuso estas categorías y seleccionó la mayor parte de los libros y cintas, reunió la lista de libros de manera extremadamente precisa y subjetiva. Me da mucho gusto que insistió en esta selección sin compromiso ni concesión alguna. Sin embargo, debo admitir que en un principio me sorprendió que la cantidad de libros fuera tan pequeña. Había 800 libros y cintas en total. Creo que me sorprendió porque habíamos instalado muchos estantes para libros y cuando colocamos los materiales se veían bastante vacíos. En un principio esto fue difícil de soportar, pero fue bueno resistir el impulso de llenar los estantes. También subestimé la lista de libros compilados por Uwe fleckner y me da gusto que no solo colocamos un letrero con esta lista, sino que hicimos fotocopias. Muchos visitantes se llevaron una copia. Esto no me parece totalmente positivo porque tiene que ver con la necesidad consumista de llevarse algo con uno. Pero la lista no sólo era una

forma, también era un programa que tiene sentido independientemente de la biblioteca. El espacio de la “biblioteca”, con sus sillas, sofás y sillones se convirtió en una habitación en la que se empezaron a reunir los jóvenes de la unidad habitacional. Haciendo un balance realista y modesto, esto llevó en algunos casos aislados a que los residentes del coplejo tomaran prestados los libros. Recuerdo a Elfriede, quien tomó prestados y leyó todos los libros del Marqués de Sade, autor a quien previamente desconocía. Los más solicitados fueron las cintas de video. Lo que más me impresionó en cuanto a los videos pornográficos es que nadie me dijo nada moralista respecto a ellos. Aparte de las discusiones iniciales sobre el éxito arrollador de estos videos y el hecho de que no se podía garantizar que los menores de edad no los vieran, el tema “sexo” en la biblioteca parecía regularse a sí mismo ya que a los pocos días todo lo que quedaba en la biblioteca de los videos pornográficos eran cajas vacías. La biblioteca era un espacio abierto en el que visitantes y residentes, especialmente los jóvenes, se podían reunir. Noté que por un lado era importante que este cuarto le perteneciera a los jóvenes (ya que ellos viven aquí), pero que también había un equilibrio puesto que era una biblioteca en la que la gente podía tomar prestado un libro, hojearlo o leerlo en calma y debía funcionar como tal. Tuve muchas experiencias en torno a la biblioteca. Me gustaba cuando los residentes decían, “Voy a la biblioteca” o “Nos vemos en la biblioteca”.

#### **4.c. La exposición Bataille**

El objetivo de la “exposición Bataille” era transmitir información y conocimiento sobre la vida y obra de Georges Bataille. Cuatro partes de la exposición se enfocaron a este objetivo. La topografía en el centro del cuarto mostraba dos mapas sobrepuestos: el diagrama de la obra de Gerorges bataille y un mapa en relieve de la ciudad de Kassel. Ahí estaban los libros de Georges Bataille para representar el edificio, en otras palabras, las obras eran las estructuras. Con cuatro video integrado y un video sobre los Papuanos quería representar el movimiento, las fuerzas dinámicas en la vida de Georges Bataille, así como lo que yo consideraba increíble relevancia tópica. Me aseguré de que los videos estuvieran transmitiéndose constantemente y que el

sonido de cada uno de ellos siempre fuera claro. Especialmente después del primer mal entendido sobre el uso y propósito del equipo de video, esto a fin de cuentas funcionó bien, lo cual considero que es importante ya que no hay nada más frustrante que ir a una exposición en la que no sirven los videos. Me da gusto que en la unidad habitacional Friederich Wöhler logramos mantenerlos funcionando hasta el último momento. La tercera parte de la exposición eran unos paneles móviles. El material en ellos debía iluminar los puntos esenciales del trabajo de Batailles. Aquí hubo demasiada información que estaba solamente en Francés. No presté suficiente atención durante la etapa de planeación en París para asegurarme que hubiera suficientes materiales escritos en alemán para los paneles móviles. La crítica expresada en este sentido fue totalmente justificada. Por último, la cuarta parte de la exposición y la más importante fueron los libros por y sobre Georges Batailles. Traté de que estuvieran disponibles en alemán, inglés, francés, y turco. Creo que faltó mucho espacio para ello. La sala de exposición era demasiado pequeña, así es que no era fácil acceder a los libros. No había instalaciones formales para sentarse, lo que hacía incómodo ver los libros. Los libros estaban ahí, pero su presentación era meramente simbólica. Había un espacio físico pero no mental disponible para las obras de Bataille. También pienso que el papel que jugaron los respectivos trabajadores en la exposición no estaba suficientemente definido. Ellos fueron los únicos involucrados en el Monumento a Bataille, cuyo rol era meramente pasivo. No era posible que ellos se involucraran más activamente; al igual que en un museo, ellos solo estaban para fijarse en lo que sucedía a su alrededor. Los que por lo menos hizo agradable, es que los niños de la unidad habitacional con frecuencia se sentaban en el sofá cuando sus amigos mayores estaban trabajando de custodios. Una cosa que también me gustó de la exposición así como de otras secciones (biblioteca, estudio de TV) fue que había textos, grafiti, y dibujos cubriendo más de la mitad de los espacios en los paneles durante la exposición. Esa forma de apropiación es hermosa ya que poco a poco se fue haciendo más densa y fue cubriendo los paneles. Esto no fue planeado ni intencionado. Si bien parte de estos agregaba contenido y afirmaciones que posteriormente podían ser discutidas, también era única forma de enriquecimiento

formal. Al mismo tiempo le dio una mayor complejidad al contenido del *Monumento a Bataille*

#### **4.d. La cafetería**

Mi proyecto anterior, el *Monumento a Deleuze*, me dio bastante experiencia. Por ejemplo, en la discusión con los residentes se sugirió que tuviéramos un estancillo de bebidas o un lugar en donde sentarse a tomar un refrigerio afuera del monumento mismo. Al planear el *Monumento a Bataille* desde el principio pensé en tener una cafetería – no afuera del monumento, sino como un elemento equivalente del monumento, como parte integral. La idea de una “cafetería” no es, o no en principio, ofrecer alimentos y bebidas, sino ofrecer la oportunidad de platicar, conversar y pasar tiempo juntos. Al mismo tiempo, la cafetería era otra ancla para la unidad habitacional y para los residentes. Para mí era claro que la cafetería sería operada por los residentes de la unidad habitaciones. La cafetería es una puerta, una entrada al monumento ya a la vez parte del monumento. Con frecuencia la gente se reúne en monumentos en las ciudades a tomar algo o a platicar. También esperaba que la cafetería existiera y fuera utilizada por los visitantes a Documente II así como por los residentes. Esto sucedía especialmente en las noches. Pensé que era agradable que a las 10 de la noche, cuando “cerraba” la cafetería, los últimos comensales generalmente eran de la unidad habitacional. También era agradable que algunas personas iban a la cafetería casi todos los días, aunque no visitaron ningún otro elemento del monumento.

Siempre he asumido que cualquiera que bebiera una cerveza o comiera un döner kebab en la cafetería también utilizaría el resto del monumento. En un principio fue difícil encontrar quien operara la cafetería porque los que habían expresado interés tenían miedo del riesgo económico que implicaba. Mis condiciones fueron que no se pagaría renta, ni cuentas de agua o electricidad. Los operadores se podían quedar con los ingresos de la cafetería. Pero ellos debían encargarse de comprar toda la comida y bebida y, lo más importante, la cafetería tenía que estar abierta doce horas diarias, todos los días de la semana al igual que otros elementos del monumento. En un principio

esto espantó a los posibles operadores. Al final se encontró una solución durante una discusión con los residentes, como sucedió frecuentemente en la unidad. La familia Kaban decidió operar la cafetería. El compromiso y realismo de esta familia jugó un papel central en el hecho de que la cafetería fuera un lugar de reunión y un sitio para platicar. El que la familia Kaban (mamá, papá, dos hijos, abuela, tío y tía) fueran amigables así como su disponibilidad, con frecuencia llamaba la atención. Operaban la cafetería con bocadillos turcos y alemanes de manera completamente independiente. Me dio gusto que tomaron su negocio muy seriamente. Todas las noches limpiaban hasta las 2 p.m. y preparaban lo del día siguiente, cuando abrían a las 10 a.m. Aunque realmente no me importaba y la familia Kaban tampoco expresó un deseo de comentarlo, no creo que ellos se hubieran arrepentido de los riesgos económicos o de otra índole que tomaron.

En este sentido me gustaría decir que no había considerado ningún sistema adicional compartido de distribución del riesgo o de las utilidades. Pero esta experiencia me hace pensar seriamente que es algo que podría considerarse como una opción a futuro ya que eso hubiera incrementado la participación de la unidad habitacional.

#### **4. e. Estudio de televisión**

El objetivo del “Estudio de televisión” era crear reportajes televisivos de aproximadamente 10 minutos de duración desde la unidad habitacional Friederich Wöler y transmitirlos en el canal abierto de la ciudad de Kassel. Estos reportajes televisivos serían producidos y editados por jóvenes y otros residentes y trabajadores y posteriormente transmitidos por ese canal. Los programas no tenían que tratar sobre Georges Bataille. Se suponía que debían ser reportajes sobre la unidad habitacional, sus residentes, un trabajador o un visitante al *Monumento a Bataille*. No queríamos hacer ningún reportaje en la ciudad. Todos los programas serían locales, desde la unidad habitacional y sobre la unidad y los eventos que sucedieran aquí directamente. Me dio mucho gusto ver la acumulación de videocasetes y me complace que pudiéramos transmitir un nuevo programa cada día de producción, es

decir 72 días (excepto sábados y domingos). Hay algunos reportajes muy buenos, como aquellos en los que los jóvenes aprovecharon la oportunidad para hablar de ellos mismos, de sus problemas, sus puntos de vista. Y los de las conferencias de Christopher Fiatt, Jean-Charles Masséra, Manuel Joseph, Uwe Fleckner y Marcus Steinweg. No todos los reportajes expresaban la misma intensidad, necesidad y urgencia, pero todos trataban de basarse en la realidad circundante. Algunos de los reportajes no fueron discutidos o evaluados suficientemente por adelantado. Como consecuencia, algunos, especialmente las entrevistas con visitantes al *Monumento a Bataille*, carecían de vitalidad y compromiso. A veces escogíamos la solución más fácil y rápida para invertir el mínimo esfuerzo. Esta crítica o auto-crítica, no solo es aplicable al Estudio de Televisión. Con frecuencia yo ya no tenía fuerza, muchas veces carecía de la energía necesaria para abordar temáticas más difíciles, A veces estaba satisfecho con lo mínimo, en otras palabras, la producción diaria de un programa. Quizá el “Estudio de televisión”, el elemento más sofisticado del monumento en términos de tecnología y organización, carecía de un apoyo que hubiera servido como eslabón entre los residentes que producían estos reportes y yo. El instituto Austriaco de Cultura organizó un evento seminario para la primera noche (11 de Junio). El simple hecho de que fuera de algo artificial –en otras palabras, el hecho de que fuera en la noche de la inauguración y estuviera organizado como evento oficial- ya nos daba una indicación de la complejidad particular y los problemas del *Monumento a Bataille*. Con el tiempo, el “Estudio de televisión” se convirtió en un centro de reunión debido a su localización geográfica en la unidad habitacional, la proximidad de los residentes y los trabajadores del Monumento. Por ejemplo, recuerdo veladas que pasé con Reinhold y su esposa Gudrum y amigos, sentados en frente del estudio de televisión. Estas situaciones hicieron que el estudio de televisión se constituyera en un pilar del *Monumento a Bataille*, abierto tanto a visitantes como a residentes, aunque los visitantes de Documenta II se sentaban *adentro*, en el estudio de televisión y los residentes se sentaban afuera, en frente del estudio.

#### 4. f.Los Talleres



Mi motivación para los talleres es que quería que el *Monumento a Bataille* tuviera efectos duraderos, en otras palabras, quería pequeños eventos que esporádicamente irradian del *Monumento a Bataille* y que se llevaran a cabo durante la exposición en la unidad habitacional Friederich Wöler. Había que crear algo aquí y ahora, que tuviera alguna relación con Georges Bataille. Mi experiencia con los talleres está dividida. Por un lado los talleres que organicé por adelantado, los talleres de Jean-Charles Massera, Manuel Joseph y Marcus Steinweg – estuvieron maravillosos y (regresaré a esto posteriormente) y fueron verdaderamente enriquecedores. Los resultados fueron palpables, lo cual evidencia que el *Monumento a Bataille* puede producir algo. Por otro lado, yo había imaginado que habría muchos más talleres, tales como una carrera de la unidad, un evento de box, pequeños conciertos con los residentes, un evento de baile capoeira, una conversación con la persona que trabaja en la unidad Kassel a cargo del proyecto *7000 Oaks* de Joseph Beuys para la Documenta VII. Ninguno de estos talleres de realizó. Esto tuve que ver con la falta de energía, simplemente no podía juntar la suficiente para organizar los talleres. También estaba tan ocupado supervisando las actividades diarias y manteniendo el *Monumento a Bataille*, que no me quedaba energía para organizar e implementar los talleres. Subestimé que sin preparación o asistencia organizacional, mi energía tendría límites. El único taller que se llevó a cabo que no estaba planeado por adelantado fue un trailer de construcción alternativa que se estacionó en el *Monumento a Bataille* durante una semana. Después de las dudas iniciales del superintendente del edificio, la administración interna y algunos residentes, se integró muy bien. En este caso también me sorprendió la tolerancia que mostró la mayoría de los residentes respecto a esta acción no aprobada que surgió gracias a que la inspiró el Monumento Bataille. La unidad habitacional también apoyó la exposición de construcción en el tráiler. Los dos debates de Jean-Charles Massera, quien trabajó con los jóvenes para representar los textos que habían escrito. Muy al principio dio lugar a discusiones intensas y sofisticadas. El humor, la comprensión y la ambición de Jean-Charles, generaron cimientos para el trabajo grupal que resultaron importantes para la cohesión continua y la seriedad de nuestro proyecto. Las diez cartas

falsificadas *La escultura como Toreo* de Manuel Joseph y su meta de llevarlas a los ciudadanos de Kassel distribuyéndolas por toda la ciudad fue maravillosa. Gracias al diario HNA, casi 10,000 copias de una carta llegaron a los buzones de las casas de Kassel: esto se repitió en el caso de cada carta en diez diferentes distritos de la ciudad. Fue una importante parte productiva del monumento a Bataille que Manuel Joseph distribuyera poesía de manera muy concreta, sin pensar o buscar una respuesta. En el panel móvil colocado en el estudio de televisión, en donde se colgaron todas las cartas de Manuel de alemán con traducciones al inglés y al francés, era posible seguir el desarrollo del taller. Me dio mucho gusto que las diez cartas con sus traducciones llenaron el panel. El taller de Marcus Steinweg, su idea de producción de texto, su entendimiento del *Monumento a Bataille* como una máquina, una “Máquina Bataille” fue extraordinariamente enriquecedor. Fue maravilloso ver un panel de exhibición sobre el “cine ontológico” que se montó en la biblioteca y siguió creciendo, y darse cuenta que cientos de personas se llevaron con ellos copias del texto de Marcus. Esto satisfizo la meta de Marcus. La filosofía confronta la realidad, inmediata y directamente. La filosofía actúa. La filosofía es necesaria. Esta afirmación tomó forma en el *Monumento a Bataille*. Así mismo, las visitas de varios días de duración que realizó Marcus a la unidad habitacional y su confrontación con mi trabajo y con el arte, su intensidad, la severidad de sus cuestionamientos y también su alegría llena de vitalidad, fueron momentos muy estimulantes y hermosos para mí. Estas fueron algunas de las cosas más hermosas que saqué del monumento.

#### **4. g. Webcams**

No quedé satisfecho con las webcams, el elemento que buscaba utilizar Internet para crear un eslabón con el mundo, con los no-visitantes. Creo que Internet existe con el propósito de la comunicación. Aparte de cualquier crítica respecto a contenidos en particular, lo que realmente crítica respecto a contenidos en particular, lo que realmente me gusta de Internet, a pesar de sus innegables problemas, son las cámaras web y la ilusión de una comunicación en la que se está en contacto, que crea una sensación de ubicuidad. Me gusta la idea, la idea descabezada,

irreflexiva, de dejar que alguien participe. Eso es lo que quería lograr con las cámaras web y el sitio web: [www.bataillemonument.de](http://www.bataillemonument.de). La forma era importante en tanto que lo dice todo sobre su intención. Y me resultó imposible lograr resolver esta forma por cuestiones financieras, de la organización de Documenta II y por razones artísticas y democráticas relacionadas con la plataforma. Yo quería el mínimo absoluto –webcam puro, pura comunicación simultánea. Quería que las 4 imágenes de las 4 webcams aparecieran inmediatamente en el sitio web al abrirlo: quería que la pantalla estuviera dividida en 4 secciones como una cámara de vigilancia u que con un clic sobre la imagen de la cámara fuera posible hacer un acercamiento a esa imagen. Quería que eso fuera posible sin ningún texto o leyenda. Quería que esa fuera la única opción: para que la gente pudiera ver el *Monumento a Bataille* al mismo tiempo desde África, Asia, América o donde fuera. Esto no fue posible porque los diseñadores gráficos diseñaron los sitios web de manera uniforme para incluir curriculum, descripción del proyecto, un par de fotos, links y quizá un proyecto web. La única forma de acceder a las imágenes desde cuatro webcams era a través de un sitio web, lo que las convertiría meramente en ilustraciones. ¡Peor aún, se convertiría en información en lugar de una comunicación imposible a través de una cámara web! En relación a otros proyectos de Internet (y creo que el proyecto de cámara tenía un interés artístico precisamente porque no era creativo), ¿debería haberme mantenido firme en mis intenciones iniciales y eliminarlo completamente? Creo que esta también fue la razón por la cual recibí muy poca retroalimentación, crítica o discusión sobre este elemento del *Monumento a Bataille*. Se suponía que las webcams eran un elemento del *Monumento a Bataille*, pero se convirtieron en información sobre éste, de tamaño económico y pequeño. En nada ayudó que constantemente estábamos trabajando con la ayuda del equipo de reparación técnica de Documenta II para lograr que las cuatro cámaras estuvieran operando todo el día.

#### 4.h. Escultura

El elemento “escultura” en el *Monumento a Bataille* tenía objetivo aislar el objeto, el exterior, lo visible, que es lo que generalmente se considera un monumento (pero de hecho sólo era la escultura del

monumento). Se suponía que la escultura era simplemente la escultura del monumento y no el monumento mismo. Esto frecuentemente no se entendió bien, o mejor dicho, se entendió de manera muy superficial y precipitada. Sin embargo son precisamente las preguntas que surgieron del malentendido las que llevaron a la discusión sobre la escultura. Una vez que se aisló del monumento, la escultura tomó la función de un sitio de encuentro, un lugar de juego o un sitio para entretenerse así como sentarse, principalmente en la de la noche. La escultura era un lugar dentro del espacio urbano del complejo habitacional. Muchas de las personas que lo vieron preguntaban cuál era su significado, qué se suponía que representaba. No había manera de evitar esto, aunque su forma se desarrolló por casualidad. ¡Una vez que decidimos que el principal objetivo era crear una escultura que planteara la idea del monumento, dejó de importar cómo se iba a ver la escultura! No quería copiar la figura humana o un busto como se hizo en el monumento a Spinoza y el monumento a Deleuze. Quería hacer una interpretación escultórica que pareciera una cepa de árbol, una forma orgánica, sin principio ni fin. Quería hacer una escultura en la que el elemento orgánico fuera dominado por uno geométrico o n el que el elemento geométrico fuera el pedestal para el elemento orgánico y que de esa forma evitara que se conectara con la parte verdaderamente orgánica (el piso). La escultura de madera, plástico y cartón, cubierta con cinta para embalar sobrevivió en buenas condiciones durante la exposición, gracias al equipo de reparación que diariamente volvía a poner la cinta y a retocar los lugares en donde se rompía o rasgaba. Este servicio de reparación fue necesario porque sin el mantenimiento diario, si no hubiéramos reemplazado y reforzado pates de la escultura y otros elementos del *Monumento a Bataille*, el proyecto no hubiera durado a lo largo de toda la exposición.

##### **5. La confrontación con y a través del *Monumento a Bataille***

Había un considerable grado de discusión sobre el Monumento a Bataille. Me sorprendió ya que habíamos calculado que únicamente como 4.5% de los visitantes de la plataforma 5 de Documenta II vendrían a la unidad habitacional. Creo que hubo tanta discusión porque el proyecto era complejo y problemático, hermosos y difícil.

Esto lo percibía el visitante las preguntas surgían como nunca. Había muchos malentendidos y falta de información. Esto también contribuía a la discusión. Creo que la circunstancia, que el *Monumento a Bataille* estuviera planteado como una experiencia en el espacio público a lo largo de la exposición, fue lo que llevó a estas consecuencias. A título persona, constantemente estaba inmerso en mi proyecto, lo que me planteaba muchas preguntas nuevas. Para mí era muy importante estar siempre presente en la unidad habitacional. Llegué a esta conclusión después de mi experiencia con el *Monumento a Deleuze*. No es importante estar presente todo el tiempo durante una exposición como artista para comunicar o para explicarle al público. Sin embargo, yo tenía que estar en la unidad habitacional de tiempo completo como supervisor del monumento y de los trabajadores. Por un lado quería mostrar que me importaba mi trabajo y que no iba a dejar a la unidad sola con mi trabajo. Por otro lado era necesario resolver todos los problemas cotidianos que surgían –técnicos, de organización y humanos. Así es que ahí estaba yo todo el tiempo, excepto por ausencias de tres días cada mes (para visitar mi estudio en París). Consideré esto como una labor noble. La exigencia era increíblemente alta y a veces los visitantes no entendían que no estaba ahí para compartir información o como maestro, sino para resolver asuntos que tenían que ver con la electricidad, el fotocopiado, las herramientas, etc. Valoraba esta confrontación con la realidad cotidiana de un proyecto como este. Creo que los residentes también apreciaban el hecho de que yo mismo estaba atendiendo todo, aunque como consecuencia mi presencia era constante, lo que llevó a algunos malentendidos. Mi presencia era virtualmente permanente, no porque sea un “artista accesible”, sino porque quería que todo funcionara todo el tiempo. Otro malentendido de mi trabajo era la discusión sobre el zoológico. La crítica del zoológico” es algo que invariablemente ha surgido también en mis otros proyectos en el espacio público. La crítica supone que el visitante a la unidad habitacional se encuentra como en un zoológico o se siente como turista en un zoológico (por lo que se asume que entonces los residentes son los que están en exposición). O la crítica es que son los visitantes al Monumento los que son llevados como si fueran parte de la exposición. Pienso que es sorprendente que

obviamente (¿o simplemente no se habló?) la pregunta sobre quién se siente como si estuviera en el zoológico no fue clara o definitivamente contestada. ¿Quién está siendo expuesto? ¿Quién es el turista? También es sorprendente y por eso rechazo esta crítica del “zoológico”, porque esta es una cuestión de sensibilidad. ¡Es una cuestión de sensibilidad individual del público! Tiene que ser posible en el arte y con el arte confrontar nuestra propia sensibilidad o no prestarle atención. Para mí era muy obvio que el argumento del “zoológico” venía e una perspectiva pasiva y teórica, ya que el *Monumento a Bataille* confrontaba la teoría con la práctica. Mi arte era activo y trataba de afirmar una utopía. Se arriesgaba a aceptar la responsabilidad por algo de lo que no podía ser responsable: el arte, el *Monumento a Bataille*, confiaba en su fuera y se negaba a aceptar su debilidad. El *Monumento a Bataille* no quería incluir a nadie en su pasividad. Por ello no puedo aceptar ninguna sensibilidad y por cierto es importante notar que esta jamás fue una cuestión expresada por los residentes o los trabajadores. Siempre que la crítica del “zoológico” surgía, era planteada por el público selecto. Por eso la afirmación de David Hammons también es importantes: la crítica del “zoológico” no me parece autónoma. No es libre, porque si falta la voluntad de lo autónomo, las condiciones de libertad y responsabilidad también faltan. Esto no se debe a sensibilidades individuales. El proyecto del *Monumento a Bataille* trata sobre la responsabilidad y la libertad. El *Monumento a Bataille* está libre de culpa y de conciencia. Yo quería cruzar los límites en este proyecto. Quería actuar libremente. El *Monumento a Bataille* era una afirmación: la afirmación que el trabajo autónomo en el arte tiene que batallar para existir en todas las situaciones y en todos los ambientes!

## **6. La unidad habitacional Friederich Wöhler**

Con frecuencia me preguntaban cómo fui recibido por los residentes de la unidad habitacional. ¡Ciertamente soy la última persona que respondería a esta pregunta! Parece obvio que una respuesta involucraría un juicio de valor. Eso querría decir que si el proyecto fue bien recibido fue un éxito y si no, un fracaso. El proyecto del Monumento a Bataille no se trataba sobre la aceptación op el rechazo. Claramente quería trabajar para un público no exclusivo. Esta

afirmación primero tenía que hacerse y experimentarse antes de poder discutir cualquier conclusión. El monumento a Bataille fue una experiencia, fue diseñado como experiencia pero ¿eso también significa que primero tiene que llevarse a cabo la experiencia!

No me aburrí una sola hora, me relacioné con gente que vive en las afueras de una ciudad alemana de mediano tamaño. Especialmente en muchas discusiones sentí la increíble fuerza de poder cuestionar a través del arte. En la unidad habitacional Friederich Wöler percibí la importancia del arte, de la filosofía, de la poesía e incluso su necesidad como algo existencial y fundamental. Respecto al *Monumento a Bataille*, noté que la tolerancia, la aceptación, la confrontación y la participación crecían con cada día de la exhibición. Esta convicción se fortaleció en la práctica cotidiana en la unidad habitacional, la convicción de que el arte puede crear un espacio mental, que puede penetrar el cerebro. La experiencia me alentó. Hacia el final del periodo de la exposición surgió una pregunta más y más frecuentemente entre los visitantes y entre algunos individuos involucrados en el proyecto, pero nunca entre los trabajadores. La pregunta tenía que ver con el “después”, el que pasaría una vez que el proyecto fuera desmantelado. Tenía que ver con una acusación implícita o explícita de que los involucrados caerían en un “vacío”. Siempre he rechazado esta pregunta, porque me parece que demuestra que no se ha entendido el proyecto del todo. Fue sólo gracias a una confrontación fuerte y a una experiencia provechosa que siquiera empieza a surgir el tema de la conciencia social que de repente se hizo prioritario. En ese momento, lo que siempre consideré un proyecto de arte, un proyecto temporal del arte (que también pretendía ser liberador), se redujo al rol social con el que lo definimos diariamente, junto con sus dificultades y obstáculos. Como artista, se me redujo a la labor social, a la responsabilidad social que creamos juntos a través del arte en primera instancia. ¿eso significa que el artista en efecto asume el papel del trabajador social? Continuamente rechazo estos intentos de verme como un trabajador social. Incluso desarrollé una aversión al trabajo social y a los trabajadores sociales. Creo que sólo en casos individuales extremos (como el de Lothar kannenberg) se

comprometen y participan en su carrera. Resistí la presión de tener que contestar la pregunta del “después”. ¡Porque no soy cínico! ¡Hubiera sido cínico decir: porque este proyecto puede causar problemas, dudas o situaciones problemáticas, ni siquiera trataré de hacerlo!

Como mencioné brevemente al principio, le pagué a los trabajadores por asistirme y quiero explicar porqué me parece esto tan importante, aunque el tema de la remuneración, todo el tema del dinero en función de este proyecto me parece que no quedó resuelto. Naturalmente para todos los trabajadores era que el *Monumento a Bataille* era una forma de obtener ingresos. En efecto, no hay nada de malo con eso, es la realidad. A excepción de los estudiantes universitarios y de preparatoria, todos los demás trabajadores eran desempleados. El problema y lo no resuelto del tema, es que tan pronto como hubo un pago involucrado, inevitablemente las horas de trabajo y el desempeño de los compañeros de trabajo son puestos bajo la lupa. Se desarrolla una “relación de trabajo”. La relación de trabajo no tenía nada que ver con mi proyecto. El que no se trate de trabajo voluntario tiene la desventaja que la cuestión de dar (¿cuánto esfuerzo, cuánto trabajo tendré que invertir?) está ligada y sopesada con la cuestión de recibir (¿cuánto gano, cuál es mi ganancia?). Esto llevó a muchas situaciones poco productivas y desagradables, tales como la división de trabajo y la distribución de horas de trabajo. Me sentía abrumado cada lunes cuando se formaban nuevos grupos y se dividía el trabajo. Tendía que aceptar estas comparaciones egoístas entre los trabajadores porque yo era parcialmente responsable por ellas. Estos eran los momentos desagradables del proyecto. Estoy consciente de la importancia y las fortalezas del *Monumento a Bataille* y ese hecho sentó un ejemplo. Estoy menos seguro si para desarrollar proyectos como este, se requiere a un artista sin cabeza, sin equilibrio y con frecuencia inconsciente ( que sólo tiene en mente la meta) como yo. Muchas veces situaciones conflictivas en la unidad habitacional podían haber sido resueltas con más calma, con más sensibilidad y con menos torpeza.

## 7. Los medios de comunicación



El Monumento a Bataille recibió lo que yo consideré una sorprendente cantidad de atención de los medios de comunicación. Era un proyecto muy orientado a los medios. No tengo queja al respecto, aunque me sorprendió lo superficial y poco profundo del trabajo periodístico. El Monumento a Bataille, con todas las preguntas que planteaba, difícilmente se reflejaba en toda su complejidad. Tanto de los reportajes positivos como los negativos generalmente se enfocaban en el ambiente social que parecía lo más fácil de explicar. Las notas y algunas discusiones con periodistas me dejaron ver lo fuerte que son las presiones de tiempo y las presiones de ventas cuando escriben y seleccionan temas que sean “amigables al lector”. Por eso me di cuenta que la respuesta de los grandes medios no tiene nada que ver con el valor artístico de un proyecto y sí con su aparente comunicabilidad (espacio público, jóvenes en una unidad habitacional, arte *in-situ*.) Naturalmente esto no lo descubrí por primera vez en este proyecto. Solo que aquí lo noté nuevamente y en esta ocasión era más agudo. No me quejo porque justo al principio del proyecto decidí aceptar ¡todas las solicitudes de entrevista y toda reunión con los periodistas! Decidí responder a todas las preguntas planteadas por los medios sin excepción y proporcionar información sobre el Monumento a Bataille. Hice esto por la unidad habitacional, por los trabajadores y por los ayudantes. Asumí que no todo el mundo podría venir al Monumento a Bataille por cuestiones de tiempo. Por ello me pareció importante aprovechar todos los canales de comunicación posibles para hablar del proyecto. Sabía bien que esto era un asunto de cantidad, de presencia en los medios y no de un análisis refinado. Conscientemente traté de compensar la desventaja geográfica y equilibrarla a través de la presencia en los medios. Esto sucedió hasta cierto grado, con las consecuencias mencionadas. En cualquier caso, esta presencia en los medios fue considerada como algo positivo en la unidad habitacional y traté, hasta dónde se me informó, de tener a los trabajadores al tanto de todos los reportajes. Con frecuencia me decían, “vimos el *Monumento a Bataille* en la televisión” o “leímos sobre el Monumento aquí o allá”, o “mis parientes o amigos no veían o escuchaban en la televisión en el radio”. Esta retroalimentación fue resultado de nuestra apertura a los medios. Pero no me puedo imaginar cómo hubiera durado el

*Monumento a Bataille* en la unidad habitacional si no hubiera habido cobertura de medios, si no hubiera habido radio o reportes de televisión o artículos y si, como resultado, el flujo de visitantes hubiera sido menor. Era obvio que la amplia cobertura en los medios alentó a muchos visitantes a venir al *Monumento a Bataille* a pesar de que quedaba lejos y tomaba mucho tiempo. Creo que pagamos el precio de la superficialidad y la repetición en los medios para que los residentes y los trabajadores tuvieran el mayor intercambio posible en el Monumento mismo.

## **8. desmontaje del Monumento**

Como resultado de la experiencia que tuve con el Monumento a Deleuze, también quería estar presente cuando se dismantelara el proyecto. No quería dejar a los habitantes de la unidad habitacional solo con el trabajo de desmontar el proyecto. Sin embargo, lo que no contemplé es que tardaría tres días desmontarlo. Tomó tres días para que todos los materiales y todas las pares del *Monumento a Bataille* se dismantelaran, o mejor dicho, fueran destruidas. Naturalmente había planeado el desmontaje y conseguido camiones basureros. También contraté a algunos residentes extras que se habían puesto en contacto conmigo durante la exposición para que participaran a la hora de desmontar. Lo único que guardamos y nos llevamos de regreso a Paris o que conservamos en los archivos de Documenta en Kassel fueron los libros, los textos y los videos que fueron producidos durante la exposición. Todo el equipo de sonido y video, las herramientas y los vehículos utilizados en el servicio de transporte fueron rifados entre los trabajadores, para que cada uno pudiera llevarse algo a casa. Me gustó este método de distribución de materiales en la que no importaba la cantidad de trabajo o tiempo invertido o los ingresos de los trabajadores individuales, sino que era una cuestión del azar. Para mí el proceso mismo del desmontaje y la destrucción del proyecto eran como un ritual. En muy poco tiempo, virtualmente todos los materiales –las hojas de plexiglás, los postes de madera, las tablas, las luces, sillas, lámparas- todo lo que era reutilizable fue dismantelado y colocado en pequeñas pilas a la entrada del edificio. Los residentes que no habían trabajado inmediatamente lo metieron y guardaron todo en el sótano o

en algún otro lado. Todo voló tan rápido que me dio la impresión de que había sido preparado por anticipado o que era un ritual en el que participar llevándose o moviendo de lugar los materiales marcaba la apropiación o la reconquista de algo. Naturalmente, también se puede asumir que, por su situación económica, muchas familias que habitan en la unidad habitacional Friederich Wöhler están obligadas a reutilizar materiales y a no desperdiciar nada. Sin embargo, recuerdo estos días como momentos de práctica frenética de reapropiación de acuerdo a reglas no estipuladas. ¿La reapropiación de materiales significaba una reapropiación del espacio que había sido tomado y usado y la reconquista de la unidad habitacional y sus valores? Todo esto sucedió sin ser dirigido de ninguna manera y sin tristeza o agresión. Yo quería dejar el espacio tal y como lo encontré cuando llegué, tanto por los residentes como por el *Monumento a Bataille*, porque sentías que los recuerdos de los residentes, de los visitantes y de los trabajadores, así como los recuerdos de la experiencia conjunta que tuvimos son una parte esencial del proyecto, de la noción del “monumento”. La última noche, que fue antes de lo planeado porque todo había sido desmantelado tan rápidamente, invité a una última cena a todos los que habían participado y noté que la transición a las realidades de la vida cotidiana fue asumida sin nostalgia o sentimentalismo, más bien imperaba un sentimiento de amistad. Esto me pareció que era algo que afirmaba la vida y me dio gusto.

Estoy orgulloso de la unidad habitacional Friederich Wöhler, estoy orgulloso de los trabajadores y de mí mismo. Estoy orgulloso de la unidad habitacional porque toleraron, usaron y soportaron el proyecto. Estoy orgulloso de los trabajadores porque apoyaron este proyecto a pesar de muchas dudas y cuestionamientos y porque ayudaron a que el proyecto existiera en la cotidianeidad. Y estoy orgulloso de mí mismo por haberlo llevado a buen término. El *Monumento a Bataille* fue el proyecto más difícil y cansado en el que he participado, el más caro y el más maravilloso.

## *¿Por qué arquitectura?*

Ole Bouman

La siguiente es una visión sobre un proyecto destinado a fallar. Ha perdido la confianza de los pares quienes debían apoyar su financiamiento. Ha violado las expectativas de una comunidad profesional que quería disfrutar de sus beneficios. Así es que, ¿qué puede decirse acerca de este proyecto, dedicado a fomentar la reflexión arquitectónica y que está al borde de la extinción?

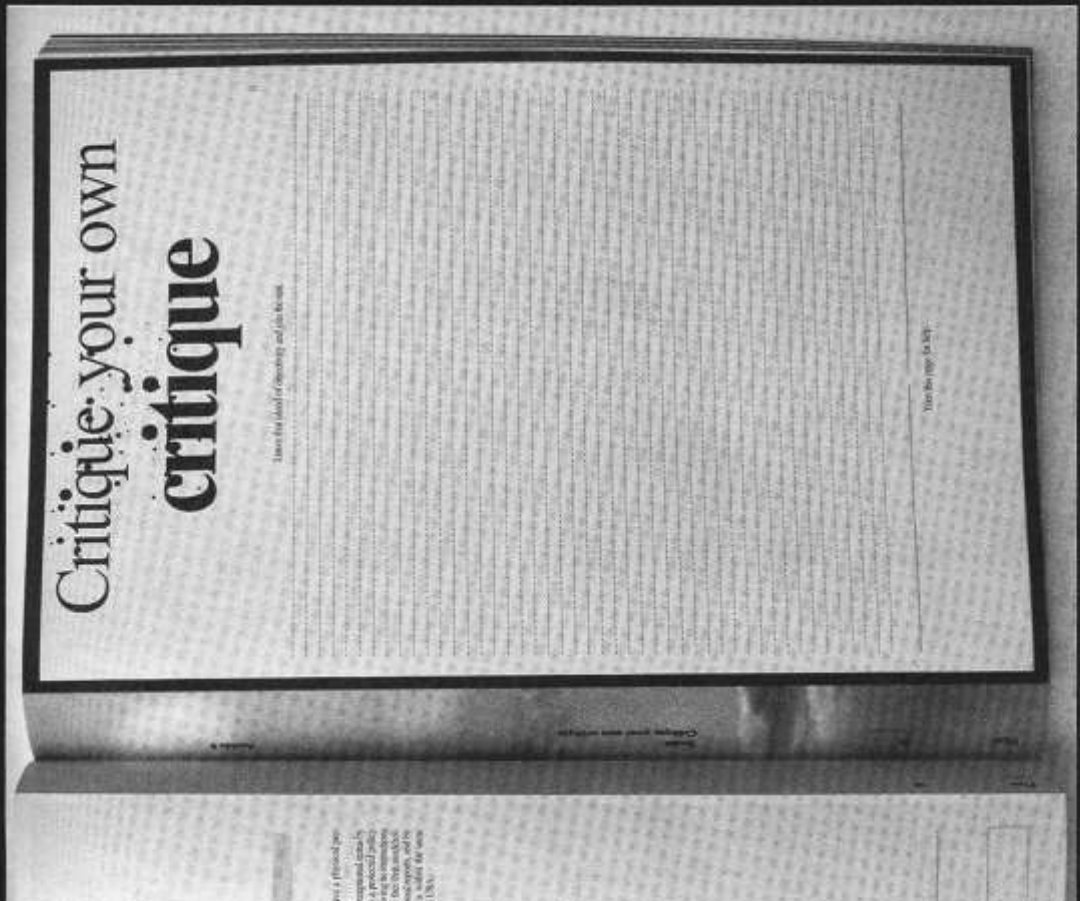
En primer lugar el proyecto no pretende ser lucrativo, ni informar al público o servirle a la industria. Su objetivo es favorecer cierta actitud en la arquitectura. Se trata de buscar momentos y oportunidades en los que la arquitectura vaya más allá de su propia definición como el entorno construido y sea valorado por todos. Aborda la arquitectura no como una profesión pura o una profesión que proporción a un servicio, sino como un fenómeno cultural involucrado en todo. Constantemente plantea la pregunta: ¿por qué que la arquitectura? Aceptémoslo: hay una gran cantidad de medios culturales y arquitectónicos interesados en lo que sucede en la actualidad. Estos proporcionan noticias sobre los acontecimientos más recientes, los proyectos más novedosos y los documentan. Responden a la pregunta universal ¿Qué está sucediendo? También hay innumerables medios que se ocupan de lo que se ha

hecho. Estos explican que métodos y técnicas fueron empleados por este o aquel arquitecto y artista y los medios que se requirieron para que el proyecto despegara. Finalmente, también hay innumerable medios enfocados en quien está en la cima y qué celebridades están de moda. También están interesadas en la gente detrás de los logros. Para las preguntas **Qu**, **Cómo** y **Quién**, generalmente hay mercados aceptados. Existe un cierto apetito insaciable por lo noticioso. Existe la necesidad profesional de aprender de los métodos de los otros. Y hay una ávida curiosidad por las andanzas de los Arquitectos Famosos. Esos mercados generalmente se cuidan a sí mismos muy bien, gracias. Además hay un enorme mercado que responde a ñas preguntas: qué, como quien. Estas incluyen las producciones promocionales que exclaman: ¡Ese! ¡Así! ¡El mío! Ese género también es vigoroso. Pero, ¿hay un mercado para la pregunta: por qué? Una cosa es cierta: si cuentan a todos los que a pesar de todo siguen preguntando ¿por qué? definitivamente hay un mercado. Sm embargo esto no puede traducirse en términos de un grupo de enfoque consiente, no puede rastrearse hasta un nicho profesional, ni ser claramente definido como un segmento de mercado. Un medio que busque dirigirse a este sector no puede evaluarse bajo los mismos parámetros de mercado que un producto promedio o la mayoría de la información especializada. Un medio como este constantemente debe buscar a este grupo de gente, desarrollar la curiosidad mercúrica que caracteriza a este grupo y compartir con él la misma necesidad irrefrenable de explorar los límites de esferas, especialidades, disciplinas y vocabularios profesionales.

¿Dónde está esta gente? Para encontrarlos, el proyecto ha empezado a buscarlos. Está saliendo. En primer lugar a través de una página de internet, que no solo acerca a la gente a los contenidos, sino que puede ser usada para crear nuevos contenidos, en primera instancia estableciendo eslabones entre muchos anos de contenidos. Pero también al participar en debates y varios proyectos para la web. Este sitio se está convirtiendo en un lugar de encuentro para personas en el mismo canal de pensamiento. En segundo lugar, el proyecto acaba de iniciar una serie de eventos internacionales. No son como congresos,

conferencias o mesas redondas, sino como una parrillada, un funeral o los *flash mobs*. Este *think-tank* ha adquirido un rol performativo además del reflexivo. Va a hacer algo. El debate regresa a un ambiente en el que se estimula el debate. La jungla de asfalto. El país olvidado, El momento glorioso. La excepción es la regla. ¡Está sucediendo!

Aquí encontrarán algunas impresiones de la manera que esta ambición se concretó en la ciudad de México durante el SITAC: un safari en taxi para explorar el vasto entorno urbano que elude cualquier fijación, Un ejercicio de ver antes de planear.



ARCHIS RLSVP EVENTS

# PARANOIA

Special offer for our members by special invitation. There is a limited number of places available for each event. We need to know your name, address, phone number, and e-mail address in order to send you the necessary information and to send you the necessary information. We need to know your name, address, phone number, and e-mail address in order to send you the necessary information and to send you the necessary information.

If you are interested in the CONVENT, please reply to this page by the e-mail address provided. We will send you the necessary information and to send you the necessary information. We will send you the necessary information and to send you the necessary information.

PLEASE FILL IN THIS FIELD

Please make a reservation for \$50 Per Person (US \$0) in Advance. PARANOIA

By making this reservation, I understand the cost of the forthcoming event.

Name: \_\_\_\_\_ number of reservations \_\_\_\_\_

e-mail address \_\_\_\_\_

phone number: \_\_\_\_\_

profession \_\_\_\_\_

fax +31 20 639927 or e-mail [archis@planet.nl](mailto:archis@planet.nl)

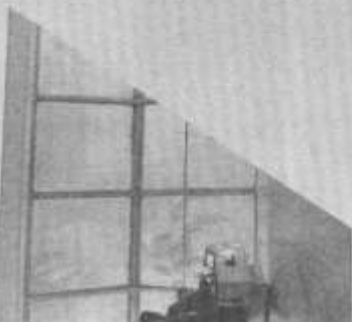
**ARCHIS RLSVP EVENTS** are a series of activities that are designed to help you to understand the world from the other side. The activities are designed to help you to understand the world from the other side. The activities are designed to help you to understand the world from the other side. The activities are designed to help you to understand the world from the other side.

# MALLING OF

INDUSTRY

Chemical and Apparel

*At work*



A-REV.









# Technologies to the People

Daniel García Andujar

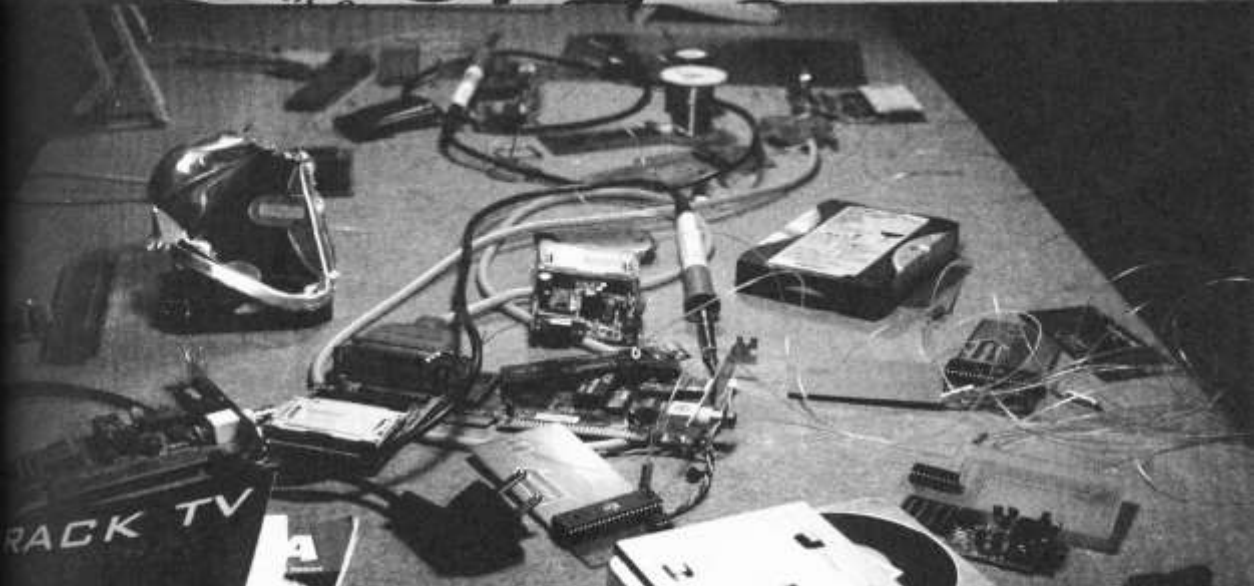


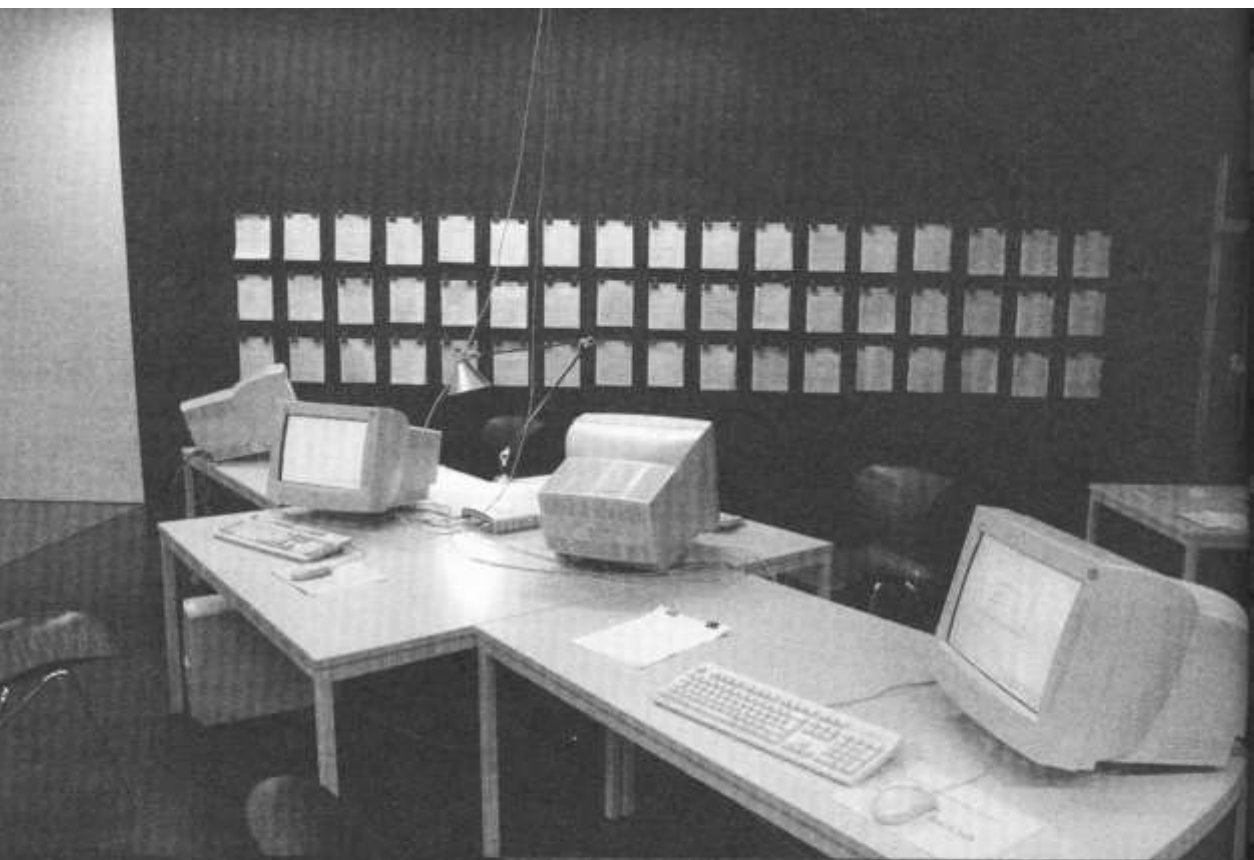
## x-devian by knoppix

The evolution of the species

With over 150 innovative new features  
it's like having an all-new computer

Espacios y  
tácticas de  
resistencia







*¿Lo que tratamos de expresar,  
tarde o temprano alguien tratará  
de entenderlo. Reloaded?*

*(Texto escrito en dos tiempos)*

Jota Castro

**Bruselas, noviembre 2002**

Mientras escribo, y llueve sobre Bruselas, sé que suena cliché, escucho la música de la película *Amores Perros* y de repente las palabras de Celia Cruz me hablan, lo que dicen es cierto.

