

El artista (crítico) como intelectual público

publicado por Simon Sheikh en 2013/03/26.



Sharon Hayes, *In the near future*, 2005

Un tema central para los artistas críticos actuales es la cuestión de la interacción con todo el aparato que rodea la producción de arte: los parámetros de recepción (instituciones, público, comunidades, circunscripción, etc.) y los potenciales y limitaciones de la comunicación en las diferentes esferas (el mundo del arte, los medios, los espacios públicos, el terreno político, etc.). Cómo se establecen las conexiones y cómo, de hecho, se rompen. Esta cuestión puede debatirse desde diversos acercamientos, que abarquen tanto lo práctico como lo metodológico; es decir con debates que contemplen el uso de signos y espacios en instalaciones, que versen sobre la concepción de herramientas y políticas de representación, el papel o función del artista/autor en la construcción de otros espacios y subjetividades, ya sean redes alternativas o incluso contrapúblicos. Dichos debates no deben de centrarse sólo en la interacción entre la institución artística y el artista individual, tanto política como artísticamente, sino también en cómo se relacionan los cuerpos en los espacios políticos, la aparición y el uso de tecnologías, y finalmente la creación de redes, líneas de comunicación e intentos de fuga.

Así el artista como productor depende del aparato por medio del cual se introduce, mediante modos de discurso y recepción específicos e históricamente condicionados. En

otras palabras, el artista es una figura pública específica que naturalmente puede concebirse de diversos modos, pero que simultáneamente está siempre ubicada o situada en una sociedad concreta, adjudicándosele una función específica. Esto es a lo que Michel Foucault quería llegar cuando escribió sobre “la función del autor” en su ensayo “¿Qué es un Autor?”¹. “¿Que es un autor?” es un análisis institucional y epistemológico de la figura del autor, que puede ser leído como una problematización tanto de la formulación de la figura del autor como productor políticamente motivado tal y como la plantea Walter Benjamin, como del también polémico e instructivo ensayo de Roland Barthes “La muerte del autor”². En lugar de eliminar o transformar al autor, Foucault quiere dejar suspendido o entre paréntesis al autor como función específica, invención e intervención dentro de/en el discurso:

Deberíamos suspender las típicas preguntas: ¿Cómo penetra un sujeto libre (que puede ser autor o artista, supuestamente) la densidad de las cosas y les otorga significado?, ¿cómo alcanzar su propósito animando las reglas del discurso desde dentro? En lugar de esto deberíamos preguntar: ¿Bajo qué condiciones y a través de qué formas puede una entidad como el sujeto aparecer dentro del orden del discurso?, ¿qué posición ocupa?, ¿qué funciones exhibe? y ¿qué reglas sigue según cada modelo de discurso? En resumen, El sujeto (y sus sustitutos) debe de ser despojado de su papel creativo y analizado como una función compleja y variable del discurso.³

Según Foucault la función del autor es una medida que diferencia y clasifica el texto o la obra y que posee ramificaciones tanto legales como culturales. Esto también quiere decir que cualquier reconfiguración potencial de dicha función requiere una reconfiguración de las instituciones discursivas que lo rodean. En esto tanto la noción de Benjamin del autor como figura políticamente involucrada que cuestiona las relaciones de producción en la sociedad industrial moderna, también conocida como fordista, como la llamada postindustrial a las armas de Barthes, donde la muerte del autor debería conducir al nacimiento del lector, que es una noción radicalmente diferente para activar al público y supuestamente profundizar en la democracia, son en sí intentos de reconfigurar la función del autor. Esta reconfiguración de la función del autor/artista debía de tener lugar a través de nuevos modos de discurso, que configurarían nuevos modos de receptividad o espacios para el espectador; pues un modo de discurso es siempre una relacionalidad con un extraño imaginado, un intento de desarrollar un público, una circunscripción o comunidad. Así que si debemos entender al artista como un intelectual público, también debemos comprender cómo se construye y reconfigura este público potencial a través de la ubicación histórica y contingente de la función del artista, a través de su esfera pública específica, la cual también es nombrada como el aparato a través del cual el artista se introduce.

