

## SECRETO Y PUBLICIDAD

### *LA REACTIVACIÓN DE LA VANGUARDIA*

La pasada década ha sido testigo de un uso creciente por parte de los artistas jóvenes de estrategias y formas derivadas de las neovanguardias: fluxus, arte conceptual y performance. Esto ha suscitado acusaciones de plagio en la generación de artistas mayores, que sienten que los jóvenes están obteniendo reconocimiento por «cosas que nosotros hicimos hace treinta años», sin reconocer y a veces –lo cual es peor– sin *conocer* la obra de sus predecesores. ¿Son, entonces, estas repeticiones supervivientes ciegas y mudas de formas que hace mucho tiempo sobrepasaron su mejor edad? Hay de hecho jóvenes artistas que están haciendo obras neoconceptuales o al estilo fluxus que parecen una exasperantemente minúscula variación de algo que ya se había hecho antes: crear «obras de arte sociales» cocinando cenas o pasando la noche con extraños; aceptando «trabajos» en profesiones no relacionadas con el arte. Aunque muchas de esas estrategias guardan un asombroso parecido con actividades que en la década de 1960 fueron mucho más marginales y tuvieron mucho menos éxito comercial, se mantiene el hecho de que la repetición de una cierta práctica dentro de un contexto histórico y cultural distinto tiene un significado y una función diferentes. A la teoría no le ha resultado fácil asumir este fenómeno, en parte porque todavía nos resulta difícil pensar en la historia en términos de supervivencias y repeticiones, como lo que Hal Foster ha denominado un «proceso continuo de protensión y retensión, un complejo relevo de futuros anticipados y pasados reconstruidos»<sup>1</sup>.

La cuestión crucial es si (y cómo) los artistas consiguen de hecho reactivar los impulsos vanguardistas o si meramente reciclan parte de sus formas de modo nostálgico. En el primer caso, se parecerían a los jacobinos de Benjamin, que aprovecharon el potencial revolucionario de la república romana para realizar su tiempo presente<sup>2</sup>. En el segundo, estarían

---

<sup>1</sup> Hal FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, Cambridge, Massachusetts, 1996, p. 29 [ed. cast.: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001].

<sup>2</sup> Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» [1940], *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, vol. I, núm. 2, Frankfurt am Main, 1991, p. 701.

más cerca de los artistas pastiche posmodernos que Jameson analizó en la década de 1980 que, precisamente, reciclaban signos incorpóreos. Mientras que Benjamin percibía el potencial liberador que supone el romper la historia lineal para llegar a una «imagen dialéctica», Jameson concluía que la era posmoderna tenía como resultado un consumo de motivos nostálgicos completamente desprovistos de verdadera conciencia histórica. La repetición activa y revolucionaria descrita por Benjamin había sido pervertida y convertida en un pasivo reflejo consumista<sup>3</sup>. La distinción entre las dos posturas, sin embargo, no es necesariamente nítida. Tal vez existan complejas amalgamas de ambos en cualquier fenómeno histórico: falsa ilusión y negación como importantes compañeros del conocimiento. Aby Warburg estaba convencido de que la práctica del Renacimiento era simplemente un híbrido de este tipo: los artistas intentaban deliberadamente utilizar formas antiguas, viendo en ellas un tiempo presente; pero a su vez también ellos eran absorbidos, poseídos, por las formas. Sus repeticiones no fueron completamente soberanas e intencionales; a veces eran involuntarias, como síntomas neuróticos<sup>4</sup>. No obstante, Warburg estaba firmemente del lado de la razón, y se centró en los intentos de los artistas de dominar los impulsos paganos codificados en las *Pathosformeln* antiguas que ellos desplegaban.

### *Arte y vida*

Con varios grados de explicitud, algunas de las recientes repeticiones de las estrategias vanguardistas han resaltado la cuestión del arte frente al —o a un— público. A medida que se ha ido haciendo más público el arte, su papel público, en un sentido más fundamental, se ha vuelto más dudoso. Este problema, por supuesto, ha sido abordado de manera instructiva en diferentes momentos de la historia de la vanguardia. Los artistas contemporáneos ofrecen a menudo repeticiones con variaciones de estos primeros métodos, marcando así la senda hacia un renovado examen histórico de estos «futuros anticipados» y «pasados reconstruidos». La teoría social se ha centrado también en la función problemática que desempeña la esfera pública y ha investigado las diferentes formas que puede adoptar. Siguiendo el ejemplo del arte y de la teoría, entramos en un ámbito en el que incluso repeticiones aparentemente ciegas pueden suponer importantes huellas mnemónicas; en los que incluso síntomas involuntarios pueden, sin embargo, contener elementos reactivadores.

---

<sup>3</sup> Fredric JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logia of Late Capitalism*, Durham, Carolina del Norte, 1991, pp. 1-54. Sobre las dos versiones de la repetición histórica, véase también Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out* (edición revisada), Nueva York, 2001, pp. 69-110.

<sup>4</sup> George DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, 2002, especialmente pp. 273-314.