*Todo aquel que piensa que la vida es desigual  
tiene que saber que no es así  
Que la vida es una hermosura  
Hay que vivirla  
Todo aquel que piense que está solo y que está mal  
tiene que saber que no es así  
que en la vida no hay nadie solo  
y siempre hay alguien*

Las palabras de la cantante significan que lo que tratamos de expresar, tarde o temprano alguien tratará de entenderlo.

En 1995, yo vivía en Haití, y de vez en cuando iba a Miami para visitar a un amigo que no acababa de mal morir de sida. Miles de personas morían también en Haití de la misma muerte. Pero toda esa miseria que respiraba no lograba hacerme olvidar que en la capital artificial del continente sudamericano, un marica latino genial (utilizo estos tres adjetivos ya que describen muy bien al personaje) moría solo dejando tras de sí una obra que se volvería un icono de la contemporaneidad. Este amigo se llamaba Félix González Torres y sus *Candy Pieces* representaban bastante bien, a mi parecer, toda la problemática del final del siglo pasado: ¿cómo compartir? ¿Cómo compartir las riquezas? ¿Cómo hacer para que nuestras riquezas -nuestros recursos, naturales o no- perduren? ¿Cómo hacer para que el mundo sea más justo, para que la igualdad no sea solo el lema de un país? Todo esto se decía con una montaña de caramelos que disminuía lenta o rápidamente, dependiendo del comportamiento social de la persona que estuviera frente a la obra y que se apropiaba o no de uno, de unos o



de muchos de los caramelos. Mi esposa tiene uno en la casa. Yo no quise tomar ninguno, solo observe y un día le dije que su obra era profundamente occidental. Una vez trate de hacer lo mismo en Haití, obviamente mi montón de dulces no duro mucho tiempo. Me llamaron blanco cretino.

Félix González Torres era eminentemente radical y subversivo en su dulzura. Hablaba de su miedo a la soledad, de su miedo a ya no ser querido, de su conciencia de formar parte de una minoría, y de la obligación moral de todo intelectual de tratar de explicar su época. Busco los puntos en común entre Celia Cruz y Félix González Tones. El era cubano y exiliado, ella también. Ella es negra, el era homosexual; dos minorías. Por supuesto los dos forman parte de mi Panteón personal.

Y los dos hablan de compartir y de cómo llenar un vacío.

Y es exactamente de eso de lo que se trata.

Yo también quisiera llenar un vacío. Quisiera reducir, si es posible, la desgracia en la tierra. Eso es radical, y tal vez radicalmente pendejo.

¿Y si justamente ser radical fuera no tenerle miedo al ridículo?

### **Toda obra tiene un tema.**

En mi caso personal, el tema es mi relación con la sociedad en la que vivo. La suma de todas mis carencias hizo de mi un artista, artista que soy desde hace solo seis años. Recuerdo que el primer día de mi práctica, la angustia de la incompreensión se mezclaba con la exaltación de constatar que todo estaba por hacerse. La imposibilidad de la crítica de hacer el arte más accesible para todos mezclada a la incapacidad de la mayoría de mis pares para colmar el déficit de sus discursos teóricos, hacían que mi nuevo trabajo fuera más que excitante. Para comunicar, hay que despertar la curiosidad: entonces para empezar, había que crear una metodología. Una herramienta racional en donde la información, los datos, lo ya adquirido y, por qué no, cosas tan subjetivas como el enojo o la empatía, se superponen para crear un edificio solido. El fundamento de esta construcción, es la observación que precede a la constatación que precede al compromiso que trata desesperadamente de simplificar para provocar la adhesión. Esta es, en pocas Palabras, mi visión del encuentro entre el arte contemporáneo y

la política.

Los artistas tienen una obligación: interpretar la información; ésta es tal vez efectivamente la última manera de ser radical, de ser contestatario. Simple y sencillamente porque el poder merece una interpretación por parte de los artistas en la medida en que no lo representan.

Trabajar sobre temas serios, digamos más bien aburridos como la Política Agrícola Común, el comportamiento de los comisarios europeos, el racismo, las OGM o la creación de un banco, puede parecer un poquito arriesgado. Sin embargo es un magnífico terreno para poner en marcha mi metodología. Si el carácter participativo e interactivo de mis proyectos me vincula directamente con la estética relacional, reivindico más que una relación participativa entre el espectador y mi trabajo. Quiero hacerle "meterse dentro", quiero provocar la duda, quiero provocar la confrontación. Quiero obstaculizar la comunicación clásica entre el observador y mi trabajo. Si desde un punto de vista estético "less is more", para mí conserva todo su interés, en cambio, en cuanto a la información, siempre se necesita más y sobre todo fuera de toda ideología. Se tiene que obligar al espectador a comparar la información que yo le ofrezco con el flujo de información directa e indirecta que recibe diariamente. Es de esta confrontación posible de donde yo obtengo mi placer. Y como todo placer, es muy personal.

Ser radical es abrir una brecha, quemarse por los demás, rozarse con la ley, con el descredito, con la moral y con la ideología dominante y todo para que los otros puedan vivir mejor, entender mejor. Incluso aquellos que no están de acuerdo con los cambios que uno desea.

Si esta forma de mesianismo puede ser terriblemente inhumana cuando es aplicada por los musulmanes extremistas, puede en cambio ser un acto aislado y casi desesperado entre los artistas. Estos se ven confrontados no solo a la indiferencia de los teóricos, sino sobre todo a la impresión de debilidad de su reflexión. El interés por la comunicación de proximidad, magnífica noción de los años 90, dio como resultado que muchos artistas se conformaran con proyectarse únicamente en su esfera próxima olvidando la obligación de siempre pensar en el mayor número. Es como si la idea judeocristiana de

encontrar por lo menos a un justo para salvar a la ciudad se hubiera vuelto la norma en el arte.

Ya está dicho, ser radical es confrontarse con su época, sin piedad.

Algunos de los participantes en *Hardcore*, incluyéndome a mí, vamos por esa vía: no solo ser jóvenes artistas enojados, no solo dar lecciones, no ser considerados radicales porque seamos diferentes o periféricos. Si somos radicales es porque queremos encarnar la posibilidad de ser lo que aporta la cultura a este nuevo proyecto político.

### **Bruselas, febrero 2004.**

Retomo este texto quince meses después y me reconozco perfectamente en estas cuantas líneas. Percibo también, pero esta vez dentro de mí, los cambios ocasionados por la súbita y relativa mediatización de mi trabajo.

Primera constatación, en mi humilde opinión, la subversión y la resistencia en el arte contemporáneo son lo mismo. Se trata de intentar materializar una cierta ética a través de las obras artísticas sin pensar mucho en el mercado, y sin buscar mucho agradar en el medio. De manera obvia, descubrí algo particular en los llamados artistas subversivos; la mayoría de los más interesantes proviene de lo que llamo el Extremo Occidente y son originarios de lugares donde no hay un mercado claramente definido para su arte. De alguna manera esto los pone directamente en relación con la noción de productos de exportación no tradicionales y los confronta a la noción de cuotas. Es esta noción la que resulta muy interesante porque va mucho más allá de la dirección marcada por la demasiado celebre y muy comentada exposición de Jean Hubert Martin *Los magos de la tierra* : tipo de valor de referencia para el arte proveniente de otro lado y diccionario de los buenos modales para tratar el arte de *esas personas*.

En el arte como en lo cotidiano, la sociedad va más rápido de lo que está establecido, y es lo que sucedió con ese valor de referencia. A finales del siglo XX, la sociedad europea descubrió el miedo a perder las ventajas que la hacían sentirse en la cima del progreso social (pérdida de beneficios sociales, miedo a las inmigración,

deslocalización, pérdida del poder del Estado-Nación, fondos de retiro para viejitos californianos). Este miedo se volvió un factor político que hace ganar o perder elecciones, que estimula o arrasa mercados, y fue ahí en donde se creó el nicho. Algunos artistas entendieron que era posible jugar con eso. Entendieron que todos los ámbitos de la vida en Occidente están dominados por ese miedo. El 11 de septiembre de 2001 acabó por tatuar de manera indeleble este miedo en la sociedad global en la que vivimos. Eso firmó la sentencia de muerte de la muy conservadora retórica del universalismo.

Así, la manera de mostrar los fenómenos socioeconómicos, la creación de zonas individuales de libre pensamiento, desestabilizaron a los pensadores del arte contemporáneo en Occidente quienes buscaron en referencias una manera de justificar ese tipo de comportamientos artísticos. A Santiago Sierra, a Minerva Cuevas, a Alain Declercq, a Sislek Xhafa o a mí mismo, nos relacionaron directamente con los años 70. Resulta una manera muy fácil y simplista de reducirnos ideológicamente a un tipo de *Hans Haacke Fan Club*, y esto sin ser conscientes de que no compartimos ni la ideología ni el sentimiento de culpabilidad del señor Haacke. Este banal análisis de nuestras fortalezas y debilidades ideológicas padece del olvido de lo que la caída del muro de Berlín provocó: el fin de los bloques. La toma de conciencia política de todos nosotros toma en cuenta ese desarrollo de la historia y es una reacción frente a la idea según la cual solo queda una posibilidad de desarrollo para todos. Sin caer en el integristismo de los alter mundialistas, la época se presta para arremeter contra todo, ¿entonces por qué no jugar con fuego?

A menudo se critica a los artistas plásticos interesados en la subversión porque exponen en instituciones o museos. Para muchos es la prueba de que el artista ha sido recuperado. Es demasiado sencillo y demasiado moral. Esa gente no se imagina que dirigirse a esas instituciones es ir hacia la confrontación. Hay que atacar la base de la cultura, y en Europa la base de la cultura es la institución cultural. Si somos capaces de atrevernos a enseñar lo que indispona, lo que escandaliza, lo que provoca la discusión sin esconderse detrás de una armadura estética, podremos hacer que las cosas evolucionen. El hecho de que muchos artistas "comprometidos" sean criticados por la "pobreza técnica" de sus

piezas es sobre todo una manera de evitar discutir acerca de las ideas que subyacen a sus obras. Desde hace 30 años, la sociedad en la que vivimos es capaz de sentar juntos a un sociólogo, un antropólogo, un economista y un inversionista para justificar el lanzamiento de un nuevo yogurt, un nuevo coche o cualquier nueva tendencia. Por su parte, el medio del arte sigue negándose en su gran mayoría a que alguien, y sobre todo un artista, justifique una obra artística partiendo de postulados económicos, políticos o sociales.

No dejamos de extasiarnos cuando Hans Ulrich Obrist invita a algunos artistas junto con científicos, sociólogos u otros representantes de la sociedad civil mientras que la Coca Cola hace lo mismo desde hace décadas para conocer la opinión de los consumidores acerca del cambio de condicionamiento de sus botellas sin que eso haga chistar a nadie. Con todo el respeto que me merece el trabajo de curadores como Hans Ulrich Obrist, me parece que lo que se ha vuelto aceptable en el arte, es que el artista se mimetice con la sociedad en la que vive. Imitamos a los comités de ética. Imitamos a los negros correctos. Imitamos al europeo concienzudo. Imitamos a una América que no existe. Imitamos el compromiso. Imitamos el enojo, la sexualidad, la diferencia, imitamos el interés por el otro -eso es aceptado!- pero si hoy intento expresar una idea sin moral, sin enmascararla con referencias o sin esconderme detrás de mi etnicidad para ser "empatible", entonces me vuelvo peligroso y criticable al mismo tiempo, pero también reconocible. Sin embargo mucha gente me dice que esa idea no tiene fundamento, que Documenta XI pasó por ahí y barrió con ella, que esta Documenta era la prueba de la reciente globalización del mundo del arte y de sus manifestaciones internacionales, y que eso debería darme gusto. Tengo un problema lingüístico con la palabra globalización. Soy de origen peruano, soy de sangre mestiza, la palabra globalización está en mi vida, en mi historia desde hace 5 siglos. Es difícil hablar de globalización en el mundo del arte. ¿Acaso el arte contemporáneo se volvió global o sencillamente tomaron a algunos individuos (incluyéndome a mi) para que se volvieran representativos de la globalización? En realidad no son más que una coartada cultural. ¿Realmente podemos pensar que porque durante Documenta xi pusieron a un comisario negro, a uno argentino y a uno indio en el

equipo, eso cambio en algo la situación y el interés dirigido hacia los artistas del extremo occidente?

No lo creo.

El buen extranjero es una figura recurrente en la cultura europea, está ahí para probar la grandeza del occidente, la asimilación. Gente como Borges, Señor o Césaire, son arquetipos de la asimilación de una cultura, pero no son rupturas. Y si la globalización se interpreta como una ruptura con el colonialismo, esa ruptura todavía no se ha llevado a cabo dentro de la cultura. Documenta XI no fue la ruptura que se esperaba, más bien confirmo los estereotipos culturales universitarios americanos -demasiados buenos sentimientos matan a los sentimientos.

No veo efectos perversos, realmente no veo efectos.

Si analizamos desde un punto de vista económico la aparición de las bienales un poco por todas partes en el mundo, podemos constatar que la vieja idea de crear acontecimientos prestigiosos para darle credibilidad cultural a una nación o a una ciudad sigue siendo igual de prospera. Se hacen las exposiciones universales para el *business*, las bienales para el arte. Creo que el arte en su asimilación de los parámetros económicos siempre se ha conformado con las sobras.

Construir el Museo Guggenheim en Bilbao, es como instalar una gran fabrica para salvar la economía local. En el caso de Bilbao esto permitió la creación de 4000 empleos. La globalización hace que ahora las grandes fábricas vayan a instalarse en el tercer mundo, ahí donde les ofrecen las mejores condiciones para producir tranquilamente.

¿Veremos algún día la deslocalización de las empresas culturales?

Técnicamente, eso debería de acabar por suceder. A menudo comparo la explosión del fenómeno Bienal con la explosión de las franquicias de la NBA.

Cuando la liga americana profesional de basquetbol se dio cuenta de que su mercado estaba saturado, se lanzo a conquistar el mundo globalizando su *merchandising*: En 1990, después de la caída del muro, todo el mundo trato de dar pruebas de modernidad. Para la cultura la prueba está en la Bienal. Solo queda, para continuar con el fenómeno NBA, encontrar a los *Franchise Players*: & los Jordan y a los Malone del arte contemporáneo, capaces de hacer el *cross-over*. Utilizo el ejemplo

de la NBA deliberadamente porque involucra a negros y, efectivamente, tal vez un día veamos a artistas provenientes de todas partes estar a la cabeza del mercado y de la vanguardia. Si políticamente los muros han caído, para mucha gente todavía existe una barrera que separa a los artistas occidentales de los demás y eso, hasta ahora, ninguna Bienal ha podido cambiarlo. Para que un pintor negro sea reconocido mundialmente tiene que utilizar caca de elefante, un blanco de África del Sur tiene que inspirarse en la lucha en contra del Apartheid, una artista iraní tiene que sublevarse contra el machismo de su cultura.

Como cumba gente, creo que el hecho de vivir en algún lado no significa más que una elección geográfica. Me doy cuenta hasta que punto soy occidental dentro de esa manera de ver las cosas. No me fui de Perú por cuestiones económicas, fue una elección intelectual, más problemas pero también más libertad, El mesianismo siempre ha sido el alimento de la emigración y mucha gente que vive fuera de su país siente que puede aportar a su pueblo cosas que aprendió en otras partes. Es un sentimiento peligroso, pero tengo ganas de voltear la pregunta. ¿Por qué un artista accidental clásico puede, desde sus inicios, soñar con irradiar en todos lados y por qué yo, un artista de la periferia del Occidente, debería enfocar mi ambición al mejoramiento de la situación de mi país de origen? ¿Acaso no tendría yo derecho de soñar con la universalidad desde el arranque? Lo que trato de expresar, lo expreso para todo el mundo, no solo para mis hermanos. Ser subversivo es estar ahí en donde no te esperan, es interpretar lo que, para algunos, no te pertenece.

<sup>1</sup> *Amores perros*, película de Alejandro González Iñárritu, 2000

<sup>2</sup> Celia Cruz, *La vida es un carnaval*, banda sonora de *Amores perros*, Universal 2000.

<sup>3</sup> Exposición Hardcore, Palais de Tokyo, Paris, febrero-mayo 2003.

<sup>4</sup> Exposición *Les Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

<sup>5</sup> H. M. Enzensberger

<sup>6</sup> Hans Ulrich Obrist, *Laboratorium*, Amberes 1999

## *SITAC: Espacios y estrategias de resistencia*

Tobías Ostrander

El segundo Panel de discusión de SITAC se llevó a cabo el viernes 23 de septiembre de 2004 y se llamó *Espacio y estrategias de resistencia*. Como se planteó reiteradamente en SITAC, la resistencia siempre se refiere a un momento y a un lugar específico. El propósito de este



panel fue examinar ejemplos de prácticas artísticas que definen o intervienen 'espacios' críticamente, entendidos estos como las estructuras físicas, temporales, políticas, culturales y formales en las que dichos trabajos se manifiestan. A la vez, la discusión se orientó a entender las 'estrategias' específicas o los métodos que cada artista ha desarrollado a través de sus acciones y la forma en la que estos pueden traducirse en contextos culturales alternos o en nuevas áreas de investigación.

Hubo cinco presentaciones que ofrecieron una gama de perspectivas sobre lo que significa la resistencia dentro del contexto cultural contemporáneo, sus metas y métodos. La mayoría de los artistas participantes citaron aspectos del capitalismo global como cuestiones que deben impugnarse, especialmente la consolidación del capitalismo y su control sobre la distribución de la información y el efecto paralizante de los medios masivos sobre el público, así como la forma continua en la que el capitalismo y los medios absorben la diferencia, haciendo que el disenter sea algo cada vez sea más difícil de promover. Cada uno de los participantes planteó la necesidad de reactivar los actos individuales y hablaron específicamente sobre la validación de acciones subjetivas, informadas, como gestos en contra de la homogenización en las esferas de la cultura, la política y la teoría.

Gustav Metzger impartió una conferencia vía telefónica desde Londres. Al principio de su plática dijo:

“¿Qué es el capitalismo? Eres tú y soy yo. Yo y tú. Los seres humanos son competitivos, tienen impulsos agresivos y defenderán el lugar que quieren tener en la vida; quisieran tener más de lo que tienen. Lo que es tan astuto, tan diabólicamente astuto del capitalismo, es que promueve estos rasgos humanos y los utiliza como una fuerza locomotora, creando sistemas que construyen estructuras de poder y que esclavizan y mantienen sometida a la mayoría. La publicidad en los medios promueve lo peor de los seres humanos. Necesitamos a los medios para informarnos, pero hay que tener una postura crítica, analítica ante ellos y, ultimadamente, enfrentar la tarea, el reto de

asumir el control".

Utilizando imágenes sacadas de periódicos y revistas contemporáneas, Metzger analizó las representaciones masivas de varios temas que consideró importante plantear ante un público involucrado en las humanidades. Identificó a su audiencia como tal, no solo como un público de arte, sino incluyendo a la práctica artística dentro de un campo cultural más amplio. Uno de sus principales planteamientos fue la necesidad de que los artistas y las personas involucradas en la cultura confronten los avances de la biotecnología. El artista habló sobre la realidad de la clonación humana y el potencial del desarrollo agrícola a través de la bioingeniería. Comparo los avances actuales en la biotecnología con los que hubo en la física el siglo pasado. Reconoció la excitación y la creatividad que estos avances están generando en la ciencia en la actualidad, así como los múltiples peligros que implican estas investigaciones. Metzger planteó que en el pasado, los artistas imitaban la naturaleza y ahora están ante la posibilidad de alterarla. Habló de como en la actualidad las humanidades se han quedado rezagadas en relación a la ciencia, de que es necesario que respondan de manera crítica ante estos avances y, finalmente, de que las humanidades deben tratar de definir una ética para la biotecnología.

La intervención de Antoni Muntadas, que siguió a la de Metzger, incluyó el uso de diapositivas de imágenes de los medios masivos. Muntadas específicamente planteó que no estaba interesado en hablar de su propio trabajo, pero gracias al dinamismo de las yuxtaposiciones y secuencias específicas de las imágenes que mostro, su presentación terminó siendo como un performance o una instalación de diapositivas. En forma sumamente crítica mezcló fotos de guerra con cultura popular, imágenes humorísticas con violentas. La selección mostro que todas las imágenes transmitidas a través de los medios conllevan reacciones implícitas. Planteó que esta acumulación de información visual tiene un efecto de rasero en el que las imágenes violentas se vuelven cómicas y las imágenes cómicas se tornan perversas. Muntadas habló mientras presentaba las imágenes, haciendo una serie de comentarios y cuestionando el que hoy todo este a la venta. Hablo de como la economía afecta a la política y la estética y de que hoy los

estados, las ciudades y las instituciones están a la venta. Hoy todo existe dentro de un horizonte consumista. Describió la pérdida específica de percepción que él ve que está sucediendo, de como la percepción está siendo completamente cooptada por los medios masivos.

Planteó la pregunta: "¿Resistencia? ¿En dónde? ¿Ante quién y ante qué? ¿En la actualidad, la violencia es la única forma práctica? ¿El terrorismo?" Muntadas terminó su presentación afirmando: "En mayo de 1968 planteábamos: la imaginación al poder. ¿Hoy, para qué queremos el poder?" En las preguntas y comentarios posteriores a la presentación, Muntadas habló sobre cómo vivimos en un mundo cada vez más generalizado y de cómo necesitamos trabajar lo específico. Cada uno de sus proyectos requiere respuestas concretas y la resistencia se plantea a partir de las decisiones que se toman en determinadas situaciones o frente a opciones concretas.

Después de Muntada siguió el análisis detallado de Thomas Hirschhorn del proyecto que produjo en 2002 para Documenta II en Lassel, Alemania. Su proyecto *Monumento a Bataille* consistió en la producción de múltiples estructuras externas colocadas en un conjunto habitacional de clase trabajadora. La fuente de inspiración para el proyecto fue su investigación sobre la biografía y los escritos del filósofo trances George Bataille. Hirschhorn mostro un video de la construcción, de su uso durante el transcurso de Documenta y del desmantelamiento de este multifacético proyecto. Describió el objetivo del *Monumento Bataille* de la siguiente manera, "...Sin ilusiones, sin fantasías, quería actuar con y a través del arte...La esperanza no como sueño o escape, la esperanza como discusión y confrontación y la esperanza como el motor de la acción". La presentación de Hirschhorn fue extremadamente auto-critica y su tono defensivo. Si bien la naturaleza del proyecto era social, el defendió vigorosamente su autonomía como arte y el papel de *El Monumento Bataille* en la consecución de sus propios intereses subjetivos. Su investigación personal incluyó lo que él plantea como la necesidad de que el arte y la filosofía confronten lo cotidiano, representado para el por la unidad habitacional y sus habitantes, a la vez que reafirma la habilidad de que el arte luche por y consiga un espacio, mismo que describió como la

capacidad del arte de construir un espacio mental alternativo a partir de una forma física. El proyecto de Hirschhorn creó una situación en la que el mundo internacional del arte se vio obligado a interactuar con la Población de esta unidad habitacional que era mayoritariamente turca y proletaria. Esta dinámica indica un interés por cuestionar u oponer resistencia ante las expectativas del mundo del arte. En su presentación y en las preguntas subsiguientes, parecía que Hirschhorn negaba específicamente esta lectura del proyecto. Planteo que lo que le interesaba y entusiasmaba era la capacidad de generar una energía a partir de su proyecto y explorar algunas preguntas existenciales para sí mismo como artista. Parecía particularmente opuesto a querer proponer modelos de practica cultural y muy interesado en reafirmar una postura de expresión individual.

La sesión en la tarde empezó con una conferencia de Ole Bouman titulada *No ahorre cultura, gástela*. Definió este título como una provocación ante lo que considero una actitud frecuentemente sobreprotectora hacia la cultura. También planteo que el interés que antes había de que los artistas/intelectuales fueran participantes no perturbadores en la cultura como algo ajeno a ideologías específicas y dijo que considera los últimos veinte años como un periodo intelectual de gran autocritica y relativismo. Apuntó hacia lo que considera como el fin de este periodo o ciclo y expreso el deseo de actuar que tienen muchas personas en el campo de la cultura, quieren dejar de tener conciencia y ser críticos para producir algo. Utilizando ejemplos de su experiencia cuando trabajó en la exposición Manifiesta 3 y al diseñar un plan para comisionar arte público en un pueblo en Holanda, describió sus intentos por generar momentos', situaciones temporales en las que podrían suceder varias cosas, versus el crear locaciones o espacios. Describió la relación de las construcciones temporales con sus proyectos arquitectónicos actuales, así como su trabajo editorial en la revista *archis*. Bouman dio muchos ejemplos de cómo, a través de su revista, pretende crear momentos interactivos, eventos, que frecuentemente crean situaciones en las que los participantes se ven obligados a desarrollar su propia voz. De todos los participantes en la sesión del viernes de SITAC, Bouman fue el más agresivo y directo al

plantear sus ideas sobre la resistencia en la practica contemporánea. Leyó una larga lista de cosas a las que hay que resistirse, como la flojera, lo cotidiano, lo mediocre y el olvido. Describió la resistencia como una cuestión de actitud, como el no aceptar'. En plan provocador, planteo la resistencia como el abrir opciones. Después, al responder las preguntas del público, describió la necesidad de dejar que la gente quiera cosas y las quiera en formas no consumistas, la necesidad de redimir el libre albedrio.

El último ponente ese día fue Daniel Garcia Andujar. Su presentación se centró en su proyecto *Technologies to the People* que empezó en 1966.

Habló de cómo a principios de los noventa había un gran entusiasmo por internet y las tecnologías interactivas, pero estas ideas utópicas rápidamente se disiparon cuando se entendió que se estaba creando una nueva serie de clases socio-económicas. En la sociedad se han establecido secciones ricas y pobres en información en base al acceso a la tecnología. *Technologies to the People* se estableció para promover la distribución democrática de las tecnologías de la información. El proyecto se presenta como un negocio y utiliza las estrategias de publicidad de las corporaciones para promover sus metas. Andujar describió un proyecto en el que se diseño un aparato para tarjeta de crédito a través del cual los indigentes pueden recibir donativos del público, permitiéndoles participar más activamente en la sociedad. Quizá este proyecto fue el que causó mas reacciones entre el público de SITAC que consideró la práctica de Andujar como abiertamente cínica. El planteo que le interesaba utilizar la ironía para reflejar y subvertir los sistemas social y económico existentes. Describió su estrategia como la búsqueda de fisuras dentro de un sistema dado para tratar abrir nuevas posibilidades. Esto frecuentemente se concreta a detectar las debilidades en los sistemas privados de información, lo que le permite socavarlos al hacer sus contenidos públicos. Planteo su trabajo como parte una labor que están desarrollando colectivos de activistas involucrados en la promoción de software libre y de código abierto y sitúa sus actividades dentro de las de una comunidad cultural más amplia de activistas, artistas y *hackers*.

Un aspecto interesante de estos cinco artistas fue las distintas formas en las que sus proyectos y presentaciones abordaron las nociones de audiencia o público. Metzger identificó su público como aquel involucrado en las humanidades, su audiencia implícita, al igual que la de Muntadas, era una mucho más generalizada. Sus presentaciones consideraron a SITAC como un contexto específico y se dirigían a su público, mismo que tenían claro que estaba integrado por estudiantes e individuos involucrados en la producción cultural. Al presentar sus diversas obras, Hirschhorn, Bouman y Andujar plantearon que cada uno de sus proyectos estaba dirigido a públicos específicos. El proyecto de Hirschhorn identificó a la gente que vivía y trabajaba en su *Monumento a Bataille* como su público primario. El proyecto además planteaba una confrontación provocadora con el público del mundo del arte internacional. Si bien en la obra de Bouman el diálogo con la comunidad de arquitectos es central, en cada uno de sus eventos-proyectos él pretende construir nuevos y diversos públicos. El trabajo de Andujar plantea una activa interacción con el público de usuarios de alta tecnología, tanto empresarios como artistas, hackers y activistas. Este rango de enfoques hacia las audiencias es interesante en función de cuestiones que tienen que ver con la esfera pública. Si bien estos cinco actores culturales plantearon el cultivo de la subjetividad individual como forma de contrarrestar la homogenización del capitalismo social, todos vacilaron al tratar de encontrar puntos en común entre las diversas posiciones subjetivas, así como al desarrollar un programa cultural o político específico. Uno sentía un claro nerviosismo hacia planteamientos que pudieran convertirse en una forma o estructura identificable y que por lo mismo pudiera ser fácilmente incorporado a la lógica capitalista. Sin embargo, a veces había la sensación de que las actitudes hacia este tema estaban marcadas por una brecha generacional ya que Metzger y Muntadas estaban interesados en identificar un 'nosotros' y planteaban el deseo de reactivar un sentido colectivo de las esferas públicas en tanto que Bouman, Hirschhorn y Andujar parecían describir el 'nosotros', como algo en continuo cambio y como un espacio de recepción o debate. En otras palabras, partí ellos la esfera pública se plantea como un espacio

fugaz cuya forma se renegocia continuamente. Por otro lado, las posiciones de Muntadas y Metzger parecían partir de la crítica, el proceso de edición, identificación y denuncia de problemas culturales. Esto contrastaba con el trabajo de los otros artistas que aparentemente estaban más interesados en plantear alternativas a los enfoques de desarrollo de proyectos culturales existentes.

En general, creo que el segundo día de presentaciones ofreció cinco perspectivas productivas que identificaron posturas críticas y métodos de resistencia. Si bien las presentaciones son relevantes para cualquier contexto cultural, todas enfatizaron las ideas de disensión europeas y estadounidenses y se sintió la necesidad de ampliar estas perspectivas con ejemplos de productores culturales en países en desarrollo para examinar como es que estas economías y contextos culturales, en el proceso de negociar su cada vez más firme incorporación a los sistemas capitalistas globales, están creando modelos alternativos.

## *La resistencia blanda y la Mediación como obra\**

Francisco Reyes Palma

En mi intento por satisfacer la solicitud de Issa Benítez, organizadora del encuentro, respecto a marcar algunos referentes históricos de la resistencia en México y su conexión con el presente, desemboqué en un texto sin certezas, fragmentario, tramado más de preguntas sin resolver y aproximaciones a una serie de fenómenos que apenas se dibujan en nuestro horizonte cultural. Los enuncio de manera abrupta: lo real desdibujado asume el papel de representación, misma que ha perdido densidad como instancia resistente. El activismo de hace apenas unos años ha pasado al terreno las mediaciones; es decir de la crítica, la curaduría, las instituciones, y tantas otras operaciones ejercidas como formas de creación y resistencia blanda. En cambio, nuevas configuraciones culturales provenientes de los sistemas de legitimación artística internacional cobran un peso extraordinario e introducen



problemáticas inéditas y, quizá, más resistentes a cualquier tipo de resistencia.

Ya que hablamos de resistir la resistencia, quisiera transmitirles un mensaje un tanto personal, pero que pone de manifiesto la efectividad de la difusión del encuentro, además de un desacuerdo con su formulación. El caso es que hace unos días recibí desde Buenos Aires un correo electrónico del artista Roberto Jacoby, quien de entrada desechaba por inútil la noción de resistencia: un término binario donde uno avanza mientras el otro sólo se defiende, un maridaje entre agresor y agredido. Proponía, en cambio, trabajar con conceptos como lo "instituyente" y lo "constituyente", algo sin referencia necesaria al otro o burlándose del otro.

Los conceptos esgrimidos por Jacoby para sustituir la idea de resistencia, supongo que derivan de Cornelius Castoriadis, quien los asociaba a un principio de lo social como hecho creativo, sustentado en la imaginación radical de sujetos autónomos, nociones refacturadas por Toni Negri en sus reflexiones sobre el contrapoder. Me hubiera gustado contar con su presencia para activar la discusión; al menos le enviaré mi escrito y quizá continuemos el diálogo. Por lo pronto aclaro que, hasta ahora, he encontrado mayor afinidad con aproximaciones teóricas como las de Michel Foucault, quien nos ofrece otras salidas conceptuales donde la resistencia también aparece como acción creadora, y como fuerza activa determinante en la formación de sujetos y en el establecimiento de nuevas formas de sociabilidad. Dispone este encuentro de una profunda reflexión al respecto, lo que hace innecesario extenderme.

Antes de abordar estos asuntos quisiera destacar un hecho que me parece sintomático: el distanciamiento de un sector fundamental del medio artístico más o menos joven respecto al movimiento zapatista, el fenómeno de insurrección social más profundo ocurrido en el país después de la Revolución, la guerra cristera, o el movimiento estudiantil de 1968, con un avance en el proceso de automatización de comunidades insurrectas que ya rebasa el millar, y el primero con una resonancia internacional sin precedente. A diferencia de lo ocurrido en la llamada posmodernidad, en la primera mitad del siglo xx, predominó un prototipo de artista resistente, anti oligárquico en lo

político, antiacadémico en lo cultural, volcado al cambio social como agente revolucionario; héroe romántico, con un acento evolutivo, asociado al discurso del progreso y la reafirmación del Estado nacional. Es con este prototipo de artista militante que las comunidades vinculadas al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) establecen un encuentro. De ahí la explosión de murales y la enorme producción de gráfica política. Pero no se trata de un síndrome de retracción cultural; por el contrario, los zapatistas han puesto en marcha un mecanismo propio de fisión cultural que, además, integra a músicos rayeros y graffiteros de la escena actual, junto con una ensayística literaria irónica aplicada al proceso de lucha, lo más alejado de la panfletaria política. Han desarrollado, además, acciones inéditas, en cuanto a su relación con la temporalidad, la espera como posibilidad de futuro; y con la visibilidad y el ocultamiento de los signos, en primer término el de sus propios rostros. Si bien los zapatistas establecieron una profunda ruptura con el Estado mexicano, recuperaron la Nación que ese Estado descartaba en su afán de congraciarse con el modelo neoliberal. El movimiento indio se apropió de los símbolos que habían servido para someter su diversidad bajo una ficción de unidad: el himno y la bandera nacional, a los que sumaron sus propios cantos de insurrección, la trompeta-caracol prehispánica y las indumentarias vernáculas de mando. Todo esto mediado por la red electrónica y su sistema rizo-mático de solidaridad.

### **Memorias de confrontación y resistencia blanda**

En torno al medio siglo pasado, otro sector de artistas comenzó a resistir bajo una idea distinta: su derecho a experimentar con los lenguajes internacionales, sin estar obligados a transmitir mensajes políticos con su obra. Su marco de actividad fue la guerra fría y la confrontación bipolar, con sus agencias de inteligencia y de cultura. A falta de un mejor recurso conceptual, esta modalidad de comportamientos dispersos se calificó como "la ruptura". Por su mismo aspecto de corte, el término "ruptura" se restringió a unos cuantos actores, y dejó fuera a promociones enteras de artistas que les seguían en el tiempo; es el caso del artista juchiteco Francisco Toledo, sobre cuya labor de resistencia cultural podríamos abrir un capítulo entero, y

quien además encabeza la defensa del patrimonio de Oaxaca, amenazado por la incuria oficial y la voracidad de empresas turísticas y corporaciones. Un oaxaqueño más, Rodolfo Morales, tendría que incluirse como pre-cursor de esa modalidad de artista que reinvierte su logro personal en el desarrollo cultural de su comunidad.

Es en los sesenta del siglo pasado cuando se intensifica la asociación de la imagen del creador con el discurso clausurado de la utopía, arrastrado desde el siglo XIX. En el marco de un holocausto nuclear y el despertar de la conciencia ecológica, el artista terminó por absolutizarse como la única alternativa de redención social, con la carga des-comunal de imaginar soluciones. El movimiento estudiantil de 1968 aportó nuevas modalidades de resistencia pero, sobre todo, enriqueció el lenguaje gráfico de la protesta, mediante la expropiación de elementos provenientes del campo del diseño, como los logotipos, tipografías, y señalizaciones para los Juegos Olímpicos de México. Fue en la euforia participativa del 68 cuando por primera vez, artistas de posturas ideológicas y tendencias encontradas, en particular los militantes del realismo social y los rupturistas, actuaron de manera conjunta en un mural colectivo sobre la estructura metálica que cubría la estatua dinamitada de Miguel Alemán, en la Ciudad Universitaria, misma que este presidente edificó, con su efigie monumental como centro, antes de concluir su mandato. Lo que unificaba a los artistas era el alto grado de tozudez y autoritarismo criminal de otro presidente, Gustavo Díaz Ordaz, quien ordenó la toma, con lujo de violencia, de las instalaciones universitarias por parte del ejército que destruyó el mural. Poco después sobrevino el asesinato a mansalva de estudiantes en la plaza de Tlatelolco. Algunos artistas tomaron el camino del exilio, como Felipe Ehrenberg quien desde Londres enviaba sus protestas con formato de arte correo, manera de evadir la censura, pues la imagen sólo cobraba sentido al reunirse las doscientas piezas de papel, con trazos de dibujo, enviadas por separado en tiempos distintos. Integradas, conformaban la efigie de un desnudo femenino, cuya obscenidad publicitaria es remarcada por el alto contraste y el balón futbolístico que parece anunciar el año de 1970 en tipografía olímpica, fecha del Salón Independiente, donde se exhibió el trabajo con los espacios vacíos de los fragmentos perdidos en el trayecto.

A la par del entronque con la densidad estratégica y crítica del arte conceptual, el ambiente de asfixia y un mayor desarrollo de la prensa en la década de los sesenta, permitió que los moneros, o caricaturistas, tomaran el relevo con una postura de oposición cotidiana, religada a la vocación crítica de la gráfica mexicana desde el siglo xix. Los sismos de 1985, facilitaron otro brote de resistencia conjunta con destacados artistas de distintas generaciones en apoyo a la activa agrupación de costureras damnificadas, quienes recibieron prototipos de muñecas para ser multiplicados en forma serial. En la misma década se manifestó una amplia solidaridad con Francisco Toledo y el grupo de artistas e intelectuales reprimidos en Juchitán por su apoyo a la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI). Todavía 1997 permitió el encuentro más plural de generaciones artísticas en una acción que transformó la plaza pública de Coyoacán en taller de producción y espacio de exhibición. Presencia multitudinaria en apoyo a los candidatos de izquierda que pugnaba por quebrar décadas de monopolio político en la capital. *A pleno sol*, se concretó en una especie de postxilografía artificial de más de cien metros, de placas de unicel con thinner como mordente de placa. La impresión se llevó a cabo mediante una aplanadora que hizo las veces de tórculo móvil como ya se había experimentado en una anterior Bienal de la Habana. Entre el casi centenar de participantes estuvieron Arturo García Bustos, Rina Lazo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Vlady, Martha Hellion, Gilberto Aceves Navarro, Jan Hendrix, Alberto Castro Leñero, Sofía Táboas, Diego Toledo, Damián Ortega, Claudia Fernández, Abraham Cruz Villegas, Rafael Barajas "El Fisgón", Manuel Ahumada y Antonio Hclgucra.

En años más cercanos, los agrupamientos corresponden a artistas de una misma generación, demarcados de manera expresa de cualquier simpatía política. No anunciar, una edición firmada por "Fuera de registro", reúne imágenes de residuos electorales fotografiados el día previo a la elección del 2000. La publicación incluye el trabajo de artistas como Eric Beltrán o Sebastián Rodríguez Romo. Visión desolada de la democracia, con el desfiguro de rostros que el decurso, en su trayecto mínimo, descarna y expone, con ánimo burlón al escrutinio público.

Otra artista que por el pequeño margen de tiempo que la separaba de los protagonistas de la ruptura quedó sin adscripción grupal, mas no por eso inactiva, es Mana Palau. Generaciones enteras de artistas se han nutrido de su trabajo introductor de la escultura blanda, el microtextil y el estandarte, géneros artísticos nuevos. Asimismo, ha enriquecido el panorama cultural del país, al abrir focos de resistencia cultural fronteriza y servir de enlace para el encuentro con artistas de otras latitudes. Su trabajo personal suele inscribir imágenes de resistencia, no obstante, su desempeño curatorial no se presenta como obra.

Entre aquellos que hoy pretenden mantener un radicalismo en la expresión, es decir un trabajo en los bordes sin más objetivo que su propia liminalidad, sólo algunos incursionan en la resistencia social, en su modalidad blanda. En otras palabras, forman un tanto inasibles de confrontar y con un trabajo discreto de diseminación erosionante o, al menos irritante, diferenciado de las formas de lucha tradicionales que hacían de la obra un vehículo de acción o de pedagogía política.

Grupos, comunidades, e instancias de género recurren a las formas difusas de la resistencia para poner al espectador en contacto con situaciones determinadas. Richard Moszka tapizó, de manera literal, los muros de la arcada en el patio de un museo, a partir de la variedad y la cantidad de pastillas consumidas por un individuo con VIH a lo largo de un año. En otra ocasión, presentó un video que repite la escena de un beso apasionado entre dos individuos del mismo sexo, con el rostro surcado por las manchas tumorales del sarcoma de Kaposi.

Sin ninguna pretensión de minimizar, empleo el término "formas blandas" para diferenciarlas del arte como artefacto político de propaganda, de colisión frontal, binaria. Un ejemplo irónico del empleo del mensaje político es la pieza de Damián Ortega, titulada *Salinismo*, compuesta por un conjunto de letras metálicas en referencia a Carlos Salinas, hoy ex-presidente. Ortega añade una "t" caída, lo que transforma la palabra en "estalinismo", con esto atribuye una connotación totalitaria al periodo de gobierno del mandatario mexicano, personaje a quien otro artista dedica un museo del honor, el cual estuvo, al principio, instalado en el baño de su departamento: el *Museo Salinas* de Vicente Razo. Este último caso es claro ejemplo de obras transformadas en instancias mediadoras, como es el museo y

otras instituciones, incluidas ambiciosas corporaciones. Ya que en los últimos años aumentó el número de artistas que incursionan en la estetización de las mediaciones, veamos unos cuantos casos más. El Despacho, se estableció en un rascacielos de la ciudad de México durante 1998, como una combinación de oficina, estudio, y ámbito de exhibición, y fue instalado más tarde en el espacio habitado por el artista Diego Gutiérrez, impulsor de la propuesta. Se trata de una empresa simbólica cuyo capital es la capacidad de producir comunidades de afinidad y disfrute en el trabajo: el productor como instancia de vínculo y afectividad social, inserto en una compleja red internacional. Seis documentales y una película fue uno de sus proyectos más ambiciosos. Tita, uno de los documentales, es un video retrato, con una narrativa directa, a partir de la cual una trabajadora doméstica se erige en presencia capaz de imprimir su marca subjetiva en el espectador, no sólo por su reciedumbre sino por su capacidad de apropiación de la experiencia urbana, a raíz de abandonar la comunidad india del istmo de Tehuantepec donde creció. La propuesta contempló, asimismo, el intervenir el tejido social urbano mediante la desarticulación de ciertas lógicas de distribución del mercado del videoarte —con su propensión fetichista—, ampliar los circuitos expositivos y la diversificación de públicos.

A manera de contraste, recojo otra experiencia, el "H Comité de Reivindicación Humana", mejor conocido por sus siglas, HCRH, emprendía en 1999, a tres años de creado, su primera "Campaña de Destitución Universal", empresa que culminó con la visita de agentes de Gobernación al domicilio de sus integrantes. Y es que el HCRH, agrupación clandestina de activistas contraculturales, había conminado a una serie de personajes del medio político y cultural mexicano a abandonar su vocación, dado que defraudaron las expectativas depositadas en ellos. La extensa lista, con direcciones precisas, incluyó tanto a artistas de avanzada como de retroceso o en franco estancamiento junto con figuras presidenciales y de políticos, escritores con y sin el Nobel, críticos de arte y funcionarios culturales, así como partícipes de los medios de comunicación. Para no quedarse cortos, hasta al Subcomandante Marcos resultó destituido. Hasta aquí esta acción "destituyente". Otra de las campañas del H Comité fue la

producción masiva de pegatinas, una de las cuales incluía la siguiente leyenda: "Cuando la injusticia es ley, la resistencia es un deber", al centro una bomba molotov.

Podríamos ampliar este tipo de experiencias con las prácticas contrainstitucionales de Mario García Torres, si bien apegadas a la institución arte; o recoger parte de la amplia trayectoria de Minerva Cuevas a la cabeza de Mejor Vida Corp, como instancia viral en la red, aunque también ocupa espacios no virtuales. Su ficción corporativa se sitúa entre la utopía del activismo antiglobalizador y el asistencialismo social, como forma supletoria de las agendas estatales de bienestar. Mónica Mayer y Víctor Lerma, por otra parte, despliegan una prolongada labor de archivo y crítica, salpicada alguna vez con sus performáticas de intervención chamánica en las instituciones oficiales.

### **De la barbarie a la barbarie**

Otro fenómeno que quisiera resaltar es la manera como el discurso curatorial repolitiza el trabajo del artista, lo inscribe en situaciones de protesta o de crítica, al margen de su sentido, y por igual lo devuelve a un origen radical y realista. La resistencia suplida por el espectáculo curatorial. El espacio de exposición resulta hoy el ámbito privilegiado donde sedimentar la representación de la diferencia a una escala nunca antes ensayada. No encuentro mejor ejemplo para encuadrar esas lógicas de la alteridad, que el discurso asumido desde un perfil postexótico por parte de un sector de curadores y comentaristas, una mirada del otro que me atrevo a definir como de *Amores perros*.

"La ciudad de México es un experimento antropológico y yo me siento parte de él. Soy sólo uno de los veintiún millones que vivimos en la ciudad más grande y poblada del mundo. Ningún hombre en el pasado vivió (más bien sobrevivió) antes a una ciudad con semejantes niveles de contaminación, violencia y corrupción, y sin embargo ella es increíble y paradójicamente hermosa)' fascinante, y eso es Amores perros: el fruto de esa contradicción."

Las palabras son del cineasta mexicano, Alejandro González Martini, autor del "fruto de esa contradicción". La película de marras, deudora del videoclip y del anuncio publicitario, deviene cinc verdad para un buen número de intérpretes despistados. Incluso curadores y críticos

han adoptado ese modelo de visión donde la ficción se encara como realidad contundente.

Dos muestras dedicadas al arte reciente de México, y que se presentaron en forma paralela en Berlín durante el Festival MEXartes de 2002, son todavía en esa ciudad motivo de debate, como el promovido por la analista cultural, Graciela Schmilchuk. Las adhesiones más vehementes fueron para *Ciudad de México: exhibición acerca de las tasas de intercambio de cuerpos y valores*, curada por Klaus Biesenbach dentro de la Kunst Werke. En mi opinión la muestra constituye un ejemplo sintomático de los riesgos de la literalidad en el ejercicio de la traducción, y de cómo la libre asociación de alteridades puede desembocar en la construcción automática de contextos más cercanos a una perspectiva turística o cinematográfica. La otra exhibición berlinesa, *Zebra Crossing*, proyectada por Magan Areola para la Casa de las Culturas del Mundo, había intentado una presentación en condiciones de equivalencia, desde una perspectiva que, con cierto candor, suponía la homogeneización en los lenguajes del arte internacional como para prescindir de acercamientos didácticos y, sobre todo, del empleo de lugares comunes para conquistar al visitante: el resultado, un escaso número de asistentes, al grado de rebajarse el costo de los boletos para propiciar la afluencia de espectadores. Sin duda triunfó la versión "amores perros" lo cual, de algún modo, reafirmó el atractivo visual de México como nación bárbara. Paradojas de la historia, tras la contienda civil iniciada en 1910 y su millón de muertos, fue la actividad de intelectuales y artistas la que contribuyó a borrar los estigmas de salvajismo que la prensa foránea, sobre todo la estadounidense, atribuía al país. Miles de kilómetros de pintura mural realizados dentro y fuera de las fronteras de México y decenas de exposiciones internacionales portentosas crearon la imagen de un continuo cultural a través de los tiempos, otra especie de deformidad conceptual. Hoy, son los propios artistas la materia prima para construir imaginarios de barbarie, reafirmación de los tópicos sempiternos de violencia y corrupción, ya dibujados desde 1908 por John Kenneth Turner, reportero de *The American Magazine*. Su libro México bárbaro denunciaba las condiciones imperantes bajo la



dictadura de Porfirio Díaz poco antes del estallido de la revolución mexicana.