Actualmente el concepto clásico del artista, o del intelectual público, como figura ilustrada dentro de una esfera pública burguesa, parece estar cada vez más desfasado y ser meramente histórico. La noción de la esfera pública burguesa como un espacio en el que adentrarse con igualdad de derechos y oportunidades como sujetos racionales y críticos, la cual por supuesto ha sido siempre una proyección, es también un horizonte

en retroceso en la actualidad. Ya no existe “un público”, sino que más bien no hay público (ya que se entiende como un intercambio libre) o hay varios públicos fragmentados, específicos. El modelo ilustrado occidental, que era tolerante, hasta cierto punto, con el arte de vanguardia, con la representación de otros valores de comportamiento, orden y productividad diferentes de los burgueses, ha sido reemplazado por un modo de comunicación rigurosamente comercial, por una industria cultural. Donde el modelo ilustrado intentaba educar y ubicar a su público por medio de la disciplina, a través del despliegue de varios modelos que identificaban a los sujetos como espectadores, la industria cultural instauro un modelo de comunicación diferente, basado en el intercambio y la interacción mediante una fórmula mercantil, llegando así a identificar a los sujetos como consumidores. Para la industria cultural la noción de “público”, con sus posibles modelos de acceso y articulación, es sustituida por la noción de “mercado”, lo que implica el intercambio mercantil y el consumismo como modos de acceso e interacción. Esto también significa que las ideas de la Ilustración sobre los sujetos criticoracionales y un orden social disciplinario son sustituidas por la noción de entretenimiento como comunicación, como mecanismo de control social y productor de subjetividad. Los espacios de representación clásicos de la burguesía también son o sustituidos por mercados, así el centro comercial sustituye a la plaza pública, o transformados en un espacio para el consumo y el entretenimiento, tal y como es el caso de la industria museística actual. De modo similar, la que fuera la esfera pública comunista, que no era propiamente una esfera pública, sino una cuestión entre estado y partido, ha sido reemplazada, no ya por el anterior modelo occidental de ciudadano, sino por la formación de grupos de mercado/consumidores como los descritos anteriormente.

Como tal, también tenemos que reconfigurar el rol del intelectual público como sujeto criticoracional, como sujeto universal, no como sujeto rigurosamente particular, el cual, en mi opinión, sólo sería una afirmación del modelo de grupo de consumidores; sino más bien como figura involucrada en lugar de distanciada. En la época en que Benjamin formulaba sus tesis sobre los modos de discurso, Antonio Gramsci definía un modelo diferente de intelectual, el llamado intelectual “orgánico”, que era una figura no sólo involucrada en luchas y causas sino también en la producción misma.⁴ Según Gramsci todos los hombres son intelectuales, aunque no todos desempeñen este rol (el potencial de la intelectualidad de masas), un rol que está relacionado con la involucración, la organización y los movimientos. Como tales, los encargados de marketing y los publicistas, así como los periodistas, eran los nuevos intelectuales orgánicos del capitalismo; mientras que los profesores y sacerdotes no podrían ser considerados intelectuales orgánicos, ya que eran repetitivos. Hoy podría pensarse que los trabajadores precarios pertenecen a este tipo de intelectuales, aunque aún se deba debatir sobre si sirven al capital o la industria cultural, o si hay en ello un contramovimiento, una lucha por la multitud. Así, debemos comenzar a pensar en los artistas e intelectuales no sólo como comprometidos con lo público, sino como productores de un público a través de los modos de discurso y la creación de plataformas o contrapúblicos; algo que ya existía tanto en el este como en el oeste, ya fuese clandestinamente

o como movimiento *underground* según el lugar, pero como oposición a la hegemonía cultural y política reinantes en cada sociedad en concreto.

Los contrapúblicos pueden entenderse como formaciones paralelas específicas de carácter menor o incluso subordinado, en las que otros discursos y prácticas, incluso de oposición, pueden conformarse y circular. Si la noción burguesa clásica de la esfera pública reivindicaba universalidad y racionalidad, los contrapúblicos con frecuencia reivindican lo opuesto, y en términos concretos con frecuencia implican la transformación de espacios existentes dándoles otra identidad o uso; los más conocidos son los casos de uso de parques públicos como zonas *decrusing* para la cultura gay. Aquí, el marco arquitectónico, erigido para ciertos tipos de comportamiento permanece inalterado, mientras que el uso de este marco es alterado drásticamente: realizándose actos privados en público.