Cualquier reevaluación parece condenada a empezar repitiendo lo que Peter Bürger escribió en su libro *Teoría de la vanguardia* (escrito en 1974), aun cuando sea para criticarlo o rechazarlo a continuación. El libro de Bürger es la consumación teórica de la ruptura, a finales de la década de 1960, con la concepción despolitizada de la vanguardia. Clement Greenberg había usado el término como sinónimo para su idea de arte moderno, con el que hacía referencia a artes «purificados» encerrados en su propia «área de competencia», en su propia historia. En términos de Jacques Rancière, tanto la concepción de la vanguardia profesada por Greenberg como la manifestada por Bürger pueden considerarse respuestas a la afirmación hecha por Schiller de que el arte y el juego estético sustentan, en cuanto esencia del ser humano, «todo el edificio del arte de lo bello y del arte aún más difícil de vivir»<sup>5</sup>. Como Rancière ha demostrado, el crucial y incluido en «el arte y la vida» se ha interpretado de diversas maneras. Como otros antes que él, Greenberg vinculó el arte a la vida mediante la concepción de una «vida del arte» independiente, desde Manet a Morris Louis. Por su parte, Bürger se centró en la forma en que movimientos como el dadá y el surrealismo, cuya importancia había sido minimizada por la concepción «moderna» de la vanguardia, habían intentado utilizar el arte para transformar la vida. La categoría autónoma y especializada del arte moderno se trató como un obstáculo que había que superar; el arte no debía limitarse a su propia pequeña esfera, debía revolucionar la sociedad. El objetivo supremo del dadá, del surrealismo y de la «vanguardia histórica» en general había sido integrar el arte en el *Lebenswelt* [«Mundo de la Vida»], en la sociedad y en la vida diaria.

La vanguardia histórica había fracasado, pero Bürger era comparativamente comprensivo con esto, al tiempo que se mostraba notablemente duro con las neovanguardias de posguerra que, en su opinión, meramente repetían las formas y las estrategias ideadas por sus predecesores, cosechando un enorme éxito institucional y comercial sin luchar realmente por el cambio. Bürger ha sido criticado por su ceguera a las distinciones que hay dentro de esta repetición; por no ver que la neovanguardia había intentado adaptarse a las nuevas circunstancias. También la vanguardia histórica había optado a menudo por mofarse de la modernidad capitalista (dadá) o por las evocaciones utópicas de lo que no puede ser (*De Stijl*) en lugar de intentar integrar arte y vida<sup>6</sup>. Esto es realmente cierto, pero lo que importa es que en la vanguardia se daba una constante *oscilación* entre la ironía, las visiones utópicas y el deseo de efectuar un cambio real: los dos primeros elementos podían conducir al último, que, a su vez, cuando se frustraba, podía revertir a la distancia irónica o utópica. Las visiones de Malevich encontraron su parangón en los intentos constructivistas de realizar un arte «productivista»; Constant alió su

<sup>5</sup> Véase Jacques RANCIÈRE, «La revolución estética y sus resultados», *NLR* 14 (mayo-junio de 2002).

<sup>6</sup> H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, cit., pp. 15-16.

Nueva Babilonia, que se mantuvo esencialmente como un proyecto artístico, con las intervenciones revolucionarias de los situacionistas.

### *Las corrupciones de la esfera pública*

En una notable repetición y crítica a Bürger, Jürgen Habermas ha sostenido que el intento de «reconciliar arte y vida» descrito por aquél estaba destinado al fracaso, porque sólo funcionaba a partir de una de las esferas autónomas de las que consta la sociedad actual<sup>7</sup>. Para Habermas, como para Weber, la sociedad moderna suponía una descomposición de las «cosmovisiones» unificadas en los diferentes campos de la ciencia, el arte y la moral, o el derecho; cada uno convertido en buena parte en dominio de los especialistas. Las vanguardias quizá intentasen dejar atrás el mundo del arte para reformar la vida, pero no consiguieron penetrar en las demás esferas. La estructura básica de la sociedad moderna se mantuvo intacta. A Habermas este fracaso del proyecto vanguardista no le preocupaba especialmente: en su opinión, la destrucción de las distintas esferas significaría una regresión, una ruptura con el «proyecto de modernidad» que emergió con la Ilustración.

Las esferas weberianas del arte, la ciencia y el derecho no están, por supuesto, completamente aisladas entre sí, ni siquiera aunque sus discursos internos sean principalmente autónomos. También coexisten en la esfera pública, cuyos orígenes Habermas rastreó hasta los «ciudadanos pensantes» del Reino Unido en el siglo XVIII<sup>8</sup>. Si bien cada uno de los dominios especializados tiene su propio espacio interno, semipúblico—constituido por revistas de arte o congresos científicos, por ejemplo—, también requieren una esfera pública general que medie entre ellos y el resto de la sociedad. Las esferas menores afectan al «mundo exterior» a través de esta *Öffentlichkeit*. Esto se manifestó de modo contundente cuando por primera vez apareció en el siglo XVIII la crítica del arte como una esfera autónoma dentro del debate público: las primeras reseñas críticas del Salón Francés eran panfletos ilegales, porque se consideraba que con el ataque a artistas patrocinados por el Estado se debilitaba todo el Antiguo Régimen: cuando se censuraba la decadencia de su arte, también se condenaba la podredumbre del Estado.