### **Piezas de resistencia del nuevo realismo social**

Instalado en una estética que se pretende canina, bárbara y de un realismo crudo, el curador Biesenbach inicia su acercamiento a la megalópolis como sujeto de exhibición, donde supone, o le mal informan, que los artistas arriesgan su vida con tal de dar cuenta de la violencia imperante. Es el caso de Francis Alys, quien recorrió por doce minutos el centro capitalino, Beretta de 9 mm. en mano, antes de ser detenido por la policía. Más tarde, agentes de esa corporación lo apoyarán en la repetición del acto performático, cuidadosamente filmado. O Miguel Calderón y Yoshua Okon, quienes hacen del robo callejero de una pila de estéreo, el motivo de su pieza. Por otra parte Yoshua Okon transforma en danzarín al policía elegido para su video; monta-je irónico frente a las fuerzas del orden, sustentadas en la corrupción. De Jonathan Hernández se presentó el video *No one over 21*, realizado en colaboración con los grupos fronterizos Torolab y Fussible, este último asociado al colectivo musical Nortec. Dicho video recoge los excesos alcohólicos de los adolescentes estadounidenses que logran burlar la vigilancia fronteriza para pasar unas horas en la ciudad de Tijuana. La puesta en marcha del dispositivo curatorial acrecienta la mitología de la frontera como paraíso de sexo, drogas y violencia, y aumenta ese plus estereotípico que asocia las geografías límite con una producción artística de intensa expresividad. En el catálogo, el curador alemán retorna la publicación de Hernández sobre el secuestro de perros, lo cual le da pie para adentrarse en cuestiones raciales, desde las razas de perros hasta los cuadros coloniales de castas. Como se ve, un potencial asociativo que insiste en alegorizar a los mexicanos con el asunto canino, no exento de perspectiva histórica.

Daniela Rosell, en cambio, pone el acento en la morbidez de sus *tableaux vivants* que no fotodocumentos: las *Ricas y famosas* entresacadas del entorno familiar de la burguesía enriquecida con la Revolución, la cual, sin inhibiciones, actúa todo tipo de fantasías bajo la mirada perversa de la cámara. De Santiago Sierra se eligió como pieza el registro de la acción de cubrir la fachada de un museo colombiano,

con una bandera estadounidense de 15 x 20 m., insignia quemada unos cuantos días después por un espontáneo y retirada por seguridad del edificio. Sin embargo, el catálogo abunda sobre el resto de su producción, actos de humillación y explotación cruda de la población más marginal, como es el caso de los jóvenes cubanos remunerados con 20 pesos para masturbarse frente a la cámara, o las mujeres tzotziles de Chiapas, que recibieron dos pesos, acorde con las tarifas de expoliación vigentes en la zona, a cambio de repetir la frase en un español incomprensible para ellas: "Estoy siendo remunerado [sic] para decir algo cuyo significado ignoro", burdo reencuentro con las raíces evangelizadoras de la conquista".

Por si faltara intensidad, el curador de la muestra *Ciudad de México: exhibición acerca de las tasas de intercambio de cuerpos y valores*, recurre a Teresa Margolles, y su pieza *Secreciones sobre el muro*, encaminada a agitar una memoria reciente que los alemanes prefieren enterrar: siete kilogramos de grasa embadurnada sobre una superficie de tres-cientos metros cuadrados de superficie, destello de la vieja megalomanía muralista. Grasa proveída por cirujanos plásticos avocados a la liposucción; clara referencia a comportamientos de la otra estética, como también ocurre con el acto de atomizar perfume, que en manos de Margolles se transforma en una dramaturgia de muerte que se esparce sobre la masa violentada de espectadores: vaporizaciones del agua que sirvió para lavar cadáveres; eso sí, previamente desinfectada. La pérdida de la palabra a que toda muerte nos conmina pasa a ser mueca higienizada en la galería de arte. Tanto Margolles como Sierra acortan la distancia entre objeto y representación, hasta hacer de su obra un acto tautológico, una anulación. Logran, no obstante, convertirse en centro de las reseñas mediáticas, y del comentario reiterado del espectador. Desembocamos así en la estética del terror, o la estetización del sistema capitalista, como estrategias últimas.

Este laboratorio del caos, la urbe desbordada, es el espacio tópico a partir del cual el curador da cuenta de las contradicciones de la barbarie mexicana, pero también es la premisa de éxito en un mercado internacional ávido de emociones límite y de estéticas excéntricas y agresivas. Cuando Bicsenbach incorpora una video instalación de Iván

Edezan, basada en una filmación pirata estadounidense de apariencia sitie, donde se recoge la secuencia con la cacería aérea de indios amazónicos, traslada esa carga de brutalidad confundida entre el genocidio y el deporte al país que pretende representar, y al margen de lo que el autor quiso realizar: Edeza<sup>2</sup> parte de imágenes insostenibles, pero añade un trabajo textural y de mido visual, una distancia que restituye la capacidad de reacción del espectador, una dimensión reflexiva no exenta de ambigüedad.

Inscritos en las genealogías derivativas del conceptualismo, del minimalismo, la performática, el accionismo, o cualquier otra vía, muchos de estos artistas acaban por ser incorporados en una voluntad crítica y en una especie de realismo social y conceptual de nuevo cuño que, de manera arbitraria, nos devuelve a una historia de subalternidad y a una tradición pasada. Por lo pronto, la curaduría de Biesenbach fue percibida en un medio como *Artforum* no sólo como "buen arte", sino como "buen arte político". Ya Holland Cotter, del *New York Times*, durante la estancia de la muestra en los Estados Unidos, se refería a ésta como "una forma de exotismo invertido", pues mira a la ciudad de México como "una pesadilla de abyección: pobreza, polución, violencia, acoso mortal; un mundo de víctimas y depredadores donde todo puede comprarse y todos son prescindibles." Al concluir su reseña, el comentarista asume que la muestra, en su calidad de "pieza conceptual", muestra una coherencia temática que se vuelve plausible<sup>3</sup>.

### **México, una configuración perversa**

Casi coincidente con este encuentro, se inauguró en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston la muestra *Made in Mexico*, una exposición sobre México, con una mayoría de artistas que sólo estuvieron de paso por el país. De nuevo la urbe se exhibe como el organismo viviente y desmesurado que concentra las miradas. Algo perverso asoma en lo que promete ser otro esquema corpóreo, otro delirio eugenésico y cartográfico. El pintor japonés Yasumasa Morimura, travestido pictóricamente en la figura de Frida Kalho por medio del autorretrato, comienza a ocupar las primeras planas publicitarias como cristalización promocional de este icono afirmador de diversas identidades en distintas panes del mundo. No es la obra la que significa sino la

configuración en que se inscribe. Quizá sea en estas maneras de agrupar, de organizar, donde tengamos que colocar el acento de la resistencia, mejor aún si entre bambalinas todavía asoma el espectro del estado nacional, y no sólo por esta obvia presencia *Made in Japan*. Para Foucault, la resistencia es parte integral de la "nueva economía de las relaciones de poder", y actúa como la forma que las hace visibles. Se trata de una lucha antiautoritaria encaminada a desmontar las propias tecnologías del poder, por encima de la confrontación con grupos, instituciones o clases. Un "antagonismo de estrategias", que indaga en campos de experiencia fundamental como la locura o la legalidad y, bien podíamos incluir nosotros, la artisticidad. Tendríamos, entonces, que trasladar nuestros instrumentos de análisis de las formaciones artísticas y las instituciones a las tecnologías del poder que operan en el campo del arte<sup>1</sup>.

No quisiera concluir sin recordar a un artista muerto en 1996, Marcos Kurtycz, quien al cumplirse la fecha de la utopía negativa de George Orwell, inició una mezcla de tributo y acto ritual en honor de su libro 1984. Durante todo ese año se impuso la tarea de realizar un libro diferente cada día, y lo llevó a efecto. Asimismo, en 1979, un año antes de obtener sus papeles de naturalización, el artista polaco decidió escalar por la gigantesca asta colocada en un campo militar, donde plantaría su insignia del Movimiento de insurrección contra las normas de las artes plásticas. Un fotógrafo de un diario capitalino capturó la acción solitaria y pasó a la prensa. La congruencia de la obra y la vida de Kurtycz, el definir su práctica como un proyecto de guerra sin tregua, como cuerpo en resistencia permanente, constituye una enunciación metafórica de la futura resistencia, centrada ya no más en el espíritu corporativo y mercantil, sino en el de juego, en su acepción de gratuidad y vitalismo. Más ahora que en tan corto plazo hemos transitado de una sociedad del control, como la caracterizó Foucault, a una sociedad del terror<sup>2</sup>.

\*Agradezco a Margarita González Arredondo la revisión del texto.

<sup>1</sup>Los modelos de acción en el México de la década del veinte provenían del sindicalismo obrero y de la militancia partidaria. Con el advenimiento del fascismo en la década siguiente, la actividad se perfiló a partir de los frentes

populares antifascistas, hasta su cristalización en la posguerra fría, bajo un esquema bipolar, donde la izquierda se mimetizó con el movimiento por la paz, contra la guerra y la amenaza nuclear. En los ochenta, el modelo de las formaciones artísticas se inspira más en las brigadas del 68, con sus iniciativas espontáneas y desjerarquizadas, pese a la existencia del Consejo Nacional de Huelga. A escala de América latina, la crítica de arte Martha Traba, nacida en Argentina pero radicada en Colombia, estableció en los setenta una propuesta de resistencia estética, sin sumisiones a las hegemonías centrales ni a los atavismos nacionales. Su discurso tuvo receptividad entre los rupturistas mexicanos; hoy, señalamientos de este tipo carecerían de resonancia.

<sup>2</sup>Sin embargo, se trasluce un orden militarizado en las jerarquías, como para no olvidar que, lejos del cenáculo intelectual, se trata de una guerrilla en activo, cercada V.: slin< guerra de baja intensidad.

<sup>3</sup> Al estadounidense Lance Wyman, se deben los mejores desarrollos en ese sentido; sin embargo sus derechos autorales fueron violentados bajo criterios de patrimonialismo institucional, como se hizo patente en la muestra realizada con el material olímpico en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde el crédito se hizo recaer sobre funcionarios con peso burocrático. La guerrilla de cartelistas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas realizó también un acto expropiatorio, pero sustentado en una é1112 menos banal que exhibir sus nombres en un museo.

<sup>4</sup>"Bese", 1997, en *Erógena*, Museo de Arte Carrillo Gil, y "Un año de pastas", dentro de su individual, *Sobras*, en el Centro de la Imagen, muestra realizada en lo< anos a000 y zoo;, respectiva-mente.

<sup>5</sup>Sus integrantes son creadores ocupados de emprender acciones de demolición a la manera de los ludirás en los albores de la revolución industrial: Artemio, Rodrigo Aaaola, Octavio Sena, y todos los membretes y adherentes que se requieran.

<sup>6</sup> Citado por Máximo Eseverri, en su reseña de *Amores Perros 2000*, para eineismo.com.

<sup>7</sup> Schmilchuk organizó en diciembre de 2003 en Berlín, un encuentro de especialistas para reflexionar sobre la práctica curatorial, el mercado artístico y la política en América latina. En el evento auspiciado por el Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, esta investigadora no sólo ofreció las primicias de su estudio del los públicos asistentes al Festival *'MEXartes.de, expectativas, imaginarios, recepción*, sino que reabrió el debate respecto a las lógicas expositivas puestas en juego durante ese evento. Su escrito recoge elementos de recepción en el ámbito crítico, donde destaca la apreciación de Peter Richter para la *Allgemeine Zeitung*, respecto a cómo Biesenbach transforma la Ciudad de México en un *readymade*, apenas soportable por la mediación artística.

<sup>8</sup>La muestra curada por Klaus Biesenbach, *Mexico City, an Exhibition about the Exchange Rates of bodies and values*, además de Berlín tuvo por sede el P.S.I Contemporary Art Center, filial del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Véase el texto de este autor para el catálogo, y su artículo "Hunting Men. Hunting Dogs", en *Flash Art*, julio a septiembre de 2002.

<sup>9</sup>Por lo que toca a su carga de criticidad desenfadada, queda la duda de si se trata de denunciar el vandalismo de la generación joven o un franco apego a los entornos autobiográficos: por ejemplo, *Rinoplastia* es una muestra excelente de un video donde su autor experimenta con el lenguaje del melodrama telenoveler dentro de una trama violenta, con un concentrado sesgo clasista y racista.

<sup>10</sup>Jonathan Hernández, *Se busca recompensa 1998-2001*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Luc Deryeek, 2002.

<sup>11</sup>Véanse los videos de *10 personas remuneradas para masturbarse*. Calle Tejadillo, La Habana, Cuba, 2000; y *11 personas remuneradas para aprender una frase*. Casa de la Cultura de Zinacantan, Chiapas, México, 2001.

<sup>12</sup>Esta instalación de 2001 estuvo presente en los comentarios de Biesenbach dentro del catálogo de la muestra, aunque físicamente se presentaba en la muestra rival de *Zebra Crossing*.

<sup>13</sup>Meghan Dailey, "Mexico City, an exhibition about the exchange rates of bodies and values", en *Art forum*, noviembre de 2002. Holland Cotter, "A Mexican Anti-Fiesta Full of Uneasy Realities", *New York Times*, 7 de mayo de 2002.

<sup>14</sup>"El sujeto y el poder", en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, págs. 243-245.

<sup>15</sup>Foucault solía remarcar un primer paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad del control.

# *Resistirse y morir: El arte Mexicano contemporáneo como espectáculo*

Alberto López Cuenca

En lo que sigue quisiera ofrecer una serie de apuntes para responder al menos a dos preguntas. La primera sería qué características ha de tener el arte en nuestros días para arrogarse el calificativo de "resistente", lo que obviamente implica indicar a qué debe resistirse. La segunda pregunta a La que me gustaría apuntar una respuesta es la de si en la actualidad hay un arte con esos rasgos en México. Para llevar esto a cabo me permitirán que haga una breve reflexión histórica acerca de las modificaciones en la función social del arte para finalmente desembocar en la situación actual. Con ese fin, partiré de una definición extendida tanto en la Sociología como en la Filosofía del arte que concibe a éste con una doble faz, a la vez como símbolo y como mercancía. Desde aquí apuntaré cómo en la segunda mitad del siglo xx se ha producido un replanteamiento de estos dos aspectos que ha conllevado una drástica redefinición de la tarea crítica de un arte de resistencia. En realidad, gran parte de mi reflexión se detendrá en este punto, y esto por una razón de peso, y es que México se halla inserto en las reglas del juego internacional del arte. Por tanto, una vez apuntadas las modificaciones que se producen en la escena artística a nivel global, plantearé cómo cierto arte mexicano contemporáneo se ha instalado en esa nueva situación.

## **I. El arte como símbolo y como mercancía.**

Apunta el sociólogo Pierre Bourdieu que desde la Edad Media hasta nuestros días la práctica artística se ha caracterizado por un "proceso de automatización". Es decir, a lo largo de la Historia, el artista se ha ido

liberando de la tutela eclesiástica y aristocrática en favor de una mayor independencia temática, formal e incluso política. Indica Bourdieu que esta liberación es posible en la medida en que se produce una división del trabajo que conduce a la constitución de un cuerpo de artistas profesionales (de hecho, ilustra este punto haciendo un paralelismo con la aparición del derecho como disciplina y el surgimiento paralelo de un cuerpo de juristas profesionales según indica F Engels). Sin embargo, dicha autonomía del arte no trae entre sus beneficios la independencia económica. En el contexto de las revoluciones burguesas e industrial y, posteriormente, en el marco de la "industria cultural" desarrollada en el siglo xx, esta falta de independencia económica implica que las creaciones artísticas aparezcan con una doble faz: como objetos simbólicos, pero también como mercancías. Es decir, las creaciones de los artistas son a la vez ámbitos de representación e indagación estética y objetos en el mercado de bienes de consumo. De este modo, para Bourdieu, el proceso de independencia artística en realidad trae consigo una nueva sumisión al mercado y sus leyes'. Desde esta perspectiva cabe preguntarse qué es exactamente lo que el arte supeditaba a las leyes del mercado. En principio pareciera que es su producto (bien como objeto, bien como proyecto o propuesta artística) lo que queda sometido a las leyes de la oferta y la demanda. Sin embargo, no es sólo eso, ya que también la tarea del artista queda redefinida en tanto que profesional y productor en el mercado de bienes simbólicos. A esta ecuación simbólica y mercantil que según Bourdieu compone toda obra de arte se le han dado distintos valores a lo largo del siglo xx. En última instancia, y he aquí el aspecto sobre el que quisiera llamar la atención, el peso simbólico del arte se ha visto profundamente trastocado por el énfasis puesto en su condición de bien de consumo. Permítanme que apunte algunos aspectos de esta transformación.

Es ya un lugar común en la Historia del arte sostener que durante gran parte del siglo xx, en el periodo habitualmente denominado "modernidad," el papel simbólico del arte fue el de transgredir (transgredir los modos de representación, transgredir su definición y transgredir su función). Si seguimos la distinción hecha por Bourdieu



en el texto mencionado, hasta mediados del siglo xx la creación artística genuinamente moderna enfatizaría su función simbólica y sólo incidentalmente dejaría entrever su carácter de mercancía. El arte era entonces, sobre todo, una herramienta simbólica, un vehículo para epatar a la burguesía, para cuestionar la representación imperante de la realidad, para favorecer el advenimiento de una nueva sociedad o incluso para transformar los modos efectivos de vida (entran aquí posturas que irían desde Claude Monet a André Breton, pasando por John Heartfield y Vladimir Tatlin). Digamos que esta visión "funcionalista" (vs. una versión formalista) del arte moderno lo concibe fundamentalmente como un arte propositivo, con una propuesta de transformación, de cambio de los modos de ver o vivir.

Después de la Segunda Guerra Mundial, y con el surgimiento de lo que entonces se denominó sociedad post-industrial, y más tarde postmodernidad, el papel que comienza a atribuirse al arte es otro. Serge Guilbaut ha contado detenida y convincentemente cómo se produjo el traslado de la vanguardia artística de París a Nueva York durante la década de 1940. En *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Guilbaut nos ofrece un caso ejemplar que ilustra cómo el Estado arropa por vez primera una vanguardia artística para parasitar sus supuestos valores distintivos. En este caso, según Guilbaut, el uso que el gobierno estadounidense hizo del expresionismo abstracto buscaba promocionar en el contexto de la Guerra Fría los valores del individualismo, el subjetivismo, la libertad de expresión y el a-politicismo, es decir, aspectos encarnados en la obra de un Jackson Pollock o un Adolph Gottlieb. Este sería el primer caso premeditado, continuado y consumado de explotación del valor simbólico de la vanguardia por parte del Estado: aquí la vanguardia artística deja ya de ser transgresora para convertirse en una herramienta propagandística. Su valor simbólico se ve, al menos en parte, absorbido y transformado por los intereses estatales.

Como bien sabemos, el dirigismo y el intervencionismo del Estado en las sociedades industrializadas occidentales fue menguando paulatinamente después de la Segunda Guerra Mundial en favor del libre mercado. Es éste el que supuestamente debe satisfacer las necesidades de los ciudadanos: desde el teléfono al gas, pasando por la

educación, el transporte y la información. También, claro, el mercado debe proveer la cultura.

Lo que Daniel Bell y otros denominaron sociedad post-industrial en la que durante la segunda mitad del siglo xx la industria manufacturera de bienes materiales fue dejando paso a las nuevas tecnologías, los medios de comunicación y el sector servicios, es el marco socioeconómico donde arraiga la postmodernidad. La postmodernidad está así enmarcada por un nuevo modo de producción, más etéreo, especulador e imprevisible que el modelo que caracterizó al capitalismo de la primera mitad del siglo xx.

Es en este contexto socioeconómico donde se consolida la función del arte que comenzaba a germinar en la postguerra. A la vez que el arte de vanguardia daba sus últimos coletazos (que algunos gustan ver en el arte minimalista y otros en el conceptual, es decir, entre mediados de los 60 y comienzos de los 70), ya se estaban implantando los canales por los que inexcusablemente se distribuirá el arte desde entonces hasta nuestros días. Entre fines de los 60 y comienzos de la década de 1980 las galerías de arte y los museos se institucionalizaran como los ámbitos ineludibles de presentación y difusión de las artes plásticas. Esto no es ninguna novedad (si acaso sí es inédito el aumento exponencial de galerías y museos); no obstante, lo que sí es novedoso es que para finales de la década de los 70 y comienzos de la de los 80 el arte haya pasado a verse fundamentalmente como una mercancía. El arte desde los 80 en adelante es esencialmente un bien de consumo: sea como un objeto de coleccionismo o como parte de la industria del ocio.

Esta transformación es crucial ya que marca un nuevo comportamiento de la producción artística, y con él, unos nuevos límites a los que debe enfrentarse el arte crítico. Esos límites ya no son simbólicos sino primordialmente económicos. El alcance de esta transformación en la concepción del arte es algo que escapó a los últimos teóricos de la modernidad. Theodor Adorno, que sufrió en carnes propias durante los últimos años de su vida en Estados Unidos el auge de la cultura de consumo y del consumo masificado de la cultura, reivindica en su *Teoría Estética* una concepción contestataria, resistente del arte. El libro inconcluso de Adorno, que aparece en 1970, es una encendida

defensa de la modernidad artística. Según éste, el arte debe ser refractario a la realidad existente (debe negar el modo extendido de percibir y vivir la experiencia), negativo (es decir, confrontacional), y resistirse a ser completamente comprendido. En fin, una concepción del arte como el tan menciona-do "grano de arena" en la engrasada máquina de la cultura capitalista. Hago esta referencia a Adorno porque fue sin duda una de las mentes más preclaras que intentó defender al arte de ser fagotizado por la sociedad de consumo. Sin embargo, no supo ver que ni la transgresión ni la resistencia simbólica que abanderan las prácticas artísticas modernas —como la música dodecafónica, según pensaba Adorno—pueden eludir la capacidad asimiladora del mercado.

Retornemos la distinción que hace el bueno de Bourdieu, aquélla donde sostiene que el arte tiene una condición dual, como mercancía y como símbolo. Si partimos del hecho incontestable del carácter omnívoro del mercado del arte (que nos ha demostrado desde los 60 que todo es perfectamente vendible: ya sean réplicas de cajas Brillo, malecones espirales, caminatas de meses por la Muralla China o chaquetas en el Sobo), la transgresión que se da en el plano simbólico no puede resistir a la mercantilización, a la conversión del arte en un anecdótico y abusivamente oneroso bien de consumo. De hecho, no es casual que hoy no se hable de transgresión en el arte (la transgresión no es un reto para la bulimia del mercado), ahora se habla, seguro que lo han adivinado, de resistencia. Como hemos podido oír estos días en este simposio, la función simbólica del arte contemporáneo "resistente" no es ser propositivo, transformar la visión del mundo o el mundo mismo, sino interferir en las representaciones hegemónicas, recuperar las historias no narradas, restituir las memorias relegadas, revelar fricciones en el terreno social, etc. Como el propio término sugiere, se trata de un arte a la defensiva, que resiste el embate de las culturas dominantes. En tanto que símbolo, el arte no presenta ninguna resistencia al mercado: existe el nicho del arte contestatario, crítico, resistente. Y, como todos sabemos, vende muy bien.

## **II. El espectáculo de la resistencia.**

Una vez apuntada esta transformación en la función social del arte de finales del siglo xx, permítanme que pase ahora al caso específico de México.

¿Cuál es la situación en la que se desempeña el arte mexicano reciente?

Si pudiéramos poner entre paréntesis las singularidades de la vida política y económica de México en las dos últimas décadas (algo cuando menos improbable), a nadie sorprenderá si decimos que las pautas socioeconómicas desde principios de los 80 (desde el gobierno de Miguel de la Madrid) a la actualidad (el de Vicente Fox) se alinean con las tendencias neoliberales internacionales.

Si la era neoliberal Reagan-Thatcher fue la que acogió el denominado "boom" del arte y el imparable resurgir de la pintura en la década de los 80, México no fue menos, y vio cómo el neomexicanismo se sumaba al brote pictoricista internacional. No es casual la hegemonía de la pintura, un soporte tradicional y objetual, mucho más manejable para los intereses económicos del mercado del arte que el arte de acción o el *mail-art*.

Como han apuntado distintos críticos e historiadores, el denominado neomexicanismo pictórico de los 80 puede verse como un ámbito de crítica simbólica, de cuestionamiento del imaginario simbólico mexicano, incluso de reivindicación homosexual, como ha indicado Osvaldo Sánchez. Sin embargo, además de un cuestionamiento simbólico, la pintura neomexicanista es, sobre todo, una mercancía, un objeto coleccionable. Lo que revela este caso es que las artes plásticas, como a lo largo del siglo, siguen siendo ámbito de confrontación simbólica (política, identitaria o, cuando menos, estética), pero desde los 80 junto a esa función simbólica se ha convertido en un bien de consumo paradigmático, ya sea como objeto coleccionable o como parte de la industria del ocio y el entretenimiento. Ésa es la percepción que se tiene actualmente del arte a nivel internacional, y también en México: el arte que cuenta, el arte visible, representativo y con presencia mediática, es aquél que se ofrece en el mercado (en las galerías, en los museos y en los centros de arte).

A diferencia de Estados Unidos, donde el mercado del arte está activado por capital privado, en México se da una dependencia casi absoluta del patronazgo estatal (desde las becas de creación del FONCA a los

presupuestos de los museos y centros de arte más arriesgados y los apoyos para exposiciones en el extranjero). En este contexto, ¿qué visión del arte ha favorecido el Estado? En principio, la espectacularización del arte (y de la cultura en general), mediante su reducción exclusiva a un producto de entretenimiento. En México el arte se ve, cuando se ve, como un pasatiempo. De hecho, tal vez esta condición de dependencia estatal haya camuflado la patente conversión del arte contemporáneo en un bien de consumo: las artes plásticas aparecen a los ojos del público sólo tangencialmente como mercancía debido a su envoltura en la nebulosa de las subvenciones públicas. No es ésa la visión que el mercado internacional tiene del arte mexicano contemporáneo. Teniendo como trasfondo la beligerante tradición del arte mexicano post-revolucionario, desde el muralismo a "los grupos" pasando por la militante internacionalización de estilos en los años 50-60, algunos artistas mexicanos actuales han enarbolado unas propuestas de abierta o velada crítica social. Sin embargo, a pesar de que el trabajo de algunos de ellos, como Teresa Margolles, Gustavo Artigas, Minerva Cuevas, Daniela Rosell y Carlos Amorales, por citar sólo a algunos, puede incomodar, ya que sus propuestas revelan aspectos deleznable de la vida mexicana (ya sea la precariedad laboral, la indigencia o el insultante derroche de la clase acomodada), lo cierto es que son meticulosamente distribuidos por los canales comerciales del arte. En general estas propuestas no suelen plantear más que tangencialmente modelos paralelos o parasitarios de gestión artística, por lo que acaban alimentando el mercado de bienes simbólicos. Esto en absoluto quiere decir que los trabajos de estos artistas carezcan de atractivos formales y conceptuales reveladores. Los tienen. No obstante, no son un arte de resistencia más que anecdóticamente, ya que no cuestionan la condición fundamental de la obra de arte contemporánea: su condición de mercancía. Esto no es nuevo. La crítica, la disidencia y la subversión venden en el mercado del arte. México, y la escena internacional, donde estos artistas de los que hablo tienen más presencia que en su propio país, se ha acompasado a los dictados de la "industria cultural," que tiene como objetivo distribuir a una audiencia de masas bienes identificables como "artísticos" y comercialmente viables. Esto queda plasmado, y no les aburro con una

lista interminable, en el hecho de que sólo desde 2002 se han montado innumerables exposiciones colectivas de artistas mexicanos contemporáneos: *Zebra Crossing* en la Haus der Kulturen der Welt de Berlín, *Axis México* en el Museo de Arte de San Diego, *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates Of Bodies and Values* en P.S.I de Nueva York, *Alibis* en Witte de With en Rotterdam, *Sublime artificial* en La Capella de Barcelona, *México, identidad y ruptura* en la Fundación Telefónica o *Made in Mexico* en el ICA de Boston.

¿Qué lectura es la que puede hacerse de esto? Si tenemos en cuenta que desde los 70 y a lo largo de la década de los 80 el arte se ha institucionalizado como un bien de consumo que se caracterizó, primero, por recuperar soportes benévolos como la pintura y, luego, por asimilar y promover las diferencias desde dentro del mercado (piensen en las estrategias multiculturales de fines de los 80 y principios de los 90, como las exposiciones *Magos de la Tierra* en el Georges Pompidou o *Cocido y Crudo* en el Reina Sofía), no es ninguna sorpresa que esta lógica de asimilación ahora nos presente el arte de resistencia o con carga política hecho en México en la actualidad.

Aquí es donde se plantea realmente la cuestión de la resistencia, ya que más que preguntarnos por un arte de resistencia, deberíamos plantear la cuestión de una resistencia al arte. Una resistencia al arte tal y como es concebido en la actualidad. Es decir, no una resistencia en el nivel simbólico del arte, sino en su nivel de mercancía. Con esto quiero decir que la resistencia, la confrontación, se debe dar en la práctica y no sólo (o más que) en la representación. La resistencia se da en las prácticas que no son propiamente artísticas o que no se encuentran en los espacios habituales donde se presenta el arte. Se trataría de técnicas híbridas, mestizas, donde se implementarían tácticas artísticas con fines no-artísticos y tácticas no-artísticas con fines de redefinición de las prácticas artísticas. Lo central aquí es prestar atención a las enseñanzas de las acometidas y de los fracasos del arte trasgresor y refractario a lo largo del siglo xx: resistirse simbólicamente no implica necesariamente resistirse a la función mercantil del arte. En resumen, y para terminar, la tarea del arte de resistencia (o de la resistencia al arte, como decía) debe verse a la luz de un hecho inapelable: en el contexto en el que se da el arte contemporáneo no hay una transitividad entre la

modificación de los modos de representar (nivel del símbolo) y la transformación de su condición mercantil (nivel de la mercancía). A la vista de esto, y si quiere responder a la situación actual, la resistencia artística debe cuestionar directamente la condición de mercancía del arte, es decir, su función social, un cuestionamiento que la crítica exclusivamente simbólica no puede llevar a cabo.

<sup>1</sup>"The Market of Symbolic Goods" en *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993, pág. 113

<sup>2</sup>ibidem. pág. 114

<sup>3</sup>Mondadori, 1990

<sup>4</sup>*The End of Ideology*, Free Press, 1960

<sup>5</sup>Taurus, 1980

<sup>6</sup>"El cuerpo de la nación" en *Curare*, núm. 17, 2000

# *Nuevo*

Anton Vidokle

Mi primer encuentro con México no fue uno de seducción: nací en Moscú y me fui a Nueva York en 1981. Ocho años después, durante un viaje a Arizona con un amigo de la universidad, llegamos a un pequeño pueblo fronterizo cerca de Nogales. Ninguno de los dos hablaba español y entendimos mal un horario de camión: pensamos que decía que se hacían lo horas de la frontera a la ciudad de México. Como salía en una hora y el boleto era barato, nos subimos al autobús. El camión era un viejo transporte escolar estadounidense y el viaje tardó aproximadamente 3 días. Tuvimos muchísima hambre todo el tiempo porque como no hablábamos el idioma nos daba demasiado miedo bajarnos del camión durante sus breves paradas por miedo a que nos dejara, así es que durante este viaje de 3 días sólo comimos los plátanos y cacahuates que los vendedores nos ofrecían en el camino.

Probablemente había muchas otras cosas que hubiéramos podido comprar, pero se veían demasiado poco familiares. Nos quedamos en México aproximadamente dos o tres semanas. Pasamos unos cuantos días en la ciudad de México y el resto recorriendo muchos pequeños poblados, siempre en camiones de segunda porque no teníamos mucho dinero. Fue un viaje muy cansado y al final sentí que no me gustaba mucho este país, que era confuso.

En un principio pensé que mi reacción negativa hacia México se debía al cansancio del viaje en camión, pero ahora pienso que no tenía que ver con eso, sino con el shock de enfrentar por primera ocasión la diferencia de este continente y Europa, una diferencia que en Nueva York, por ejemplo, es mucho menos obvia.

Aunque había llegado a Estados Unidos hacía ocho años, el viaje a México me hizo comprender plenamente que estaba en otro continente. Durante el tiempo que estuve en la ciudad de México, en algún



momento fui al nimbo de Tlatelolco. Para mí esto significó otro shock ya que la arquitectura de multifamiliares en esta área era idéntica a la que existe en muchas partes de Moscú. Sentí que estaba alucinando. El conflicto entre estas sensaciones de similitud y diferencia es algo que me parece fascinante y siempre interesante. Probablemente este sea el motivo de mis frecuentes viajes a la ciudad de México. En mor me organicé para permanecer un período más largo aquí.

Renté un departamento en el centro, en la Calle de Allende y me pasé cerca de 4 meses leyendo, caminando por la ciudad y produciendo una serie de obras. Durante los primeros días que estuve aquí, noté los edificios del Metro. Creo que el primero que vi fue el de la estación Isabel la Católica, cerca de donde me estaba quedando. La estructura inmediatamente me llamó la atención porque es extremadamente mundana y ordinaria, pero al mismo tiempo súper excéntrica, expresiva y de diseño experimental. Además, en ese momento estaba empezando a reflexionar mucho sobre el diseño urbano vernáculo y su relación con el lenguaje visual abstracto modernista.

Durante este período, con la ayuda de Christian Manzutto y Frances Horn, tomé algunas fotografías de la fachada modular de la estación de metro Salto del Agua, que utilicé para hacer grupos de impresiones digitales de gran formato en las que un ventana era reimpressa miles de veces sobre tela sobre una retícula, dando como resultado algo que evocaba al pop-art, a la pintura minimalista y también a las estructuras arquitectónicas de aire distópico.

Mientras tomábamos fotografías, tanto Christian como yo tuvimos la idea de que más que usar foto fija, este edificio ofrecía posibilidades para trabajar imagen en movimiento. En ese momento el edificio estaba vacío y en el interior de las ventanas se acumulaba una gruesa capa de polvo que las convertía en espejos que, inclinadas a cierto ángulo hacia la calle abajo, reflejaban los movimientos de la gente y carros, los puestos de ambulantes, los cambios en las formaciones de nubes, la luz y el color. El sonido ambiental de la calle también era muy interesante. Así, al año siguiente, en 2002, regresé a México y grabamos una película de 10 minutos titulada *Salto del agua*.

*Salto del agua* es una película supera, transferida a video acompañada por audio. La cámara permanece fija y el encuadre es un acercamiento

a la fachada que llena la pantalla de extremo a extremo. De entrada parece un patrón gráfico abstracto que lentamente se fija en el ojo del espectador como objeto arquitectónico. Ocasionalmente un carro o un transeúnte se reflejan en las ventanas de la fachada, causando una extraña disolución del espacio bidimensional. El sonido, que consiste en diversas frecuencias electrónicas puras entretejidas con pulsaciones y ondas que varían levemente a lo largo de la película, crea una red sónica paralela a la red arquitectónica de la imagen. Los diez minutos de la película fueron filmados en aproximadamente media hora de tiempo real y después editados y unidos en un loop.

En esa misma época fui invitado a participar en una exposición que Lauri Firstenberg estaba curando llamada *Painting as Paradox*. Una de las premisas de la exposición giraba en torno a la arquitectura y la otra a la práctica de la pintura y la producción artística contemporánea entre otras cosas. No soy pintor y para esta exposición quería acercarme nuevamente a las pinturas (o gráficas) digitales similares a las que ya describí brevemente, pero en esta ocasión cambié el color de la imagen de un módulo de la fachada a rojo. Un paso muy pequeño, simplemente cambiar el color de una imagen de un centímetro y medio toma un segundo en Photoshop.

Para mí las implicaciones de este minúsculo cambio fueron súper interesantes: el cambio en el color transformaba completamente la naturaleza de la imagen y por lo mismo el objeto al que ésta correspondía. Me recordó a muchos dibujos que he visto de la arquitectura modernista utópica temprana en Rusia y Europa en las que el color rojo brillante frecuentemente aparecía en los diseños, pero nunca aparecía realmente cuando el edificio real se construía. También me hizo pensar en las implicaciones ideológicas y simbólicas del color, de los edificios y ciudades, del espacio social, la historia, la política, las posibilidades sociales de la práctica artística, las posibilidades que le quedan a la pintura, las posiciones que asumen los artistas ante la sociedad, el compromiso, la resistencia, el activismo y muchas, muchas otras cosas.

Por ello, hace un año decidí hacer una nueva obra con este edificio que de alguna manera abordara todos estos temas. La película que les enseñaré dura 4 minutos y se rinda *Nuevo*. Es parte de una obra en

colaboración que incluye múltiples etapas basada y en torno a la estación de metro de Salto del Agua.

*Nuevo* es una obra pública efímera para la ciudad de México realizada en colaboración con Julieta Aranda, Christian Manzutto, con la ayuda de Víctor Palacios, Itala Schmelz y Gilbert Vicario. Fue hecha posible con el apoyo de la Sala Siqueiros, el Institute of Contemporary Art, Boston y Conaculta.

*Nuevo* fue motivada por varias consideraciones. Por un lado es un intento de crear formas viables que integren a la pintura contemporánea a un contexto urbano dinámico que no sea ni un gesto meramente estético, ni una imposición didáctica, sino un acto útil. Por lo menos eso espero. Por otro lado pretende subrayar una conexión entre los orígenes utópicos de la modernidad y la presencia de sus trazos en nuestra (muy poco utópica) vida cotidiana urbana.

Finalmente, es un experimento sobre el poder que puede tener una intervención artística para afectar y beneficiar la vida de la gente en un lugar en particular, en este caso en un cruceo muy concurrido y una zona comercial.

Hace pocas décadas se asumía que en efecto, el arte, la arquitectura y el diseño podían cambiar y mejorar la vida de la gente y a la gente misma. Hoy en día, como artistas, parece que nos conformamos con el reducido papel de "comentador social" de algún tipo. Con esta obra quería replantear estas preguntas.

En la primera fase de *Nuevo*, pintamos la fachada del edificio de rojo mediante una acción modular en pasos que se llevó a cabo del 4 al 17 de agosto de 2003. La pintura constituye una obra de arte público efímera, quizá dentro de la tradición de la pintura muralista y de las estrategias de las obras de arte de los modernistas utópicos tempranos que pretendían transformar la sociedad por medio de la reconstrucción estética. El proceso gradual de ir pintando en pasos sugería planteamientos de performance y una escala similar al land art, aunque dentro de un contexto urbano. El edificio, de manera similar a un cuerpo que realiza un performance, representó un acto social, estético y político para diversos y muy variados públicos urbanos. Durante todo el tiempo que se pintó, Julieta Aranda documentó el proceso en película de 16 mm y después lo editó. La pista sonora fue

grabada por Cristian Manzutto en el mismo lugar en septiembre de 2001.

Finalmente, me gustaría mencionar algunas cosas sobre la historia de este edificio. Su construcción se solicitó en 1966 con miras a ser terminado para los Juegos Olímpicos de 1968, así es que es parte de un programa de desarrollo urbano mucho más amplio. Como saben, los edificios son modulares por lo que hay más de 40 distintas versiones de ellos distribuidos en la ciudad. El de la estación de Salto del Agua fue uno de los primeros que se construyeron. Nadie sabe quien fue responsable por el diseño de estas estructuras. He tratado de averiguarlo en los archivos del sindicato del Metro, pero el archivista no encontró registro alguno. Lo más que pudimos averiguar es que no lo construyó un arquitecto, sino un grupo de ingenieros que pertenecían a la Asociación de Ingenieros Civiles. El edificio no fue terminado a tiempo para los Juegos Olímpicos, sino hasta un año después, en 1969. Originalmente la fachada era de concreto sin pintura. Me da mucho gusto compartir esta película con ustedes.

## *Resistencia y seducción: el caso México*

Oliver Debroise

Se hubiera esperado —como sucedió en versiones anteriores tanto del FITAC en su época de Guadalajara, como en el SITAC y otros eventos similares— que esta última sesión del Simposio dedicada al 'caso mexicano' fuera tempestuosa, acalorada, y que volarán rencores bien adjetivados. La pregunta que planteó Issa Benítez venía en efecto al caso: ¿cómo reaccionar y situarse desde una postura de 'resistencia' a menos de un año de la serie de exposiciones que marcaron un 'despegue' del arte contemporáneo mexicano en la escena internacional —las exposiciones *Mexico City: An Exhibition about Me Exchange Rate of Bodies and Values* curada por Klaus Biesenbach en PS1 en Nueva York, que también se presentó en Berlín; *Zebra Crossing*; el proyecto de

Magali Arriola que compitió con la anterior en Berlín y *20 Million Mexicans Can't Be Wrong* de Cuauhtémoc Medina, *Axis México* en el San Diego Museum of Art, sin dejar de lado la amplia representación mexicana en la Bienal de Venecia y en las ferias de arte a partir de 2002, a las que Francisco Reyes Palma se refirió en su ponencia— este *boom* del arte mexicano, que muchos, desde diversas trincheras, esperaban con cierta ansiedad pero que sólo se produjo en una coyuntura que parecía favorecer a unos cuantos artistas y curadores? Días antes de la realización del simposio, una exposición más de arte mexicano contemporáneo, curada por Gilbert Vicario en el ICA de Boston, y conformada prácticamente por el mismo contingente de artistas de las del 2002, parecía rematar —y prolongar— ese éxito inesperado del arte mexicano. Vicario había tenido la gentileza de hacerme llegar una serie de imágenes del montaje de *Made in Mexico* —exposición, hay que precisarlo, que incluía a artistas no-mexicanos, que produjeron obras en el país desde finales de la década de los noventa, entre éstos, Anton Vidokle, ponente en esta última mesa. Estas imágenes sirvieron de introducción a un debate que resultó más pausado que otros y que sorprendió por el rigor y la serenidad de las intervenciones no obstante las posiciones muchas veces encontradas de los asistentes.

Este aparente estoicismo, y los muy inusitados 'actos de contrición' de algunos de los protagonistas del *boom* —en particular la larga reivindicación que presentó Cuauhtémoc Medina de la exposición de Biesenbach y de su responsabilidad en el desarrollo de este proyecto— se debió, creo, al malestar generalizado de la comunidad artística local en esa confrontación con los mecanismos de difusión, recepción, y cooptación internacionales, a la que se agregaban las operaciones de recuperación in extremis que efectuaban en los mismos meses, las instituciones culturales oficiales de México. El debate, por lo tanto, giró en torno a estos dos polos: ¿Cómo y cuándo resistir a la seducción institucional? ¿En qué momento se debe o no asumir la resistencia como una forma de acción?

La ponencia de Francisco Reyes Palma y en particular, su posición visceralmente marcada por principios éticos que lo llevan a observar con cierta repugnancia (aunque sin juzgar') lo que él llamó la

'vulgaridad' de las prácticas de algunos de los artistas de este boom, desató el debate y provocó la reacción de Medina y su reclamo de la importancia de la exposición de Miaus Biesenbach en tanto operativo que cambió la percepción global del arte mexicano. Si bien Medina lamentó posibles efectos negativos a una promoción desorganizada y al aprovechamiento sin ton ni son de las 'condiciones estéticas del subdesarrollo' (en referencia a la insistencia de Bicsenbach en representar la violencia urbana en su exposición mediante piezas muy provocadoras de Teresa Margolles, Santiago Sierra, Iván Edeza, etc.), sí aplaudió la 'hipotética ganancia' a nivel simbólico que significó la transformación de una 'provincia inexistente' en un región culturalmente importante y en un centro de producción artístico de alto nivel. Para Medina, los efectos de la globalización del arte mexicano eran superiores a las pérdidas, y había que situarlas en ese momento presente, y no en la pro-moción, según él sin efectos reales, de la obra de Gabriel Orozco a principios de la década del 1990. Khery Camara impugnó ese último punto, no tanto desde una perspectiva estética, sino desde una posición historicista ineludible y como un hecho que no era posible minimizar y frente al cual reclamaba más mesura y generosidad.

Graciela Schmilchulk, quien realizó entre 2002 y 2003 un minucioso análisis de recepción de las dos exposiciones berlinesas, ofreció un adelanto de sus indagaciones, y resaltó un comentario generalizado por el público y la crítica alemana ante la exposición de Biesenbach: 'Las sociedades en crisis producen mejor arte.' Schmilchulk citó al respecto el caso de una exposición de arte contemporáneo de la India, que se presentó en la Hauses der Kulturen der Welt de Berlín después de la mexicana *Zebra Crossing* y que no tuvo ningún impacto público. No obstante su reticencia a admitir la mitificación que significa este lugar común, Graciela Schmilchulk sí tuvo que admitir que la opción curatorial de Biesenbach, por improvisada que fuera, había tenido resultados concretos, y había influido tanto en la percepción del arte mexicano, como en su impacto en el mercado.

Aunque las discusiones parecían derivar a asuntos locales que nada o poco tenían que ver con el tema de la mesa, la noción de 'resistencia' no dejó de flotar durante la sesión de debate. En diversas intervenciones,

como las de Itala Schmelz, Graciela Schmilchulk, Khery Camara, Carlos Aranda, Oscar Moreno Corzo, Antoni Muntadas o Daniel García Andujar, y las replicas de los ponentes, Reyes Palma y Alberto López Cuenca, se percibió la incomodidad y la necesidad de situarse de uno u otro lado de una línea muy delgada y (la palabra fue repetida incesantemente por casi todos los participantes) ambigua. Resistir o participar; participar desde la resistencia o buscar la manera de romper lo que Khery Camara llamó 'la inercia inherente de las instituciones'; romper las 'reglas del juego'; crear formulas de acción desde el interior de las instituciones culturales existentes (Itala Schmelz) o forzarlas a cambiar desde el exterior (que fue la posición que en ese momento adoptó este moderador); organizar 'resistencias' sin caer en la 'seducción' de la teoría del complot o fomentar maneras paralelas de oposición propuesta de Oscar Merino, que retomó y amplió los comentarios de Francisco Reyes Palma acerca del desarrollo de un arte de activismo social fuera de todo marco institucional e inclusive legal, en particular en el caso de los graffiteros organizados en la guerra entre las 'brigadas anti-graffiti' y la libertad de expresión. Cabe destacar la breve pero categórica reflexión de Jorge Reynoso sobre lo que yo llamaría el 'ghetto' artístico, en referencia, probable-mente, a casos recientes como la serie de fotografías de Daniela Rossell Ricas y famosas o a ciertas intervenciones de carácter anarquista de Santiago Sierra o Teresa Margolles, que llegaron a las primeras planas de los periódicos y a los noticieros de televisión. Reynoso destacó el 'interés' de las instituciones culturales para que las producciones artísticas no escapen de las secciones culturales de los periódicos, no salgan de programas especiales con rating del 2% presentadas en horario nocturno —que satisfacen el ego de la comunidad artística sin tener impacto alguno. Cuauhtémoc Medina, en su intervención, sí destacó el cambio radical del medio artístico en México y citó como prueba que 'hace diez años, una reunión como ésta hubiera tenido lugar en un local cerrado de la calle de Tabasco en la colonia Roma (en referencia a la primera etapa de Curare, Espacio Crítico para las Artes) con quince asistentes', pero que en el Teatro de los Insurgentes, aquel 24 de enero 2004, 'estaban sentados unos setecientos espectadores, en su gran mayoría jóvenes.' Desde una actitud deliberadamente polémica, Carlos

Aranda objetó que 'Curare había derrumbado al Instituto Nacional de Bellas Artes' con su quehacer de resistencia, más que las exposiciones internacionales en cuestión, que formaban parte de un complot protagonizado por Medina en su antipatía por Orozco. (Este fue el único momento en que la discusión, de hecho, se personalizó, aunque el comentario de Aranda no tuvo ecos.)