Según Michael Warner, los contrapúblicos poseen muchas de las características de los públicos normativos o dominantes: existir como receptor imaginario, un discurso y/o ubicación concreta y la implicación de una circularidad y reflexividad, siendo en sí tanto *relacionales* como *de resistencia*. En la historia del arte reciente la noción de “autoorganización”, se entiende como término de oposición, y ciertamente como tal es un término creíble, pero no es en sí un contrapúblico; de hecho la autoorganización es algo que distingue a cualquier formación pública: se construye y propone como público mediante un modo de discurso concreto. El contrapúblico es un reflejo especular consciente de las modalidades e instituciones del público normativo, pero que busca dirigirse hacia otros temas y otros imaginarios:

Los contrapúblicos son “contra” (sólo) en el sentido de que intentan aportar diferentes modos de imaginar una sociabilidad con el otro y su reflexividad; como públicos, permanecen orientados hacia la circulación del otro de una manera que no es sólo estratégica sino constitutiva de los miembros y sus afectos.⁵

Aquí es particularmente interesante, no sólo la transformación de las instituciones artísticas “burguesas” por medio de agentes específicos, sino también, el movimiento actual hacia la autoinstitucionalización intencionada que se observa en plataformas relacionadas con el arte tales como 16 Beaver Group en Nueva York, bbooks en Berlín, Center for Land Use Interpretation en Los Angeles, Center for Urban Pedagogy en Nueva York, Copenhagen Free University, Community Art School en Zagreb, Institute of Applied Autonomy en Boston, The Invisible Academy en Bangkok, School of Missing Studies en NY, Belgrado y Amsterdam, University of Openess en Lóndres y Université Tangente en París; de alguna manera todas ellas reflejan y plantean modelos inversos de centros educativos. Aquí los discursos se establecen y circulan no a través de una negación de “publicidad”, sino a través de una deliberada y táctica autoinstitucionalización. Las maquinas sociales para la producción de conocimiento devienen subjetivas, producidas a través de la identidad en lugar de producir identidad. Tal y como declara una de estas autoinstituciones:

Copenhagen free University es una voz en un murmullo de voces. No somos dos o tres individuos, somos una institución que fluctúa a través de diversas relaciones sociales, en el proceso de ser producidos y producir. Somos los que estamos en la casa. Esta posición establece una formación en continuo cambio de nuevos contextos, plataformas, voces, acciones pero también mediante inactividad, rechazos, evacuaciones, retiradas, éxodos. Según el situacionista Asger Jorn, la subjetividad es un punto de vista desde dentro de la materia, “una esfera de interés”, y no necesariamente aquello que puede ser equitativo con el ego individualizado. [...] Copenhagen Free University es una “esfera de interés” que surge de la vida material que experimentamos y que siempre será politizada por encima de cualquier ciudadanía. Nuestro ámbito es tanto local como global, buscando a compañeros de viaje tanto a la vuelta de la esquina como a lo ancho del mundo.⁶

Aquí tratamos con una noción del cotidiano, desde un intento de relacionarnos con las condiciones de vida dentro de la economía del conocimiento del mundo postfordista, una táctica con un doble movimiento, tanto de protesta como de retirada. También podríamos describir este movimiento como *una política de la vida cotidiana*, más que de representaciones, deliberaciones y/o de grupos. Esto implica una noción diferente de “lo político” que no versa únicamente sobre el movimiento, sino que incluye el momento, el aquí y ahora. En palabras de Stephan Geene, otro autorproductor:

Lo que bbooks pretende, desde mi punto de vista (aunque no es algo que tenga consenso en el grupo), es mantener un tipo específico de “opción” para “lo político”, una opción que explícitamente es no utópica en ninguno de sus aspectos. La opción se basa en la premisa de que lo político no quiere decir trabajar por un objetivo político determinado y que no tiene nada que ver con sacrificar la propia vida (tiempo), sino más bien con invertir en la “máquina” que genera “la vida de cada uno” como proceso político.⁷

Dejadme ofrecer otra definición siguiendo la línea de los contrapúblicos: Lo que nos jugamos aquí es la articulación de la experiencia. Es ensamblaje más que espectáculo. Donde las instituciones de la industria cultural sólo ofrecen infinitas “experiencias nuevas”, la producción de “cuerpos” autoinstitucionalizados tiende a aparecer como particularmente aburrida, nada espectacular, en relación a la organización de la experiencia.

En estos tiempos de capitalismo global expansivo, de privatización de la cultura y criminalización de la izquierda crítica, no sólo resulta apropiado, sino ciertamente crucial debatir y evaluar modos de crítica, participación y resistencia en el campo eléctrico que se da entre el ámbito cultural y la esfera política. O en otras palabras, el campo eléctrico que se da entre la representación política y las políticas representacionales, entre la presentación y la participación. Creemos firmemente que el ámbito de la cultura es una herramienta a usar en la creación de plataformas políticas y de nuevas formaciones políticas más que una plataforma de base en sí; que el arte importa, o al menos debería importar y no ser únicamente un patio de recreo para la expresión y/o el análisis propio. De cualquier modo, un proyecto como este requiere pensamiento, análisis y una reflexión sobre lo que estos términos, política y cultura, implican en la situación actual. En primer lugar es obvio que ambos territorios han sido

pluralizados y fragmentados, sino dispersados y disueltos a lo largo de la actual era posmoderna. Ya no podemos hablar de categorías homogéneas en singular, sino más bien de diversas esferas políticas y diversos ámbitos culturales que a veces se conectan y/o se superponen, y otras derivan hacia la autonomía y/o el aislamiento. Ambos territorios conllevan una amplia subdivisión de redes, agentes e instituciones.

En los estados del bienestar occidentales el ámbito cultural se ha contemplado tradicionalmente como un territorio idealmente autónomo de la esfera política, y de acuerdo a esta visión se ha estructurado, financiado e institucionalizado como entidad separada, como algo apartado de lo político con una esfera pública diferente. Extrañamente, ha sido esta relativa autonomía: el haber sido apartado de cualquier representación y control político directo, permitiendo una producción de conocimiento y de procesos de pensamiento diferentes, la que ha otorgado al ámbito cultural su potencial para la crítica y el debate político. Desafortunadamente, ha sido esta misma autonomía relativa la que ha llevado a esta despolitización de la producción cultural y a la configuración del mundo del arte como un club elitista y exclusivo.

De cualquier modo hoy, bajo el violento ataque neoliberal a lo largo y ancho de todo occidente, la cultura está siendo privatizada y corporativizada, tanto en términos de financiación como de producción. La cultura empresarial crea representaciones y subjetividades dominantes en vez de culturas alternativas o contraculturas. El neoliberalismo hoy se alinea sin fisuras con las actuales corrientes europeas de fascismo “aterciopelado” de los gobiernos democráticamente elegidos de Austria, Dinamarca, Holanda y otros países, que conducen al vilipendio del intelectualismo de izquierdas y el activismo político, en algunos casos tras el 11S ha llegado incluso a criminalizar a los activistas.

Este estado actual de las cosas, tanto en el ámbito cultural como en la esfera política, conduce a la posible radicalización, más que a una corriente mayoritaria de práctica crítica dentro del arte y el activismo, en algunos casos como estrategia y en otros involuntariamente. Es una batalla que se libra en dos frentes, dirigida tanto hacia las corrientes políticas mayoritarias como internamente hacia la creación de identidades políticas y plataformas: ¿Qué podemos hacer por nosotros mismos? De cualquier manera, tal empeño requiere reflexionar aún más sobre las nociones de cultura y política, pero también sobre la construcción de identidades, las nociones entorno a lo local, o si lo prefieres, la mediación entre particularidad y universalidad, los espacios públicos y las estrategias activistas, las redes y las circunscripciones. Sobre la creación de equivalencia y traducción, tal y como sugiere el artista/activista Gregg Bordowich podemos aprender del activismo en torno al SIDA: *MEDICINA PARA MI CUERPO AHORA*. Esto exige una continua negociación, traducción y articulación entre los agentes interesados y los grupos. Es necesario establecer redes, para comparar y mediar tanto en las prácticas como en la teoría. El arte importa, ciertamente, pero el arte no es bastante