La circunspección que caracterizó ese último debate del Simposio se debió también, en gran parte, a la presencia de varios protagonistas de situaciones de promoción de fenómenos artísticos en otras partes del mundo y en otros momentos históricos, que sirvieron de modelo para establecer paralelismos muy concretos con la situación mexicana del momento. Daniel García Andujar abrió el fuego, recordando el repentino éxito del arte y el cine español en los arios del destape que sucedió a la 'muerte por aburrición' de Francisco Franco —fenómeno encabezado entonces por el cineasta Pedro Almodóvar en torno a quien gravitaba la escena artística madrileña. Antoni Muntadas, por su parte, replicó insistiendo en la existencia previa de una escena artística underground, beligerante y muy politizada en los últimos arios del Franquismo, encabezada por el Equipo Crónica, pero que no fue incorporada al *boom* artístico español de finales de los setenta por no corresponder al modelo irónico y frívolo del *destape*. Muntadas asimismo, haciendo hincapié en la (ambigua) oposición entre 'oportunidad y oportunismo' como factor determinante de una actitud de resistencia, mencionó el caso de los artistas de Vancouver (en su momento bautizada como "Boys Town") Jeff Wall, Rodney Graham, Jan Graham y Stan Douglas, que acostumbraban reunirse en el bar La Bodega, donde fueron repentinamente 'descubiertos' y lanzados en grupo al mercado internacional. Muntadas abogó ahí por una recuperación de la obra que no debería ceder a la nostalgia e hizo una severa llamada de atención, precisando que en el caso mexicano, presentía 'una deterioración del diálogo' semejante a la que se produjo en Vancouver cuando 'la búsqueda de visibilidad se convirtió en competitividad'. Boris Groys, finalmente, subió al escenario, y en el mismo sentido que Muntadas, insistió en el hecho de que las instituciones culturales siguen siendo organismos de Estados-Naciones con intereses muy precisos. Consideró que los mecanismos de



cooptación son inevitables y que cualquier artista que busca obtener un público, se tiene que adaptar a las reglas del juego. En el caso del descubrimiento, a finales de los años ochenta, del arte llamado post-soviético, aclaró que, como en el caso del post-franquismo español, la oleada de curadores inter-nacionales que se abatieron sobre los restos del bloque soviético (no sólo en Rusia, sino en Letonia y Eslovenia) buscaban un arte que reflejará 'la situación soviética' y regresaron decepcionados ya que el arte de la muy amplia escena artística underground en acción desde antes de 1989, no hacía ninguna referencia a la Unión Soviética o al realismo socialista —la versión de 'exotismo' post-soviético que les interesaba a los curadores, como les interesa ahora el 'exotismo' de la violencia urbana latinoamericana. 'Todo se parecía a lo que se estaba haciendo en Nueva York o en Londres y los artistas disidentes excavaban en las fuentes del modernismo que se les había negado. Todo era demasiado occidental y, a exclusión de Ilya Kabakov, los curadores perdieron todo interés en el arte de la Perestroika.' Un comentario que, visto a distancia, puede aplicarse perfectamente a la 'selección natural' de los artistas del *boom* mexicano.

# Bibliografía

- Activism! Direct Action. Hacktivism and the Future of Society*, Reaktion Books 2002. *Anti-Imperialism: A Guide for the Movement*, Bookmarks Press, 2003.
- Marcel AYMÉ, *Le confort intelleuel*, Flammarion, Paris 1949.
- Boris BADOVINA et al, *Boris Groys: The Art fudgement Show*, Rommade, 2002.
- Hakim BEY, *TAZ. Zone Autonome Temporaire*, L'Eclat, s/l 2002.
- Ole BOUMAN et. al. (eds.), *The Invisible in Architecture*, AcadcmY Editions, UK 1994. --, *And Justice for All*, Jan van Eyck Akademie 1994.
- Norman F. CANTOR, *La era de la protesta*, Alianza Editorial, Madrid 1973.
- Daniel COHN-BENDIT, *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Anagrama, Barcelona 1998.
- Ian COLE (ed), *Gustav Metzger. Retrospectives*, MUSEUM of Modern Art, Oxford 1999.
- Cuy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992.
- Jean DUVIGNAUD, *Herejía y subversión*, Icaria Editorial, Barcelona 1990.
- Ales ERJAVEC (cd.), et al, *Postmodernism and the Postsmlialist Condition: Polititized Art Under Late Socialism*, 2003
- Thomas FRANK, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, University of Chicago Press, 1998.
- Boris GROYS et al., *Dream Factory Communism: The Visual Culture of the Stalin Period* Hatje Cantz 2003. - et al, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Anthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, 1992.
- Gustav Metzger* (cat), Museum of Modern Art, Oxford 1999.
- Hardcore. Vers un nouvel activisme*, (cat) Palais de Tokyo / Éditions Cercle d'Art; Paris 2003.
- David HAWKES, *Ideology*, Routledge, London / New York 2003.
- Christopher HITCHENS, *Cartas a un joven disidente*, Anagrama, Barcelona 2003.
- Tim JORDAN, *Cyberpower: the Culture and*

- Politics of Cyberspace and the Internet*,  
Routledge 1999.
- Naomi KLEIN, *No Logo*, Picador USA, 2002. Julia KRISTEVA, *El porvenir de la revuelta*, FCE, Buenos Aires 1999.
- , *Revolt, she said*, Semiotext(e), Los Angeles/  
New York 2002.
- Gustav METZGER, *Damaged nature, auto-art*, Coraalc Press, London 1996.
- Richard METZGER, *Disinformation*, The Disinformation Company, 2002.
- Yves MICHAUD, *La Violente*, PUF, coll. "Dossiers Logos", 1973.
- , *Violence et Politique*, Gallimard, coll. "Les Essais", 1978.
- , *L'Artiste et les Commissaires Quaire essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*, Jacqueline Chambon, coll. "Rayon Art", 1989.
- , *Les Marges de la vision. Textes critiques 1978-1995*, Jacqueline Chambon, coll. "Critique d'art", 1996.
- , *La Violence apprivoisée*, Hachette, coll. "Questions de société", 1996.
- , *La Crise de l'art contemporain: utopie, démocratie et comédie*, PUF, coll. "Intervention philosophique", 1997.
- , *Changements dans la violence essai sur la bienveillance à la peur*, Odile Jaeb, 2002
- , *Humain, inhumain, trop humain*, Climats, 2002.
- Edgar MORIN, *Diario de California*, Editorial Fundamentos, Madrid 1973.
- Jean- LucNANCY, *La comunidad desobrada*, Arena Libros, Madrid 2001.
- Antonio NEGRI, *Time for Revolution*, Continuum Publishing Group 2003.
- Peter NOEVER (ed.) et al., *The Discursive Museum* Hatje Cantz 2002.
- Parahute n° III* Democracy, junio-septiembre 2003.
- Mario PERNIOLA, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid 2000.
- Theodore ROSZAK, *El nacimiento de una Contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Editorial Kairós, Barcelona 1970.
- Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, Vintage Books, 1994.
- , *Culture and Resistance: Conversations with Edward W.Said*, South End Press, 2003. Joseph E. STIGLITZ, *Globalization and it's Discontents*, W.W. Norton & Company, 2002.
- Technologies To The People* (cat.), Museo de la Universidad de Alicante, Alicante 2001.
- Gauri VISWANTHAN, *Power, Politics and Culture Interviews with Edward W Said*, Vintage books, 2002.
- We are everywhere: the Irresistible Raise of*

*Global Anticapitalism*, Verso Books  
2003.

**Activistas y websites**

Act Up Barcelona  
Act Up Nueva York  
Act up Paris  
Adam Rolston  
AIDES  
Beta-Blog: [www.betablog.com/archives](http://www.betablog.com/archives)  
Bureau d'Etudes  
Col·lectiu Lambda de Valencia  
Colectivo Local Neutral  
Omissió Ciutadana Anti-Sida de Catalunya  
Comisión Ciudadana anti-sida del País vasco  
Coordinación gai-lesbiana de Catalunya  
Deutsche AIDS.Hilifre e.v.  
Donal Moffet  
Projecte dels Noms  
Fierce Pussy  
Fuera de Registro}  
Gran Fury  
Group material  
Guerrilla Girls

George YUDICE, *El recurso de la cultura*.

*Usos de la cultura en la era global*,  
*Gedisa*,  
*Barcelona 2002*.

Slavoj ZIZEK, *Welcome to the Desert of the*

*Real*, Verso, London/New York 2002.

---, *The sublime Object of ideology*,

*Verso Books*,

1997.

---, *Did Somebody Say Totalitarianism? Five*

*Interventions in the (mis) use of a Nation*,

Verso Books 2001.

<http://www.fundacióntelefónica.com/at/mai.html>

Daniel García Andujar

<http://irational.org>

Ken Woodard

La Radical Gai

Le Gica Guerrilla Internet Groupe Art:

<http://declerck.chez.tiscali.fr/giga>

LSD

Pedro Ortuño

Pepe Miralles

Proyecto I de Diciembre

Rebel-Art: Vers un nouvel activisme

artistique et politique: [www.rebelart.net](http://www.rebelart.net)

Silence= Death Project

TAC (Taller de Arte Colectivo)

The Names Project

WAC

[www.autonomedia.org](http://www.autonomedia.org)

[www.virtualmanifesta.com](http://www.virtualmanifesta.com)

[www.instantcoffe.com](http://www.instantcoffe.com)

YAWN Sporadic critique of culture:

[www.thing.de](http://www.thing.de)

Antoni Muntadas

<http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas>







# *RESISTENCIA*

Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo

22-24 Enero 2004

Teatro de los insurgentes

Ciudad de México

---

# *RESISTANCE*

Third International Symposium on Contemporary Art Theory

January 22-24, 2004

Teatro de los Insurgentes

México City





Third international symposium on  
Contemporary Art Theory

RESISTENCIA

January 22-24, 2004  
Teatro de los Insurgentes  
Mexico City



Patronato de Arte Contemporáneo

Fundación Bancomer  
Fundación Televisa  
CONACULTA/INBA

Colección Jumex  
SER  
British Council  
Embajada de Estados Unidos Goethe  
Institut  
Embajada de España  
España Acción Cultural Exterior  
Embajada de Francia  
Revista Travesías

Patronato de Arte Contemporáneo AC

EXECUTIVE DIRECTOR  
Magda Carranza de Akle

SITAC III

DIRECTOR  
Issa M<sup>a</sup> Benítez Dueñas

COORDINATION  
Mariana Munguía Matute

ADVISORY COMMITTEE  
Ery Cámara  
Osvaldo Sánchez  
Guillermo Santamarina  
Patricia Sloane

ORGANIZING TEAM  
Vannesa Bohórquez  
Marilú Calderón  
Maureen Manero

VISUAL PROJECT  
Erick Beltrán & Roger Willems,  
Amsterdam

EDITING  
Issa M<sup>a</sup> Benítez Dueñas

TRANSLATIONS  
Mónica Mayer



164 *Resistance*  
Issa M<sup>a</sup> Benítez Dueñas

169 *Archives and Utopia in Contemporary Art*  
*Hal Foster*

---

183 *Resistance. Between Memory and Oblivion*  
M<sup>a</sup> Inés García Canal

Resistance as  
Possibility

192 *Resistance as (The Art of) Difference*  
Giuseppe Patella

201 *The Politics of Aesthetic Equal Rights*  
Boris Groys

211 *Art and Politics: Resistance and Re-appropriation*  
Yves Michaud

221 *Resistance and Beyond*  
Cuauhtémoc Medina

---

*Ethics, Aesthetics and Biotechnology*  
Gustav Metzger

Spaces and  
Strategies of  
Resistance

223 *Business as usual: teh world for salea*

Antoni Muntadas

224 *Bataille Monument*  
Thomas Hirschhorn

245 *Don't Save Culture, Spend it*  
Ole Bouman

247 *Technologies to the people*  
Daniel García Andujar

248 *What we try to express, sooner or later someone will try to understand it.*  
*Reloaded*  
Jota Castro

255 *SITAC: Spaces and Strategies of Resistance*  
Tobias Ostrander

---

261 *Soft resistance and Mediation as Work*  
Francisco Reyes Palma

Resistance and  
seduction: the  
Mexican Case

273 *Resist and Die: Contemporary Mexican Art as Spectacle*  
Alberto López Cuenca

280 *Nuevo*  
Antón Vidokle

284 *Resistance and Seduction: the Mexican Case*  
Olivier Debroise

290 *Bibliography*

*Thought in and of itself is already  
A sign of resistance.*

Max Horkheimer

*Dissidents are the honor of our  
time.*

Octavio Paz

*We do not know what man is  
Capable of as long as he is alive  
As a group of forces that resist.*

Michel Foucault

*If revolution is one of the possible  
Representations of beauty, it is  
Precisely to the extent that this  
Beauty can only be glimpsed as promise.*

Dominique Baqué

## *Resistance*

Isa María Benítez Dueñas

In memory of Yacer Arafat (1929-2004)

The term resistance has a wide range of connotations: progressive, libertarian, activist, reactionary, tolerant, nostalgic, stubborn.., it is a word irremediably associated with terms like rebelliousness, protest,

demonstration, revolt, insurrection, subversion, independence. It is indeed difficult to speak of resistance and at once establish a distance from the ghosts of utopia, frustration and obsolescence that are attached to it. Paradoxically, in the process of organizing this symposium, we could note that resistance was undoubtedly present in every field of culture and communication as a discourse and as an aesthetic. As a discourse, it forms part of the every faction's political rhetoric regardless of its leanings. As an aesthetic, it has become a veneer that can be applied to any cultural product whether it is fashion, cinema or art, though it loses its density and consistency in the process and grows remote from any fantasy of effectiveness. It is precisely this situation that requires that we at least explore the possibility of giving consistency back to the term by questioning it and beginning to disarticulate it with the hope of glimpsing the inalterable component that might still justify its existence today.

From the standpoint of practice, however, resistance is a very common action. It is accomplished everyday in ways that undoubtedly transcend the public sphere of great movements of opposition and counterattack covered in the news. From a theoretical standpoint however, the existence of these small-scale exercises in daily resistance tend to be overlooked because discursive constructs dissolve these micro-politics until they disappear. The situation does not by any means get better when art comes into play: indeed, art —simulation by definition—can only debase any attempt at resistance given its overwhelming ability to convert everything it touches into appearances (in the best of cases) and into mere luxury goods (in the worst of cases).

Amidst these limitations, we must not give up the possibility of once again discussing the aspect and finality that an attitude of resistance may have in the sphere of contemporary culture and, more specifically, in the context of visual art. The history of twentieth-century art is also the history of the development of the art institution and thus, the history of the fluctuations between art's willful disarticulation and the institution's re-articulation of a series of practices that have broadened

their own definitions and expectations amidst this exchange. In the period beginning with the Salon des Refuses and including the postures of avant-garde movements, art practice was related to the idea of responding to and confronting the status quo. Whether from an aesthetic stance like that of nineteenth-century refuses or from a utopian stance like that of most avant-garde movements, art was essentially a rebellion against a certain order of things. Thus, here the idea of resistance carries with it the romantic and utopian notion of revolution for art's sake. From this perspective, the history of resistance once again goes hand in hand with the history of disappointment and impossibility, of fleeting victory and of eternally postponed objectives, though this does not make it any less necessary.

Using theory as a starting point is a way of outlining the limits within which we may begin to conceive of resistance. It was tempting and yet impossible here to explore its various connotations and applications in the context of philosophy and political theory, literature and communication. However, it seemed indispensable to find a point of reference on which to center the discussion and it is no accident that it would present itself in the figure of Michel Foucault.

Foucault is one of the most celebrated philosophers in the domain of critical theory: his deconstruction of systems of representation is doubtless an act of resistance vis-a-vis the hegemony of established hierarchical discourses that formed the basis of modern Western culture until very recently. His activism and his absolute conviction in the value of action are perhaps not so widely acknowledged. This paradox between theory and action underlies the very issue of resistance in the realm of the visual arts whose situation is ambiguous, to say the least: in a best-case scenario we could speak of "applied theory" and in the worst, of "failed action." This contradiction does not only allude to visual artists: it inserts itself directly in the very identity of the con-temporary intellectual, whether he or she is a theorist, critic or academic. In other words, in addition to the ontological problem presented by the notion of resistance, we must refer to concrete

situations where thought falls back on or rebels against the state of things, along with the consequences that this implies.

Deleuze interprets Foucault's stance in the following manner:

In many interviews, Foucault explains that the intellectual has been able to champion the universal during a long period of time, from the eighteenth century to WWII (perhaps until Sartre and including Zola, Rolland,...): this was the case to the extent that the writer's singularity coincided with the stance of a 'notable jurist' who could stand up to law professionals and thus produce an effect of universality. If the figure of the intellectual has changed (as well as the function of writing), it is because his or her position has changed and now goes instead from one specific place to another, from one singular point to another —'atomic physicist, geneticist, computer scientist, pharmacologist...'— thus no longer creating effects of universality but rather of transversality and functioning as a privileged exchange or crossroads. In this sense, the intellectual and even the writer can participate better in struggles, in current modes of resistance, to the extent that these have become 'transversal.' The intellectual or writer then becomes able to speak the language of life...'

This 'language of life' takes shape in the countless political demonstrations in which Foucault actively took part: in support of immigrants, against the death penalty, in the information group concerning prisons... what we should mention in any case is how he merges theory and practice, thus eliminating the age-old dichotomy between thinking and doing. The thought-in-action that Foucault defends, the possibility of understanding theory as practice, is the main argument in favor of the pertinence but also of the absolute need of dealing with the issue of resistance in the contemporary context. And not only that, but also the possibility of extending this 'transversality' to art practice as a privileged site where we suppose and hope that it can be put into action in concrete terms.



The possibility and even the pertinence of an art of resistance clearly form part of the debate about the politicization of art. It remains significant that in historical terms this debate coincides with the dissolution of a superior order to which power as well as art practice were subjected. The "death of God" accompanying the advent of modernity created a schism—a gap in which the distance between the positions of art and power was more firmly established. Due to this situation, art developed various strategies, beginning with the first avant-garde movements' frontal assault against the system, following strategies that have perhaps been the most utopian as well as the most ephemeral. Subsequently, artists in the 1960s and 1970s construed direct offensive strategies that defended the fusion of art and life in the face of the art object's transformation into market goods. These strategies have succumbed to the unstoppable encroachment of spectacle and capital, nowadays growing diffuse among a series of withdrawal strategies that, because of their cynicism or lack of faith, annul any possibility of incidence in the social and in the political.

In contemporary art this issue reappears in an oblique way: "if no artist clearly defends his or her political commitment, a certain form of cynicism and a critical stance at least intermingle in a problematic manner. The art of the spectacle would thus be this unstable and volatile mixture, hard to reason out, that demands joyful celebration as well as critical strategies denouncing the society of the spectacle": We should not be surprised then that in this ambiguity, art presents itself as a space that functions as an alibi for the transgression of any limit, whether of a moral or legal nature. A transgression that often takes on a spectacular character, evincing the failed fusion between art and life that a truly political art would suppose. If today transgressions performed through the filter of art are tolerated or even applauded, it is only because they manifest themselves as symbolic representations of society and not as reality. It seems almost ironic that Maurizio Cattelan—perhaps the most cynical artist working today—is the one who hits the nail on the head when asked whether one may have a meaningful impact on society by means of one's art practice. Cattelan answers: "I think so, even if the connection is not so direct. The world is not going

to change with a work of art, but it is possible to sketch out a new direction, discover an alternative, or open a door, even on the back of the place. Actually it would also be interesting to ask how society has an impact on an, what it forces art to do."<sup>5</sup> Almost unwittingly, Cattelan inverts the problem of the relationship between art and politics and between art and resistance. It might not be a case of having an effect on society but rather of allowing oneself to be affected by reality, of opening one's eyes to what is happening and of discovering how this affects the way we understand art and even what we expect of art —and life— at a given moment.

The notion of revolution, like that of resistance, eludes attempts at pinning it down. There are moments of resistance but also moments of negotiation. Confrontation can only continue to exist as a changing and always non-conformist strategy. It would therefore be more productive to refer to the idea of revolt put forth by Julia Kristen: return, discovery, revelation and renewal., rupture and the potential to open spaces, a state of permanent questioning, of transformation, change, an endless probing of appearances, permanent anxiety, an anxiety that becomes the foundation of freedom.<sup>7</sup>

<sup>1</sup>Gilles Deleuze, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987, p.121.

<sup>2</sup>*Cf.* Didier Eribon, *Michel Foucault*, Anagrama, Barcelona, 1992.

<sup>3</sup>*Cf.* Dominique Hague, *Vers un nouvel art politique*, Flammarion, Paris, 2004, p.38.

<sup>4</sup> The following passage from Baqué is meaningful: "1960s performance cannot be compared to that of the 1980s; the intimate body of the 1990s —a 'body of withdrawal— cannot be confused with the body of libertarian avant-gardes —a 'body of resistance' that sustains the transgression of social and cultural codes, that takes the form of a bastion of resistance against the multiple forms that alienation takes in advanced capitalist systems, i.e. that is political though it operates in intimacy. On the contrary, the body of withdrawal assumes the rejection of the political in the total absence of historical conscience, hence the recurrent figure of the solitary, steeping, protected body.." *Ibid.*, p.41.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p.64.

<sup>6</sup> Maurizio Cattelan interviewed by Roberto Pinto in the catalogue *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, Palais de Tokio / Editions Cercle d'Art, Paris 2003, p.21.

## *Archives and Utopias in Contemporary Art*

Hal Foster

In an art gallery over the last decade you might have happened on one of the following: a room empty except for a stack of identical papers, white, sky-blue, or printed with a simple image of an unmade bed or birds in flight, or a mound of identical candies wrapped in brilliant foils, the candies like the papers free for the taking. Or a space where the office contents are dumped into the exhibition area, and a couple of pots of Thai food are on offer to visitors, who might be puzzled enough to linger, eat, and talk. Or a scattering of bulletin boards, drawing tables, and discussion platforms, some dotted with information about a role player of the past (Erasmus Darwin, brother of Charles, or Robert McNamara, defense secretary under Lyndon B. Johnson during the Viet Nam War), as though a documentary script were in the making or a history seminar had just let out. Or, finally, a kiosk cobbled together

out of plastic and plywood, and filled, like a homemade study-shrine, with images and texts devoted to a particular artist, writer, or philosopher (Fernand Leger or Merct Oppenheim, Ingeborg Bachmann or Raymond Carver, Georges Bataille or Gilles Deleuze). Such works, which exist somewhere between a public installation, an obscure performance, and a private archive, can also be found in non-art spaces, which might render them even more difficult to decipher in aesthetic terms; nonetheless, they can be taken to indicate a distinctive turn in recent art. In play in the first two examples —works by the Cuban-American Felix Gonzalez-Torres and the Thai Rirkrit Tiravanija respectively— is a notion of art as an ephemeral offering, a precarious gift (as opposed to an accredited painting or sculpture); and in the second two instances —works by the British Liam Gillick and the Swiss Thomas Hirschhorn respectively— a notion of art as an informal probing into a specific figure or event in history or politics, fiction or philosophy. Although each type of work can be tagged with a theoretical pedigree ("the gift" as seen by Marcel Mauss in the first case, say, or "discursive practice" according to Michel Foucault in the second), the abstract concept is transformed into a literal space of operations, a pragmatic way of making and showing, talking and being. This way of working is not altogether new: its prominent practitioners (who also include the Mexican Gabriel Orozco, the Scot Douglas Gordon, the French Pierre Huyghe, Philippe Parreno, and Dominique Gonzalez-Foerster, and the American Renee Green and Sam Durant) draw on a wide range of artistic precedents: the performative objects of Fluxus and neo-Concrete artists, the humble materials of Arte Povera, and the everyday objects of Nouveau Realisme, as well as the site-specific strategies of "institution-critical" art (from the Belgian Marcel Broodthaers and the German-American Hans Haacke). But these artists have also transformed the familiar devices of the readymade object, the collaborative project, and the installation format. For example, some now treat entire television shows and Hollywood films as so many found images: fluyghe has re-shot parts of the Al Pacino movie *Dog Day Afternoon* with the real-life protagonist (a reluctant bank-robber) returned to the lead role, and Gordon has adapted a couple of Hitchcock films in drastic ways (his *24 Hour Psycho* slows down the

original to the near-catatonic running-time announced in the title). For Gordon such pieces are "time ready-mades," that is, given narratives to be sampled in large image-projections (a pervasive medium in art today), while Nicolas Bourriaud, a co-director of the Palais de Tokyo, a Paris museum devoted to contemporary art, champions such work under the rubric of "post-production." This term underscores the secondary manipulations (editing, effects, and the like) that are almost as pronounced in this art as in film; it also suggests a changed status of "the work" of art in an age of information, which putatively follows that of production. This new age is an often ideological assumption, yet sometimes in a world of shareware, information does appear as an ultimate readymade, as data to be reprocessed and sent on, and some of these artists work accordingly "to inventory and select, to use and download" (Bourriaud), to revise not only found images and texts but also given forms of exhibition and distribution.

One upshot of this way of working is a "promiscuity of collaborations" (Gordon) in which the old postmodernist complications of originality and authorship are pushed beyond the pale. Take a collaborative work-in-progress like *No Ghost fiat a Shell* led by Huyghe and Parreno. A few years ago they learned that a Japanese animation company wanted to sell some of its minor characters; they bought one such person-sign, a girl named "AnnLee", and invited other artists to deploy her in their own work. Here the art piece becomes a "chain" of pieces: for Huyghe and Parreno *No Ghost Just a Shell* is "a dynamic structure that produces forms that are part of it"; it is also "the story of a community that finds itself in an image If this collaboration doesn't make you a little nervous (is the buying of AnnLee a gesture of liberation or of serial bondage?), consider another group project that adapts a readymade product to unusual ends. Here Gonzalez-Foerster, Gillick, Tiravanija, and others will show you how to customize your own coffin from IKEA furniture; the work is titled *How to kill Yourself Anywhere in the World for Under \$399*.

The tradition of readymade objects, from Marcel Duchamp to Damien Hirst, is often mocking of high art or mass culture or both; in these examples it is mordant about global capitalism as well. Still, the prevalent sensibility of the new work tends to be innocent and

expansive, even ludic —again an offering to other people and/or an opening to other discourses. At times a benign image of globalization is advanced (this very international group of artists finds one of its preconditions there), and there are utopian moments as well: for example, Tiravanija has spearheaded a "massive-scale artist-run space" called "The Land" in rural Thailand that is designed as a collective "for social engagement." More modestly, these artists aim to fashion passive viewers into a temporary community of active discussants. In this regard Hirschhorn, who once worked in a Communist collective of graphic designers, sees his makeshift monuments to artists and philosophers as a species of passionate pedagogy, and they do partake of the agitprop kiosks of the Russian Constructivists as well as the obsessive constructions of the Dadaist Kurt Schwitters. With his altars Hirschhorn seeks to "distribute ideas," "radiate energy" and "liberate activity" all at once: he wants not only to familiarize his audience with an alternative public culture but to libidinize this relationship as well. Other artists, some of whom were trained as scientists or architects (such as the Belgian Carsten Holler and the Italian Stefan Boeri respectively), adapt a model of collaborative research and experiment closer to the science laboratory or the design firm than the traditional artist studio. "I take the word 'studio' literally," Orozco remarks, "not as a space of production but as a time of knowledge."

"A promiscuity of collaborations" has also meant a promiscuity of installations: installation is the default format, and exhibition the common medium, of much art today. (In part this tendency is driven by the increased importance of huge shows in the art world: there are biennials not only in Venice but in Sao Paulo, Istanbul, Johannesburg, Gwangju...). Often entire exhibitions are given over to messy juxtapositions of projects —photos and texts, images and objects, videos and screens— and occasionally the effects are more chaotic than communicative: in these instances legibility as art is sacrificed without great gains in other kinds of literacy. Nonetheless, discursivity and sociability are central concerns of the new work, both in its making and in its viewing. "Discussion has become an important moment in the constitution of a project," Huyghe comments, while Tiravanija aligns his art, as "a place of socialization," with a village market or a dance

floor. "I make art," Gordon adds with an implicit smile, "so that I can go to the bar and talk about it." Apparently, if one model of the old avant-garde was the Party A la Lenin, today the equivalent is a party a la Lennon.

In this time of mega-exhibitions the artist often doubles as a curator. "I am the head of a team, a coach, a producer, an organizer, a representative, a cheerleader, a host of the party, a captain of the boat," Orozco comments, "in short, an activist, an activator, an incubator." This rise of the artist-as-curator is complemented by that of the cura-tor-as-artist; maestros of large shows have become very prominent over the last decade. Often the two groups share models of working as well as terms of description. For example, several years ago Tiravanija, Orozco, and other artists began to speak of projects as "plat-forms" and "stations", as "places that gather and then disperse," in order to underscore the casual communities that they sought to create. In 2002 Documenta II, curated by an international team led by Nigerian Okwui Enwezor, was also conceived in terms of "platforms" of discussion, scattered around the world, on such topics as "Democracy Unrealized," "Processes of Truth and Reconciliation," "Creolité and Creolization," and "Four African Cities"; the actual exhibition in Kassel, Germany, was only the final such "platform". And this past year the Venice Biennale, curated by another international group headed by the Italian Francesco Bonami, featured sections titled "Utopia Station" and "Zone of Urgency," both of which exemplified the informal discursivity of much art making and curating today. Like "kiosk", "platform" and "station" call up the old modernist ambition to modernize culture in accordance with industrial society (El Lissitzky spoke of his Constructivist designs as "way-stations between art and architecture"). Yet today these terms evoke the electronic network, and many artists and curators do fall for the Internet rhetoric of "interactivity", though the means applied to this end are usually far more funky and face-to-face than any chat room on the Web.

Along with the emphasis on discursivity and sociability, a concern with the ethical and the everyday is often voiced in these pages: art is "a way to explore other possibilities of exchange" (Huyghe), a model of "living well" (Tiravanija), a means of being "together in the every-day"

(Orozco). "Henceforth," Bourriaud declares, "the group is pitted against the mass, neighbourliness against propaganda, low tech against high tech, and the tactile against the visual. And above all, the everyday now turns out to be a much more fertile terrain than pop culture." These possibilities of "relational aesthetics" seem clear enough, but there are problems as well. Sometimes politics are ascribed to the art on a shaky analogy between an open work and an inclusive society, as if a desultory form might evoke a democratic community, or a non-hierarchical installation predict an egalitarian world. Hirschhorn sees his projects as "never-ending construction sites," while Tiravanija rejects "the need to fix a moment where everything is complete." But surely one service art can still render us is to make a stop, take a stand, in a concrete register that constellates the aesthetic, the cognitive, and the critical. Moreover, formlessness in society might be a condition to contest, rather than to celebrate, in art -a condition to make over into form for purposes of reflection and resistance as some modernist painters attempted to do. The artists in question frequently cite the Situationists, but, as T.J. Clark has stressed, the Situationists valued precise intervention and rigorous organization above all other things. "The question," Huyghe argues, "is less "what?" than "to whom?" It becomes a question of address." Bourriaud also sees art as "an ensemble of units to be reactivated by the beholder-manipulator." In many ways this approach is another legacy of the Duchampian provo-cation, but when is such "re-activation" too great a burden to place on the viewer, too ambiguous a test (in the sense given above by Ballard)? As with previous attempts to involve the audience directly (as in some abstract painting or in some Conceptual art), there is a risk of illegibility here, which might return the artist as the principal figure and the primary exegete of the work. At times, it must be admitted now, "the death of the author" has meant not "the birth of the reader," as Roland Barthes speculated after Duchamp, so much as the befuddlement of the viewer. Moreover, when has art not involved discursivity and sociability, at least since the Renaissance? It is a matter of degree, of course, but might this emphasis be somewhat redundant? It might also risk a weird formalism of discursivity and sociability pursued for their own sakes. Collaboration, too, is often regarded as a good in itself: "Collaboration



is the answer," Obrist remarks at one point, "but what is the question?" Art collectives in the recent past, such as those formed around AIDS activism, had a political project, today simply getting together sometimes seems to be enough. Here we might not be too far from an art-world version of "flash mobs", of "people meeting people" (Tiravanija) as its own end. This is where I might side with Sartre on a bad day: at least in galleries and museums, Hell is other people. Perhaps discursivity and sociability are foregrounded in art today because they appear scarce elsewhere. The same goes for the ethical and the everyday, as the slightest glance at our craven politicians and hectic lives might suggest. It is as though the very idea of community has taken on a utopian tinge. Certainly even an art audience cannot be taken for granted but must be conjured up at every go, which might be why contemporary exhibitions often feel like remedial work in socialization: come play, talk, learn with me. Yet if participation appears threatened in other spheres, its privileging in art might be somewhat compensatory, a pale, part-time substitute. At one point Bourriaud almost suggests as much: "Through little services rendered, the artists fill in the cracks in the social bond." And only when he is most grim does he hit home: "The society of spectacle is thus followed by the society of extras, where everyone finds the illusion of an interactive democracy in more or less truncated channels of communication."

For the most part these artists and curators see discursivity and sociability in rosy terms. As the British critic Claire Bishop suggests, this tends to drop contradiction out of dialogue, and conflict out of democracy; it is also to advance an unconscious-free version of the subject (even the gift is charged with ambivalence according to Mauss). At times everything seems to be happy interactivity: among "aesthetic objects" Bourriaud counts "meetings, encounters, events, various types of collaboration between people, games, festivals, and places of conviviality, in a word all manner of encounter and relational invention." To some readers such "relational aesthetics" will sound like a truly final end of art, to be celebrated or decried. For others it will seem to aestheticize the nicer procedures of our service economy ("invitations, casting sessions, meetings, convivial and user-friendly

areas, appointments"). There is the further suspicion that, for all its discursivity, "relational aesthetics" might be sucked up in the now-general movement for a "post-critical" culture, an art and architecture, cinema and literature, "after theory:"

So much for my skeptical survey of "relational" art that may (or may not) draw on "post-production" techniques. In the time remaining to me, I want to twist these terms slightly —for, even if they are a little naïve, they also point to real developments— and I want to rethink them in terms of what I take to be a kind of quiet paradigm in contemporary art, an "archival impulse." Why this term? In the first instance the archival impulse is manifest in a will to make historical material, often lost, marginal, or suppressed information, physical and spatial, to make it "interactive". It is also "archival" in the sense that the relevant artists elaborate on the found image, object, and/or text, and they favor the installation format, the default medium of our time, whose nonhierarchical spatiality they often use to advantage (this is rare today). So, like any archive (including our own as critics and historians), the materials of this art are found but also constructed, public but also private, factual but also fictive, and often they are cobbled together for the occasion. Often too this work manifests a kind of archival architecture, a physical complex of information (as in the kiosks of Hirschhorn or the platforms of Gillick), as well as a kind of archival logic, a conceptual matrix of citation and juxtaposition. English artist Tacita Dean speaks of her method as one of "col-lection", while Hirschhorn speaks of his process as one of "ramification" —and much of this art does branch out like a tree or, rather, like a weed or a "rhizome"— a Deleuzean analogy that Gillick and Durant also use. Perhaps the life of any archive is a matter of mutative growth of this sort, through connection and disconnection, which this art also reveals. "Laboratory, storage, studio space, yes," Hirschhorn has remarked, "I want to use these forms in my work to make spaces for the movement and endlessness of thinking..." Although Hirschhorn and Gillick are more suited to my thesis, they are also more discussed, at least right now, so I will focus here on Dean and Durant. Dean works in a variety of mediums —in photography,

drawing, and sound, but primarily in short films and videos accompanied by texts that she calls "asides". Dean is drawn to people, things, and places that have gone lost somehow, become outmoded or otherwise sidelined or stranded. Typically she begins with one such an object or event and traces it as it ramifies into an archive as if of its own accord. Take *Girl Stowaway*, an 8-minute to-millimeter film in color and black and white with a narrative aside. Here Dean happened on a photograph of a young stowaway named Jean Jeinnie who, in 1928, sneaked onto a ship named *The Herzogin Gallic* bound from Australia to England; it later wrecked at Starchold Bay on the Cornish coast. The archive of *Girl Stowaway* forms as a tissue of coincidences. First Dean loses the photograph in a bag mishandled at Heathrow, another "stowaway" that turns up later in Dublin. Then, as she researches Jean Jeinnie, she hears echoes of her name everywhere: from the French author Jean Genet to the pop song "Jean Genie." When Dean travels to Starchold Bay to inquire about the ship, a girl is murdered on the cliffs above the harbor on the night that Dean also spends there. And so on. *Girl Stowaway* is an archive that includes the artist-as-archivist within it. "Her voyage was from Port Lincoln to Falmouth," Dean writes. "It had a beginning and an end, and exists as a recorded passage of time. My own journey follows no such linear narrative. It started at the moment I found the photograph but has meandered ever since, through unchartered research and to no obvious destination. It has become a passage into history along the line that divides fact from fiction, and is more like a journey through an underworld of chance intervention and epic encounter than any place I recognize. My story is about coincidence, and about what is invited and what is not." This archival work is also an allegory of archival work.

In another film-and-text piece Dean tells the story of another lost-and-found figure. In 1968 one Donald Crowhurst, a failed business-man from Teignmouth, a coastal town hungry for tourist recognition, was driven to enter the Golden Globe Race to be the first to sail solo non-stop around the world. Yet neither sailor nor boat, a trimaran christened *Teignmouth Electron*, was prepared, and Crowhurst faltered: he faked his logs (for a time race officials had him in the lead), then broke off all radio contact. Soon he "began to suffer from "time-

mad-ness", with incoherent log entries that amounted to a "private discourse on God and the Universe." Eventually Crowhurst "jumped overboard with his chronometer, just a few hundred miles from the coast of Britain." Dean treats this event obliquely in three short films. The first two, *Disappearance at Sea I & II*, were shot at different lighthouses. In Berwickshire images of the lighthouse bulbs alternate with blank views out to the horizon; in Northumberland the camera mounted on the lighthouse apparatus provides a continuous panorama of the sea: in the first film, darkness slowly descends; in the second, there is only emptiness to begin with. In the third film, *Teignmouth Electron*, Dean travels to Cayman Brac in Caribbean to document the remains of the trimaran: it has "the look of a tank or the carcass of an animal or an exoskeleton left by an arrant creature now extinct," she writes. "Whichever way, it is at odds with its function, forgotten by its generation and abandoned by its time." In this extended work, then, "Crowhurst" is a term that implicates others in an archive that reveals an ambitious town, a misbegotten race, a metaphysical seasickness, and an enigmatic remnant. And Dean lets it ramify further. While on Cayman Brac she happens on another derelict structure dubbed "the Bubble House" by locals, and archives this "perfect companion" of the Teignmouth Electron in another short film and text. Designed by a Frenchman jailed for embezzlement, the Bubble House was "a vision for perfect hurricane housing, egg-shaped and resistant to wind, extravagant and daring, with its Cinemascope-proportioned windows that look out onto the sea." Never completed and long deserted, it now sits in ruin like a statement from another age.

A final example of a "failed futuristic vision" become archival object that Dean recovers, here in the form of immense acoustic receivers built in concrete at Denge by Dungeness in Kent between 1928 and 1930. Conceived as a warning system of air attack from the Continent, these great "sound mirrors" were doomed from the start: they did not discriminate enough, and "soon they were abandoned in favour of the radar." Stranded between world wars and technological modes, "the mirrors have begun to erode and subside into the mud: their demise now inevitable." (In some photographs they resemble such site specific sculpture as *Tilted Arc*, and Dean is indeed interest-ed in the now

stranded status of such works too —she has done two projects on Robert Smithson, on his *Partially Buried Woodshed* and *Spiral Jetty*, a fascination shared by Durant." like these strange monoliths that sit in this no place," Dean says of the Sound Mirrors, fully aware that "no place" is the literal meaning of "utopia". They also exist in a "no time" for her: "The land around Dungeness always feels old to me: a feeling impossible to explain, other than it is just "unmodern"... To me it feels inos and Dickensian, prehistoric and Elizabethan, Second World War and futuristic. It just doesn't function in the now." In a sense all her archival objects —the Teignmouth Electron, the Bubble House, the Sound Mirrors— serve as arks of lost times, perhaps English arks in analogy with The Russian Ark of film-maker Aleksandr Sokurov, in which the here-and-now of the work functions as a crux between an unfinished past and a reopened future. Again, they are also archival works that allegorize archival work as always incomplete, sometimes vertiginous, often melancholic (this Benjaminian strain in Dean may be informed by W.G. Sebald, about whom she has written incisively). Paradoxical connections that disconnect, paradoxical juxtapositions that dislocate: these also inform the work of Sam Durant. Like Dean, he operates with various mediums —drawings, photographs, Xerox collages, sculptures, installations, sound, video— but where Dean is precise about her forms, Durant exploits the "theatrical" space between them long ago condemned by Michael Fried. Durant remains intrigued by the old debates about "sculpture in the expanded field" (he has produced work after Rosalind Krauss as well as Smithson), but he presents this field as now entropic —"installation in the imploded field"— and how right he is. So too where Dean is meticulous with her network of sources, Durant is eclectic in his sampling of "rock-and-roll history, minimalist/postminimalist art, 1960s social activism, modern dance, Japanese garden design, mid-century modern design, self-help literature, and do-it-yourself home improvements." (I borrow this list from Michael Darling, who notes its adjacency to the subcultural worlds explored by Mike Kelley and John Miller). Finally, where Dean models her archives as a semi-private "collection", Durant imagines his as a semi-political "unconscious" whereby repressed materials are invited to erupt. In fact, when his work does not trace an entropic

collapse of cultural differences, it performs an eruptive return of repressed materials, and sometimes it suggests both almost at once. In this regard a primary object for Durant, a former carpenter, is modern architecture in the mid-20th century: he stages a sort of class struggle between the putative elitism of the International Style and the everyday life of the working class. Durant sees such design as a prototypical site of repression, especially "when form is reduced to total functionality," and often his response is aggressive. He has made color photographs that show classic chairs of postwar design over-turned, "primed for humiliation," as well as sculptures and collages that abuse the postwar Case Study Houses produced by Richard Neutra, Pierre Koenig, Craig Ellwood and others in Southern California under the auspices of the magazine *Arts & Architecture*. The sculptures in this "Abandoned Houses" series are rough models made of foam core, cardboard, plywood, and Plexiglas, which Durant then burns, gouges, graffiti, and so on: "My models are poorly built, vandalized, and fucked up. This is meant as an allegory for the damage done to architecture simply by occupying it." (In a further outrage some also contain miniature TVs tuned to trashy soap operas and talk shows). His nasty collages also suggest eruptions of class spite: two bikers suddenly appear in the classic Julius Shulman photograph of the Koenig House, for example, while a biker chick BAs the camera in another revised image (here Durant mocks an exhibitionism already in play in these modernist houses). In effect he plumbs "good design" almost in a literal sense: he reconnects it to the unruly body in order to unplug its cultural blockages. (In different works he has juxtaposed a miniature toilet or a plumbing diagram with an Eames chair, an IKEA shelf, and a Minimalist box respectively.) In this way Durant returns corporeal functions and unconscious desires to our old machines-for-living-in. This is a troubling of both modern design and Minimalist logic on the model of Smithson and Matta-Clark as well as feminist artists from Eva Hesse to Cornelia Parker. Such a move of counter-repression, which is programmatic in such tides as *What's Underneath Must Be Released and Examined To Be Understood* (1998), is also indebted to Kelley, and like Kelley Durant has little faith in any cure but much interest in the complications.

Durant has also plumbed different aspects of the late 1960's and early '70's: advanced art, rock culture, civil-rights struggles. Often signs of these things erupt together in the space of his art (which sometimes can recall the pop melange on "VH1"); and yet, again, as they do so, they also become entropic there—a process that fascinates Durant as much as it did Smithson. In two sculptures based on his *Partially Buried Woodshed* (1970), for example, Durant positions Smithson as a key to both utopian and dystopian aspects of the Viet Nam War years; in these works associations with both a transgressive art and an oppressive state, allusions to both Woodstock and Alta-mont, meet and mix. Different terms converge, opposite numbers blur, in a devolution of politics and cultures. In his own words, Durant likes to "set up a false dialectic [that] doesn't work or [that] negates itself" Perhaps he suggests that the dialectic at large, not only in art but in history, seems to falter at this time, and that today we are left, in a state of stalled relativism, with pieces without a puzzle (perhaps—I don't know—he relishes this predicament.) In any case, where Dean sometimes extracts a utopian dimension from the recent past, Durant often traces an entropic collapse.

Let me end abruptly with a few theses that I have time enough only to assert, not to argue:

I. For the most part the archives in this an are not presented as inert: in this respect its upshot differs from "the Egyptian effect" that the Italian critic Mario Pemiola sees, rightly, in so much postmodernist pastiche. Rather, as suggested, these archives tend to ramify like a material unconscious of aleatory connections and disconnections, condensations and displacements. Once more, this might reveal how any archive functions: perhaps, to different degrees, archival work is always a matter of metonymic displacements among documents in search of metaphorical condensations in theory. Are we not all archivists more or less in the position of Bouvard and Pecucher, who, each time they descend into archive hell, struggle to turn mere bric-a-brac into a coherent library-museum, hopelessly so since the latter is always already in epistemological flames or ruins or both? In any case, as any

dissertation reader or contemporary museum-goer knows, there is often a fine line between a thesis and a mess, or a total work of an and a total piece of shit.

2. Speaking of shit, archival art can have a childish aspect, even an infantile dimension. Sometimes installation art in general suggests a kind of anal universe in guises either aggressive and explosive (as with Durant and Hirschhorn) or retentive and immaculate (as with Dean and Gillick). I mentioned that these artists occasionally use the non-hierarchical spatiality of installation to advantage. For Freud the anal universe is one of great symbolic slippage, which also describes some archival art with its characteristic assemblage of "unlikely connections" (as Durant calls them). I apologize for the psychoanalytical projection (I suppose one must these days), but the work invites it. Often it does appear a little obsessive-compulsive and/or manic-depressive. (This swing is also apparent in archival fiction, from the depressive Sebald to the manic David Foster Wallace or Dave Eggers.)

3. Often too this work is more than a little paranoid, for what is paranoia if not a practice of "unlikely connections," of elaborate auto-didacticism, of "my own private archive" put on display? To what ends are these paranoid connections made? Do these private archives want to challenge the public ones? Do these perverse orders want to contest the symbolic order at large? Or do they point to a crisis in this general law? For Freud the paranoiac projects meaning onto a world that appears drained of the same. Might archival art emerge out of similar sense of a failure in cultural memory, of a default in productive traditions of all kinds? For why else would one connect so feverishly if things did not seem so frightfully disconnected in the first place? "Only connect," the modernist poet said. But this was said at a time when "connection" meant connection to a Great Tradition about to crumble, to become, as The Wasteland put it, but "a heap of images." Today "connection" might have another valence altogether: it might mean to be wired to the mega-archive of the Web (here I mean "archive" also in the Foucauldian sense of surveillance). Are we not all encouraged to be connected in this way? It is now a basic ticket to the social. And yet perhaps, as K.W.



Jeter suggests in his sci-fi novel *Noir*, to be connected in this way is also, potentially, to be screwed. "Connect this," his protagonist likes to say, "you mother-connector." Here to be connected is to be flicked. Perhaps a similar ambivalence about "connection" is also in play in some archival art.

4. The archives in this art are in process, not repositories of finished works so much as platforms of incomplete projects. In this regard they are places of preliminary production, not (pace Bourriaud) of "post-production": Hirschhorn, for example, calls his exhibitions "construction sites." Herein lies perhaps the most extraordinary aspect of archival art: its desire to turn "failed visions" of the past (as Dean calls them) into "scenarios" (as Gillick calls them) of other social relations, of alternative futures, in short, to turn the no-place of the archive into the no-place of utopian possibility. Might we welcome this move as a small counter to the new myth of the United States after 9/11, of trauma monumentalized as triumphalism, of the Triumph of the Wound? Might the Sam Durants of the world be taken to challenge the Daniel Libeskind of our time?

5. Paradoxically, the interest in utopia is sometimes bound up with an involvement with the outmoded —a term that Benjamin first introduced in reference to the Surrealists. "Balzac was the first to speak of the ruins of the bourgeoisie," Benjamin wrote in his *Arcades Project*. "But only Surrealism exposed them to view. The development of the forces of production reduced the wish symbols of the previous century to rubble even before the monuments representing them had crumbled." The "wish symbols" in question here were the capitalist wonders of the nineteenth-century bourgeoisie at the height of its confidence, such as "the arcades and interiors, the exhibitions and panoramas." These structures fascinated the Surrealists nearly a century later, when further capitalist development had turned them into "residues of a dream world" or, again, "rubble even before the monuments which represented them had crumbled." For the Surrealists to haunt these outmoded spaces, according to Benjamin, was to tap "the revolutionary energies" that were trapped there. The outmoded for

archival artists today does not possess anything like this same force; in fact some are conflicted about the pasts that they unearth. And yet even so there are intimations of hope here, or at least of desire for a different future, a desire to turn belatedness into becomingness. In any case, there is a totally unexpected reclamation of this once despised aspect of the modernist project, its utopianism (so often condemned, still by many today, as so much will to power, so much totalitarianism, so much Gulag). This deployment of the outmoded might be a weak critique, but at least it can still query the totalistic assumptions of capitalist culture, never more grandiose than today; it can also remind this culture of its own wish symbols, its own forfeited dreams, its own better politics.