Simon Sheikh*

***Simon Sheikh** es crítico y comisario de arte, editor de *critical readers series*, publicada por b_books (Berlín). Profesor adjunto de Teoría del Arte y coordinador del Programa de Estudios Críticos de la Malmö Art Academy, Suecia. Dirigió el Overgaden – Institute for Contemporary Art de Copenhague entre 1999-2002 y trabajó como comisario en el NIFCA, Helsinki, entre 2003-2004. Editor de la revista *Øjeblikket* 1996-2000, y miembro de GLOBE grupo de proyectos de 1993-2000. Sus trabajos como comisario incluyen exposiciones como: *Exclusion*, Consul, Århus, 1993, *I Confess*, Nikolaj – Copenhagen Contemporary Art Center, 1995, *Escape Attempts in Christiania*, Copenhagen, 1996 (con GLOBE), *DoItYourself – Mappings and Instructions*, Bricks+Kicks, Vienna, 1997, *Models of Resistance*, Overgaden, Copenhagen 2000 (con GLOBE), Naust Øygarden, Bergen, Norway 2000, *In My Room*, Nordic Video, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Circa Berlin, Nikolaj – Copenhagen Contemporary Art Center, 2005, *Capital (It Fails Us Now)* en UKS, Oslo, 2005 y *Kunstihoone*, Tallinn, 2006. Sus publicaciones más recientes incluyen las antologías: *We are all Normal* (with Katya Sander), Black Dog Publishing, London 2001, *Knut Åsdam* (monograph), Fine Arts Unternehmen, Zug, 2004, *In the Place of the Public Sphere?*, b_books, Berlín, 2005 y *Capital (It Fails Us Now)*, b_books, Berlín, 2006. Sus escritos también se pueden encontrar en publicaciones periódicas como: *Afterall*, *AnArchitectur*, *Springer* y *Texte zur Kunst*. Vive y trabaja en Berlín y Copenhague.

traducción de ana buitrago

— Este artículo se publicó por primera vez en republicart.net (oct.2004) con el título ***Representación, protesta y poder: el artista como intelectual público***. republicart.net es un sitio editado por el **eipcp** (instituto europeo para políticas culturales progresivas), que en la actualidad edita “trasversal” una revista multilingüe en internet www.eipcp.net

Notas

1 Michel Foucault, “What is an Author?”, 1969, reimpresso en *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press: Ithaca, New York, 1977, pp. 113-138.

2 Walter Benjamin, “The Author as Producer”, 1934, reimpresso en *Reflections*, Harcourt Brace Joanovich: Nueva York, 1978, pp. 220-238. Roland Barthes, “The Death of the Author”, 1967, reimpresso en *Image/Music/Text*, Hill & Wang: Nueva York, 1977, pp.142-148.

3 Foucault, op.cit., p.1378.

4 Antonio Gramsci, “Intellectuals” Prison Notebooks Q 12, 1932, reimpresso en *The Antonio Gramsci Reader*, Lawrence and Wishart: Londres, 1999, pp.301-311. 5

5 Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Nueva York: Zone Books, 2002, pp. 12-122. El capítulo 2 de este volumen está editado en castellano: “Públicos y contrapúblicos”, Michael Warner, *Contra Textos*, Barcelona 2008, traducción de Miguel Martínez Lage

6 Copenhagen Free University, “All Power to the Copenhagen Free University”, en: Katya Sander and Simon Sheikh (Eds.), *We are All Normal (and we want our freedom)*, Black Dog Publishing: Londres, 2001, pp. 394-395.

7 Stephan Geene, “selfportrait of more than me: a group or its fragments”, en: Simon Sheikh (Ed.), *In the Place of the Public Sphere?*, oe / b_books: Berlín, 2004, p.215.