Finally a few stray questions to leave open for future reflection. How does "the archival impulse" relate to "the allegorical impulse" that Craig Owens posited twenty years ago as fundamental to postmodernist art? Its utopian aspect is one difference. How does it differ from the "anomic" deployment of archival materials that Benjamin Buchloh has underscored in the work of Gerhard Richter and others? The archives here are not without rule or order; again, if anything they attempt to forge new kinds of association, new principles of construction. How, lastly, does the archival impulse relate to the "fever" that Jacques Derrida detects in archives in general? Perhaps, like the Library of Alexandria, any archive is founded on disaster (or its threat), pledged against a ruin that it cannot forestall forever. But for Derrida the fever of the archive is more profound, a kind of death drive, and perhaps for all its desire for construction archival art has a destructive side as well.

# *Resistance. Between Memory and Oblivion*

María Inés García Canal

## I.

Today, it is impossible to think about resistance without considering Michel Foucault's reflections on the subject. From this theoretical perspective, social space appears as a multi-colored framework of power relations: from exercising power on the one hand and, on the other, from the most diverse forms of resistance, like active forces which represent the other side of exercising power. Resistance is an essential part of power, being understood as a relationship of force, and it imprints movement and creativity upon the space in which it is played out.

Creative forces in a society find themselves inscribed in the acting ability of its subjects to resist in all areas, and to turn spaces into both war and production zones. Resistance appears as the superior force compared to the other implied ones since "under its effect, it obliges changes in power relations (...) The term *resistance*," Foucault affirms, "is the most important word, the *key word* in this dynamic."

If power is a two-way relation, it is essential to look at the other side: the subjects' capacity to confront it in order to re-use its forces, to escape its insidious action. Resistance is the response of subjects to

power being exercised on their bodies, emotions and sentiments, on their acts and actions. "Where there is power, there is resistance," Foucault writes, and the exercising of liberty is inscribed in it, transforming itself into the singular act of a subject resisting, as singular as being born or dying. Resistance appears as an intransitive and, at the same time, obstinate act on the part of the subject, who emerges as the resistant force. Resistance is always present in power relations: exercising power and resistance find themselves permanently united, implicated in a relationship of permanent provocation. It is impossible not to acknowledge the strictly relational character of power, resistance being one of its constituent elements, which doesn't mean it is merely a counterpart or a simple reversal of domination, the "always passive" element "destined to undefined defeat".

It is also impossible to imagine that there exists a unique and irreplaceable "site" from which *resistance* emerges once and for all as a focal point of rebellion, like the home for all uprisings. Rather, the "sites" are multiple, varied, unequally distributed as junctions in a network; they are moving points that interact in different ways according to how they assume the role of adversary, target, alliance, plan of attack. There is no "one" resistance but rather *resistances*, multiple and varied: possible, necessary or improbable; spontaneous, wild or coordinated and organized; solitary or gregarious; disguised, violent or pacific; irreconcilable or eager for negotiation; interested or sacrificial. They appear as an act in the present resulting from an illness registered in bodies, actions and thoughts, be they of individuals or groups, for we know that ways of life inspire ways of thinking, and modes of thought, in turn, create ways of living. The unique site from which resistances emerge does not exist, nor do they require permanence, stability or organization to be considered as such: they can be ephemeral or persist in time and space; they can also act in an intermittent way, so that those believed worn out or exhausted, appear anew to construct their history.

A "pure" form of resistance does not exist. Rather, resistance is knots, bonds made of articulated voices rising up until they transform into discourse and action, but they can also be composed of bellows yet to be articulated, in search of form; those resistances which, before

becoming discourse, are gestures that appear, making the illness evident and claiming the difference that constitutes them. One always resists from difference and in difference.

These resistant knots are tied and untied, emerging at times with unprecedented force, bursting into the social. They can achieve peak moments of expression, adhesion and contagiousness. Some achieve persistent forms, others are institutionalized and perhaps crystallize, then disappear as such; others desist, are lost and get diluted in the intricate tangle of the social.

Without exception, all forms of resistance are converted into the vital circulating energy of society, which makes its existence possible.

Without this force —and will for confronting it— societies would find their lives threatened by the reactive forces sought by conservatism and immobilization. All exercising of power is conservative. "If nothing balances it, it would give rise to a blocked society, similar to a bee-hive, an ant hole, a termite nest. There would no longer be anything human, that is, unforeseen, creative among humans," says Michel Tournier.<sup>7</sup> Societies crossed by multiple knots of resistance reveal a strong and sustained dynamism: alive societies are those with a plethora of force, intensity, and inventive capacity.

## II.

Resistance acts, has materiality, becomes incarnate in bodies, in the physical and material footing of its subjects. The subject resists from the very moment he or she is hurled into the world: it is in resistance that one comes into his or her own as such, and therein constructs the time of his experience. The subject does not only resist the attacks from outside, opposing a contrary force in a similar way as that exercised upon him, but is also capable of using this force to stop its advancement and transform it into energy to be reverted back to the exterior. He is then not only affected but also affects the space surrounding him. In this struggle the subject is tested and exercised; in this struggle he or she memorizes by accumulating experience. It is also in this struggle that emotions and feelings, desire and pleasure are inscribed, at times marking groups or individuals in a definitive way, "igniting certain parts of the body, certain moments of one's life, certain

types of behavior." Power relations are charged with eroticism; resistance is traversed by enjoyment and pleasure. Resistance has yet another form: the relationship of the subject to him or herself. This force, which blocks exterior attacks and is capable of transforming itself into energy in order to affect its environment, finds the way to affect itself in a continuous confrontation, dialogue, pact, compromise and struggle between the elements constituting its interior. Here the struggle takes place between one and oneself in a divided interior, "the adversary that must fight itself does not represent some other ontologically foreign power (...) it is measuring oneself against oneself." As such and seen from the subject's point of view, resistance appears to be the key element of one's constitution; subjectivity assumes incarnate form in its resistant capacity, its capacity for life. "The most intense point of all lives, that point where its energy is concentrated," affirms Foucault, "is situated where these lives confront power, struggle with it, try to use its forces or escape its tricks."

### III.

"Life is neither an idea nor a thought, it is a composition of forces," different forces, head on, in constant tension, constant movement. Active and passive forces, forces of affirmation and negation, multiple, diverse and singular forces, forces of resistance and reaction. Resistance distances itself from all forms of reaction: it is never reactionary. It is an active force affirming its own difference, affirmation always coming first and foremost, and negation resulting as no more than a consequence. For their part, reactive forces oppose all they are not, seek to limit the other, and do not accept difference: assimilation or even extermination is recommended for difference or anomaly because negation comes first in reactive forces, and through negating they appear to affirm. Resistance, for its part, opens up to multiplicity in that reaction is entrenched in the unique, negating all diversity. Forces of reaction are always utilitarian, always forces of adaptation and limitation. Reaction looks to the past now converted into the eternal, into absolute memory: resistance sees in the past what has escaped memory, and forages into the forgotten. It does not claim an

irremovable eternalized past, but rather a force of the forgotten regarding its sign.

Resistance and reaction tend to be confused: reaction strives to be converted into resistance; forces of reaction seek to pass off their reactive actions as resistant actions. Reaction is not only located in the forces that power exercises, but can also anchor itself onto certain groups or individuals who suffer from it because, for them, to resist has another meaning: it is "to want power, to desire domination, to attribute to oneself or be attributed established values, money, honor, power."<sup>11</sup> Despite not pertaining to the forces exercising power, here resentment, not resistance, is played out: they want to locate them-selves on the other side; the uncontrollable desire to locate themselves in the area of domination pulsates in their bodies. And what's more, in certain nuclei of resistance, there sometimes exist confused aspirations. It is an extremely complex phenomena in that, at certain times, emancipating ideas and actions can be combined with retrograde and conservative pulsations of varying natures, be they nationalist, ethnic or religious. In such cases, reaction goes hand in hand with resistance. Thus, reaction can also dwell in forms of resistance. However, an enormous distance separates them, their qualities differ, they are qualitatively distinct and opposite forces, although in certain specific situations they walk in step and thus are indistinguishable.

**IV.** Resistance is, in itself, a form of intervention into the social and, as with all intervention, evokes a violent act disrupting established orders, that set of implanted norms, those acquired certainties. It is an untimely act, unexpected, inopportune, extrinsic to the continuity of habits and routines. As such, resistance plays with time, it becomes *non-actual*, a site out of site, time outside of time: it acts in the present for a time yet to come; it is a present act against the present and against all the forms eternalized in the past in favor of a future time.

Resistance goes against the present, against "this" time, and constructs in the present a time to come, which opens up in the very act of resistance, emerges as possibility, as dream and desire, as gesture that risks itself for a tomorrow.

There is no predictable or anticipated destiny in the resistant act. It operates by surprise, unaware, slipping in through doors left ajar, exercising violence from the unexpected. It is impossible to predict the results for it provokes multiple and multiplied occurrences, unrest and tremors; it arouses regroupings, marks and sculpts bodies, breaks routines, awakens hatred and passion, and unravels fears that impel reaction, turning back, return. Resistance is an act in the present, against the present, in favor of a future time. It is an act that ruptures continuity and also memory. It is, in turn, an advisory act of new visibilities, and of interpreting social actions regarding processes of creating meaning, and it is also, undoubtedly, a political act. In this way, resistance appears to be an act of rupture, of visibility, and of interpretation.

### **Act of Rupture**

Resistance, with respect to a violent act, breaks and ruptures the continuity of order, the fantasized harmony of the social, the socially accepted forms of inequality and unbalance believed inseparable. It introduces, in its own emergency, an element of unrest, it reveals disgust, it seeks forms of expression for the accumulated sentiments that ignited the protest, and it elaborates and organizes sentiments. Also, it proposes new strategic games, invents new tactical action, and unleashes imagination and desire.

It starts moving, and moves by moving the forces it confronts. At the same time, it provokes the emergence of new social characters appearing on the scene, who prepare in much the same way as actors as if it were a theatrical production requiring rehearsal and repetition. It produces, along with it, new discourses: a new word is uttered, finds form and style, inevitably provoking a response from the opposite pole, which must then develop another discourse in return. Round and round the discourses. Resistance unties the tongue.

If its affirmative and differential force continues to achieve greater potency with time, it can be capable of provoking contagiousness and adhesion of groups and individuals, establishing new forms of alliances, achieving unsuspected support which transforms it into the protagonist of the scene, unleashing expectations and, without a doubt,



reaction as well. Resistance is what maintains the forces in tension and provokes movement, for it seeks to break the confronted forces' intents at crystallization. It also plays a relevant role in the imaginary processes of society, for it sheds doubt on the authoritarian fantasy of continuity and harmony by making the conflict evident and by expressing discontent. That is to say, it puts daring to demand into action. Resistance is also an act of rupturing the instituted memory. There exist two notions of the past: a recorded-eternalized past with which we relate memory and history, a history based on harmony and achievement; but there also exists another past that is constructed in the shadows, made up of forgotten histories and memories. Starting from the recorded-eternalized past, the forgotten has the consistency of no more than a ghost, it is the emptiness of memory, its gap, its negative.

For resistance, the forgotten has another meaning: it does not appear as a lagoon or a gap, but rather as a force, a sign. It seeks to bring certain forgotten aspects to memory, locating them in their historical dimension, the objective being to construct another history starting from the forgotten: it establishes new beginnings, determines new origins so that the forgotten acquires new potency, is no longer empty, no longer a minus but rather is discovered as pure possibility. Memory, then, begins to carry out a new function, it must, according to Foucault: "unbury something which has been hidden, hidden not only due to negligence, but also because it was carefully, deliberately and maliciously disguised and masked".

One resists the impetus to forget the forgotten, its strategy consisting of retaining features and fragments of history looming in the shadows and bringing them out into the light, making them present. And this simple deed uncovers the authoritarian forms of an enslaved memory that seeks to forever condemn the shadows to the shade.

### **Act of Visibility and Interpretation**

Michel Foucault states, throughout his work and in different ways, that all societies in any given era establish limits, not only regarding what can be said but also the way it should be said, they establish then, the *speakable*: that which can be articulated and the way it must be expressed to be comprehensible and acceptable in its time, a personal

way of relating words and, also, of describing phenomena. All that falls outside of the speakable is transformed into the *unthinkable* within the parameters of a given society. It establishes not only the limits of the speakable, but also the limits of the *visible*: it produces what we could call filters for gazing, through which we perceive things. It advocates, therefore, a type of visibility that distinguishes light from dark, opaque from transparent, seen from unseen; that is to say, it provokes a perceptive field that allows us to see certain objects, and denies the possibility of seeing others, giving way to a world of the evident. All that is and can be seen in society is converted into the evident: the seen and the imagined must fall within certain margins in order to be existent, evident and expected. At the same time, all that one says must be inscribed in what society interprets as logical and valid; that is to say, it must be integrated into common sense, that brutal and authoritarian sense of what is socially and culturally accepted as real and true. Society demands us to see, hear and speak in such a way that it subjects us to that particular time and space, and makes us subjects of that time and space. It traverses our subjectivities with qualities of spatial-temporal coordinates: it only allows us to speak of what is possible to speak about, in that form and in no other, and to see objects under a certain light, and only those upon which light is shed. All that falls outside this regime is rendered *impossible*. To achieve this, it does not use tactics of keeping secrets or concealing. Nothing is hidden in a society, neither the articulated nor the visible, although they may not be directly speakable or legible, or immediately visible. These fields are converted into the filter through which we see, hear, speak, think, perceive, and even feel.

If there are indeed no secrets and nothing is hidden, they enjoy a certain invisibility, that of the obvious and evident which, because it is right before our eyes, is not seen, heard or perceived. Neither sight nor hearing catch it. We have here the *invisibility of the visible*, its strength inscribed in the capacity for going unseen, for the simple reason that it is located clearly within sight, like the *stolen letter* by Edgar Allan Poe. In this way, the phenomena, situations, everyday acts are naturalized and, once transformed into irreversible, they lose visibility. Resistance bores through the invisibility of the visible, exposes confrontation,

bodily tension, battle fields, involved interests, strategic games, war tactics —it locates us in front of new objects to see, know, think about. Only from resistance is it possible to create new forms of speaking and seeing capable of breaking stereotypes, crystallized figures through which we access the world. Some forms of resistance in thinking and acting were able to dig down to the very roots of ways of thinking, seeing, and living. They emerge from the shadows, introduce a new light, enrich the angles from which today it is possible to understand the phenomena they fought for. A true invention, in no pejorative minor sense: the romantics invented a new formula for love and nature; the Bolshevik resistance invented a new sense of class, and "the diverse Freudian sects developed new ways of feeling and even of producing hysteria, infantile neurosis, psychosis, family conflict, reading of myths." Resistance has the grace to realize a new distribution of light and shadow, a new spotlight upon its appearance in the social, certain shadowy areas being illuminated for the first time, obliging subjects to turn their attention to them. We are inexorably attracted to this new luminosity and, at the same time, other colors and hues emerge, a new set of tints and tones.

Resistance does not only address the impossibility of seeing when a set of lights are introduced that confound vision and modify the scenery, the stage and the decor, making the invisibility of the visible evident; rather, it allows itself to address the unthinkable, all that which the regime of the speakable makes impossible to think of, and it also adds to the scenery the accumulation of "the-not-thought-of" that constructs our thinking, of which we are unaware or do not directly criticize — that immense set of given sentences that speak for us without us realizing it. "In every era and society, the people's way of reflecting, the ways of writing, judging, speaking, the trivial and daily conversations, and even the way in which individuals experience things, the reactions of their sensitivity, their entire conduct is governed by a structure, by a system that changes with the times and the societies, but which is present in all the eras.' This system is composed of a set of articulations that we use every day without being conscious of it. These constitute "the-not-thought-of" that structure our thinking, since "we think within an anonymous and compulsory larger thought that is the thought of

an era and a language (...) it is the background on which our 'free' thought shines and emerges for an instant."<sup>1</sup>

Resistance is able to introduce fractures in the system, reveal "the-not-thought-of" that structures our thinking, puts into relief the accumulation of given sentences which we speak everyday, which make us say what we would never have said if we had been conscious of it, and which are always present, conditioning thought and life. Some resistances risk even more, making it possible to think the unthinkable, that which has not yet been thought of because it falls completely outside the arena of the speakable, which is also the area of that which is possible to be thought or imagined. Resistance in this case is disruption, and meanwhile becomes a happening charged with the value of a sign: it does not require grandeur or fuss; rather, in an almost silent manner, it continues to constitute a spectacle, letting loose the enthusiasm of those who are but spectators. It radiates enthusiasm that catches on by contagiousness and starts to unleash a new interpretation of the present, and to do so, it recovers forgotten past events now made present in the proposed scene. Resistance acts in the present against this present, equipped with as sign and symbol of the past's forgotten moments, and works for a future time that opens up into the present in its very resistant act.

As such, resistance is non-actual, non-actual with regards to the disruption of history: disruption of the past for it makes the forgotten and the fissure present. For the same reason, instituted memory is revealed as incomplete, interested and deceptive, a disruption of the present which requires new actors, scenes and decor the invention of characters, new ways of seeing and thinking, new ways of living. And it disrupts the future in that it opens up a future time here in the present. Resistance, being the memory of the forgotten, strives to contract the past in the present so as to make this time a counter-action, and counter-event, a future act.

<sup>1</sup> Michel Foucault, "Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique d'identité", in *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, nrf Gallimard, 1994.

<sup>2</sup> Michel Tournier, "Escribir de pie", in *Medianoche de amor*, Madrid, Alfaguara Literaturas, 1991, 144.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Toma I: La voluntad de saber*, Mexico City, Siglo XXI, 1977, 117.

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Toma 1: El uso de los placeres*, Mexico City, Siglo XXI, 1986, 66.

<sup>5</sup> Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta, 182.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós Studio, 1987, 159.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Madrid, Arena Libros, 2000, 35.

<sup>8</sup> See Raymundo Mier, "El acto antropológico: is intervención como extrañeza", in *Tramas. Subjetividad y procesos sociales*, Journal of the Department of Education and Communication, DSCH, UAM-Xochimilco, Numbers 18 and 19, June/September 2002, Mexico City.

<sup>9</sup> Michel Foucault, "Il faut défendre la société", Cours au Collège de France, 1976, Paris, Hautes Études-Gallimard-Seuil, 1997, 63.

<sup>10</sup> Felix Guattari, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

<sup>11</sup> Michel Foucault, Interview by Madelaine Chapsal, in *La Quinzaine Littéraire*, Number 5, May 1966, Paris, 14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 14-15.

## *Resistance As (the art of) Difference*

Giuseppe Patella

What do we mean when we talk about resistance? Considering resistance means, above all else, finding the right words and concepts for doing so. Thus, when we speak of resistance, the question we must ask ourselves is how to contemplate opposition? Mentioning resistance

is in fact raising the problem of opposites, which in turn means responding to the problem of conflict.

If we begin with the recognition that opposition does indeed exist —a recognition that denies all attempts at neutralizing opposites, which would be typical of ideological construction, either political or aesthetic-, we must recognize that, faced with society's growing complex processes, opposition can no longer be thought of in traditional terms, nor according to past perspectives. This means that it can no longer be contemplated according to classical logic related to the concepts of identity, which does not recognize the existence of the other, the heterogeneous, and the distinct. But neither can it be considered from the dialectic logic still dominating in the twentieth century, which was based on the concept of contradiction: the battle of opposites would lead to overcoming conflict through dialectical contraposition between positive and negative.

So, if the logic of identity and dialectic logic are now excluded, and even the logic of so-called polarity in which opposites are considered entities presupposing and sustaining each other reciprocally, four other fundamental perspectives, each distinct and irreconcilable, can be characterized, all proposing ways of contemplating opposition, and presenting a few other theoretical answers to the problem of opposites. In summary, the first position contemplates the problem of opposites by reducing conflict, by pacifying and harmonizing opponents. This is the typical solution of the aesthetic tradition, which always seeks to reconcile opposites, overcome all conflict, and which is found today in discourses proposing the rediscovery and rehabilitation of notions of beauty and harmony. The second position, on the contrary, proposes making opposites radical and conflict extreme. In the aesthetic field, it is manifested by appealing to notions of the sublime, giving rise to what we could call a kind of aesthetics of terror. The third position, on the other hand, moves towards relativizing and problematizing of opposites, towards a presentation of the terms of conflict based on irony and masking. This is the course considered ((postmodern" by many, which has distinct exponents and representatives all over the world. Finally, the fourth position is one that could be based on the notion of difference, which contemplates opposites in a non-symmetrical, non-

dialectical, non-polar way, through the concepts of acuteness and provocation.

Without entering into the individual merits of these situations, each having its own virtues and defects, the only one which, to say it briefly, appears open to an effective experience of conflict, is that which allows for contemplating opposites, and therefore resistance, as the articulation of difference.

But what does it mean to understand resistance as the articulation of difference? Above all else, resistance goes in the opposite direction of aesthetic conciliation: it moves towards an experience of conflict larger than dialectic contradiction, towards the exploration of opposition between terms not symmetrically polar to each other. Hence, resistance pre-supposes a logic of difference understood as non-identity, as dissimilarity larger than the logical concept of diversity and the dialectic of distinction. So then, as we know, it has been characteristic of post-structuralist and postmodern thought to add the question of difference to the agenda of theoretical and political debate. The topic of difference is one of the most important results we have inherited from these thought experiences, and which we can still apply today in the arena of contemporary reflection.

In its best theorization —and here I think of Lyotard (1979,1983)— one must recognize that postmodernism has left us with the tendency of attuning our sensibility to differences, honing our capacity to accept the undetermined, the shapeless, the immense. It has accustomed us to resist simplification, the banal, the univocal, instilling in us the pleasure of incessant search, of continued shifting of horizons of hope —in short, it has opened up to us the channels of plurality, multiplicity, difference. Thanks to post modernity, we have learned to mistrust everything from indubitable certainties, absolute principles, essentialist and totalizing visions, to univocal and comforting answers. Understood as siding oneself with a distinct logic of thought, no longer monolithic but rather plural, following transversal paths, non-linear and discontinuous, we must then recognize that postmodernity from now on, with its logic of difference and plurality, represents an unrefutable cultural conquest.

But today, with a new millennium already under way, it appears we are escorting something paradoxical: on the one hand we have an inflation of the Other and, consequently on the other hand, a reification of its concept. For example, within the framework of the political, as seen from the European geographical standpoint, the right-wingers of xenophobic tendencies assume their role as carriers of ideas of difference by celebrating their diversity, specificity, and exalting them excessively, never negating them. Take the case of the massive diffusion of the so-called Front National in France, and in my country, Italy, the success of the Lega Nord, a party that now even forms part of the government. In both cases —although we could add others— we are obviously dealing with reactionary positions, resulting in a process of essentializing difference. Differences of identity are rendered absolute by connecting them to the exaltation of national, regional, provincial, and local parameters, to the vindication of petty individualist, egotistic, and partial interests. We find ourselves, hence, face to face with ideas of difference that are absolutely ideological, determinist, discriminatory and intrinsically xenophobic as well as carriers of exclusion and division on all levels.

Therefore, confronted with this essentialist idea of difference, and the temptation of resuming the old idea of identity, of uniqueness —not shades but rather pure, clear, and distinct— is insinuated. However, we must resist this temptation and still bet in favor of difference, which can be reduced to neither a deliberate nor generic invitation with respect to and in tolerance of diversity. The idea of difference is truly too important to leave in the hands of the new ideologues circulating today, or in those of so many old diehards of various forms of supremacy (white, Occidental, male...).

In light of the challenges of our time, faced with predominating forms of singular thought, of a new global order extending from economics to politics, from religion to society, confronted above all with communication imposing itself as an informative ideal in every sector of social and cultural life as manifested in the tendency to conform with the model of the publicity message, with the attitude of simplifying and lightening content, of confirming and flattening all levels of mediocrity and vulgarity thus revealing the true oppressive



and mystifying nature of communication, it remains indispensable to affirm the principle of difference, activate forms of resistance, and develop strategies of opposition.

It would be, however, absurd to oppose these currently prevailing tendencies—which for many constitute the unobtainable horizon towards the future—in favor of forms of conservation or nostalgia for a now unrecoverable past. This resistance can not simply be expressed in terms of negativity, much less of universality; rather, it would have a specific, determined function, it would be at once different, plural, contingent, and propositional. Its differential movement must not mean nostalgia, rejection or resignation, but rather transformation and transfer. In this way, resistance does not mean inertia, or defending the status quo; it is a slower and quasi-imperceptible, but continuous and insistent, movement of transformation, of differentiation between levels and reality.

With respect to a purely transgressive or nihilistic vision of resistance—typical of not only the vitality of the seventies, but also of negative thought—which thinks only in terms of negativity and head-on contraposition, or with respect to a prophetic vision which focuses its attention on the future and thus renounces the moment in question, we lack an insistence on active and present forms of resistance, multiple and differentiated, always concentrated in the present, in the personal place of the contender, and renouncing all totalizing will of authority and violence.

The resistance we are thinking about rejects taking an apocalyptic or visionary position, but at the same time avoids being watered down to the level of conceding to the society of spectacle and generalized communication in which we live. Resistance can not fall into the naivete of head-on confrontation with the enemy, in which "the illness of the chains" as Nietzsche called it, is perpetuated. We can not be naïve to the point of believing that we can defeat the adversary so easily, much less conciliate or even think of changing places with him. It is no longer a time of exalted mystics or prophets of misfortune, but of courageous thinkers who know how to differentiate between conservation and transfer, between immobilization and transformation, tactics and effectiveness.

What is lacking is a solid but subtle thinking, fluid but resistant, ingenious but not absentminded. A thinking in the present, that is capable of submerging us into the flow of the current, while at the same time always distinguishing between levels, transferring essentially distinct, different messages. To this end, it would perhaps be convenient to remember the teachings of Walter Benjamin who, although believing himself deprived of illusions with respect to his era, spoke unreservedly about it. The attitude the modern resistant should have is therefore that of a remote interest, a kind of trusting disenchantment, of skeptical admiration, which puts it in direct contact with the present, with its transformations, without otherwise leaving us frightened, much less dazzled.

However, contemplated far from the logic of identity and contradiction, difference is not understood as an absolute foreignness, like radical transgression which frequently, as alternative and speculative behavior, is functional to the very system and ends up re-enforcing it. Lacan and Derrida have taught us otherwise: we can never truly find the other, the different, without domesticating it, incorporating it, reducing it in some way to the same. The work of difference is really a differential movement which incites us to deconstruct the illusion of a pure theory of alterity and of difference, and instead to contemplate a kind of foreign familiarity, an ambivalence that inextricably unites identity and alterity, the inherent and the foreign.

The model for this foreign familiarity could come from the field of psychoanalysis and be traced, for example, back to so-called "formations of commitment" of which Freud speaks. In fact, Freud refers to the aesthetic category of Witz, or acuteness, as the formation or establishment of commitment between terms strongly opposing one another due to the true difference existing between them. Acuteness is thus the aesthetic mode for contemplating difference, and it makes room for cultural productions endowed with great fineness in which opposites are contemplated in a non-symmetrical way: they are recognized and maintained in their alterity without being conciliated, annulled, assimilated or converted one into the other. For this reason

difference is an art, it is the product of the subtle capacity for contemplating formations with great fineness and acuteness. In the context of an Occidental aesthetic, together with the idea of beauty as harmony, symmetry and conciliation—that is, the classic idea of beauty—there has, as well, always existed a diverse, alternative idea: that is, a strategic idea of beauty, thought of as experience of opposites and as challenges. The aesthetic of difference finds its very roots sunk in Antiquity and the Baroque. Think of on the one hand, Heraclitus, who even in Antiquity proposed the idea of the fight between opponents as the principle governing all things. And, on the other hand, think of Baltasar Gracian who, in the seventeenth century—the Golden Century of Spanish culture— theorized about the notion of acuteness, understanding it to be a "decoding" attitude penetrating the depths of the real to subvert natural order, therefore discovering acute and efficient, strategic and refined forms of beauty. These ideas meet up again later in some theories of twentieth-century avant-garde movements, such as the Surrealists who proclaimed not to know how to handle the idea of beauty contemplated as balance and harmony, and for this reason they proposed that "beauty will be convulsive or it will not be" (Breton). In light of these considerations, the idea of resistance as difference can not but assume the traces of an experience of challenge and provocation.

But what is understood by these terms?

At the heart of the theory of challenge is, over and above all else, the abandonment of an organic and totalizing idea of society, as well as all theory of social equilibrium. Society, even more so today, is not something static or monolithic; what makes it move is not the harmonious desire of pacification and consensus, but instead conflict, that is, an incessant fight for individual and collective recognition. A few recent critical philosophical theories lucidly make evident these very aspects (Honneth).

Furthermore, distinct from transgression—which presents itself as a moment of rejection, of deviation from the norm, thus maintaining a dialectic relation with the very thing it tries to distance itself from—challenge moves in a different terrain and entails another appreciation

of its contenders and its own role with respect to the symmetry between them.

In the wake of the "sensation" artists, what is presented today as an example in the field of contemporary art appears perfectly inserted in the environment of searching for transgression, in the ditch of the already-spent transgression of the avant-gardes. Apart from this, this now canonized and fashionable art is born of specific commissions from media and publicity worlds seeking only to propagate their own ideology. This art does nothing more than form a functional expression of the system, perfectly integrated in the logic of the dominant market. In it, there is no true challenge, no real provocation. In addition, the challenge alone is no longer sufficient, for it still requires the conflict to be understood as a kind of duel between opposite and symmetrical entities, and it demands, furthermore, appeal to a new system of norms for regulating future competition. Only with provocation do we situate ourselves, from the very beginning, in a terrain different from that of the adversary: between us and the adversary a radical asymmetry is established, a difference, like that which exists, for example, between conscience and unconsciousness. In this provocation, what is important is the perturbing effect of "uncanniness" (*Unheimlichkeit*) obtained when appealing to something that has remained latent in the adversary, and which he or she can not manifest without its force appearing to be destroyed.

In this dimension, when we consider the ideas of challenge and provocation, we can not help but think of the way the two are interpreted in Dandyism, for example, on the condition, however, that all trace be eliminated from this phenomenon that would make it simply an expression of a decadent sensibility or a form of aestheticism.

Before, however, the environment in which the dandy moved was that of the world, the terrain of everyday life, what Baudelaire called *la vie moderne*, in which he immediately situated himself in an alter-native manner, valorizing those strategies of behavior and action different and foreign from the dominant logic. He can not keep this up if there is no

measure of challenge. His entire existence is nothing but a continuous challenging of constituted order. His essential provocation is his distancing, his absolute exteriority, his converting himself into nothing and no one in order to adhere fully to his time and to the reality of things. The dandy therefore bets on difference and the unpredictability of historic process. In this sense there follows a strategic paradox, a kind of politics of the impossible which is supported by the unpredictable, by collision, by the hidden complicities it can arouse. The result is not guaranteed but, what's more, this is not essential. It is not the conquest for power or riches that impels it; its result is reached to the extent it succeeds in provoking reaction and igniting imagination, in virtue of its ability to resuscitate stupor and admiration. If life is nothing but battle and conflict, what moves its action is a constant sense of challenge, of examination, understood as a dangerous experience to which we must continually expose ourselves. Challenges, provocations and examinations do nothing now but delineate a strategy of resistance understood as the practice of difference, which is before all else a cultural practice, a practice, then, of contemplation that vindicates once and for all an effective dimension of knowing. So that what appears to impose itself with force is a new figure of the intellectual, certainly not in the traditional meaning of the organic intellectual, but rather in the more fluid and blatant sense of the term.

I believe that today there is no reason to be embarrassed by this word; on the contrary, we must reaffirm the centrality of its presence, claim its autonomy with strength. Its meaning, today, should be such that he who presents a challenge to society, to the world, finds grounds in everyday life and carries forward a contrasting idea of culture, maintaining alive the knowledge-power bond inherent in all theory. The conditions for this to happen are, none the less, that intellectuals keep their distance from both the conformity and academism of institutional thinkers —whose maximum aspiration is a well-ordered academic career— as well as from the sectarianism and extremism of outsiders, who aspire to the formation of a sect. Generally, what the former lack is the emotional energy, and the latter the realistic perception of cultural dynamics.

In fact, today it so happens that, on the one hand, knowledge has become bureaucratized to such an extent that it has systematized so much into a guaranteed order, making it almost impossible to give recognition to anyone not organic to this same logic. On the other hand, organization of culture and the regimentation of public meaning have become so strong and ramified as to make even dissent irrelevant. This situation, nevertheless, could be overcome if we would only realize that today, more than ever, we find ourselves before a common enemy, represented by the hegemony of the market and by the predomination of the one and only logic of profit. Thus, facing a common enemy, we must develop a common front: both institutional thinkers as well as outsiders must understand they are producers of goods—cultural and symbolic goods—that pertain to an economy distinct from the dominant one, and it is in the interest of both to safe-guard the autonomy of this environment.

In his final works, Pierre Bourdieu (1998, 2001) strongly maintains that, in this time of the worst economic globalization, we should oppose the denationalized internationalism of men and women in culture by resisting kitsch products of globalization in the name of values connected with exercising free, autonomous, disinterested activity. Consequently, this implies freely and seriously developing one's own intellectual work by rigorously analyzing what surrounds us, and how each of us can contribute to unmasking dominant ideology and resist its triumph over us. Here, we are dealing with the operation of throwing a "grain of sand in the well-greased cogwheels of resigned complicities" (Bourdieu 2001).

Breton, A. *Manifestes du Surrealisme*. Paris: Pauvert, 1962.

Bourdieu, P. *Contrefeux*. Paris: Raison d'agir, 1998.

Bourdieu, P. *Contrefeux 2*. Paris: Raison d'agir, 2001.

Derrida, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

Derrida, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*. London: Blackwell, 1990.

Freud, S. "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten", in *Studienausgabe*, Frankfurt am Main: Fischer, Volume 4, 9-259, 1905 (1989).

- Gracian, B. *Agudeza y Arte e Ingenio*. Huesca, 1648.
- Honneth, A. *Kampf um Anerkennung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Lacan, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- Lyotard, J. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Lyotard, J. *Le différend*. Paris: Minuit, 1983.
- Patella, G. *Sul postmoderno. Per un postmodernismo della resistenza*. Rome: Studium, 1990.
- Perniola, M. *L'estetica del Novecento*. Bologna: il Mulino, 1997.
- Spivak, G. C. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- Zizek, S. *The Sublime Object of Ideology*. London-New York: Verso, 1989.

*The politics of aesthetic equal  
rights*

Boris Groys

In order to be able to resist an external oppression of any kind we have to have at our disposal an internal and autonomous power that we can use against it. And in order to have a will to resist we have to have our own goals, or ideals, or principles, or, at least, our own territory, which we are ready and willing to defend. So the following questions arise: has art such autonomous goals, or ideals, or territory which are worth to defending? And has art an autonomous, internal power of" that can be used against an external oppression?

All of us know that the autonomy of art was put in question and, actually, denied by many recent art theoretical discourses. If these discourses are right, it would mean that art could not be an origin or a source of any resistance to anything. Rather, art could be used only as a means, as a tool for a political struggle in the name of different political forces, ideals and principles. Or we can say that art could be used merely for designing, for aestheticising certain emancipatory political movements —as it was always already used for designing and aestheticising the powers to be. In this case art would be only a supplement (using a term introduced by Derrida) of a political power —so that art could be eventually used for the deconstruction of certain political claims and attitudes but surely not as a means of active resistance against them. This seems to be the crucial question: has art a power of its own, or is it only a supplementary power? That is why the question of the autonomy of art is —at least from my standpoint—the central question that should be answered in the context of a discussion on the relationship between art and resistance. And my answer to this question is yes, we can speak about the autonomy of art. And, yes, art has an autonomous power of resistance.

Of course, I don't believe that existing art institutions, the art system, the art world, or the art market are or can be autonomous. The functioning of the



existing art system is namely based on certain aesthetic value judgements, certain criteria of choice, rules of inclusion and exclusion etc. All of these value judgements, criteria and rules are not, of course, autonomous. Rather, they reflect the dominating social conventions and power structures. We can say: there is no purely aesthetic, immanent, autonomous value judgement that could define and regulate the art system in its entirety and guarantee its autonomy. This insight brought many artists and theorists to the conclusion that art as such is not autonomous, because the autonomy of art was —and still is— thought as dependent on the autonomy of the aesthetic value judgement. But I would suggest that it is precisely this absence of any immanent, purely aesthetic value judgement that guarantees the autonomy of art. The autonomy of art is not based on the autonomous hierarchy of taste and aesthetic judgement. Rather, it is an effect of abolishing any such hierarchy and establishing a regime of aesthetic equal rights for all artworks. It means that art as such is a socially codified manifestation of fundamental equality between all existing and virtual visual forms and media. Only against the back-ground of this fundamental aesthetic equality of all artworks every value judgement, every exclusion or inclusion can be potentially recognized as results of a heteronomous intrusion of political or economical forces into the autonomous sphere of art. Therefore, it is the recognition of aesthetic equal rights that opens the possibility of resistance against any kind of political or economical aggression —a resistance in the name of art's autonomy. So the autonomy of art is precisely constituted by the equality of all artistic forms and media —an equality which gives the possibility to interpret and to criticize all the hierarchies as imposed from outside. But, of course, when I say "art" I mean art of today which is the result of a long battle for recognition that took place in the course of modernity.

Art and politics are connected in one fundamental respect: both are areas in which a struggle for recognition is being waged. As defined by Alexandre Kojève in his commentary on Hegel, this struggle for recognition surpasses the usual struggle for the distribution of material

goods, which in modernity is generally regulated by market forces. What is at stake here is not merely that a certain desire be satisfied but that it is also recognized as socially legitimate? Whereas politics is an arena in which various groups of interest have, both in the past and the present, fought for recognition, artists of the classical avant-garde have already contended for the recognition of all individual forms and artistic procedures that were not previously considered legitimate. In other words, the classical avant-garde has struggled to achieve recognition for all visual signs, forms, and media as legitimate objects of artistic desire and, hence, also of representation in art. Both forms of struggle are intrinsically bound up with each other, and both have as their aim a situation in which all people with their various interests, as indeed also all forms and artistic procedures, will finally be granted equal rights.

Indeed the classical avant-garde has already opened up the infinite horizontal field of all possible pictorial forms, which are all lined up alongside one another with equal rights. One after another, so-called primitive art, abstract forms and simple objects from everyday life have all acquired the kind of recognition that used to be granted only to the historically privileged artistic masterpieces. This equalizing art practice has become progressively more pronounced in the course of the twentieth century, to the same degree as the images of mass culture, entertainment and kitsch have been accorded equal status inside the traditional high art context. Now, this politics of equal aesthetic rights, this struggle for aesthetic equality between all visual forms and media that modern art has fought to establish was —and still is— frequently criticized as an expression of cynicism and, paradoxically enough, of elitism. This criticism was directed against Modern art from the right and from the left —so that Modern art was criticized for a lack of genuine love for eternal beauty and, at the same time, for a lack of genuine political engagement. But, in fact, the politics of equal rights on the level of aesthetics is a necessary precondition of any political engagement. Indeed, the contemporary emancipatory politics is a politics of inclusion directed against the existing exclusions of the political, ethnical or economical minorities. But this struggle for

inclusion is possible only if the visual signs and forms in which the desires of the excluded minorities manifest themselves are not rejected and suppressed from the beginning by any kind of aesthetic censorship operating in the name of higher aesthetic values. Only under the presupposition of the equality of all visual forms and media on the aesthetic level it is possible to resist the factual inequality between the images as they are imposed from outside while reflecting cultural, social, political or economical inequalities.

As Kojève already pointed out, the moment when the overall logic of equality underlying individual struggles for recognition becomes apparent creates the impression that these struggles have surrendered to some extent their true seriousness and explosiveness. This was why even before World War II Kojève was able to speak of the end of history—in the sense of the political history of struggles for recognition. Since then, the discourse about the end of history has made its mark particularly on the art scene. People are constantly referring to the end of art history, by which they mean that these days all forms and objects are "in principle" already considered works of art. Under this premise, the struggle for recognition and equality in art has reached its logical end—and has therefore become outdated and superfluous. For if, as it is argued, all images are already acknowledged as being of equal value, this would deprive the artist of the aesthetic tools with which the artist can break taboos, provoke, shock or extend existing boundaries of art—as it was possible during the whole history of Modern art. Instead, by the time history has come to an end each artist will be suspected of producing just one more arbitrary image among many. Was this indeed the case, the regime of equal rights for all images would have to be regarded not only as the *telos* of the logic followed by the history of art in modernity, but also as its terminal negation. Accordingly, we now witness repeated waves of nostalgia for a time when individual works of art were still revered as precious, singular masterpieces. On the other hand, many protagonists of the art world believe that after the end of art history there is no more difference between good art and bad art. The only criterion now left for measuring the quality of an individual work of art appears to be the art market. Or the artist can deploy his or

her art as a political instrument in the service of continuing political struggles, as an act of political commitment. But such a commitment can always be viewed as being extraneous to art, intent on instrumentalizing art for external political interests and aims. And worse still, such a move can be dismissed as promotion for an artist's work by resorting to the means of political profile-seeking. This suspicion of commercially exploiting media attention with implications of political commitment thwarts even the most ambitious endeavours to politicise art.

But equality of all visual forms and media in terms of aesthetic value does not mean erasure of the difference between good art and bad art. Quite the opposite is the case. Good art is precisely a practice that is aiming at the achievement and confirmation of this equality. And such a confirmation is necessary because formal aesthetic equality does not mean factual equality of forms and media in terms of their factual production and distribution. One can say that today's art operates in a gap between the formal equality of all art forms and their factual inequality. This is why there can be, and there is, "good art" even if all artworks have equal aesthetic rights. Good art is precisely art that refers to the formal equality of all images under the conditions of their factual inequality. This gesture of reference is always contextual and historically specific, but it has also a paradigmatic importance being a model for any further repetitions, for any further reproduction of aesthetic equality under various historical conditions. That is why every social or political criticism in the name of art has an affirmative dimension that transcends the immediate historical context of this criticism. By criticising the socially, culturally, politically, or economically imposed hierarchies of values art affirms the aesthetic equality as guarantee of its true autonomy.

In Modernity, it is not to the "vertical" infinity of divine truth or beauty to which the "good" artist makes reference, but to the "horizontal" infinity of aesthetic equal images as Kandinsky did with his abstract compositions; as Duchamp did with his ready-mades; as Warhol did with his icons of mass culture. The source of the explosive impact that

these examples exert on the spectator does not lie in their exclusivity, but in their very capacity to function as mere examples of the potentially infinite variety of images. In this way, they are not only presenting themselves, they also act as pointers to the inexhaustible mass of images of which they are delegates of equal standing. It is precisely this reference to the infinite multitude of images that gives these individual examples their fascination and varied significance within the finite contexts of political and artistic representation. Without doubt, each reference to the infinity of visual images needs to be scrutinized and wielded strategically if its use in any specific representational context is to be effective. Thus the images some artists insert into the context of the international art scene are the kind that signal their particular ethnic or cultural origin. These images thereby relativize the normative control exerted by the current internationally predominant aesthetic of the mass media that shuns all regionality. At the same time, there are other artists who transplant mass media images into the context of their own regional cultures as a means of escaping the provincial and folkloristic dimensions of their immediate surroundings. In the name of specific, local cultural identity, regional milieus frequently exclude everything related to the mass media and that might seem too international and subverting the purity of a local identity. Both artistic strategies initially appear to be contrary to each other: one approach emphasizes images denoting national cultural identity, while the other, inversely, aims at the subversion of regional cultural identity. But these two strategies are only ostensibly antagonistic: both make reference to something that is excluded from a particular cultural context. In the first case, the exclusion discriminates against regional images; the second excludes the mass media images. But in both instances, the images in question are simply examples that point to the potentially infinite variety of what is artistically legitimate. There are numerous other such examples: attempts are now being made to introduce "lower" forms of art into museums and art galleries, and, conversely, to establish "high" art in the domain of mass media. By the same token, the merits of craftsmanship are underlined in those areas where the use of the ready-made has become a matter of course, while elsewhere, the notion of craftsmanship is now being challenged

precisely in those areas where it is still associated too closely with art etc. All these examples could mislead us to conclude that contemporary art always acts *ex negativo*, since its reflex in any situation seems to be to adopt a critical position merely for the sake of being critical. But this is by no means the case: all these examples of a critical position ultimately refer to the single utterly positive, affirmative and emancipatory vision of an infinite variety of images endowed with equal rights. In this respect, the ostensibly antagonistic art strategies are in fact often pursuing the same goal.

Today art museums —and, especially, Modern and Contemporary art museums— are playing a crucial role as archives where the documentation of the Modern struggle for aesthetic equality is kept and made accessible, so that it can be used as a starting point for the critical engagement with our contemporary cultural situation. In recent time, the museums are increasingly being viewed with scepticism and mistrust by art insiders and by the general public. On all sides one repeatedly hears that the institutional boundaries of the museum ought to be transgressed, deconstructed or simply removed to give contemporary art full freedom to assert itself in real life. Such appeals and demands have meanwhile become quite commonplace, even to the extent of now being regarded as a cardinal feature of contemporary art. These present-day calls for the abolition of the museum appear to take up on the earlier avant-garde strategies and so continue, virtually unchallenged, to be whole-heartedly embraced by the art community. But appearances are deceiving. The context, meaning and function of the calls to abolish the museum system have undergone fundamental changes since the days of the avant-garde, even if at first sight the style and diction of their formulation seems so familiar. Prevailing tastes in the nineteenth and the first part of twentieth centuries were defined and embodied by the museum. So in these circumstances any protest directed against the museum was simultaneously a protest against the prevailing norms of art-making — and by the same token also the basis from which new, groundbreaking art could evolve. But in our time the museum has indisputably been stripped of its normative role. In our own era it is the mass media that

dictate aesthetic norms. The general public now draws its notion of art from advertising, MTV, videos, video games and Hollywood blockbusters. And this means that in the context of contemporary, media-generated tastes the call to abandon and dismantle the museum as an institution has taken on an entirely different meaning than when it was voiced during the avant-garde era. When people today speak of "real life", what they generally mean is the global media market. And that means: nowadays the protest against the museum is no longer part of the struggle waged against prevailing normative tastes in the name of aesthetic equality, but is, inversely, aimed at stabilizing and entrenching currently prevailing tastes.

No wonder that art institutions are still typically displayed in the mass media as places of selection, where specialists, insiders and the initiated few pass preliminary judgement on what is permitted to rate as art in general, and what in particular as "good" art. This selection process is accused to be based on criteria that to a wider audience seem unfathomable, incomprehensible and, in the final count, also irrelevant. Accordingly, one wonders just why anyone at all is needed to decide what art is and what it's not. Why can't we just choose for ourselves what we wish to acknowledge or appreciate as art without recourse to an intermediary, without patronizing advice from curators and art critics? Why does art refuse to seek legitimation on the open mass media market just like any other product? From a mass media perspective the traditional aspirations of the museum seem historically obsolete, out-of-touch, insincere and even somewhat bizarre. And contemporary art itself time and again displays an eagerness to follow the enticements of the mass media age, voluntarily abandoning the museum in the quest to be disseminated through mass media channels. Of course, this readiness on the part of art to become involved in the mass media, in broader public communication and politics, in other words to engage in life beyond the boundaries of the museum, is quite understandable. This approach allows it to address and seduce a much larger audience; it is an economically effective way of earning money — instead of begging for it from the state or private sponsors. The circulation in the mass media gives the artist a new sense of power,

social relevance and public presence within his or her own time. So the call to break loose from the museum also amounts *de facto* to a call to medialise and commercialise art by accommodating it to the aesthetic norms generated by today's media.

Indeed contemporary mass media has emerged by far as the largest and most powerful machine for producing images, certainly vastly more extensive and effective than our contemporary art system. We are constantly fed with images of war, terror and catastrophes of all kinds, at a level of production with which the artist with his artisan skills cannot compete. And in the meantime, politics has also shifted to the domain of media-produced imagery. Nowadays, every major politician or rock-star or TV-entertainer or sports hero generates thousands of images through their public appearances, much more than any living artist. At first glance the diversity and scope of mass media images may appear to be almost immeasurable. If one adds to the images of politics and war those of advertising, commercial cinema and entertainment, it seems that the artist —the last craftsman of present-day modernity— stands no chance of rivalling the supremacy of these image-generating machines. But in reality, the diversity of images circulating in the media is highly limited. Indeed, in order to be effectively propagated and exploited in the commercial mass media, images need to be easily recognizable for the broad target audience. This makes the mass media extremely tautological. The variety of images circulating in the mass media is, therefore, vastly more limited than the range of images preserved in museums of Modern art or produced by contemporary art. That is why it is necessary to keep the museums and, in general, art institutions as places where (1) the visual vocabulary of the contemporary mass media can be critically compared to the art heritage of the previous epochs, and (2) where we can rediscover artistic visions and projects pointing towards the introduction of aesthetic equality that contemporary mass media ostensibly lack.

First of all, the global media market lacks the historical memory which would enable it to compare the past with the present. The old product range in the media market is constantly being replaced by new



merchandise, barring any possibility of comparing what is on offer today with what used to be available. As a result, media commentary has no choice but to turn to fashion. But fashionability itself is by no means self-evident or indisputable. While it is perhaps easy to admit that in the age of mass media our lives are dictated predominantly by fashion, how confused we suddenly become when asked to say precisely what is en vogue just now. So who can actually say what is fashionable at any moment? Passing any kind of judgement in this subject is highly problematic, particularly in these times of globalisation. For instance, if something appears to have become fashionable in Berlin, one could quickly point out that this trend has long since gone out of fashion measured against what is currently fashionable in, say, Tokyo or Los Angeles. Yet who can guarantee that the same Berlin fashion won't at some later date also hit the streets of Los Angeles or Tokyo? So, when it comes to assessing the market, we are de facto at the blind mercy of advice dispensed by marketing and fashion gurus, the purported specialists of international fashion. Yet such advice can-not be verified by the individual since, as everyone knows, the global market is too vast for him alone to fathom. Hence, where the media market is concerned one has the simultaneous impression of being bombarded relentlessly with something new and also of witnessing the return of the same over and over again. The familiar complaint that there is nothing new in art has the same root as the opposite charge that art is constantly striving only to appear new. As long as the observer has nothing but the media as a point of reference he simply lacks any comparative context which would afford him means of effectively distinguishing between old and new, between what is the same and what is different. The same, incidentally, applies to the assertions of cultural difference or cultural identity that persistently bombard us in the media. In order to critically challenge these claims we again require some form of comparative framework. Where no such comparison is possible all claims of difference and identity remain unfounded and hollow.

This also explains why the assessments and selection criteria in the context of art museum shows differ so frequently from those that

prevail in the mass media. The issue here is not that curators and art initiates have exclusive and elitist tastes quite distinct from those of the broad public, but that the museum offers a means of putting in question the dominating contemporary mass media taste and fashion by comparing them to the radically egalitarian projects of artistic modernity. This means that today's museums are in fact institutions designed not merely to collect art of the old epochs, but to reproduce, reaffirm and reactualise the principle of aesthetic equality of all forms and media. The reaffirmation of aesthetic equality is a necessary starting point for museum's self-criticism as well as for criticism directed against the aesthetic inequality practiced by contemporary mass media. The fact that the principle of aesthetic equality was and is re-presented by a relatively small minority of artists and art theoreticians does not mean that this principle is undemocratic, elitist or cynical. And this fact also does not relativise the universal validity of the principle of aesthetic equality. The universal claims of this kind are often forwarded and supported by small minorities against a majority that is inclined to believe in the validity of different aesthetic hierarchies. It would be a disastrous mistake if the museum was to emulate the strategy of self-denial and strive to show the people only "what they really want to see". In the context of mass media art is characteristically condemned to constantly reiterate certain external features in an attempt to make art publicly identifiable as art and in doing so, to re-assert permanently the dominating tastes and value judgements. Thus, it is precisely the mass media that promote a kind of art that is often erroneously called "museum art", in other words, the kind that strives to be demonstrably artistic, spectacular and of high quality, which is why such art never manages to cut itself free from the traditional systems of preferences. And even when the media endeavour to present unspectacular, everyday life by the means of the so-called reality shows, all they are doing is quoting the "ready-made" procedure that was embraced by the museum long before, thereby revealing once again their debt to museum tradition.

In contrast to the mass media, art museums as places of historical comparison between past and present, between original promise and

contemporary realization of this promise possess the means and possibilities to be sites of critical discourse. Given our current cultural climate the art museum is practically the only place where we can actually step back from our own present and compare it with other historical eras. In these terms, the museum is irreplaceable because it is particularly well suited to critically analyze and challenge the claims of the media-driven *zeitgeist*. The museum is a place where we are reminded of the egalitarian art projects of the past so that we can measure our own time against them.

## *Art and politics: Resistance and Re-Appropriation*

Yves Michaud

In spite of my essay's very general title, I will obviously not attempt to consider the totality of the debate about the relationship between art and politics. I simply wish to reopen it to make a small contribution to the understanding of current art and politics.

I.

The nineteenth-century avant-garde artist occupied a double political space: one's political commitment was expressed through work in art as well as through direct political action. Painter Jacques-Louis David rendered homage to the Roman style in art with his commitment to the neoclassical style and yet he also played a role as a representative at the Convention during the French Revolution. Another example of this twofold artistic and political involvement is that of Gustave Courbet, an anti-academic painter but also a militant for the Revolution of 1848 and, later, a supporter of the Commune. Courbet was at once committed in the struggle against bourgeois power in politics and

against academic power in art. Seurat also exemplifies this double commitment: *Un apres-midi a la Grande Jatte* was the formal manifesto of avant-garde painting in the 1890s, but its creator also worked in schools for laborers as a teacher of the working class. Artists remained faithful to this twofold form of commitment for a long time. Berlin School Dadaists took part in the revolutionary uprising and, similarly, many Russian constructivists fought alongside the Bolshevik revolutionaries. Not much later, after WWII, Picasso or Leger created avant-garde art forms but also went to the meetings of the local Communist party cell (though not very often, to tell the truth), signed manifestos, took sides.

Existentialist intellectuals also had this type of commitment: their reflections and the form that their intellectual creations took were, in principle, formally committed; on the other hand, their political choices made them committed intellectuals. They signed manifestos, wrote petitions and joined the militant struggle. Jean-Paul Sartre fought alongside opponents to colonialism and then joined the Maoists in the 1970's. To this philosopher, art for art's sake and purism are guilty illusions.

The problem with this double commitment is that the coherence between the two spheres is not logically guaranteed. This means that the political message expressed is not necessarily congruent with the form, and that the individual's effective commitment is not necessarily related to his or her artistic commitment. Picasso's painting after WWII—as that of American abstract expressionists from 1945 to 1950—was not acceptable to the proletariat at whose side the artists nonetheless fought. While the people expected something realistic and legible—a kind of new historical or allegorical painting—they were given distortion and abstraction. The same can be said of other artists who preceded the aforesaid: Seurat, Malevitch, Kandinsky, Raoul Hausman or Fernand Léger.

Neither is the coherence of the commitments in any way guaranteed the other way around: that is, someone's political stances do not necessarily correspond to his or her art practice. In political terms, Cézanne was a reactionary, trapped in provincial bourgeois

conservatism; but his painting was deeply revolutionary from the point of view of the history of formal evolutions and opened the way to Cubism and abstraction. Inversely, realist socialist art demonstrates that one can be very conventional stylistically and still be politically committed to the proletariat —let us consider for instance André Fougeron or Boris Tazlitsky. Similarly, in the 1960s and 70s, French painters of the narrative figurative vein re-appropriated the visual devices of American Pop Art and advertising in order to convey a leftist political message that soon became banal under the pressure of its own rhetoric of advertising. The same can be said of Eduardo Arroyo in Spain.

These commitments' possible incongruity or laboriously-resolved congruity and, in any case, the difficulty of coordinating them posits problems that artists and politicians have answered in different ways. The most widespread answer is the one that, by disassociating consciousness, allows one to accept the incongruity between the two levels.

Art forms that are formal advances though they lack political content then come to be considered as politically committed; indeed, the absence of effective political commitment does not in any way affect our judgment of them as committed. This is the thesis concerning the aesthetic sublimation of political commitment in the thinking of Greenberg when he wrote *Avant-garde and Kitsch*. Pollock was formally revolutionary and therefore politically revolutionary. Cozanne's and Matisse's political conservatism and Duchamp's apolitical stance are thus effaced in the face of their art practice's radicalism, which inoculates them against the sternness of political judgment. When we take this logic to its final consequences, to be on the cutting edge in artistic terms becomes romantic proof of efficacy on the political level. Let us paint revolutionary canvases and the revolution will emerge out of their folds.

This option features a great advantage: it essentially eliminates the need to posit the question of the relationship between artwork and public. The public is nothing but a third, clumsy audience that, in the best of cases, one can only aspire to educate. As Greenberg stated in 1939, the masses prefer kitsch, which represents a substitute for culture

in the form of entertainment. Jean-Paul Sartre, in an article from 1950 about the artist and his or her conscience, writes without blinking: "The social revolution demands aesthetic conservatism, while the aesthetic revolution, in spite of the selfsame artist, requires social conservatism. As a sincere Communist, censured by Soviet leaders, and as a habitual supplier for rich clients in the United States, Picasso is the very image of this contradiction. As far as Fougeron is concerned, his paintings stopped appealing to the elite but never sparked the interest of the proletariat".

## II.

What happens then when we are not dealing with revolution or the kind of efficacy that can change life or disrupt it? What happens when one can no longer imagine a public at which to direct a message —the famous "people" haunting revolutionary manifestos or the famous proletariat haunting leftist consciences? And what happens, moreover, when formal revolutions have become such a common-place, banal phenomenon that they no longer stir anyone's emotions? In a text that, I must emphasize, dates from 1968, Rosenberg summed up in a few words how the situation of formal ruptures had become banal: "Today, the aesthetic avant-garde is funded by the National Endowment for the Arts, by regional councils, museums, industrial and banking associations. Grants are given to alternative movies and magazines, to small presses, to creators of happenings and electronic music, to the Merce Cunningham Company. Newspapers about art history totally blend in with those directed at the general public; commercial design and decoration obey the motto of 'art for the community's sake.'

Meanwhile, commercial films, suspense movies and even TV advertising have become so daringly experimental from a formal point of view that they no longer simply require one's understanding of the message but rather the immediate and total response given to a work of art."

Thirty years later there is not much to add, though this most certainly does not resolve anything from an artist's point of view, and we have reached an apex of confusion and ambiguity. The considerations that

follow deal with this ambivalence, and are based on certain precise examples. I will begin with the work of Krzysztof Wodiczko who, in 1988, conceived the project of a vehicle for homeless people. It is a totally serious project about a platform or base for survival made for the homeless in large cities in the US or other parts of the world. We know about the devices for survival fabricated by the poor —those with no fixed address. How does one survive when one cannot have anything, store anything, put anything away, when one does not even have the means to own anything, when one camps in the middle of the city rather than in nature, without a tent to put up or a backpack on one's shoulder since, in any case, there are no walks to go on nor camping gear to set up?

There is the plastic bag solution; we have all seen those individuals wrapped up in supermarket bags like balloons inflated almost to the point of popping, transforming them into fantastic characters like the puppets in *King Ubu* or patched-up blimps. There is also the slightly better solution of supermarket shopping carts, the homeless person carrying his or her gear and scant belongings around crammed into an overflowing metal cart. Others who are cleverer, better mechanics or have a bigger load of recycled possessions transform their carts and start to create actual vehicles, like inventive car of the impoverished fringe. Himself trained as an industrial designer, Wodiczko has taken on this challenge. He did his best to conceive a functional vehicle that responded to a homeless person's needs: sleeping, bathing, storing, being on the lookout, moving. His vehicle is nothing but a series of contradictory, paradoxical and provocative elements.

The fact is we do not want to admit that the state of being homeless can be a permanent situation —one that can be improved without disappearing. In the sphere of the social, we want to be blind: we are called upon to shut our eyes. One way of shutting our eyes is to conceive of situations as all or nothing: poverty, housing shortages, can-not exist. Or they are suppressed: eliminating poverty, as all political platforms promise. Or else it must remain as such; intolerable conditions should not be improved. No to reformism! Wodiczko's vehicle, conceived to be manufactured serially and to be of efficient

use, exists on the contrary as a provocative revelation of a social state of homelessness involving thousands of people (there are over two 000 home-less in New York alone) who form a population with its own needs, resources and —why not?— demands. Wodiczko's clever, functional and inexpensive vehicle, with its storage and sleeping compartments and bare-bones waste disposal system, exemplifies and presents in an obvious, concrete manner an abnormal situation that cannot be considered a mere anomaly but rather must be taken into account as one of the aspects of modern social life in general.

Evidently, it is hard —or rather, extremely uncomfortable— to imagine the proliferation of this kind of vehicle, creating traffic jams of suddenly very visible poor people in the heart of cities: poor people who are also suddenly a little less ill-provided and thus also a little stronger and more stable in their situation and —why not?— almost affluent. With the same growing malaise, we imagine these vehicles' production lines, the acknowledgment of a poverty-level market where agents could set up shop, one that could eventually even attract speculators. Charitable organizations could find a new impetus there. Wodiczko also shifts the issue in other ways: lending the homeless the relative autonomy of displacement and survival but also lending a central visibility to individuals who have always been confined to the margins —the margins of charity, the margins of social assistance, the margins of citizenship and legality— and always been considered second-class citizens. Finally, he shifts the problem by presenting as art that which categorically refuses to be art. How can one imagine such a vehicle categorized as a work of art? As a unique piece for a rich, provocative collector or a valuable piece for a committed museum? Or as a Don Juanesque insult to the poor? Provocation implies something as gentle as it is implacable.

In 1992 Wodiczko developed another project entitled *The Alien Staff*. The object consists of a miniature video screen attached to the curved section of an aluminum staff and connected to a camera carried by the bearer. On it, passersby can see the same immigrant whom they meet on the street without really seeing him or her or, from a distance, they will be able to see and listen to his or her story. In a world where people consider that what they see in the media is as believable as direct



experience, the paradox of credibility arises: if we do not believe what we really see in the flesh, we might more readily believe what we see

"on TV." Wodiczko also works with the effect of the doubling of image and discourse, not positing them as opposing forces but rather as a means of approach: the video image should attract the passerby's gaze until he or she effectively approaches and ascertains that what he or she is seeing on the screen is in fact the same immigrant who is holding the staff-the same face in the image and in person. The piece focuses our attention on a displacement and on overcoming a distance: of establishing communication in a world where we know well enough what communication is when we are trying to sell slogans or detergent but where we become shy whenever we try to address others as "others." But as we very well know society contains excess and readjusts its rescue systems. This is how a social version of the SAMU (Emergency Medical Aid Service) was created in order to follow up on the excluded and offer them care, food and shelter. Alerts are issued in case of extreme cold or heat waves. Ad campaigns are also launched to raise awareness about the lot of the underprivileged and raise funds for NGOs.

### III.

How should art posit itself vis-a-vis this endless, triumphant process of re-appropriation? It should also be ambiguous. I shall illustrate this with the work of artist Dennis Adams, but the same stands for Jeff Adams or Andres Serrano when they portray the homeless or underprivileged.

In Dennis Adams' case, the work is made for public spaces -kiosks, rooftops, bus stops, signs in pedestrian zones- using images inspired by advertising in order to convey a strange, ambiguous, hard to interpret message. Adams' installations are conceived to produce a kind of experience that is at once that which the artist desired and constructed and that or those experiences which passersby undergo when they find themselves trapped in his device. These works are fundamentally site-specific, arising from the artist's strolling around the city and from his personal, experiential and then documentary approach to the site.

From the outset, the work is destined to passers-by or whoever happens to be in transit through the space; it is luck or -who knows?- the viewer's accessibility, distraction or meandering attention that allow him or her to be fleetingly exposed to the effect of the signs displaced by Dennis Adams.

In many interviews, Adams has insistently spoken of this margin-al, collateral and subliminal effect of his devices. He has also referred to the methodology of the temporal and of bewilderment, to a distracted gaze, to moments of strangeness, to a methodology of innocence and loss, to the dislocation of conventional relationships, to a fragile voice and a grammar of hesitation, to work on the edge of visibility. It is the city that provides the situation of instability in which his artwork operates. Not the heart of the city, not a place of centered, organized harmony. There are nothing but passersby in the modern city: people in transit who carry out their multiple, changing transactions. Due to habit, occupation, their staidness and need to work, they end up not seeing anything around them. However, they are trapped in a situation of virtual exile: inattentive as they walk about or distressed by fear precisely because they have to move through architectural fragments and zones of existence of varying intensity Dennis Adams describes this situation in the following way: in the city there are only "multiple and changing configurations of displaced identities."

Only, things can sometimes go wrong. In Germany, Adams placed the portrait of M. Verges in a bus stop: he is the French defense attorney of Algerian FNL (National Front of Liberation) militants during the Algerian War. This is indeed the portrait of an ambiguous man, a vehement anti-Semite, defender of Klaus Barbie, who vanished for about a decade in Cambodia among Pot Pot's forces. Elsewhere, Adams will exhibit posters bearing pictures of the Algerian War. What do they mean to say? Besides referring to a colonial tragedy, do they also now refer to the fact that time has passed, to the oppression of women, to imperialism in general... or even to fundamentalism? If Dennis Adams' devices were only aimed at reproducing the generalized ambiguity of all of our post-modern universe's transmissions and interferences, we would be tempted to respond to him in Virginia Woolf's radical

manner: "Art is not a copy of the real world. One of the two is more amply sufficient." But this answer is in no way flip-pant. We wonder why the simplest, most mind-numbing advertising and city-planning mechanisms need to be sublimated in art and vice-versa. We no longer need Benetton to "sublimate" Alfredo Jaar, nor for Kruger to "sublimate" the luminous signs rented by leagues against the unrestricted sale of firearms to private citizens, or for the IFP to ape the Saatchi & Saatchi agency Dennis Adams suggests that the works of art that we are left with amidst the glut of consumer products surrounding and bombarding us, even when they are exhibited in museums, must have recourse to this necessary element.

The paradox that artists like Wodiczko or Adams face is the paradox of a society whose various institutions, both private and public, absorb criticism by dint of repetition and remain undisturbed, trivializing it in the tidal wave of images and information or re-channeling it into mechanisms of communication for their own benefit.

From this point of view, politics then becomes a field like any other to the artist, a terrain that he or she can occupy professionally and efficiently, a zone of inscription where, paradoxically, political matters blend with the artistic, conserving their political symbolism but losing their political efficacy. This is the frontal attack that can be launched at such artists as Dennis Adams, Alfredo Jaar, Krzysztof Wodiczko, Barbara Kruger and also Hans Haacke. Nor are we dealing with politicized or political art but rather with aestheticized politics as yet another object. These artists' work focuses on political topics and actions without ever reaching beyond the sphere of art. The art becomes the activist and replaces action. There is thus a twofold advantage: one earns money for a salaried activity—"a niche," to use marketing terminology—and one discovers with a sigh of relief the apparent belief that someone is still taking care of politics, that the latter activity has not succumbed to apathy, that a commitment still exists. Is there nothing to fear in this appropriation of the political by artists to the extent that they cultivate the illusory feeling that the world could at least be transformed and saved by art? This would be the last refuge for bad consciences and political correction. Unless, in saying this, I do nothing but sustain the illusion of a critical-critical art.

#### IV.

But what if, on the contrary, the time of critical-critical art had passed, replaced by an art that has a different relationship with reality?

Technical and technological society, the society of communication, does not indeed stop generating representations of itself, of its workings and of what takes place within it. We live amid a flood of images and reality is penetrated, imbued with images. Events and images are interwoven to form reality. This continues to be reflected, so to speak, and conceived through thousands of very different kinds of reflections which, however, do not cease to be reflections: advertising images, reports, surveillance videotapes, interviews, documentaries, talk shows, television series, political commentary, editorial columns, theoretical essays, works of art, etc. Through these processes, society becomes a reflexive or reflecting society, in all senses of the term. It is a society that, through reflections of itself becomes aware of itself thinks about itself posits a disordered yet continual reflection of itself Also based on this reflection, it acts upon itself through all these representations which allow it to organize and control itself. Yet, this does not mean that a "grand theory" exists—a unique representation from the point of view of God, of Sirius or (it conies to the same) of nothing at all: merely a mirror's glimmers that spread out into infinity and that never provide a total image but instead constantly moving perspectives and points of view.

An important characteristic of this "reflexive or reflecting" reality lies in the fact that it cannot be disassociated from the devices and models used to decipher it. The reflexive devices produce model-images that, at the heart of things, allow one to apprehend and decode them. These devices penetrate reality and, once inside it, allow us to adapt to it. Scale models, diagrams, images, visualizations, as they are called, are not a substitute for reality: they form part of it. Faced with this world full of images and representations, and equipped with visualization devices, artists find themselves in a new and delicate situation. We could sum up the paradox by saying that the artist of mimesis has no other rival than reality itself since, in this reflecting world, he or she thenceforth faces all sources of image production as his or her

competitors. Without even calling the mass media into play, we all carry around our own video-cameras, tape recorders, cameras and information records of this kind of source... art not longer manages to extricate itself from the flow of images to assume its own position. There have been attempts at defense, bragging and resistance. In its effort to distinguish between avant-garde and kitsch, formalism was a heroic attempt to lend art a pure environment where it could not be confused with the primary bulk of images and technical reproduction. There have been other attempts at introducing a critical dimension at the heart of images. Pop Art carries implied this last ambiguity putting in circulation the same images as that of consumer society accompanied, however, by critical commentary, though it dealt with a process of amazement by elevating the commercial sign to the level of icon. But the failures in this quest for a critical dimension are visible in post-mimetic art's evident need to guarantee its critical nature by confining itself to spaces of celebration like museums and avant-garde institutions that differentiate in an elitist manner what is not fundamentally different from the main mass of advertising, press, television and cultural industry images if not for the labels that are attached to them.

In fact, artists are once again faced with the paradox of a society where any critical, distanced image is in the process of being re-appropriated by the system of images that tirelessly absorbs every-thing that at first claims to escape it. Mondrian becomes a textile motif, Picasso sells Paloma Picasso's perfumes and silk scarves. Art is no longer in a situation of expressing a critical opinion that would be more perceptive, more lucid, that would help us see more clearly. It can no longer assume a particular stance that allows it to better perceive things and hence call things into account, shape things or make us understand: every image claims to make us see better than others for the simple reason that it is new. Mimesis is so ubiquitous that it no longer has descriptive functions. Art may no longer be creating decoys and illusions, but rather mere entertainment, glimmers, disorientation, fireworks.

In its own way, art-making becomes an element of the reflexive process, a piece of the world's and its own self-representation. Here we

could refer to the ideas of such thinkers as Luhmann and Giddens: there is an immanent logic of the world's self-representation through its successive fragments, consciousnesses and identities. All representation takes part in this game of reflexive representation. In my opinion, what counts from now on is not the gaze that an directs towards reality or society, hut rather art that affects the ninetioning of society, following the same principles of operation and using the same technologies. This is why there can effectively no longer be neither critical nor distanced nor visionary art, but rather only modes of action that are re-appropriated from the outset. Not even re-appropriated, in fact, given that they never transcended social functioning or social production, never managed to distance them-selves from the latter. From now on, we are all trapped in this circle of reflection, this reflecting circle. What becomes meaningful is the society-reflection of society dyad, and yet it is practically impossible to apprehend if not fleetingly or in flashes, through a way of thinking akin to those glimmers of reflection. A new Hegel might allow us to imagine this dizzying circle of self-reflection.

<sup>1</sup>*Art and Culture*, p.16 of French translation

<sup>2</sup>*Situations III*, p.26 of French edition

## *Resistance and beyond*

Cuauhtémoc Medina

"Resistance" is above all the signifier of post-revolutionary politics. To "resist" has become the motto of alternative global activism, and the way we read the passivity or evasive maneuvers by means of which the subjugated no longer seek to oppose the hegemony with the promise of another hegemony (allegedly, their own), but rather through the multiform tactics of erosion, deviation, postponement, dissuasion and fraud. Instead of using the master's own violence against him or her (Lenin's classic expression was "The workers..., need the State to squash

the exploiters' resistance"), radicalism today is conceived as a collective, tentative, anti-programmatic and anarchistic experience carried out in the form of dispersed, horizontal, asynchronous manifestations, occasionally visible and hopefully inevitable. Opposition to capitalism and its manifestations (and/or to the West and its values) takes place in the name of the only subject who can escape the increasingly perfected routines of control and repression: that unidentified, nomadic actor who de Negri and Hardt call the "multitude," manifesting itself as "non-hierarchical and headless" in a perpetual "festival of resistance." Two axioms could help us intuit the limits of this politic. On the one hand, the revival of the Luddite motto "put the spanner in the works." We are witnessing the rebirth of direct action, whether in the struggles of critics of globalization in Seattle and Monterrey or in the armed uprisings of neo-Zapatistas, as an expression of the control system's widespread erosion. While the slave pretends to obey, adapt, consume and cower, he or she sheds his or her role as instrument and becomes an obstacle. On the other hand we must take stock of the generalization of the phrase "resist to exist." Resistance has become the only means of contemporary re-acknowledgment not measured in terms of the politics of the spectacle, of Warhol's "fifteen minutes" of fame. Resistance appears as the fundamental model of the demonstration. In the SITAC's first panel discussion, we dealt with the issue of resistance from four fortunately diverse points of view, grouped into two very precise discussions. The first two presentations in this panel focused on the task of revising the notion of "resistance" as transcending the dualism according to which modernity conceived the relations between "Power" and what Michel Foucault called —with wonderful irony— the idea of "a site of great Rejection," i.e. the "soul of revolt," the "center of rebellions" and the "pure law of the revolutionary." Though their vocabulary and strategies are very different, Maria Ines Garcia Canal and Giuseppe Patella suggested that we must think of resistance in a relational manner, linking it to the concept of difference. Subsequently, Boris Groys and Yves Michaud focused the discussion more precisely on the sphere of art debates. These two writers feel we must discuss the notion of resistance in direct relation to the debate about aesthetic autonomy, whether to propose a

new aesthetic theory on the politics of acknowledgment, or to suggest that art nowadays defines itself by offering itself to society as an instrument of self-knowledge. These are two positions that suggest certain limits to the use of heroic categories of aesthetic resistance with respect to current capitalist society, in order to venture into a territory transcending that of resistance per se. Michaud indeed suggests that art has gone from criticism to participation in the "circle" of social reflection; for his part, Groys suggests that as long as one of aesthetic modernity's goals is universally inclusive aesthetic politics, we must consider the Museum as a crucial component in the formulation of a society that aspires to a certain aesthetic egalitarianism.

<sup>1</sup>Vladimir Ilich Lenin, *El Estado y la revolución*, Editorial de Lenguas Extranjeras, Peking, 1966, p.30.

<sup>2</sup>Michel Hardt and Antonio di Negri, *Empire*, Harvard University Press, Harvard, 2000, p.399.

Species and  
Strategies of  
Resistance

## *Business as usual: The World for Sale*

Antoni Muntadas

See pages 71-78



## *Bataille Monument*

Thomas Hirschhorn

### **1. Preparations for the Bataille Monument in Paris and in Kassel**

From my experience with projects in public space —and so far I have worked on 43 projects, both large and small— I know that the preparation phase is extraordinarily important. For this project two aspects had to be prepared at the same time. On the one hand was preparation on the ground in Kassel, which encompassed the selection of a site for the project, looking for potential partners, grants, on-site organization, and generally getting to know the city of Kassel. On the other hand was preparation in Paris, including the substantive discussion on Georges Bataille, the people who did the workshops, preparing the "software", that is, materials needed independent of site selection and other local aspects. I tried to use the time available as extensively as possible. Together with Okwui [Artistic director Okwui Enwezor of Nigeria] I set the basic features of the project early on: It would be a project in public space, as part of the "monuments" series; it was about Georges Bataille, as third in a total of four philosophers, that had been previously selected. Owing to the experience I had had up to then with the monuments, I wanted to further develop the Bataille Monument. That is why, even before I visited Kassel for the first time, I had already decided in November 2001 that I wanted to make a monument with a number of elements. I wanted to make it right where people live. In other words, in a housing complex. I wanted to do it with the residents; especially because of what I learned from the Deleun Monument, I wanted to supervise and follow the project myself for the duration of the exhibition I also wanted to be there when it was dismantled. That much had been discussed with Okwui and was clear in my head. All in all I made ten short trips to Kassel in the period from November 2001 to April 2002. I knew I wanted to devote as much personal energy as possible to this project; that is, to travel there without any assistants. That is always difficult, since different laws prevail in public space than in a museum or gallery. So it was

imperative, for example, to be able to speak the language spoken at the site. Through an acquaintance I contacted Robin Dannenberg, a social worker in Kassel, who was supposed to help out in the various phases of the project. More important for me than his qualifications as a social worker was the fact that he knew the city very well and could help me clarify the site issue during the preparation phase. I knew that the site question was extremely important, and that precisely because it is so decisive, it can only be resolved instinctively, in a kind of emergency situation. This is because, although I spent all in all more than two months in Kassel, I don't really know the city, so I needed information from residents, acquaintances, informational material from the city, and of course by visiting the locations that were being considered. I wanted it to be possible to natty transplant the location to another district in the city or another city or another country, the selected site thus had to inherently possess this element of asserting its ability to be transplanted. And yet it also had to be a place that satisfied the criteria I introduced earlier. Only instinct can help in such a case! The most important thing in selecting a location in Kassel was the potential helpers, the residents, the supporting contact people. And insofar, getting to know Lothar Kannenberg, the independent initiator of the Philippinenhof Boxing Camp was of prime importance. After visiting and talking with him and the young people he boxes with on several occasions, I was certain that the Philippinenhof Boxing Camp and the charismatic and exemplary position of Lothar Kannenberg had to be an important fixed point for my project in the housing complex. It was up to me to convince him and the youngsters of the seriousness of my project. I succeeded in doing that, for one thing, because I admire him. For the fight that he is fighting with himself He has become a true friend. The dynamics of the boxing camp was therefore one of many deciding factors in selecting a site, and getting to know Lothar Kannenberg was important for the project. This alone explains the long preparation phase.

Preparations in Paris, including working with Christophe Fiat, who explained the work of Georges Bataille to me from his own personal

slant and in context, was quite an enrichment for me. In dialogue with Christophe, I explored the work of Georges Bataille. This was new for him as well as for me. He explained Georges Bataille to me. I encouraged him to map out Bataille's work for me visually. Together with Christophe I made four trips to stations in Georges Bataille's life. This was one of the best parts of the work on Georges Bataille. The four trips were to St. German en Laye, Veslay, Lacoste, and the caves of Lascaux. As short as they were, these trips were an important step toward understanding the work of Georges Bataille as well as demanding to deal with it freely. Christophe Fiat always made succinct, precise statements that helped me understand the contexts in the life and work of Georges Bataille. These trips had a significance that went beyond the status of implementing the Bataille Monument. They were moments of insight.

## **2. Construction**

It took two months to set up the Bataille Monument. There were between 20 and 30 young people and other residents of the housing complex working on it. My project was to seek no experts, art students or other art connoisseurs to help build it. Instead, I wanted to build my project together with the residents. It was no problem to find young people and other residents wanting to work on the project. The incentive was the 8 EUR that I paid as an hourly wage. I will come back to the problem regarding payment later on. For me, one thing that was certain was that everyone would be paid for his or her work. I hate volunteerism for the sake of art! I refuse to appeal to volunteers, that is, unpaid workers, in order to implement my work of art.

Constructing the Bataille Monument was the hardest project I ever created. I went beyond my limits; I was worn out. I really had to activate strength that I did not have. The construction was greatly over-taxing, in terms of technical efforts, organization, group dynamics. It was one big mess-up. I never had as many doubts about the Bataille Monument as I did during the set-up phase. I wanted to create my project with young people and residents from the housing complex; I did not want to exclude anyone. No one and ever! I said, "If you live

here, you can work on the project!" The group that came together was very diverse, with respect to age, cultural and social background, attitude toward work. When despite all the problems we made it through the first week, I went home —I had moved into an apartment in the complex— to discover that my apartment had been broken into and my personal hi-fi, photography and video equipment had been stolen. I knew that it was one of us and I knew that the continuation of the project was thus uncertain. I had serious doubts about my project. I knew that I would have to provoke a solution since this was a test of my project's contact with reality. In other words, was my project too out of touch with reality? I also had to take responsibility for what happened. I didn't have any choice. Either this was a test that I would pass, or it would be the end of my project. I could

pass the test only if I got back all of the stolen property without having to look for the culprit or culprits and without calling in the police. I passed the test. I was only able to pass it because I always focussed on my art project. I knew when everything was returned that my project was difficult and complex, but it was not out of touch with reality. I had doubted my work, but it helped me eliminate all other choices. It put me in an emergency situation in order to make the right decision. I was doing the project because at that moment I was confronted with the fundamental question that was posed: What do I want? I could not answer this question hypothetically I had to be active; I had to act and use a certain degree of authority and also force. I had to counter theory with practice. This experience and the happy outcome to this test strengthened me in my goal of not wanting to exclude anyone from working on the project. Despite pressure from the group of workers toward the suspected thieves, I thought if art is not capable of resisting this normative pressure of exclusion, then nothing and no one will be able to!

The construction with the daily, not irresolvable but often simultaneously appearing problems was an act of strength in which I had a hard time assessing its extent because 1, Thomas Hirschhorn, was the initiator, the organizer, the employer. Paying attention only to the

time, I too often lost contact with the experience of building it together. I think it is also impossible for me to say with certainty that it is possible to do it any other way, that it can be done differently! One thing that I *can* say certainly occurred and which is not a new, that is, unknown, phenomenon for me is satellite formation. A negative experience that I have had more than once, which I also could not prevent on this project, is that of isolating myself, of cutting myself off from the group project of Documenta II. Despite the excellent starting conditions, and by that I mean the relationship to the Documenta II team, I was not able to avoid all conflicts. Not that I was afraid of conflict or that I tried to avoid it, but Platform 5 group exhibition. On the one hand there were objective reasons for this satellite formation: the geographical distance between my project and the main venues of the exhibition, the increasing stress as opening date approached, and the growing, clear-cut hierarchies that were forming, which had a negative effect as regards technical help since we were further away. But I also think I myself participated in creating a conflict and building up negative energy, since I don't resist this urge to be a lone fighter. It is not the first time this has happened and I think it is absolutely unnecessary, especially since I was not agitating myself only, but this time it also involved the people working with me. From the set-up phase I remember the wonderful answer that Marco, one of the workers, gave to a passer-by who asked, "Is that supposed to be art?" He responded, "Yes, because we did it together!" In spite of everything, construction was completed on June 5th, 2002, right on schedule, and all the elements of the Bataille Monument were finished!

### **3. Opening of the Bataille Monument**

The opening of the Bataille Monument, like the rest of the Documenta II exhibition, took place over the course of three days. I decided that we would celebrate it in the housing complex for three days. Every day, that is, on the 6th, 7th, and 8th of June there were free drinks and food at the snack bar starting at 6 p.m. On the one hand, I wanted to thank the residents of the complex, who accepted the project in spite of the noise and the space we used. On the other hand, I wanted to have our own opening celebration here in the housing complex. This went well,

although the Kaban family, who ran the snack bar, was totally overrun by the storm of kids. Most importantly, the opening celebration in the complex served to create a mixed audience, though I must admit that I organized that deliberately. I had assumed that the visitors who came to the opening of the Documenta II would not correspond to the regular visitors, so that on these three days the invitation to the locals encouraged a directed mixing of residents and Documenta II visitors. I was surprised at how many Documenta II visitors came to the Friedrich Wohler housing complex. Although it definitely took a lot of time and the program schedule was very full, I noticed the seriousness and genuine curiosity of many visitors. Was that the Documenta mythos? That is why I was also surprised at how fast many people voiced opinions of my work -already on the first evening! I posted a quotation by David Hammons on the freestanding panels set up at the two shuttle stops, in the Friedrich Wetter housing complex and in front of the entrance to the Binding Brewery: "The an audience is the worst audience in the world. It's overly educated, its conservative, it's out to criticize, not to understand and it never has any fun. Why should I spend my time playing to that audience? That's like going into a lion's den. So I refuse to deal with that audience, and I'll play with the street audience. That audience is much more human and their opinion is from the heart. They don't have any reason to play games; there's nothing gained or lost." I read this quotation in London in the "Protest and Survive" exhibition that I participated in. This quote is both problematic and contradictory, but it strikes the core of the complexity of work in public space and the audience of public space. David Hammons is part of the art world and his work is part of the art market. Nonetheless, these sentences also defiantly assert the autonomy of a work of art. I wanted to honor Resistance that and at the same time propose it as an appeal for reflection and as a link between the two stops of the "shuttle service". It is also an homage to the artist David Hammons, whose work I value very much. What I see in this quote that applies entirely for my Bataille Monument project is that it also has nothing to win or lose. Work in public space can be neither a success nor a failure. Instead, it is about the experience, about exposing oneself, about enduring and working out an experience. A project in

public space is never a total success or a total failure. I think working in public space does not need these criteria. Am I capable of making contact with people? Am I capable of creating events? Am I acting in earnest?

Right on opening day I realized that earlier —during planning, preparations, and set-up— I had never thought the Bataille Monument could be discussed and criticized as a social art project. I think it is totally proper if social issues are raised through an art project. It is the question as to the surroundings, the environment, the world in its broadest sense. That is a goal of my work. I am not afraid of false interpretations or over-interpretations or misunderstandings. But one thing was and has always been clear for me: I am an artist and not a social worker. My project is an art project that aims to assert its autonomy as an art project! This was the starting point and cornerstone of all the discussions I had with the people working on the project as well as with the visitors. Precisely because the Bataille Monument is an art project it is possible to refuse to exclude anyone from working on it; and because the Bataille Monument is an art project it is also imperative that it not be influenced by wishes of the residents as regards content. The guideline was: "As the artist I am not helping you; I don't want to help you or ask you how I can help. Instead, as the artist I am asking, can you and do you want to help me complete my project?" I think this was acknowledged and accepted by the residents and the workers. I wanted to make it clear to the residents of the housing complex why! wanted to create my work of art right there with them. I wanted to create my work of art in a housing complex that is itself a piece of reality. Without illusions. Without phantasms. I wanted to act; I wanted to act with and through art. Hope not as dream or escape. Hope as discussion and confrontation, hope as the principle of taking action. You take action only because you have hope. And if the Bataille Monument is supposed to be set up, supervised, and taken down, together with the artist, what is more natural, more logical, than asking the residents for help? Why should this project be set up and supervised by specialists if there are enough people in this housing complex who are available to do the work? What



is the more obvious choice and more understandable? And what makes more sense than to say: "The assistance by especially talented, fast, or specialized technicians is not needed; assistance by the residents is needed!" For the simple reason that the project is being done here! To that extent the workers were never "materials". Instead, I could not complete my project on my own and that is why I posed the question and demand: "Don't do it my way! Let's do It together!"

#### **4. a. Shuttle service**

I wanted the shuttle service to be an element of the Bataille Monument and not a separate service. The shuttle service was to create an actual link to go from the housing complex to the Binding Brewery and vice versa. It was a kind of taxi that shuttled at no charge between the Bataille Monument and the other parts of platform 5 of the Documenta II. The shuttle service was also intended as a means of regulating the flow of visitors, I did not want visitors to come to Bataille Monument by the busload or in tourist vans; I wanted them to come in small groups. A maximum of four people fit in our Mercedes-Benz. I thought it would facilitate personal conversations and would protect the housing complex from large groups of art tourists. In fact, I think it is only possible to confront art on an individual basis. Groups of art tourists could of course not be totally avoided, but at least it was left up to the initiative of the respective groups and nothing was done to encourage them. Five drivers were specially trained and the shuttle service was one element that completed its task of transporting people and engaging in conversation during the drive. The drivers themselves contributed to making the visit to the Bataille Monument a real event for many visitors. At first I intended to use four vehicles, but that proved impossible for financial reasons, so we used two cars that were usually used to capacity. It was unavoidable that queues developed at the shuttle stop at the Binding Brewery. This was not very satisfying. It got especially bad toward the end of the exhibition period. I had to admit that even my project led to queues developing, making it necessary to wait in line. This is one thing I criticize about exhibition operations. Four cars would have reduced but not totally prevented these lines, in view of the fact that often one of the cars was being

repaired. The shuttle service did turn out to be an expensive element of the Bataille Monument, since besides purchasing and maintaining the cars, buying gas, and of course the hourly wages of the drivers, the two cars were in the garage more than ten times in all. This could have been attributed to the fact that we bought used cars or to the different driving styles of the drivers. Also, the repairs were often done unsatisfactorily or incompetently, which was my responsibility since I always simply wanted the cars to be back on the road as fast as possible no matter who did the repairs and how much it cost. There were no accidents, which is evidence of the seriousness and commitment with which the drivers carried out their mission.

#### **4. b. "Georges Bataille" Library**

The "Georges Bataille" Library was intended to facilitate connections based on the work of Georges Bataille. For this reason there were no books in the library by or about Georges Bataille. Instead, there were books on five subjects: Word, image, art, sports, and sex. These "force fields" of the work of Bataille were supposed to expand and develop. Uwe Fleckner, who proposed these categories and selected most of the books and cassettes, put together the list of books in an extremely precise and subjective manner. I am very pleased that he insisted on his selection uncompromisingly and without trying to curry favor with anyone. However, I must admit that at first I was surprised at the relatively small number of books. There were a total of 700 books and cassettes. I think I was surprised because we had set up too many book stands and when the books were all placed on the shelves it looked rather empty. This was difficult to stand in the beginning but it was good to have resisted the urge to want to fill the shelves. Also, I had underestimated the list of books compiled by Uwe Fleckner and I am happy that we did not only post it but we also laid out photocopies of the list. Very many visitors took a copy with them. I do not regard that as positive in itself because it could also have had to do with the consumer urge to want to take something with you. But the book list was not only form, it is also program and can make sense even separate from the library. The "library" space with chairs, sofas and armchairs was a room and a meeting place for the young people from the

housing complex. In a realistic and modest appraisal, this led in isolated cases to residents of the complex borrowing books. I recall Elfriede, who borrowed and read all the books by Marquis de Sade, not having previously known this author.

The greatest demand was for the video cassettes. What impressed me regarding the porno-graphic videos was that no one said anything moralizing about them to me. Aside from the initial discussions about the overboard success of these videos and the fact that it could not be guaranteed that no young people under 18 would also watch them, the subject of "sex" in the library seemed to regulate itself insofar as within a few days all that was left in the library of the pornographic videos were the empty cases. The library was an open space where visitors and residents, especially the young people, could meet. I noted that it was important on the one hand that this room belong to the young people (since they live here) but a balance should also exist such that it was a library that functioned as a library, where people could calmly borrow, browse through, or read a book. I had many different experiences in and around the library. I liked it when the residents said, "I'm going to the library," or "Let's meet in the library."

#### **4. c. Bataille exhibition**

The aim of the "Bataille exhibition" was to convey information and knowledge about the life and work of Georges Bataille. Four parts of the exhibition were devoted to this goal. The topography in the center of the room showed two superimposed maps: the diagram of Georges Bataille's work and the relief map of the city of Kassel. The books of Georges Bataille were placed there to represent the buildings. that is the works were the structures. With four integrated videos and the video on the "Papuan" I wanted to depict the movement, the dynamic forces in the life of Georges Bataille, as well as what I considered his incredible topical relevance. I made sure that the videos were constantly running and that the sound of each one was always understandable. Especially after initial misunderstandings about the use and purpose of the video equipment, this ultimately worked well, which I feel is very important, since there is nothing more trying than

non-functioning videos in exhibitions. I am pleased that we managed to keep them going in the Friedrich Wohler housing complex to the very end. The third part of the exhibition were the freestanding panels. The materials on them were supposed to shed light on essential points in the work of Bataille. Here there was too much information that was only in French. I paid too little attention during the planning phase in Paris to make sure enough written materials in German were selected for the freestanding panels. Criticism that was expressed in this regard was totally justified. Finally, the fourth and most important part of the exhibition were the books by and about Georges Bataille. I tried to have all books in German, English, French, and Turkish available to look through. I think there was too little space to do this. The exhibition room was too small, so the books were not easily accessible. There was no real seating available which made it inconvenient to look through the books. The books were there but their presentation was hardly more than symbolic. There was physical space but no mental space available for the works of Bataille. I also think the role played by the respective workers at the exhibition was not sufficiently defined. They were the only ones involved in the Bataille Monument who had only a passive role. It was not possible for them to become actively involved; just like in a museum, they only paid attention to what was going on around them. What made it nice was that at least that the children from the housing complex often sat down on the sofa when their older friends were there working as attendants. One thing I liked about the exhibition as well as the other sections (library, TV studio) were the writing, graffiti, and drawings that covered up more and more of the empty spaces on the panels over the course of the exhibition. That form of appropriation is beautiful in the way it gets increasingly dense and takes over the panels. This was not planned or intended. While some of these added content and statements could then be discussed, they were also a formal enrichment. At the same time it brought greater complexity of content to the Bataille Monument.

#### **4. d. Snack bar**

I gained considerable experience from my previous project, the Deleuze Monument. For example, in discussion with the residents the

suggestion was made to have a beverage stand or a place to sit with refreshments outside of the actual monument. In planning the Bataille Monument I was thinking from the outset of having a snack bar —not outside of the monument but as an equivalent element of the monument, integrated into it. The idea of "snack bar" is not, or not primarily, about offering food and drinks but about offering an opportunity to talk, converse, spend time. At the same time the snack bar was a further anchor for the housing complex and the residents. For me it was clear that the snack bar would be run by residents of the housing complex. The snack bar is a door, a way into the monument, and simultaneously it is part of the monument. People often meet at monuments in cities to have something to drink and to talk. I also hoped the snack bar would exist for and be used by the Documenta II visitors as well as the residents. This was the case especially in the evenings. I thought it was nice that at To in the evening, when the monument and the snack bar "closed", the last guests to leave were usually from the housing complex. It was also nice that some people went to the snack bar almost every day, although they did not visit the other elements of the monument.

I always assumed that whoever drank a beer or ate a doner kebab at the snack bar would also use the rest of the monument. At first it was difficult to find someone to run the snack bar because those who expressed interest were afraid of the financial risk. My conditions were that there would be no rental fee for the stand and no water or electricity bills. The operators could keep all the money taken in by the snack bar. But they had to buy all the food and beverages and, most important, the snack bar had to be open twelve hours a day, every day of the week, just like the other elements of the monument. At first this scared the potential operators. In the end a solution was found, as was often the case in the complex, by having a discussion with the residents. The Kaban family decided to run the snack bar. The commitment and realism of this family played a major role in making the snack bar a meeting place and a place to converse. The friendliness and availability of the Kaban family (mother, father, two sons grandmother uncle, and aunt) often stood out. They operated the snack bar with Turkish and German refreshments absolutely independently. I was happy that they

took on this task seriously. Every evening they cleaned up until 11 p.m. and prepared for the next day, when they reopened at 10 a.m. Although it didn't really matter to me, and the Kaban family also expressed no need for an exchange, I do not think the family had reason to regret the risk they took, financial or otherwise. On that I would like to say that I had not considered any additional shared systems of distributing risk and profits. But through this experience it could seriously be considered as a future option, as that would have increased participation by the housing complex.

#### **4. e. TV studio**

The aim of the "TV studio" was to create TV reports, approximately 10-15 minutes in length, from the Friedrich Wohler housing complex and to broadcast them in the "open channel" of the city of Kassel. These TV reports would be produced and edited by the young people and other residents and workers on the ground, and then transmitted to the "open channel." The programs had to have something to do with Georges Bataille. They were supposed to report on the housing complex its residents, a worker or a visitor to the Bataille Monument. We did not do any reports in the city. All programs were to be local, from the housing complex and about the complex and events happening here directly. I was very happy to see the accumulation of video cassettes and I am pleased that we were able to broadcast a new cassette every production day, that is, on 72 days (excluding Saturdays and Sundays). There were some very good reports, such as those in which the young people took advantage of the chance to talk about themselves, their problems, their views. And those of readings by Christophe Fiat, Jean-Charles Massera, Manuel Joseph, Uwe Fleckner, and Marcus Steinweg. Not all of the reports expressed the same intensity, necessity, and urgency, but they all attempted to be based on the reality around us. Some of the reports were not discussed and assessed sufficiently in advance. Consequently, some of them, especially the interviews with visitors to the Bataille Monument, were lacking vibrancy and involvement. Sometimes we chose the easiest and fastest solution in order to expend the least amount of effort. This criticism, or self-criticism, does not only apply to the TV studio. I often no longer had sufficient energy; often the

necessary energy was lacking to tackle more difficult subjects. Sometimes I was content with the absolute minimum, that is, the daily production of a cassette. Maybe the "TV studio," the most sophisticated element of the monu-ment in terms of technology and organization, was lacking some assistance that would have served as a link between me and the residents who produced the reports. The Austrian Institute for Culture organized a seminar event for the first evening (June 6th)• The some-what artificial circumstances alone —that is, the fact that it was opening night and organized as an official event— already gave us an indication of the particular complexity and problems of the Bataille Monument. Over time the "TV studio" became an active meeting place owing to its geographic location in the housing complex, the proximity to the residents, and the Monument workers. For example I recall the evenings with Reinhold and his wife Gudrun and friends, sitting in front of the TV studio. These situations made the TV studio into a pillar of the Bataille Monument, open to both visitors and residents alike, though the Documenta II visitors sat *inside*, in the TV studio, and the residents sat *outside*, in front of the studio!

#### 4. f. The Workshops

My motivation for the workshops was that I wanted the Bataille Monument to be lasting, that is, I wanted small events radiating out sporadically from the Bataille Monument to be held during the exhibition in the Friedrich-Wohler housing complex. Something was to be created, produced —here and now— that had some relationship to Georges Bataille. My experience with the workshops was divided. On the one hand the workshops I organized ahead of time —the work-shops of Jean-Charles Massera, Manuel Joseph, and Marcus Steinweg— were wonderful and (I will come back to them later) and truly enriching, an output, evidence of the claim that the Bataille Monu-ment can produce something. On the other hand, I had imagined there would be many more workshops, such as a housing complex run, a boxing event, small concerts with the residents, a capoeira dance event, a conversation with the person working for the city of Kassel in charge

of Joseph Beuys's Documenta VII "7000 Oaks" project. None of these workshops took place. This had to do with the lack of energy; I simply could not muster enough energy to organize the workshops. I was so busy with all the daily tasks of supervising and maintaining the Bataille Monument that there was no energy left over to organize and carry out workshops. I underestimated that without preparation or organizational assistance there were limits to my energy. The only workshop that took place that was not planned in advance was the Alternative Construction Trailer that docked onto the Bataille Monument for a week. After initial reservations by the building superintendent, the house management, and some residents, it was integrated very well. Here, too, I was surprised at the tolerance shown by a majority of the residents with respect to this non-approved action that was inspired only because of the Bataille Monument. The housing complex supported the construction trailer exhibition as well. The two debates by Jean-Charles Massera, who worked with the young people to perform texts he had written, led in the very beginning to intense and sophisticated discussion. Jean-Charles's understanding, humor, and ambition created a basis for group work that was important for the continued cohesion and for the seriousness of our project. The ten forged letters "Sculpture as a Bullfight" by Manuel Joseph and his goal of bringing them to the citizens of Kassel by distributing them throughout the city was wonderful. Thanks to the HNA daily newspaper, almost 10,000 copies of a letter was placed in mailboxes of Kassel households; this was repeated for each of the letters in ten different districts of the city. It was an important productive part of the Bataille Monument that Manuel Joseph thus spread poetry in a very concrete way, not with a goal in mind or aiming for a response. On the freestanding panel set up in the TV studio, where all of Manuel's letters were hung in German and translated into English and French, it was possible to follow the development of this workshop. I was happy that in the end all ten letters with translations filled the board. The workshop by Marcus Steinweg, his idea of text output, his understanding of the Bataille Monument as a machine as a "Bataille Machine" was extraordinarily enriching. It was wonderful to see the exhibition panel on "The Ontological Cinema" that was set up in the



library and continued to expand, and to realize that hundreds of people took copies of Marcus's texts with them. This satisfied Marcus's goal. Philosophy confronts reality, immediately and directly. Philosophy acts. Philosophy is necessary. This assertion was given form in the Bataille Monument. Also, the numerous, several day visits that Marcus took to the housing complex and his confrontation with my work and with art, in its intensity, the severity of the questioning, and also in his life-affirming joy was a beautiful and very stimulating time for me. It was one of the most beautiful things I got out of the monument.

#### **4. g. Webcams**

I was not pleased with the webcams the element that intended to use the Internet to create a link to the world, to the non-visitors. I think Internet exists for the purpose of communication. Aside from any criticism as regards particular content, what I really like about the Internet in all its unsalvageable wretchedness are the web cameras and the connected illusion of communication of creating a feeling of simultaneity at another location. I like this idea, this headless, unreflected idea, of letting someone participate. That is what I wanted to achieve with the web cameras and the website:

"www.bataillemonument.de". The form is important insofar as it says everything about the intention. And it was impossible for me to achieve or work out this form for reasons of finances, of Documenta II organization, and of artistic, democratic reasons relating to the platform. I want the absolute minimum —pure webcam, pure simultaneous communication. I wanted the 4 images from the 4 webcams to appear immediately when the website was opened; I wanted the screen to be divided into 4 sections like a surveillance camera and then with one click on a camera image it would be possible to look closer into that image. I wanted that to be possible without any text or any legend. I wanted that to be the only option: for people to be able to have a look into the Bataille Monument at the same time from Africa, Asia, America, or wherever. This was not possible because websites are designed uniformly by graphic designers, including curriculum vitae, project description, a couple photos, links, and maybe a web project. The only way to access the images from the four

webcams was through the website, which became merely an illustration. Even worse it became information instead of impossible communication through a web camera! Regarding other Internet projects (and I think only the web camera project was of any artistic interest precisely because it was not creative), should I have remained true to my intentions and eliminated it entirely? I think this was also the reason why I received the least amount of feedback, critique, or discussion regarding this element of the Bataille Monument. The webcams were supposed to be one element of the Bataille Monument, but they became information about it, in an economical small size. It did not help at all that we were constantly working, with the help of the Documenta II technical repair team, to keep all four cameras operating through to the last day.

#### **4. h. Sculpture**

The "sculpture" element in the Bataille Monument was intended to isolate the object, the exterior, the visible, that which is generally referred to as a monument (but is in fact only the sculpture of the monument). The sculpture was supposed to be only the sculpture of the monument and not the monument itself. This was often not properly understood, or rather, it was understood in a very superficial and cursory manner. Yet it is precisely the questions that emerged from the misunderstanding that led to discussion about the sculpture. Once it was isolated from the monument, the sculpture took on the function of a meeting place, a playground or rather a romping ground as well as a place to sit used mostly during the evening hours. The sculpture was a place within the urban space of the housing complex. Many viewers raised questions as to what statement it was making, what it intended to represent. There is no way to avoid this, even though its form developed by chance. Once it was decided that the main goal was to create a sculpture that posed the question of the monument, it no longer mattered what the sculpture looked like! I did not want to copy the human figure or the head as was done for the Spinoza Monument and the Deleuze Monument. I wanted to make a sculptural interpretation that resembled a tree stump, an organic form, without beginning or end. I wanted to make a sculpture in which the

organic element would be taken up by a geometric one or in which the geometric element was the pedestal for the organic element and in that way at the same time prevented it from connecting with the truly organic part (the ground). The sculpture of wood, plastic, and cardboard, covered with packing tape survived in good condition for the duration of the exhibition, thanks to the repair team that each day retaped and retouched the places where it was torn or scraped. This repair service was necessary, because without the daily repairs, replacing and reinforcing parts of the sculpture as well as other elements of the Bataille Monument, this project would not have lasted through the entire exhibition period.

### **5. The confrontation with and through the Bataille Monument**

There was a considerable degree of discussion about the Bataille Monument. I was surprised since we had calculated that only about 4-5% of the visitors to the Documenta II platform 5 came to the Friedrich-Wohler housing complex. I think there was so much discussion since this project was complex and problematic, beautiful and difficult. This carried over to the temporary visitors, and questions evolved in a way I had never experienced before. There was much misunderstanding and misinformation that contributed to the discussion. I think the circumstances —the fact that the Bataille Monument was set up as an experience in public space throughout the duration of the exhibition— led to these consequences. Personally, I was constantly busy dealing with my project, which raised many new questions for me. It was very important to be on the ground in the housing complex the whole time. I drew that consequence from my experience with the Deleuze Monument. It is not important to be constantly present for the duration of the exhibition as an artist, communicator, or explainer to the audience; instead I had to be there on-site as a superintendent for the housing complex and for the workers. On the one hand, I wanted to offer a sign that I care about my work and I won't leave the complex alone with my work. On the other hand it was necessary to solve all the everyday problems that arose — technical organizational and human. So I was there on the site the whole time except for 3-day absences each month (to visit my studio in

Paris). I saw this as a noble task. The demand was incredibly high and so often the visitors did not understand that I was not there on site to impart any information or as a teacher, but to take care of electricity, photocopying, tools, etc. I appreciated this confrontation with the everyday reality of such a project. I also think the residents appreciated the fact that I dealt with everything myself although that led to my constant presence, which is what caused the misunderstanding. I was virtually ever-present, not because I am an "approachable artist", but because I wanted everything to work all the time. Another misunderstanding of my work was the "zoo" discussion. The "zoo" criticism is something that has continually arisen, also in other projects in public space. The criticism assumes that either the visitors to the housing complex find themselves in a zoo, or they feel like zoo tourists (whereby it is assumed that it is the residents that are on display) Or the criticism is that the visitors to the Monument are brought around as if they were on display. I think it is remarkable that obviously (or was it merely unspoken?) the question of who feels as if they are in the zoo was not clearly and definitively answered. Who is on display? Who is the tourist? It is also remarkable, and this is why I reject this "zoo" criticism, because this is a question of sensitivity It is a matter of the individual sensitivity of the audience' It has to be possible in and with art to confront one's own sensitivity or to disregard it. For me it was very obvious that the "zoo" argument always came from a passive, theoretical perspective, since the Bataille Monument confronted theory with practice. My art was active; it attempted to assert a utopia. It risked accepting responsibility for something it could not be responsible for: the art, the Bataille Monument, trusted in its strength and refused to accept its weaknesses. The Bataille Monument did not want to include anyone in its passivity. That is why I cannot accept any sensitivities and by the way it is important to note that this was never expressed by the residents or workers. Whenever the "zoo" criticism was expressed, it came from the targeted art audience. This is also why David Hammons's statement is so important. The "zoo" criticism does not seem autonomous to me. It is not free, because if the will to autonomy is absent, the conditions for freedom and responsibility are also lacking. This is not about individual sensitivities. The Bataille Monument

project is about responsibility and freedom. The Bataille Monument is free of guilt and conscience. I wanted to overstep bounds with this project. I wanted to act freely with my Own. The Bataille Monument was an assertion: the assertion that an autonomous work of art has to struggle to be able to exist in all situations and in all environments!

## **6. The Friedrich \Willer Housing Complex**

I was often asked how the project was received by the residents of the housing complex. I am certainly the last person who could answer this question! It seems obvious that an answer would involve a value judgment. That would mean that if the project was received well it was a success and if not, then it was a failure. The Bataille Monument project was not a matter of acceptance or rejection. I clearly wanted to work for a nonexclusive audience. This assertion first had to be made and endured before it is possible to discuss any conclusions to be drawn. The Bataille Monument was an experience; it was designed to be an experience but that also means that first the experience has to be made!

I was not bored for a single hour; I was confronted with people who live at the outskirts of a mid-sized German city. In many discussions I especially experienced the incredible strength of questioning through art In the Friedrich Wohler housing complex I perceived the importance of art of philosophy, of poetry- even its necessity as something existential and fundamental. With respect to the Bataille Monument, I noticed that the tolerance, acceptance, confrontation, and participation grew with each day of the exhibition. This conviction grew stronger in everyday practice in the housing complex; the conviction that art can fight for and assert a space. It is the conviction that art can create a mental space, that it can penetrate into the brain. I was encouraged by this experience. Towards the end of the exhibition period a question arose that was expressed more and more often by visitors and some individuals involved in the project, but never by the workers. The question referred to the "afterwards," to what would happen after the project was dismantled. It was connected to the expressed or unspoken accusation that those involved would then fall

into a "void." I always rejected this question, as it seemed to me to demonstrate that the point of the project had been missed entirely. This was because it was only through the strong confrontation and fruitful experience that we had that the social issue of social con-science was even triggered and suddenly brought to the foreground. All of a sudden that which I always considered an art project, a temporary art project (which was also intended to be liberating), was reduced to the social role that we defined for it daily, together with difficulties and setbacks. As the artist I was reduced to the social task, to the social responsibility that we created together through art in the first place. Does that mean that the artist does indeed assume the role of social worker? I continually rejected these attempts to view me as a social worker. I even developed an aversion to social work and social workers. I think only in extreme individual cases (such as Lothar Kannenberg) did they make their commitment and involvement into their career. I resisted the pressure to have to answer the question of "afterwards". Because I am not cynical! It would have been cynical to say: because a project might cause problems, questions and problem-atic situations then I won't even try doing it!

I paid the workers for their assistance, as I briefly mentioned at the start, and I can explain why I think that is so important, and nevertheless the issue of payment, the whole money issue, remains unresolved for me, also with respect to this project. Of course for all workers it was first and foremost a way to earn money with and through the Bataille Monument. There is nothing wrong with that; that is reality. Except for the college and high school students, all other workers were unemployed. The problem and unresolved issue is that as soon as payment is involved, inevitably the working hours and achievement of the coworkers are observed. A "working relationship" develops. This working relationship has nothing to do with my art project. The lack of volunteer labor has the disadvantage that the question of giving (how much effort, how much work will I invest?) is linked to and weighed against the question of taking (how much do I earn? how much profit with I have?). This led to many unproductive, unpleasant situations, such as regarding the division of labor and the

distribution of work hours. I was overwhelmed each Monday when new groups were formed and work was divided up. I had to accept these egotistical comparisons among the workers, because I was partly responsible for them. Those were the unpleasant moments of the project. I am aware of the importance and strengths of the Bataille Monument and the fact that it set an example. I am less sure whether, in order to carry through such a project, this requires a headless, unbalanced and often inconsistent artist (focusing only on the goal) such as myself Many conflict situations in the housing complex could have been resolved more calmly, with more sensitivity and with less bungling.

## **7. The Media**

The Bataille Monument received what I considered a surprising amount of attention from the media. It was a very media-oriented project. I have no complaints about that, though I was also surprised at the superficial and lightweight reporting. The Bataille Monument with all the questions it raised was hardly reflected in its complexity. Both positive and negative reports usually focused on the social environment, which seemed to be the easiest to explain. I noticed in the reporting and through some discussions with journalists how great the time pressure and sales pressure was with respect to "reader-friendly" writing and topic selection. This is why I also realize that the great media response has nothing to do with the artistic value of the project and a lot to do with its apparent communicability (public space young people in a housing complex artist on-site). Of course I did not discover this for the first time regarding this project. It is just that I noticed it again here, and it was stronger this time. I am not complaining because right at the beginning of the project I decided to accept all requests for interviews and all possible meetings with journalists! Without exception I planned to answer all questions posed by the media and to provide information about the Bataille Monument. I did this for the housing complex, the workers and all the helpers. I assumed that not everyone could come to the Bataille Monument because of time constraints. Therefore I thought it would be important to take advantage of all possible channels of communication to talk about the

project. I was well aware that this was a matter of quantity, of media presence, and not refined analyses. I deliberately attempted to weigh this geographical disadvantage and balance it out through media presence. This did happen to a certain extent, with the mentioned shortcomings. In any case this media presence was assessed positively in the housing complex and I tried as far as I was informed in turn to tell the workers about the reports. I was often told, "We saw the Bataille Monument on television" or we read about it here or there, or my relatives or friends saw or heard us on television or the radio. This feedback was the result of openness toward the media. But I cannot imagine how the Bataille Monument would have lasted in the housing complex if there was no media coverage, no radio or TV reports, and no articles on it, and if as a result far fewer visitors had come. It was obvious that the extensive media reporting had encouraged many visitors to come to see the Bataille Monument despite the long way and amount of time it took. I think we paid the price of superficiality and repetition in the media analyses in order for the residents and workers to have the greatest possible exchange at the Monument itself.

## **8. Taking down the Monument**

I also wanted to be present when the project was taken apart as a result of the experience I had with the Deleuze Monument I did not want to leave the residents of the housing complex alone with the job of dismantling the project. What I did not foresee, however, was that it would only take three days to takedown. It took three days for all materials and all parts of the Bataille Monument to be taken down, or rather, torn down. Of course I had prepared the dismantling by arranging for trucks and garbage bins, and I also worked some additional residents into the taking-down schedule who had spoken to me during the exhibition. The only things that were kept and brought back to Paris or put in the Documenta archives in Kassel were the books and the texts and videos that were produced in the course of the exhibition. All hi-fi and video equipment, tools and the vehicles used by the shuttle service were raffled off to the workers, so everyone could take something home with them. I liked this method of distributing the materials without regard to the amount of work or time invested or the



earnings of the individual workers, but instead as a matter of chance. I understood the actual process of dismantling or tearing down the project as a ritual. In no time at all, virtually all usable materials —the Plexiglas panes, wooden posts, boards, strings of lights, chairs, lamps— everything that was at all reusable was torn down and put in small storage piles at all the building entrances. Everything was then immediately taken inside by the non-working residents and put in the basement or elsewhere. It all went so fast that I had the impression it was all prepared in advance or was a ritual in which participation in taking away and transferring the materials marked the appropriation or winning back of something. Of course it could also be assumed that many of the families living in the Friedrich Wohler housing complex were forced by their economic situation to reuse materials and not to let things go to waste. Nevertheless I remember these days as moments of a frenetic practice reclaiming according to unspoken rules. Was the reclaiming of materials a means of reclaiming the space that had been taken up and used and the reclaiming of the housing complex and their values? All of this happened without being directed in any way, and without sadness or aggression. I wanted to leave the space as it was when I first arrived, for the sake of the residents but also for the sake of the Bataille Monument, because I feel that the memories of the residents, visitors and workers as well as my memories of the joint experience we all had is an essential part of the project, the notion of "monument". On the last evening, which was then earlier than planned since everything had been dismantled so quickly, I invited everyone who had helped out to one final dinner and noted that the transition back to the realities of daily life took place without nostalgia or sentimentality, but with friendly feelings. I found this life-affirming and it made me happy.

I am proud of the Friedrich Wohler housing complex; I am proud of the workers and I am proud of myself. I am proud of the housing complex because they tolerated, used and put up with the project. I am proud of the workers because they supervised this project despite much doubt and many questions and because they helped the project take on a daily existence. And I am proud of myself for having carried it

through to the end. The Bataille Monument was the most difficult and trying, most expensive, and most wonderful project I have ever done.

## *Why architecture?*

Ole Bouman

First and for all Archis is not about making money, informing people or serving an industry. It is about favouring a certain attitude. Sure, this ambition is hardly new, and has been determining the character of this medium for 75 years. Architecture and its cultural context have never been taken note of. There always remained the search for the cultural significance of architecture, for its potential to act as a culture medium that serves a greater purpose than its own continued existence. *Het Katholiek Bouwblad*, *Goed Wonen*, *Wonen/TABK*, and finally *Archis* wanted architecture to mean something. For the religious perception, for the emancipation of the working class, for the social consciousness, for philosophy, for an ideal. *Archis International*, a bimonthly periodical in two separate language versions, still wants to achieve this. It is searching for moments and opportunities in which architecture surpasses its definition as the built environment and is valued by everyone. It treats architecture not as a pure profession or a service-providing profession but as a cultural phenomenon involved in everything. Every time it poses the question: Why architecture? There are innumerable architecture and culture media that are interested in what is currently happening. They provide news about the latest developments, the newest projects, and document them. They answer the universal question: what is going on? by effectively presenting it. There are also innumerable media occupied with how something was done. They explain which methods and techniques were employed by this or that architect and artist, and the means required to get the project off the ground. Finally, there are also innumerable media focussing on who is at the top of the ladder, which celebrities are hot. They are interested in the people behind the accomplishment. For these questions, the What, the How and the Who, there are generally accepted markets. There is certainly an insatiable hunger for news. There is a professional necessity to learn from each others' methods. And there is unquenchable curiosity about the comings and goings of Famous Architects. Such markets usually take care of themselves very well, thank you. In addition, there is also an enormous market for the answers to What, How and Who. This involves the promotional productions which exclaim: That one! So!

Mine! That genre is also robust.

But is there a market for the question: Why? Is there a market for complicated and confrontational answers? One thing is certain: if you count up everyone who despite everything continues to ask why, there definitely is a market there. But it cannot be translated into the terms of a consistent target group, cannot be traced back to a professional niche, nor to a clearly definable market segment. A medium targeting this group cannot be evaluated with the same marketing parameters as an average product or most specialist information. A medium like that must continuously search for this group of people, to develop the same mercurial curiosity that characterises this group, and with the same unbridled need to explore the limits of professional spheres, specialities, disciplines and vocabularies.

Recently, *Archis* has begun to take the search even literally. We're moving out. First of all, the website [www.archis.org](http://www.archis.org) has gone online for these people, which not only acquaints them with the contents of *Archis*, but can be used to create new contents, by establishing innumerable links between many years of contents of *Archis*, but also by participating in debates and various webprojects. *Archis* online is becoming a place to meet the like-minded. Secondly, *Archis* has just initiated a series of international events, in collaboration with AMO, Rotterdam. Not like a congress, podium discussion or round table conference, more like a barbecue, flash mob and funeral. With *Archis* RSVP events this thinktank graduates to a performing role along with its reflexive role. We are going to do something. The debate returns to the environment which stimulated the debate. The asphalt jungle. The forgotten country. The glorious monument. The exception to the rule. Hi Ha Happening!

See pages 103-107

# *Technologies to the People*

Daniel García Andujar

See pages 108–111

*What we try to express, sooner or  
Later, someone will try to under-  
stand it. Reloaded*

(text written in two episodes)

Jota Castro

**Brussels, November 2002**

While I'm writing, and while it rains over Brussels —I know it sounds cliché— I listen to the *Amores Perros* soundtrack, and all of a sudden Celia Cruz's' lyrics speak to me: what they say is true:

One who thinks that life isn't fair  
must know that's not how it is  
That life is beautiful, that it must be lived  
one who thinks that one is all alone and that things are bad  
must know that's not how it is  
that in life no one is alone there  
is always someone there

What the singer means is that what we try to express, sooner or later, someone will try to understand it.

In 1995, I was living in Haiti; every so often I would go to Miami to see a friend who was forever agonizing of AIDS. Thousands of people in Haiti were also dying of the same cause. But all the misery I was breathing in could not make me forget that, in the South-American continent's artificial capital, a brilliant Latino faggot (I use these three qualifiers because they depict the character well) was dying alone, leaving behind a body of work that would become an icon of contemporaneity. My friend's name was Felix Gonzalez Torres and his *Candy Pieces* represented rather well in my eyes the whole problematic of the last *fin de siècle*: how do we share? How can wealth be shared? How do we make wealth —our natural resources, or not— last? How do we make the world a fairer place, for equality to be more than merely a country's motto? All this was expressed by a mound of candy that shrank, sometimes quickly and sometimes slowly, depending on individuals' social behavior vis-à-vis the piece, whether they took one, or a few, or many pieces of candy. My wife has one at home. I did not want to take any —I just observed, and one day I told him that his piece was profoundly Western. I had once tried to do the same thing in Haiti, and of course my pile of candy did not last very long. I was called a white moron.

Felix Gonzalez Torres was eminently radical and subversive in his sweetness. He spoke of his fear of loneliness, of his fear of no longer being loved, of being aware that he formed part of a minority and of any intellectual's moral obligation to try to explain his or her time. I am trying to find points in common between Celia Cruz and Gonzalez Torres. He was a Cuban exile and so is she. She is black, he was homosexual: two minorities. Of course, they both form part of my personal Pantheon.

And they both speak of sharing and of making up for a lack.

And that is indeed what it is all about.

I would also like to make up for a lack. I would like to mitigate misery on earth a bit, if this is possible. That is radical —and probably radically stupid. But what if being radical was precisely not being afraid of ridicule?

Every work has a subject.

In my personal case, my subject is my relationship with the society in which I live. The sum of all my lacks has made me an artist, though I became one only six years ago. I remember that when I started, I felt both anguish for not understanding and excitement at realizing that everything had yet to be done. The fact that criticism was incapable of rendering art accessible to everyone, added to the fact that most of my peers could not allay their shortcomings in terms of theoretical discourse, made my new job more than exciting. In order to communicate, you have to arouse someone's curiosity. Thus, a basic methodology had to be established: a rational tool in which information, data, facts and —why not?— such subjective things as anger or empathy are conjoined to create a solid building. The foundation for this construction is observation, which precedes realization, which precedes commitment which, in turn, desperately seeks to simplify in order to garner support. That, in brief, is my vision of the convergence of contemporary art and politics.

Artists have an obligation, owe it to themselves to interpret information—in fact, that is perhaps our last way of being radical, of protesting, simply because power deserves an interpretation by artists to the extent that they are not representative of it. To work on serious—or, better said, annoying— topics, such as Common Agricultural Policy, the behavior of European curators, racism, genetically-modified organisms or the creation of a bank may seem a bit reckless. Nonetheless, it is a wonderful field in which to implement my methodology. If my projects' participatory, interactive nature ties me directly to relational aesthetics, then I demand more than just a participatory relationship between viewers and my work. I want to hit them in the face, I want to provoke doubt, I want to provoke a confrontation. I want to trip up classic modes of communication between the observer and my work. If the concept of "less is more" is still totally interesting from an aesthetic viewpoint, on the level of information, however, we always need more and, most importantly, information that is unrelated to any kind of ideology. Viewers must be forced to compare the information I offer them with the flow of direct and indirect information that they



receive on a daily basis. My pleasure derives from this possible confrontation. And like any kind of pleasure, it is very personal. To be radical is to make a breach, to go out on a limb for others, to face up to the law, to disrepute, to morality and to the dominant ideology — all this so that others can live better, understand better. Even those who do not agree with the changes that you desire.

If this type of messianism can be terribly inhuman when applied by Muslim extremists, it can take the form of an isolated and almost desperate act among artists. The latter are not only faced with the indifference of theoreticians, but most importantly, with the impression that their reflections lack power. An interest in close communication —which is a wonderful concept of the 1990s— has led many artists to merely deal with the influence they have on their immediate surroundings and to ignore their obligation to always consider the greater majority. It is as if the Judeo-Christian idea of finding at least one fair person in order to save the city had become the norm in art.

There, it has been said: to be radical is to confront one's time, ruthlessly.

Certain *Hardcore* participants, myself included, ascribe to this notion: not being only angry young artists, not trying to merely teach a lesson, not being considered radical simply because we are different or peripheral. If we are radical it is because we want to embody the possibility of contributing from the perspective of culture to this new political project.

#### **Brussels, February 2004**

I get back to work on this text fifteen months later and recognize myself very well in what I have written. I also see the changes that have taken place in me due to the sudden, relative exposure my work has received in the media.

A first observation: in my humble opinion, subversion and resistance in contemporary art are the same thing. It is about making art-work that attempts to embody a certain ethics, without thinking too much about the market, and without courting the milieu too much.

Evidently, I have found that there is something special among so-called subversive artists right now: many of the most interesting come from what I call the Extreme Occident and are natives of places where there is no clearly defined market for their work. This somehow relates them directly to the concept of non-traditional export goods, facing them with the notion of quotas. This last notion is interesting because it goes much further than the path taken by Jean Hubert Martin's much too famous and oft-commented exhibition *Les magiciens de la terre* — a kind of standard yardstick for art from else-where and a dictionary of good manners to deal with the art of *those people*.

In art as in everyday life, society moves faster than established notions tell us, and that is what has happened with this standard value. At the end of the twentieth century, European society became fearful of losing certain privileges that had made it feel like it had been at the forefront of social progress (loss of social privileges, fear of immigration and delocalization, loss of the Nation-State's power and of retirement funds). This fear has become a political factor that determines whether parties win or lose elections, that energizes or ruins markets; it also led to the creation of a niche for a few artists who figured out that they could make use of it. They understood that every domain of Western life was dominated by this fear. September nth indelibly tattooed it onto the global society in which we live, signing the death warrant of the very conservative rhetoric of univer-salisms.

Hence the exhibition of socio-economic phenomena, the circumscribing of small zones of free will, has destabilized contemporary Western art thinkers who have sought a way of justifying this kind of art practice through references. Santiago Sierra, Minerva Cuevas, Alain Delercq, Sislej Xhafa and I have been directly associated with the 1970s. This is a very facile, simplistic way of reducing us ideologically to a kind of *Hans Haacke Fan Club* disregarding even the fact that we share neither Mr. Haacke's ideology nor his sense of guilt. This banal analysis of our ideological strengths and weaknesses seems to ignore what the fall of the Berlin wall has brought about: the end of blocks... Our collective political awareness takes this historical development into account and is a reaction to the idea according to which there remains but a single possibility of

development for every-one. Without falling prey to alter-globalists' fundamentalism, our times lend themselves to making the most of what we have, so why not play with fire? Visual artists who are interested in subversion are often criticized for showing their work in museums or institutions. It is often viewed as proof that the artist has been reclaimed by the system. This is much too simple and much too moral. These people do not conceive that dealing with institutions means dealing with confrontation. One must attack culture's foundations and, in Europe, these are the cultural institutions. If we can dare to show things that upset, revolt or provoke discussion without hiding behind an aesthetic armor, then we might be able to make things evolve. The common practice of criticizing '*committed*' artists for the '*technical shortcomings*' of their work is above all a way to avoid discussing their pieces' underlying ideas. On the one hand, even thirty years ago, the society in which we live could convene a sociologist, an anthropologist, an economist and an investor in the same space in order to figure out how to justify a new yogurt, a new car or any kind of new tendency. On the other, the vast majority of the art milieu still refuses to allow someone —especially an artist— to justify a work of art on the basis of economic, political or social principles.

We still become ecstatic when Hans Ulrich Obrist convenes a few artists along with scientists, sociologists and other representatives of civil society... while Coca Cola has done the same thing for decades to find out consumers' opinions about its bottles' packaging changes — and no one bats an eyelash. With all the respect I owe to the work of curators like Hans Ulrich Obrist, it seems to me that what has become acceptable in art is for artists to mimic the society in which they live. We mimic ethics committees. We mimic "good Negroes." We mimic the conscientious European. We mimic an America that does not exist. We mimic commitment. We mimic anger, sexuality, difference, an interest in the other —that's acceptable! — but when I try to express an amoral idea nowadays without shielding myself with protective references or hiding behind my ethnicity so as to elicit empathy, that is when I become dangerous and an object of criticism —but also recognizable. And yet, many people tell me that this idea is unfounded, that *Documenta XI* dealt with it and brushed it aside, that this show was the

proof of the recent globalization of the art world and its international manifestations, and that I should be thrilled.

I have a linguistic issue with the word globalization. I was born in Peru, of mixed blood —the word globalization has been part of my life and history for the past 500 years. It is hard to speak of the globalization of the art world. Has contemporary art become global or have certain individuals (myself included) merely been turned into representatives of globalization? They are in fact nothing but a cultural alibi. Can one really believe that because a Black curator, an Argentine curator and an Indian curator were part of the *Documenta XI* team, it changed anything at all in terms of the situation or interest focused on artists from the Extreme Occident? I do not think so.

The "good foreigner" is a recurrent figure in European culture, and it exists as proof of the West's greatness-assimilation. People like Borges, Senghor or Césaire are archetypes of the assimilation of a culture rather than ruptures. And if globalization is interpreted as a rupture with colonialism, this rupture has not yet taken place in culture.

*Documenta XI* was not the rupture I expected; rather, it confirmed the American university cultural stereotypes: too many kind feelings kill feeling.

I see no perverse effects, indeed, I do not really see any effects at all. If we analyze biennials' emergence in various parts of the world from an economic point of view, we can see that the old adage of creating prestigious events to lend cultural credibility to a nation or a city continues to prosper. For business, we do world fairs, for art, we do biennials. I believe that art, in its assimilation of economic parameters, has always contented itself with nickels and dimes. To build the Guggenheim Museum in Bilbao is like setting up a big factory to save the local economy. In Bilbao's case, it led to the creation of 4000 jobs. Globalization means that big factories are now set up in the Third World where they are given the best conditions for undisturbed production. Will we someday witness the delocalization of cultural ventures? Technically, it should eventually happen. I quite often compare the boom in the biennial phenomenon with the boom in NBA franchises. When the professional American basketball league realized its market was saturated, it went on a campaign to conquer the world

by globalizing its merchandising. In 1990, after the fall of the wall, everyone tried to show signs of their modernity. For culture, the proof is the biennial. To continue the parallel with the NBA phenomenon, *Franchise Players* are what remain to be found: the Jordans and Malones of contemporary art, stars who can achieve crossover success. I use the NBA as an example with full knowledge of the facts, because it involves Black people and we might in fact one day see artists from all over the world be at the forefront of the market and the avant-garde. If, in political terms, walls have fallen, barriers remain that separate Western artists from the others in many people's eyes, and no biennial so far has managed to change that. To achieve worldwide renown, a Black painter has to use elephant dung, a white artist from South Africa has to find inspiration in the struggle against Apartheid, a female Iranian artist has to rebel against the chauvinism of her culture. Like many people, I believe that living somewhere implies nothing but a geographical choice. I am aware of how Western I am in this way of seeing things. I did not leave Peru for economic reasons, it was an intellectual choice: more problems but also more freedom. Messianism has always been the lifeblood of emigration and many people who live outside their country get the impression that they can help their people with things they learned elsewhere. It is a dangerous feeling, but I would like to turn the issue around. Why can a classical Western artist dream of having an effect everywhere from the outset and why should I, an artist from the Western periphery, focus my ambitions on improving the situation in my country of origin? Should I not have the right to dream of universality from the outset? What I am trying to express addresses everyone and not only my kin. To be subversive is to be exactly where people do not expect you to be, it is to interpret what, in certain people's eyes, does not belong to you.

<sup>1</sup>*Amores Perros*, a film by Alejandro Gonzalez Iñárritu, 2000.

<sup>2</sup>Celia Cruz, *La vida es un carnaval*, *Amores Perros* soundtrack, Universal, 2000.

<sup>3</sup>*Hardcore*, an exhibition at the Palais de Tokio, Paris, February—May 2003.

<sup>4</sup>Les magiciens de la terre exhibition, Paris, 1989.

<sup>5</sup>H.M. Enzensberger.

## *Spaces and Strategies of Resistance*

Tobias Ostrander

The second discussion panel of SITAC took place on Friday, January 23, 2004 and was titled *Spaces and Strategies of Resistance*. As was stated repeatedly at SITAC, resistance is always time and site-specific; the purpose of this panel was to examine examples of artistic practice that critically define and intervene in "spaces," meaning the physical, temporal, political, cultural and formal structures in which works manifest themselves. Concurrently, the discussion sought to understand the specific "strategies," or methods that each artist has developed through their actions, and how these might translate into alternate cultural contexts or new areas of investigation.

What took place was five presentations that offered a range of perspectives on what resistance means within a contemporary cultural context, and what are its goals and methods. Aspects of global capitalism were cited by the majority of the participating artists as sites to be challenged, particularly capitalism's consolidation and control of the distribution of information and the numbing effect that the mass media has on the public; capitalism and the media's continual absorption of difference in a manner which makes dissent increasingly difficult to foster. Each of the participants called for a reactivation of

individual agency and specifically spoke about validating informed, subjective actions, as gestures against homogenization within the spheres of culture, politics and theory.

Gustav Metzger presented a talk by telephone from London. Early on in his talk he stated:

"What is capitalism? It is you and I. Me and you. Human beings are competitive, they have aggressive drives and will defend their place in life, they would like to have more than they have. What is so clever, diabolically clever about capitalism, is that it has harnessed these human traits and used them as a locomotive force, creating systems which build up power structures that enslave the majority and keep them under. The worst potential in human beings is fostered by mass advertising in the media, by a multitude of interacting systems. We need the media to inform ourselves, we need to look at it critically, analytically, and ultimately we are faced with the task, the challenge, to take it over."

Using slide images taken from contemporary newspapers and magazines, Metzger went on to analyze mass-media representations of several issues he thought critical to address to an audience involved in the humanities. He identified his audience as such, not just an art audience, but artistic practice as part of a larger cultural field. Central to his concerns was the need for artists and cultural practitioners to confront developments within bio-technology. The artist spoke about the reality of human cloning and the potential of agricultural developments through bio-engineering. He compared the current developments within biotechnology to the advancements in physics made in the last century. He acknowledged the excitement and creativity these developments are presently generating within science, as well as the many dangers involved in these investigations. Metzger described how in the past artists imitated nature, while now they actually have the possibility to alter it. He spoke to how the humanities was currently lagging behind science, how it needs to respond

critically to these developments, and ultimately how the humanities needed to look to define an ethics for bio-technology.

Antoni Muntadas' intervention, which followed Metzger's, additionally used slide images taken from the mass-media. While Muntadas specifically stated that he was not interested in addressing his own work, his presentation took on the form of a performance or slide installation, through the dynamism of the specific juxtapositions and sequence of images he presented. He mixed in an acutely critical manner, photos of war with popular culture, humorous images with violent ones. The selection spoke to both how all images within the media come with scripted reactions. It articulated how this accumulation of visual information has a leveling effect; where violent images become funny, and funny images become perverse. Muntadas spoke over the images, presenting a series of comments and questions about how today everything is for sale. He addressed how economics effects politics and aesthetics; how states are for sale, cities are for sale, institutions are for sale; everything now exists within a consumerist landscape. He described what he sees as a specific loss of perception that is taking place, how perception is being completely co-opted by the mass media. He asked the questions, "Resistance? Where? To whom and to what? Is violence the only useful form at this point? Is terrorism?" Muntadas ended his presentation saying, "In May 1968 we said imagination is power. Now what do we want with power?" In questions and commentary following his presentation, Muntadas spoke about how we live in an increasingly generalized world, and of the need to work specifically, each project he does demands unique responses and resistance is articulated by decisions made within distinct situations or in the face of particular options.

Muntadas was followed by Thomas Hirschhorn's detailed analysis of the project he produced in 2002 for Documenta II in Kassel, Germany. Titled *Bataille Monument* the project involved the production of multiple outdoor structures placed within the confines of a working-class housing project. Research on the French philosopher George Bataille's life and writing served as a source of inspiration for the project.



Hirschhorn showed a video of the construction, its use during the run of Documenta and the dismantling of this multiple-part installation project. He described his interests with *Bataille Monument* stating, "...Without illusions, without fantasy, I wanted to act with and through art... Hope not as a dream or escape, hope as discussion and confrontation and hope as the principle of taking action." Hirschhorn's presentation was extremely self-critical, and very much in the tone of a defense. While the project was social in nature, he strongly defended its autonomy as art, and *Bataille Monument's* role in fulfilling his own subjective interests. His personal investigation involved what he saw as a need for art and philosophy to confront the everyday, which for him the housing project and its inhabitants represented, while additionally asserting art's ability to fight for and assert a space; what he described as art's ability to construct through physical form an alternate mental space. Hirschhorn's project created a situation where the international art world was forced to interact with a predominantly Turkish, working-class population in this housing project; a dynamic which points to an interest in challenging or resisting expectations of the art world. This perspective or reading of the project is one that Hirschhorn specifically appeared to deny or avoid within his presentation and subsequent questions. His interest and enthusiasm was based on his ability to generate an energy with his project and to test, for himself as an artist, certain existential questions. He specifically seemed not interested in proposing models for cultural practice, but rather looked to assert a position for individual expression.

The afternoon session began with Ole Bouman's talk titled, *Don't Save Culture, Spend it*. He described this title as a provocation against what he sees as an often over-protective attitude toward culture. He described past interests in having artist-intellectuals as non-partisan participants in culture, as un beholden to specific ideologies, and how he views the past twenty-years as an intellectual period of extreme self-criticism and relativism. And he identified what he sees as an end to this period or cycle and a desire of many cultural practitioners to act; to go from being aware and critical to actually trying to produce something. Using examples of his experience working on the exhibition Manifesta 3 and in designing a plan for public art

commissions for a town in the Netherlands, he described his attempts at generating "moments," temporal situations where things could happen versus creating locations or spaces. He described how temporal constructions relate to his current projects in architecture and his editorial work in the magazine *archis*. Bouman gave many examples of how through this magazine he seeks to create interactive moments, events, which often create situations where participants are forced to develop their own subjective voice. Of all the speakers in Friday's session of SITAC, Bouman was the most aggressive and direct in addressing what he considered resistance to be within contemporary practice. He read a long list of things to resist, such as resistance to laziness, to the every-day, to the mediocre, to the oblivious. He described resistance as a matter of attitude, a matter of "not accepting," and provocatively, resistance as about adding choices. Later, responding to audience questions, he described a need to let people want things, want things in non-consumerist ways; the need for a redemption of free-will.

Daniel Garcia Andujar was the last speaker during the day. His presentation focused on his project *Technologies to the People* which began in 1996. He described how in the early 1990s there was a great deal of enthusiasm about the internet and interactive-technologies, but how these utopic ideas quickly gave way to an understanding that a new series of socio-economic classes were being developed. Informationally rich and informationally poor sections of society have been established, based on varying access to these technologies. *Technologies to the People* was established to promote the democratic distribution of information technologies. The project is presented as a business and uses corporate advertising strategies to promote its goals. Andujar described a project by *Technologies to the People* in which a credit card for homeless people was designed as part of a system where individuals would place their donations on a card, allowing homeless people to take a more active part in society. It was perhaps this project that provoked reactions from the public at SITAC about Andujar's practice as overtly cynical. He described his interest as rather ironic and interested in both mirroring and subverting existing social and

economic systems. He described his strategy as looking for points of failure within a given system, which allows for new possibilities. This often has taken the form of looking for weaknesses within private information systems, which allow him to undermine them by making their contents public. He described his work within activist collectives involving the promotion of free software and open-code, identifying his activities as part of a larger cultural community of activists, artists and hackers.

One interesting aspect of these five artists was the varying ways in which their projects and presentations addressed notions of audience or the public. While Metzger identified his audience as one involved in the humanities, his implied audience was very much a generalized one, as was that of Muntadas. Their presentations took SITAC as a specific context and addressed its audience, which was understood to be students and individuals involved in cultural production. Through presenting previous works, Hirschhorn, Bouman, and Andujar articulated how each of their projects constructed specific audiences. Hirschhorn's project identified the people living and working in his Bataille Monument as its principal audience, while the project additionally produced a provocative confrontation with an international art world public. While central to Bouman's work is a dialogue with the architectural community, he is looking to construct new and varied audiences with each of his event-projects. Andujar's work involved an active participation with an audience of high-tech users: business people as well as artists, hackers, and activists.

This range of approaches to audience are interesting in relation to questions regarding the public sphere. While these five cultural practitioners celebrated the cultivation of individual subjectivity as a way to counter the homogeneity of the global capital, there seemed to be strong hesitancy by each speaker to look for points of contact between various subjective positions, a hesitancy to develop a specific cultural or political program. One felt the distinct apprehension toward approaches that would become an identifiable form or structure that could then be targeted or easily incorporated into capitalist logic. One

sensed at times on this issue a generation shift however, with Metzger and Muntadas interested in identifying an "us" or we, and their articulation of a desire to reactivate a collective sense of a public sphere; while Bouman, Hirschhorn and Andujar seemed to decribe the "us" as continually shifting and the space of reception or debate, i.e. what could be called a public sphere as a fleeting space, its form continually being renegotiated. Additionally Muntadas and Metzger positions seemed to be ones involved in critique, editing processes, an identification of problematic tendencies within culture and a desire to expose them. This contrasted the work of the other artists which seemed more involved in producing alternatives to existing approaches to developing cultural projects.

Overall, I think the second day of presentations at SITAC offered five productive perspectives which identified critical sites and methods of resistance. While relevant to all cultural contexts, the presentations emphasized European and North American articulations of dissent, and one sensed a need to broaden these perspectives with examples of cultural producers working within the developing world, to examine how these economies and cultural contexts are creating alternate models, as they negotiate their increasing incorporation into global capitalist systems.

## *Soft Resistance and Mediation as Work\**

Francisco Reyes Palma

In compliance with the invitation from the organizer of this event, Issa Benitez, who suggested I present some historical references of resistance in Mexico and their connection to the present, the result is a paper without certainty, fragmented, riddled with unanswered questions and approaches to a series of phenomena barely visible on our cultural horizon and which I bring forward in the most abrupt way: the blurred real assumes the role of representation, and this has, in turn, lost density as a resistant moment. The activism of just a few years ago has moved to the terrain of mediations; that is, critics, curators, institutions and various other activities carried out as forms of creation and soft resistance. On the other hand, new cultural configurations arising from the systems of international artistic legitimization weigh heavily and introduce an unknown problematic which is, perhaps, more resistant to any kind of resistance. Since we are talking about resisting resistance, I would like to share a personal experience that comments on the effectiveness of the advertising of this event, and also about a disagreement with its formulation. A few days ago I received an email from the artist Roberto Jacoby in Buenos Aires, who immediately denounced the notion of resistance as useless: a binary term where one advances while the other merely defends him or herself, an unnatural affiance between aggressor and aggrieved. He proposes, on the other hand, working with

concepts of "instituting" and "constituting", terms not necessarily referring to, or mocking, the other.

The concepts wielded by Jacoby regarding the substitution of the idea of resistance, come from Cornelius Castoriadis, who associated them with the idea of the social as a creative act, sustained in the radical imagination of autonomous subjects, notions reworked by Toni Negri in his reflections on counter power. I would have liked to have him here with us to instigate a discussion; I will at least send him my paper and perhaps continue with the dialogue. For the moment, I have found more affinity with theoretical approximations like those of Michel Foucault, who offers alternative conceptual paths where resistance also appears as creative action, and as an actively determinant force in the formation of subjects and the establishment of new forms of the social. This symposium allows for profound reflection on this matter, and thus it is unnecessary for me to elaborate here.

Before dealing with these ideas, I would like to point out an issue that appears, to me, symptomatic: the distancing of a fundamental sector of young artists from the Zapatist movement, the most profound phenomena of social revolt to occur in this country since the Revolution, the Cristera War, or the student uprising of 1968, complete with its forays in the autonomization of protesting communities now surpassing the thousands, and the first to have unprecedented international resonance. Distinct from postmodern activities, a prototype of the resistant artist predominated in the first half of the twentieth century: anti-oligarchical in politics, anti-academic in culture, dedicated to social change as a revolutionary agent, romantic hero with an evolutionary bent, associated with the discourse of progress and the reaffirmation of the national State.

With this prototype of militant artist, the communities related to the Zapatist Army of National Liberation (EZLN) establish gatherings, resulting in an explosion of murals and a vast production of political graphics. But we are not dealing with a syndrome of cultural withdrawal; on the contrary, the Zapatists have implemented their own mechanism of cultural fusion which, what's more, integrates rave musicians and graffiti artists from today's scene with an ironic literary essayism applied to the process of fighting —the furthest from political

pamphleteering one could imagine. They have even developed undisseminated actions regarding their relationship with temporality, "wait-ing" as a possibility for the future; and with revealing and hiding signs, beginning with their faces. If the Zapatists established a deep rupture from the Mexican State, they recuperated the Nation that the State discarded in its eagerness to win over the neo-liberal model. The indigenous movement appropriated the symbols that had served to suppress their diversity under the fiction of unity: the national hymn and flag to which they added their own songs of protest, the Prehispanic shell trumpet and the vernacular clothing of officers. All of this mediated by the world wide web and its rhizomatic system of solidarity.

### **Memories of Confrontation and Soft Resistance**

Around the middle of the last century, another sector of artists began resisting, but under a different pretext: their right to experiment with international languages without being forced to communicate political messages in their work. The context for their activity was the cold war and bipolar confrontation, complete with intelligence and cultural agencies. For lack of a better conceptual resource, this form of disperse behavior became known as the "rupture", for its very nature of breaking off. The term "rupture" was reserved for just a few, barring entire generations of artists working concurrently. This is the case with the Juchitan artist Francisco Toledo, of whose work in cultural resistance we could write an entire chapter, and who, what's more, spearheads the patrimonial defense of Oaxaca, threatened by negligence on the part of officials and the voracity of tourist companies and other organizations. Another Oaxacan artist, Rodolfo Morales, must also be included as a precursor of the kind of artist who rein-vests his personal wealth in the cultural development of his community.

It is in during the 60's of the last century when the association between the artist's image and the discourse of utopia —strung along since the XIXth century— intensifies. Within the framework of a nuclear holocaust and the awakening of ecological consciousness, the artist ends up being the absolute, the only alternative for social redemption

in charge of the enormous task of imagining solutions. The student movement of 1968 added new forms of resistance but, above all, it enriched the graphic language of protest through expropriating elements pertaining to the field of design, like logotypes, typography and signs from the Olympic Games in Mexico. It was during the participative euphoria of '68 that, for the first time, artists of opposing ideological positions and tendencies—in particular the militant social realists and rupturists—got together and worked on a collective mural for a metal structure surrounding the blown-up statue of Miguel Aleman in Ciudad Universitaria, a place built by this president before finishing his term and that held his monumental effigy at the center. What unified the artists was the high degree of stubbornness and criminal authoritarianism of the former president, Gustavo Diaz Ordaz, who ordered the army to take over the university installations (with the luxury of violence) which destroyed the mural. Shortly afterwards, students were assassinated in the Tlatelolco plaza, defenseless. Some artists followed the path of exile, like Felipe Ehrenberg who, from London, sent his protests in the form of mail-art so as to avoid being censored: the image only made sense when the two-hundred pieces of paper, each with fragments of drawings and mailed separately at different times, were joined together. They form the effigy of a feminine nude, whose provocative obscenity was re-enforced by the high contrast and a soccer ball that announces the year 1970 in Olympic typography, the year of the Salon Independiente where the work was exhibited, complete with empty spaces for pieces lost in transit.

Alongside the strategic and critical density of conceptual art, an environment of asphyxiation and an improvement in the press during the seventies allowed for cartoonists, now re-acquainted with the critical vocation of Mexican graphics since the nineteenth century, to take over the task of daily opposition. The 1985 earthquake made possible another eruption of joint resistance, with artists of distinct generations helping out by actively grouping homeless seamstresses who received prototypes of dolls to be multiplied in series. During this same decade, a great solidarity arose between Francisco Toledo and a group of



repressed artists and intellectuals in Juchitan (Oaxaca) who offered aid to the Workers' and Farmers' Student Coalition of the Isthmus (COCEI). Even 1997 witnessed an event of plural artistic generations in an action that transformed the public plaza of Coyoacan into a studio and exhibition space, a presence that supported the leftist candidates who fought for ending decades of political monopoly in the capital. *A pleno sol* was a kind of artificial post-woodcut measuring more than 330 feet using sheets of styrofoam engraved with turpentine used as bite. The printing was done with a steamroller that functioned as a mobile press as it had been done before at the Havana Biennale. Among the almost one-hundred participants were Arturo Garcia Bustos, Rina Lazo, Jose Luis Cuevas, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Vlady, Martha Hellion, Gilberto Aceves Navarro, Jan Hendrix, Alberto Castro Leñero, Sofia Táboas, Diego Toledo, Damián Ortega, Claudia Fernández, Abraham Cruz Villegas, Rafael Barajas "El Fisgón", Manuel Ahumada y Antonio Helguera.

In more recent years collectives are formed by artists of the same generation, expressly deferring any political sympathy. *No anunciar* [Do Not Post], an edition of "Fuera de registro" [Off Register], unites images and electoral remains photographed the day after the 2000 election. It gathers works by artists such as Erick Beltran or Sebastian Rodriguez Romo. It is a desolate vision of democracy, showing disfigured faces flayed and exposed by discourse's minimal trajectory, with a mocking attitude to public scrutiny. Another artist who, due to the small gap of time that separated her from the protagonists of the rupture, remained outside the group —but by no means inactive— is Marta Palau. Entire generations of artists were raised on her introductory work with soft sculpture, microtextile and banners, new artistic genres. As such, she has enriched this country's cultural panorama by bringing notions of border cultural resistance to our attention, serving as a reference point for artists from other parts. Her personal artwork tends to inscribe images of resistance, although her curatorial work is not presented as artwork.

Among those who, today, try to continue with radical expressions —that is, work on the edge with no other objective than limits themselves— only a very few deal with social resistance in its softer

aspect. In other words, work whose forms are somewhat difficult to confront, work of great subtlety that erodes or at least irritates, distinct from the traditional forms of protest that make a work of art a vehicle of action or political teaching. Groups, communities and gender circles resort to diffuse forms of resistance in order to put the spectator in contact with determined situations. Richard Moszka wallpapered, literally, the walls of a museum's patio with the variety and exact amount of medication consumed during one year by an HIV patient. On another occasion, he presented a video that repeated a scene of a passionate kiss between two men whose faces were consumed by tumorous blemishes of Kaposi's sarcoma.

With no intention of minimizing, I use the term "soft forms" to differentiate them from art as a political artifact of propaganda, of frontal collision. An ironic example of the use of political messages is the piece by Damian Ortega titled *Salinismo* composed of a group of metallic letters in reference to Carlos Salinas, former president of Mexico. Ortega adds on a fallen "t", which transforms the word into "stalinism", and with this he attributes a totalitarian connotation to the period governed by this Mexican president, to whom another artist dedicates a horror museum which was, at first, installed in the bathroom of his apartment: the *Museo Salinas* by Vicente Razo. This last piece is a clear example of artwork transformed by mediating groups, such as the museum and other institutions, and even ambitious corporations. Since we have seen, in the last few years, an increase in the number of artists who have incurred into the aesthetization of mediations, let's take a look at a few more cases.

*El Despacho* was established in a Mexico City skyscraper in 1998 as a combination office, studio and exhibition space, and was later moved to the space inhabited by artist Diego Gutierrez, originator of the proposal. It is a symbolic enterprise whose capital is the capacity to produce like communities and enjoy work: the producer, at once vehicle and socially aware, inserted into a complex international network. *Seis documentales y una película* was one of their most ambitious projects. Tita, one of the documentaries, is a video portrait with a direct narrative in which a maid shows herself capable of leaving her subjective mark on the spectator, not only due to her strength, but

due to her capacity for adapting to an urban experience after leaving her indigenous community on the isthmus of Tehuantepec where she grew up. At the same time, the proposal contemplated intervention in the urban social weave by disarming a certain logic of distribution in the video market —with its fetishist inclinations— by opening up exhibition venues and diversifying the public.

In contrast, I think of another group started up in 1999, the "H Comité de Reivindicación Humana" [H Committee of Human Vindication], better known by its initials HCRH, and its first "Campana de destitución universal" [Universal Destitution Campaign] three years later, a small enterprise which ended up with government officials visiting the members' homes. The HCRH, a clandestine group of counterculture activists, pressured a number of personalities in the Mexican cultural media to abandon their vocation for having defrauded the expectations of the group. The extensive list, with precise addresses, included not only renowned artists but also those receding from the art scene, as well as those in downright recession; along with presidential figures and politicians, writers with and without Nobel prizes, art critics and cultural functionaries and participants in communication media. And to avoid selling themselves short even Sub commander Marcos ended up being dismissed. Another campaign by the H Committee was the massive production of stickers, one of which included the following slogan: "When injustice is law, resistance is a must." In the center, a molotov bomb.

We could add on to these activities with the counter-institutional practices of Mario Garcia Torres, even if connected to the art institution; or take a look at the ample body of work by Minerva Cuevas who heads up the Mejor Vida Corp. as a viral entity on the net, although it also occupies non-virtual spaces. Her corporate fiction is located between the utopia of anti-globalizing activism and voluntary participation as a supplementary form of state agencies of well-being. Monica Mayer and Victor Lerma, for their part, unfold a prolonged labor of archiving and writing, seasoned at times with performances of shamanic intervention within official institutions.

### **From Barbarism to Barbarism**

Another phenomena I would like to mention is the way in which curatorial discourse repoliticizes the artist's work, inscribes it in situations of protest or critique, on the edge of meaning, and as such returns it to its radical and realist origins. Resistance covered up by curatorial spectacle. The exhibition space today offers a privileged environment wherein the representation of difference can be determined on a scale never before tried out. I find no better example for framing this logic of alterity than the discourse assumed from a post-exotic angle by a sector of curators and art writers, a look at the other which I dare define as the *amores perros* style.

"Mexico City is an anthropological experiment and I feel part of it. I am but one of the twenty-one million citizens living in the biggest and most populated city in the world. No other human being in the past lived (or survived, really) in a city with similar levels of pollution, violence and corruption; but nevertheless it is incredible and paradoxically beautiful and fascinating, and this is *Amores perros*: the fruit of this contradiction"

These are the words of Mexican film maker Alejandro Gonzalez Iñarritu, author of the "fruit of this contradiction". The movie in question, indebted to MTV aesthetics and advertisement, rings true for a good number of disoriented spectators. Even curators and critics have adopted this visionary model where fiction confronts itself as convincing reality.

Two exhibitions dedicated to Mexican art of recent years, presented in Berlin parallel to the MEXarts Festival in 2002, are still the object of debate, like that promoted by the cultural analyst Graciela Schmilchuk. The most vehement responses were directed at *Mexico City: Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values* curated by Klaus Biesenbach for the Kunst Werke. In my opinion, the show constitutes a symptomatic example of the risks of literalness in the act of translation and how the free association of alterities can give rise to the automatic construction of contexts closer to touristic and cinematographic perspectives.

The other Berlin exhibition, *Zebra Crossing*, organized by Magali Arreola for the Center for World Cultures, proposed a show on the

nature of equivalency from a perspective which, with certain candidness, presupposed the homogenization of international art languages in order to eliminate didactic approaches and, especially, the use of common places to win over the visitor. The result: scant visitors, to the extent that ticket costs were lowered to encourage more public. Without a doubt the *Amores perros* version won out, which, in a way, reaffirmed the visual attractiveness of Mexico as a barbaric nation. The historical paradox is that the civil conflict of 1910 with its million dead was followed by intellectual and artistic activities which contributed to erasing the stigmas of savageness that the foreign press, especially American, attributed to the country. Thousands of miles of murals realized within and outside the border of Mexico, and dozens of international prodigious exhibitions created the image of a cultural continuum, another kind of conceptual deformity. Today, the artists themselves are raw material for constructing barbarous barbaric imagery, reaffirming the eternal themes of violence and corruption as outlined as early as 1980 by John Kenneth Turner, a reporter for *The American Magazine*. His book, *México bárbaro*, denounced the ruling conditions under the dictatorship of Porfirio Diaz before the outbreak of the Mexican Revolution.

### **Pieces of Resistance from the New Social Realism**

Located within a canine-type barbaric aesthetic that resorts to raw realism, the curator Biesenbach begins his approach to the megalopolis as the subject of the exhibition, where he assumes—or is misinformed—that artists risk their lives in order to show prevailing violence in their work. Such is the case of Francis Alys who strolled around downtown Mexico City for twelve minutes with a 9 mm Beretta in hand, until the police finally detained him. Later, members of this same force helped him repeat the performance piece, this time carefully videotaping it. Or Miguel Calderon and Yoshua Okon who transform the robbery of a stack of car stereos the central motif of one of their works. Also, Yoshua Okon picks out a police officer and transforms him into a dancer, an ironic montage of the very forces of order which sustain corruption.

Jonathan Hernández presented his video *No one over 21*, realized in collaboration with the musical groups from the border Torolab and Fussible, the latter associated with the musical collective Nortec. The video portrays the alcoholic excesses of American adolescents who manage to get by the border police and pass into Tijuana for a few hours of drinking. Presenting this curatorial stance increases the mythology of the border as a paradise of sex, drugs and violence, and reinforces the stereotype that associates geographic limits with artistic production of intense expression. In the catalogue, the German curator takes Hernandez's publication about the abduction of dogs, and uses it to penetrate racial questions, from the race of the kidnapped dogs to colonial class structures. An associative potential that insists on comparing Mexicans with canine subjects not lacking on historical perspective".

Daniela Rosell, on the other hand, emphasizes morbidity in her *tableaux vivants*, distinct from photo documents: her *rich and famous* are women portrayed within the familiar environment of the bourgeoisie —made wealthy from the Revolution— who, without inhibitions, act out various fantasies before the lens of the camera. Of San-tiago Sierra's work, the curator chose a piece that documented the covering up of the facade of a Colombian museum with an American flag measuring so x 68 feet, burned a few days later by an aggressor and then removed from the building for security reasons. However, the catalogue abounds on the rest of his artistic production, acts of humiliation and exploitation of marginal communities, like the case of young Cubans remunerated 20 pesos to masturbate in front of the camera, or Tzotzil women from Chiapas who received 2 pesos (in accordance with the exploitive wages paid to women in that area) to repeat a phrase in Spanish, incomprehensible to them: "I am being paid to say something in a language I don't understand", an uneasy reminder of the evangelizing objectives of the conquest".

As if lacking intensity, the curator of *Mexico City: Exhibition of Exchange Rates for Bodies and Values* turns to Teresa Margolles's piece *Secreciones sobre el muro* intended to agitate a recent memory the Germans would prefer to bury: 14 pounds of fat smeared on a 987.5 square foot surface glimmer with the old muralist megalomania. The

fat was provided by plastic surgeons practicing liposuction, a clear reference to behaviors of another aesthetic, also alluded to in the performance of spraying perfume which, in Margolles's hands, transforms her into a dramaturge of death dispersing forcefully upon the mass of spectators: vaporizations of water previously used to wash cadavers —disinfected beforehand, of course. The loss of voice, which all death promises, ends up being a hygienic grimace in the art gallery. Both Margolles and Sierra close the gap between object and representation, to the point of making a tautological act of their work and thus annulling it. They manage, however, to be the center of media reviews and of spectators' comments. The result is the aesthetics of terror, or the aesthetization of the capitalist system, as final strategies. This laboratory of chaos, the large overflowing city, is the thematic space from which the curator reveals the contradictions of Mexican barbarism, but it is also the premise of success in an international market hungry for on-the-edge emotions and eccentric, aggressive aesthetics. When Biesenbach incorporates a video installation by Ivan Edeza<sup>26</sup> —based on a pirated copy of, apparently, an American snuff film— mixing in sequences of aerial hunting of Amazonian peoples, he transfers this rush of brutality, confused between genocide and sport, to the country in question, to the margin of what the artist really intended: Edeza leaves off from unsustainable images, but ends up with a textural and visually noisy work, a distance that restores the capacity of the spectator's reaction, a reflexive dimension not exempt from ambiguity.

Inscribed within derivative genealogies of conceptualism, minimalism, performance, happenings, or any other path, many of these artists end up being incorporated into a critical will and a kind of social and conceptual realism of a new mold that, arbitrarily, takes us back to a history of the subordinate and a past tradition. Meanwhile, Biesenbach's curating was perceived by *Artforum* not only as "good art", but as "good political art". During the presentation of the exhibition in the United States, Holland Cotter of the *New York Times* called it "a form of inverted exoticism" for it presented Mexico City as "a nightmare of abjection: poverty, pollution, violence, mortal stalking; a world of victims and predators where anything can be bought and all are

dispensable." Concluding the review, the critic assumes that the show, in its capacity as a "conceptual piece", reveals a plausible thematic coherence".

### **Mexico, a Perverse Configuration**

Almost concurrent with [STAC III] the exhibition *Made in Mexico* opened at the Institute for Contemporary Art in Boston, an exhibition about Mexico, the majority of the artists having visited here at one time or another. Once again, the mega city was shown as the living and boundless organism that concentrates lifestyles. Something perverse is revealed itself in what promises to be another corporeal project, another eugenic and cartographic delirium. The Japanese painter Yasumasa Morimura, pictorially transvestized into the figure of Frida Kahlo in his self-portrait, embodies publicity campaigns and becomes the promotional crystallization of this affirmed icon widely identified in distinct parts of the world. It is not the work that has meaning, but rather the configuration that it inscribes. Perhaps it is in this way of curating and organizing where we must put the accent on resistance, even better if the phantom of the national state continues to peer out from behind drawn curtains, and not only due to the obvious presence of the *Made in Japan*.

For Foucault, resistance is an integral part of the "new economy of power relations", and it acts as the form that makes such power relations visible. It implies an anti-authoritarian struggle intended to dismantle the very technologies of power, over and above confronting groups, institutions and classes —an "antagonism of strategies" which investigates areas of fundamental experience such as madness, law, or (here we could include ourselves) art. Thus, we must transfer the instruments used for analyzing artistic education and institutions, to technologies of power operating in the arena of art".

I can not conclude my talk without mentioning of an artist who passed away in 1996, Marcos Kurtycz, who, on the eve of a negative utopia predicted by George Orwell, began a mixture of tributes and ritual acts in honor of the book 1984. During the entire year he imposed upon himself the task of producing a different book each day, which he accomplished. Likewise, in 1979, one year before receiving his



naturalization papers, the Polish artist decided to climb the high pole located in the military camp, where he planted his insignia from the Protestors Movement Against Norms of Visual Arts. A photographer from a Mexico City newspaper captured his action on film, and it was printed in the press. The congruency between the work and life of Kurtycz, the defining his practice as a war project without truce, as a body in constant resistance, constitutes a metaphorical enunciation of future resistance, no longer centered on the corporate and mercantile spirit, but rather on that of play, in its definition of gratitude and vitality. Even more relevant now that, in such a short time, we have gone from a society of control, characterized by Foucault, to one of terror\*.

\* I wish to thank Margarita Gonzalez Arredondo for revising this text.

<sup>1</sup>The models of action in Mexico during the twenties were rooted in the Workers' Union and partisan militancy. With the advent of fascism the following decade, activity took on characteristics of popular anti-fascist fronts, until its crystallization in the post cold-war under a bipolar scheme where the left mimicked the movement for peace against war and nuclear threat. In the eighties, the model of artistic activity was inspired by the 1969 brigades, with their spontaneous and non-hierarchical initiatives, despite the existence of the National Strike Council. On the Latin American front, the art critic Martha Traba, born in Argentina but residing in Columbia, established a proposal for aesthetic resistance in the seventies, without giving in to dominant hegemonies or national throwbacks. Her discourse was openly received by Mexican rupturists. Today, classifications of this type would lack resonance. <sup>2</sup>Nevertheless, a militarized order does show through in the hierarchies, so as not to forget that, far from the intellectual coterie, we are talking about an active guerrilla movement contained and immersed in a low-intensity war.

<sup>3</sup>The best developments in this area are attributed to the American Lance Wyman; however, his copyright was violated under the criteria of institutional patrimony, as exemplified by the exhibition realized with Olympic material in the Museum of Modern Art in New York, where the credit fell on functionaries having bureaucratic weight. The guerrilla band of poster artists from the National School of Fine Arts also realized an expropriation act, but it was sustained by less banal ethics than exhibiting their names in a museum.

<sup>4</sup> "Kiss", 1997, in *Erógena*, Carrillo Gil Art Museum, and "One Year of Pills", in the solo show, *Sobras*, in the Centro de la Imagen. The shows took place in 2000 and 2002 respectively.

<sup>5</sup>Its members are artists performing acts of demolition in the same way as the Luddites at the dawn of the Industrial Revolution: Artemio, Rodrigo Azaola, Octavio Serra, and all the implied spectators and followers.

<sup>6</sup>Quoted by Maximo Eseverri in his review *Amores perros*, 2000, at cineismo.com.

<sup>7</sup>In Berlin in December 2003, Schmilchuk organized a meeting of specialists to discuss about curatorial practices, the art market, and politics in Latin America. In this event, hosted by the Ibero-American Institute Prussian Cultural Patrimony Foundation, the researcher not only offered the first fruits of her studies of the audience at the festival: '*MEXartes.de*'; *expectativas, imaginarios, recepción*. She also reopened the debate with respect to interpretations resulting from the event. Her paper incorporated texts of how critics received the work, the most notable being the contribution by Peter Richter in the *Allgemeine Zeitung* regarding how Biesenbach transforms Mexico City into a readymade, presented by the artistic milieu as something barely tolerable.

<sup>8</sup>Apart from being shown in Berlin, the exhibition curated by Klaus Biesenbach, *Mexico City, an Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, was also presented at P.S.i Contemporary Art Center, affiliated with the Museum of Modern Art in New York. See the text in the catalogue written by this author and his article "Hunting Men. Hunting Dogs" in *Flash Art*, July-September, 2002.

<sup>9</sup>Regarding this self-confident criticism, the doubt remains as to whether the video deals with denouncing vandalism in young generations, or with frankly revealing autobiographical environments: for example, *Rinoplastia* is a good example of a video in which the author experiments with the melodramatic language of soap operas, laced with strong classist and racist bias.

<sup>10</sup>Jonathan Hernandez, *Se busca recompensa* 1998-2001, Stedelijk Museum for Contemporary Art-Luc Deryeck, 2002.

<sup>11</sup> See the videos *10 personas remuneradas para masturbarse*, Tejadillo Street, La Habana, Cuba, 2000; and *11 personas remuneradas para aprender una frase*, Cultural Center of Zinacantan, Chiapas, Mexico, 2001.

<sup>12</sup>This 2001 installation was present in Biesenbach's commentaries in the exhibition catalogue, although in fact it was physically included in the exhibition *Zebra Crossing*. <sup>13</sup>Meghan Dailey, "*Mexico City, an Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*", in *Artforum*, November 2002. Holland Cotter, "A Mexican Anti-Fiesta Full of Uneasy Realities", *New York Times*, May 7, 2002.

<sup>14</sup>"Sujeto y poder", in Hubert Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault: Mis all del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires, Nueva Vision, 2001, 243-245.

<sup>15</sup>Foucault usually marks the turn from a disciplinary society to a society of control.

*Resist and Die: Contemporary  
Mexican Art as Spectacle*

In the following presentation, I would like to offer a few points in response to two questions in particular. The first asks what characteristics should art of today possess in order to ascribe the qualifying adjective "resistant" to it, which obviously implies indicating what one must resist. The second question I would like to try to answer is whether or not there is, today, an art in Mexico with these characteristics.

In order to do this, allow me a brief reflection on historical changes in the social function of art, which will then lead us into the current situation. With this objective, I will begin with an extended definition of both the Sociology and Philosophy of art which conceives of art as two-fold: as simultaneously symbol and merchandise. From here I will outline how, in the second half of the twentieth century, these two aspects have been reworked, which has produced a drastic redefinition of the critical objective of resistant art. A large part of my reflection will be dedicated to this aspect for an important reason: Mexico has inserted itself as a player in the international art game. Therefore, once I have outlined the modification that the artistic scene at a global level has produced, I will show how certain contemporary Mexican art has located itself in this new situation.

### **I. Art as Symbol and Merchandise**

The sociologist Pierre Bourdieu noted that from the Middle Ages up to today, artistic practice has been characterized by a "process of autonomization". In other words, throughout History the artist has been liberating him or herself from ecclesiastical and aristocratic guardianship in favor of a better thematic, formal and even political independence. Bourdieu indicates that this liberation is made possible due to the fact that a division of work has resulted, which has led to the formation of artists as a professional group (what's more, he illustrates this point by paralleling it with the appearance of law as a discipline, and the concurrent emergence of a segment of professional

lawyers, as F. Engels indicates). However, such an autonomy of art does not offer economic independence among its benefits. In the context of the bourgeois and industrial revolutions and, later, within the framework of the "cultural industry" arising in the twentieth century, this lack of economic independence implies that artistic creations appear two-fold: as symbolic objects, and also as merchandise. That is to say, artists' creations are not only areas of representation and aesthetic indagation, but also objects in the consumer goods market. As such, Bourdieu sustains that the process of artistic independence really implies a new submissiveness to the market and its laws. From this perspective, it remains to ask ourselves exactly what art has subjected to the laws of the market. In principle, it appears that its product (either as object, or project, or artistic proposal) is subject to the laws of supply and demand. However, it is not only this, for the artist's task is also redefined as both professional and productive in the market of symbolic goods. Throughout the twentieth century, various values have been given to this symbolic and mercantile equation which, according to Bourdieu, forms part of all artwork. As a last resort —and this is the aspect I would like to call your attention to— we have witnessed a deep shift in the symbolic weight of art by the emphasis put on its condition as a consumer good.

Allow me to note a few aspects of this transformation.

It is already common in the History of art to sustain that, throughout a great part of the twentieth century, in the period usually referred to as "modernity", the symbolic role of art was that of transgression (transgressing ways of representing, transgressing its definition, and transgressing its function). If we follow the distinction made by Bourdieu in the above mentioned text, genuinely modern artistic creation up until the middle of the twentieth century emphasized its symbolic function and would only incidentally allude to its characteristic as merchandise. Art was, above all else, a symbolic tool, a vehicle for aggravating the bourgeois, to question the prevailing representation of reality, to favor the advent of a new society, or even to transform the regular modes of life (here we can include positions that range from those Claude Monet to Andre Breton, including John Heartfield and Vladimir Tatlin). Let's say that this "functionalist" vision

of modern art (vs. formalist) conceives of art as fundamentally propositional, its transformative objective being to change the way we see and live.

After the Second World War, and with the emergence of what was later called a post-industrial society, followed by Postmodernity, the role attributed to art changed. Serge Guilbaut has recounted carefully and convincingly how the transition of the artistic vanguard from Paris to New York came about during the forties. In *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Guilbaut offers an exemplary case illustrating how, for the first time, the State puts on the clothes of the artistic vanguard to parasitize its supposedly distinctive values. In this case, according to Guilbaut, the American government's use of Abstract Expressionism sought to promote the values of individualism, subjectivism, freedom of expression and apoliticalization in the context of the Cold War—in other words, aspects incarnate in the work of Jackson Pollock and Adolph Gottlieb. This would be the first premeditated, continued and consummated case of the State exploiting the symbolic value of the avant-garde: here the artistic front line leaves off being transgressive and is converted into a propagandistic tool. Its symbolic value appears to be, at least in part, absorbed and transformed by state interests.

As we know, after the Second World War State control and intervention in industrialized society slowly decreased in favor of the free market. And this supposedly should have satisfied the necessities of the citizens: from telephone to gas, including education, transportation and information. But of course, the market must also provide culture. What Daniel Bell and others called post-industrial society—in which, during the second half of the twentieth century, the manufacturing of material goods gave way to new technologies, communication media, and the service sector—is the socio-economic framework in which postmodernity takes root. Postmodernity is thus framed by a new way of producing, more ethereal, speculative and unpredictable than the model that characterized capitalism in the first half of the twentieth century.

It is within this socio-economic context that the function of art, having begun germination in the post-war era, is consolidated. At the same time that avant-garde art was in its death throes (which some like to see in minimal art and others in conceptual art between the middle of the sixties and the beginning of the seventies), the channels were being built by which art would be unforgivably distributed from then onwards. Between the end of the sixties and the beginning of the eighties, art galleries and museums would become institutionalized as unavoidable environments of presenting and diffusing fine art. This is not new by any means, even if the number of galleries and museums has indeed exponentially increased; but what is new is that by the end of the seventies and the beginning of the eighties art has become seen fundamentally as merchandise. Art from the eighties onward is essentially a consumer good: be it as a collectable object, or as part of the industry of leisure. This transformation is crucial as it marks a new behavior in artistic production and, with it, new limits which the art critic must confront. These limits are no longer symbolic, but primarily economic.

The extent of this transformation in the conception of art is something the last theorists of modernity escaped. Theodor Adorno, who suffered the advent of consumer culture and the massive consumption of culture in flesh and blood in the last year of his life in the United States, proposes a contestable resistant conception of art, in his *Aesthetic Theory*. Adorno's unfinished book, which appeared in 1970, is a heated defense of artistic modernity. According to him, art must remain strong against existent reality (it must negate the extended mode of perceiving experience and living it), negative (that is, confrontational), and resist being completely comprehensible. In short, a conception of art as the so-called "grain of sand" in the greased machine of capitalist culture. I reference Adorno because he was, without a doubt, one of the most illustrious minds defending art from being swallowed by consumer society. However, he was incapable of seeing that neither transgression nor the symbolic resistance championed by modern artistic practices—like dodecaphonic music, as Adorno thought—can avoid the assimilating capacity of the market.

Let's return to the distinction made by our friend Bourdieu in which he sustains that art comprehends a dual condition as merchandise and symbol. If we begin with the indisputably omnivorous character of the art market (which, since the sixties, has shown that everything is perfectly sellable: be it replicas of Brillo boxes, spiral jetties, month-long walks along the Wall of China or *hand-jobs* in Soho), the transgression present in the symbolic plane can not resist commercialization, the conversion of art into an anecdotal and abusively onerous consumer good. What's more, it is no coincidence that today we no longer speak of transgression in art (it is not a challenge for the market's bulimia); now we speak of, as you have probably guessed, resistance. As we have heard over these few days in the Symposium, the symbolic function of "resistant" contemporary art is not to be propositional, not to transform the vision of the world or the world itself, but rather interfere in hegemonic representations, recuperate untold histories, reconstitute relegated memories, reveal frictions in the social terrain, etc. As the very term suggests, we are talking about a defensive art that resists the sudden attack of dominant cultures. As a symbol, art does not represent any resistance to the market: the niche of contestable, critical, resistant art does indeed exist. And, as we all know, it sells very well.

## **II. The Spectacle of Resistance**

Now that the transformation in art's social function at the end of the twentieth century has been outlined, allow me to turn to the specific case of Mexico. What is the situation in which recent Mexican art is being carried out? If we could isolate the singularities of political and economic life in the last two decades in Mexico (something at least improbable) no one would be surprised if we said that the socio-economic models from the early eighties (from Miguel de la Madrid's term) to today (that of Vicente Fox) have aligned themselves with international neo-liberal tendencies.

If it was Reagan's and Thatcher's neo-liberal era that received the so-called "boom" in art and the unstoppable resurgence of painting in the eighties, then Mexico followed close behind, and witnessed how Neomexicanism joined in the international pictorial fervor. The



hegemony of painting is not casual: a traditional and tangible support, it is more manageable for the economic interests of the art market than are performance, happenings or mail-art.

As various critics and historians have noted, the so-called pictorial Neomexicanism of the eighties can be seen as an environment of symbolic criticism, of questioning the Mexican symbolic imagination, even homosexual vindications as Osvaldo Sanchez indicated in his article "Body of the Nation". However, more than symbolic questioning, Neomexican painting is, above all else, merchandise, a collectable item. What this reveals is that fine arts, as throughout the century, continue to be the place of symbolic (political, identity or, at least, aesthetic) confrontation; but, since the eighties, along with this symbolic function art has been converted into a paradigmatic consumer good, be it as a collectable object or as part of leisure or the entertainment industry. That is the perception we currently have of art on an international level, and also in Mexico: the art that counts, visible and representative art that circulates in the media, is the one offered on the market (in galleries, museums and art centers). Distinct from the United States, where the art market is activated by private capital, here in Mexico it is almost absolutely dependent upon State patronage (from production grants offered by FONCA, to the most risky proposals coming from museums and art centers, and financing for exhibitions traveling outside Mexico). In this context, what vision of art has the State favored? Principally the spectacularization of art (and of culture in general) through its exclusive reduction to an entertainment product. In Mexico art is seen as a pastime —when it is seen, that is. What's more, perhaps this condition of State dependence has camouflaged the patent conversion of contemporary art into a consumer good: in the eyes of the public, fine art appears only evasively as merchandise due to its being wrapped in nebulous public subventions.

This is not the vision the international art market has of contemporary Mexican art. With the belligerent tradition of post-revolutionary Mexican art as a backdrop —from Muralism to "the groups" through to the militant internationalization of styles in the fifties and sixties— some Mexican artists today have brandished clear or blurred proposals

of social critique. However, despite the fact that work by some of them, such as Teresa Margolles, Gustavo Artigas, Minerva Cuevas, Daniela Rosen and Carlos Amorales, can provoke discomfort in that their proposals reveal precarious aspects of Mexican life (be it work instability, poverty or the insulting squandering by the well-to-do), the fact remains that they are meticulously distributed by commercial art channels. In general, these proposals usually present no more than evasive parallel or parasitic models of artistic conduct, and thus end up feeding the market with symbolic goods. This in no way means that these artists' work lacks revealing formal and conceptual appeal. The work does possess this. However, it is no more than an anecdotal art of resistance since it does not question the fundamental condition of a work of contemporary art: its condition as merchandise. This is nothing new. Criticism, dissidence and subversion sell in the art market. Mexico and the international scene, where the afore-mentioned artists have more presence than in their own country, have kept up with the dictates of the "cultural industry", whose objective it is to distribute goods that are easily identifiable as "artistic" and commercially viable to an audience of masses. This remains proven —and I will not bore you with an interminable list— by the fact that since 2002 alone, innumerable group shows consisting of work by contemporary Mexican artists have been organized: *Zebra Crossing* in the Haus der Kulturen der Welt de Berlin, *Mexico Axis* in the San Diego Museum of Art, *Mexico City- An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values* in P.S.1 in New York, *Alibis* in the Witte de With in Rotterdam, *Artificial Sublime* in La Capella in Barcelona, *Mexico, Identity and Rupture* in the Fundacion Telefonica, and *Made in Mexico* in the Institute for Contemporary Art in Boston.

How can we interpret all of this? If we consider that since the seventies and throughout the eighties art has been institutionalized as a consumer good characterized, first of all, by recuperating benevolent supports like painting and, later, by assimilating and promoting differences from within the market (think of the multicultural strategies at the end of the eighties beginning of the nineties, including exhibitions such as *Magicians of the Earth in Centre Georges Pompidou*, or *Cooked and Raw* in the Reina Sofia), it comes as no

surprise that this logic of assimilation now presents us with art of resistance or political charge currently being made in Mexico. This is where the question of resistance is really raised, for rather than asking ourselves about an art of resistance, we should be asking about a resistance to art. A resistance to art as it is conceived of today. That is, not resistance at the level of art as symbol, but at the level of art as merchandise. With this I mean that resistance, confrontation, must happen in practice and not only (or rather more than) in representation. Resistance takes place in practices that are not artistic in and of themselves, or that are not found in the space where art is usually presented. We are talking about hybrid techniques non-artistic tactics, with the objective of redefining artistic practices. The most important thing here is to pay attention to the teachings of the past, and the failures of transgressive and refractory art throughout the twentieth century: to resist symbolically does not necessarily imply resisting the mercantile function of art. In short, and in conclusion, the task of resistant art (or the resistance to art, as I mentioned) should be seen in light of an undisputable deed: in the context in which contemporary art is located, there is no transit between the modification of modes of representing (symbolic level) and the transformation of its mercantile condition (merchandise level). In light of this, artistic resistance, if it wishes to respond to the current situation, must directly question the condition of art as merchandise, which is to say its social function —a questioning that exclusively symbolic criticism can not carry out.

<sup>1</sup>"The Market of Symbolic Goods" in *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993, 113

<sup>2</sup>Ibid 114

<sup>3</sup>*De como Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, 1990

<sup>4</sup>*The End of Ideology*, Free Press, 1960

<sup>5</sup>*Teoría estética*, Taurus, 1980

<sup>6</sup>"El cuerpo de la nación" in *Curare*, No. 17, 2000



# *Nuevo*

Anton Vidokle

My initial encounter with Mexico was not one of seduction: I was born in Moscow and came to New York in 1981. Eight years later, while on a trip to Arizona with a friend from college, we went to a small border town near Nogales. Neither of us spoke Spanish and we misunderstood a bus schedule: we thought it suggested that a bus would take 10 hours to travel from the border to Mexico city. It was leaving in an hour and the ticket was inexpensive, and so we got on the bus.

The bus was a modified old American school bus for children and the actual trip took approximately 3 days. We were extremely hungry the whole time because without speaking the language we were too afraid to leave the bus during short stops it made, for fear that it would leave without us, and so during this 3 day trip we ate exclusively bananas and peanuts that vendors would sell on the road. There were probably many other things we could have gotten, but they looked too unfamiliar. We stayed in Mexico for about two or three weeks, spending a few days in Mexico city and the rest, passing through many smaller towns, always on the second class buses because we did not have a lot of money. It was a very tiring trip and by the end of it I felt that I did not like this country too much, that it was somehow confusing.

I initially took this first negative reaction to Mexico to be weariness from the bus trip, in retrospect I think it had nothing to do with that, but rather, it was the shock of the first realization, for me, of the difference of this continent from Europe, a difference which is much less obvious in New York for example. Although I had come to the United States eight years earlier, it was during this trip to Mexico that the notion that I was on a different continent really sunk in. While in Mexico city, at some point we were in the area of Tlatelolco. For me this was the trigger for the second shock — the architecture of the slab housing units in this area was a mirror image of many parts of Moscow.

I felt as though I was hallucinating. Most likely these conflicting sensations of similitude and difference are something very fascinating and ever interesting for me, and probably are the impetus for my frequent trips to Mexico City.

In 2001 I made arrangements to spend a longer period of time here. I rented an apartment downtown, on Calle Allende, and spent about 4 months reading, walking around the city and producing a group of works. During the first few days after I arrived I noticed the Metro buildings. I think the first one I saw was the Isabel la Católica station close to where I was staying. This structure immediately caught my attention because it was both extremely mundane and ordinary, and at the same time super eccentric, expressive and experimental in design, and because at this time I was starting to think a lot about vernacular urban design and how it is connected to modernist abstract visual language. During this period, with the help of Christian Manzutto and Frances Horn, I took some photographs of the modular façade of the Salto del Agua metro station, which I used to make a group of large scale digital prints in which a window unit was reprinted thousands of times on canvas in a grid pattern resulting in something evocative of op-art, abstract minimal painting and also, rather dystopian looking architectural structures.

While taking photographs with Christian we both had the idea that, rather than still photography, this building offered possibilities for a motion film. At that time the building was vacant and the interior side of the windows accumulated a thick layer of dust transforming them into mirrors which, being tilted on an angle towards the street below, reflected the movement of people and cars, the kiosks of street merchants, changes in cloud formations, light and color. The ambient sound of the street was also very interesting. So the following year, 2002, I returned to Mexico and we shot a 10 minute film called *Salto del Agua*. *Salto del Agua* is a Super8 film transferred to video with an audio accompaniment. The camera doesn't move and the frame crops the façade so that it fills the screen edge to edge. First it appears as an abstract graphic pattern which slowly congeals into an architectural object in the eye of the viewer. The occasional car and passerby seen reflected in the windows of the facade causes a strange dissolution of

two-dimensional space. The sound, consisting of several pure electronic frequencies that weave pulsations and waves and shift slightly throughout the film, creates a sonic grid that parallels the architectural grid of the image. All ten minutes of the film were shot within approximately half hour of real time, then edited and looped.

At this same time I was invited to participate in an exhibition Lauri Firstenberg was curating titled *Painting as Paradox*. One of the premises for the show had to do with architecture, and another with the relevance of the practice of painting in contemporary art production, among other things. I am not a painter and for this exhibition I wanted to revisit digital painting (or prints) similar to the ones I briefly described earlier, but this time I changed the color of the image of one module of this facade to red. A very small step, just changing the color of a one and a half centimeter image. Takes a second to do in Photoshop.

The implications of this very small change for me were super interesting: the change in color completely transformed the nature of the image, and by extension, the object the image corresponded to. It brought to mind many things from drawings I have seen in the past of early utopian modernist architecture in Russia and Europe, in which a bright red was often present in the design but never really implemented when the actual building was constructed. It also made me think of ideological and symbolic implications of color, of buildings and cities, social space, history, politics, social possibilities of artistic practice, possibilities left for painting, positions taken by artists vis a vis society, engagement, resistance, activism and many many other things. And so, a year ago I decided to try to make a new work with this building that would attempt to address somehow all these issues that came to mind. The film I will show you in a few minutes is 4 minutes long and is titled *Nuevo*. It is a part of a multi—stage collaborative work based on and around Salto del Agua metro station.

*NUEVO* is a temporary public work for Mexico City made in collaboration with Julieta Aranda, Cristian Manzutto, with the help of Victor Palacios, Itala Schmelz and Gilbert Vicario. It was made possible with support from Sala Siqueiros, the Institute of Contemporary Art, Boston, and CONACULTA. *NUEVO* is motivated by several

considerations: it is an attempt to find a viable way in which contemporary painting can find place in a dynamic urban situation: neither as a purely aesthetic gesture, nor as a didactic imposition, but hopefully as a useful act; It is also an attempt to underline a connection between early utopian roots of modernity and the presence of its traces in our (very un-utopian) urban daily life. Finally, it is an experiment: can an artist's intervention have a direct and beneficial effect on people's life in a particular situation (in this case a very busy transportation junction and a mercantile area). A few decades ago the assumption was that yes indeed art, architecture and design could change and improve people's life and people themselves. Presently, as artists, we seem to be content with a reduced role of being "social commentators" of a kind. With this work I wanted to re-think these questions.

In the first phase of *Nuevo* the facade of the building was re-painted red in a step-by-modular-step performance which took place From August 4 to August 7th, 2003. The painting constitutes a temporary public work, perhaps in the tradition of muralist painting as well as the strategies of early utopian modernist art works that aimed at transforming society via an aesthetic reconstruction. The gradual process of painting suggested an expanded idea of performance on a scale of land art (albeit within an urban context). The building, much like a body of a performer, was made to enact a social, aesthetic and a political act for a diverse and manifold urban public. Throughout the duration of the painting a 16mm film was shot, and later edited, by Julieta Aranda. The sound track for the film was recorded by Christian Manzutto in the same location in September 2001. Finally I would like to mention a few things about this building's history: it was commissioned in 1966 to be completed for the Olympic Games of 1968, so it was a part of a much larger urban development program. As you know the buildings are modular and there are more than 40 different versions of them throughout the city. The one at Salto del Agua stations was one of the first ones built. No one seems to know who was responsible for the design of these structures, I have inquired about this with the archivist of the Metro Syndicate but he found no record about this. The best we were able to find out is that it was commissioned not



from an architect but from a group of engineers who belonged to the Association of Civil Engineers. The building was not completed in time for the Olympic Games, but was finished a year later, in 1969. Originally the concrete of the façade was exposed, not painted. I am very happy to be able to show you this film.

## *Resistance and seduction: the Mexican Case*

Oliver Debroise

We would have expected this Symposium's last session, dealing with the "Mexican case", to be stormy, heated and for well-qualified resentment to be vented —as happened at both the FITAC in its Guadalajara days and previous editions of the SITAC as well as at other similar events. The question that Issa Benitez put forth was indeed to the point: how do we react and situate ourselves, from the perspective of 'resistance,' vis-a-vis this Mexican art boom which many people from different trenches had awaited with a certain eagerness, but which,

when it finally happened, only favoured a counted few artists and curators? Indeed, less than a year has gone by since the series of exhibitions that indicated contemporary Mexican art's international 'takeoff': *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rate of Bodies and Values*, curated by Klaus Biesenbach at PSI in New York and also presented in Berlin; *Zebra Crossing*, a project by Magali Arriola that competed with the former show in Berlin and with Cuauhtemoc Medina's *20 Million Mexicans Can't Be Wrong*; and *Axis Mexico* at the San Diego Museum of Art, without forgetting the broad Mexican representation at the Venice biennale and at art fairs beginning in 2002 (something to which Francisco Reyes Palma referred in his presentation). Moreover, days before this Symposium, yet another exhibition of contemporary Mexican art —curated by Gilbert Vicario at Boston's ICA and made up by practically the same group of artists as the aforesaid shows— seemed to add a finishing touch (and prolong) Mexican art's unexpected success story. Vicario was kind enough to send me a series of pictures of the montage of *Made in Mexico* —an exhibition including, we should specify, non-Mexican artists who have made work in the country since the 1990s, among them Anton Vidolde (one of the participants in this last panel). These images served as an introduction to a debate that turned out to be more civil than others and that was surprising for the seriousness and calmness of speakers' interventions in spite of their often differing points of view.

This apparent stoicism, and some of the boom's protagonists' most unusual 'acts of contrition' (especially Cuauhtemoc Medina's long vindication of Beisenbach's show and of his own responsibility in this project's development) is due, I think, to the local art community's generalized feeling of uneasiness in this confrontation with international mechanisms of distribution, reception and cooptation — in addition to the recovery operations launched in extremis by Mexico's official cultural institutions during the same period. The debate thus centred on the two following issues: How and when should we resist institutional seduction? When should resistance be assumed (or not) as a form of action?

Francisco Reyes Palma's presentation —and especially his stance, determined viscerally by ethical principles that lead him to observe with a certain disgust ("though without judging") what he called the "vulgarity" of the practices of some of the boom's artists— unleashed the debate and prompted Medina's reaction and his claim that Klaus Biesenbach's show was important in that it changed global perception of Mexican art. Though Medina bemoaned the possible negative effects of disorganized promotion and of the meaningless exploitation of the "aesthetic conditions of underdevelopment" (referring to Biesenbach's insistence on representing urban violence in his show through very provocative pieces by Teresa Margolles, Santiago Sierra, Ivan Edeza, etc.), he did applaud the "hypothetical profits," on a symbolic level, of the fact that a "non-existent province" had become a culturally important region and a center of art making of a high standard. Medina felt that the positive effects of Mexican art's globalization outweighed the losses and had to be situated in the present time rather than related to the promotion of Gabriel Orozco's work in the early 1990s, which according to him had no real effects. Ery Camara disagreed with this last point from an inescapable historical rather than aesthetic perspective, stating that Orozco's impact could not be minimized and urging speakers to be more respectful and generous in this regard.

Graciela Schmilchuk, who undertook a detailed analysis of the two Berlin exhibitions' reception between 2002 and 2003, presented a first summary of her findings, stressing a comment that the German public and critics in general had made regarding Biesenbach's show: 'Societies in crisis make better art.' In this respect Schmilchuk cited the case of an exhibition of contemporary art from India which failed to have any public impact when it was presented at the *Häuser der Kulturen der Welt* in Berlin after *Zebra Crossing*. Though she was reluctant to admit the mythologization that this cliché implies, Graciela Schmilchuk did have to admit that Biesenbach's curatorial choices, as uninformed as they were, had had concrete results and had borne an influence on both the perception of Mexican art and its impact on the market. Though discussions seemed to shift to local matters that had little or nothing to do with the round table's topic, the notion of 'resistance' kept

hanging in the air throughout the session. Remarks by Itala Schmelz, Graciela Schmilchuk, Ery Camara, Carlos Aranda, Oscar Moreno Corzo, Antoni Muntadas or Daniel Garcia Andujar, and the responses of speakers Reyes Palma and Alberto Lopez Cuenca, indicated a mood of uneasiness and the need to situate oneself on one side or the other of a very fine and *ambiguous* line (the adjective was repeated by practically all the participants). To resist or to participate; to participate from the perspective of resistance, or to seek ways of shattering what Ery Camara called "the inherent inertia of institutions"; to break the game's rules; to invent methods of action from inside existing cultural institutions (Itala Schmelz), or to force them to change from the outside (the posture that I, as the moderator, adopted at that moment); to organise means of 'resistance' without falling prey to the 'seduction' of conspiracy theories, or to foster parallel means of opposition as Oscar Merino proposed, re-introducing and expanding on Francisco Reyes Palma's comments regarding the development of social activist art outside of any institutional or even legal framework —referring particularly to the case of organised graffiti artists involved in the war between 'anti-graffiti brigades' and freedom of expression.

We should mention Jorge Reynoso's brief but categorical statement about what I would call the art 'ghetto,' most likely referring to such recent cases as Daniela Rossell's series of photographs entitled *Rich and Famous* or certain anarchistic interventions by Santiago Sierra and Teresa Margolles that made front-page news and were reported on television. Reynoso emphasised cultural institutions' 'interest' for art practice to remain encapsulated in the cultural section of news-papers or night-time TV specials with ratings of no more than 2%, satisfying the art community's ego without having any real impact whatsoever. For his part, Cuauhtemoc Medina noted the radical changes that have taken place in the Mexican art milieu, citing as proof the fact that "ten years ago, a meeting like this one would have taken place in an apartment on Tabasco street in the Roma neighborhood (referring to the first stage of *Curare, Espacio Crítico para las Artes*) with fifteen people in attendance" compared to that day —January 24, 2004— at the Teatro de los Insurgentes where "some 700 spectators were present, the vast majority of them youths." Deliberately polemical, Carlos Aranda

objected that *Curare* had done more to "destroy the National Fine Arts Institute" with its practice of resistance than the international exhibitions at issue, forming part of a plot hatched by Medina given his dislike of Orozco. (This was the only moment at which the debate actually got personal, though Aranda's comment did not get a response.)

The circumspection characterising this Symposium's last discussion was also greatly due to the presence of various key figures involved in situations concerning the promotion of art phenomena in other parts of the world at other historical moments —situations that served as models to establish very concrete parallelisms with current circumstances in Mexico. Daniel Garcia Andujar opened fire by recalling the sudden success of Spanish art and films in the years of the *destape* succeeding Francisco Franco's "death due to boredom" —a phenomenon whose main figure was filmmaker Pedro Almodovar, with the Madrid art scene gravitating around him. Responding to this, Antoni Muntadas insisted on the previous existence of a militant and highly politicised underground art scene, headed by the Equipo Cronica, during the last years of the Franco dictatorship; however, it was overlooked in the late-1970s Spanish art boom as it did not correspond to the *destape's* ironic, frivolous model. Emphasising that the (ambiguous) difference between "opportunity and opportunism" was a determining factor in an attitude of resistance, Muntadas also mentioned the case of artists from Vancouver (christened "Boys' Town" at that time) —Jeff Wall, Rodney Graham, Ian Graham and Stan Douglas who regularly met at a bar, La Bodega, where they were suddenly 'discovered' and launched as a group on the international market. Here, Muntadas advocated a recovery of the work, one that should not yield to nostalgia, and sternly warned that in the Mexican case, he felt that "dialogue had deteriorated," as it had in Vancouver when "the quest for visibility turned into competitiveness."

Boris Groys finally took the floor and, like Muntadas, insisted on the fact that cultural institutions continue to be organisms of nation-states with very particular interests. He felt that mechanisms of cooptation were inevitable and that any artist seeking a public had to adapt to the rules of the game. In the case of the discovery, in the late 1980s, of so-

called post-Soviet art, he explained that —as happened in Spain in the post-Franco period— the flock of international curators that swooped down on the remains of the Soviet block (not only Russia but also Latvia and Slovenia) were looking for art that reflected the "Soviet situation" and went home disappointed because art from the very extensive underground scene that had existed even before 1989 did not make any reference to the Soviet Union or socialist realism —the version of post-Soviet "exoticism" that interested curators, like the "exoticism" of Latin-American urban violence that interests them now. "Everything resembled what was being made in New York or London and dissident artists were mining the modernist sources that had been off-limits to them. Everything was too Western and, except for Ilya Kabakov, curators lost all interest in the art of Perestroika." A comment which, viewed from a distance, can be perfectly applied to the 'natural selection' of artists involved in the Mexican boom.

RESISTENCIA

RESISTENCIA

RESISTENCIA

RESISTEN

RESISTENCIA

RESISTENCIA