La esfera pública se ha descrito como una ficción que crea su propia realidad. Cuando las personas empiezan a considerarse entre sí los representantes de dicha esfera, como hicieron estos primeros críticos modernos, la idea de ésta se convierte en una invitación a empezar a comportarse como si realmente existiese: «la idea de que existe un público es motivadora, no

<sup>7</sup> Jürgen HABERMAS, *Die Moderne—ein unvollendetes Projekt*, Leipzig, 1992, pp. 32-54.

<sup>8</sup> J. HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1990 [1962], pp. 54-160.

simplemente instrumental»<sup>9</sup>. A medida que se iba especializando el arte moderno, la capacidad de la crítica de arte para influir sobre otras esferas disminuyó. Pero estaba todavía dirigida a un público, o a diferentes públicos, a menudo superpuestos. En el núcleo del mundo del arte había un grupo semipúblico de profesionales, que se comunicaban entre sí, en lugar de dirigirse a una audiencia más amplia. Pero incluso las formas más esotéricas de arte moderno y contemporáneo plantean la afirmación implícita de que personifican algo que debería –aunque no lo haga– importar a la sociedad en su conjunto.

Esa afirmación suena ahora bastante desesperada. Si la esfera pública propuesta originalmente por la burguesía del siglo XVIII había prometido un foro para el debate racional e instructivo, la concentración de medios de comunicación que tuvo lugar en el siglo XIX condujo a un dominio público cada vez más sensacionalista y consumista: «la naturaleza pública crítica se sustituye cada vez más por una naturaleza pública manipuladora». Para Habermas, el hecho de que los medios de comunicación se centrasen cada vez más en la vida privada –tanto de la gente común como de los famosos– se podía considerar como una repetición de una forma premoderna de «naturaleza pública representativa», en la que el rey, en cuanto personificación del orden social y divino, estaba más allá de toda crítica. Aunque tenían una función subordinada, los nobles de rango inferior encarnaban igualmente este orden. Las figuras públicas, los políticos o las estrellas actuales, son también representaciones en este sentido, aunque como personificaciones de una cultura mediática cambiante, no de un sistema absolutista inmutable. «La esfera pública se convierte en corte», en espectáculo barroco, más que en discurso racional y sostenido<sup>10</sup>.

La película realizada por Robert Altman en 2001, *Gosford Park*, conecta y contrapone la decadente aristocracia británica de entreguerras con el mundo del cine; de hecho, con toda la industria cultural. La película trata, por una parte, de un misterioso asesinato al estilo Agatha Christie, ambientado durante el transcurso de un fin de semana en una casa de campo inglesa en el año 1932. Las múltiples cámaras de Altman deambulan «arriba» y «abajo», retratando a los criados que viven sus pasiones a través de la vida de sus señores. Hay algunos elementos ajenos en la partida: Ivor Novello, galán y protagonista de *The Lodger* [«La habitación», titulada en España *El enemigo de las rubias*], y su amigo, un productor cinematográfico judío estadounidense que busca detalles «realistas» para una película de misterio de Charlie Chan, con una ambientación similar. Al pertenecer al mundo del espectáculo, Novello es ajeno a los huéspedes aristocráticos de la casa, que dejan completamente claro su desprecio por el cine. Una anciana especialmente despiadada se refiere a *The Lodger* –acababa

<sup>9</sup> Michael WARNER, *Publics and Counterpublics*, Nueva York, 2002, p. 12.

<sup>10</sup> J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, cit., pp. 270, 299.

de hacerse una versión hablada del original mudo de Hitchcock— como *The Codger* [«el viejales»].

### *Los medios de comunicación de masas: ¿una vanguardia pervertida?*

La ironía es que son mucho más parecidos a Novello de lo que creen. Él es simplemente un nuevo tipo de aristócrata, en la esfera de los medios de comunicación. Como sus parientes trasnochados, sólo que con más éxito, proporciona un espectáculo emocionante a las clases inferiores. En una escena hermosamente elaborada, los embelesados criados se quedan de pie en el oscuro pasillo que conduce a la sala de estar, escuchando a Novello cantar dentro. La mayoría de los invitados de clase alta se muestran indiferentes a la actuación, pero para los criados todos ellos son estrellas, aunque Novello es el más seductor. Todos proporcionan espectáculo a los sirvientes, y asiduamente se produce un intercambio de cotilleo sobre su vida privada. Para Bürger, mientras que la vanguardia había fracasado en su intento de disolver el arte en cuanto esfera autónoma, la industria cultural había alcanzado la perversión de dicho objetivo, una *falsche Aufhebung* de la autonomía artística. Sus productos omnipresentes *cambiaron* la vida de las personas, aunque sólo fuese introduciéndolas en diferentes patrones de consumo<sup>11</sup>. La pervertida esfera pública de los medios de comunicación de masas se había convertido, efectivamente, en una vanguardia distópica que ahora alteraba con éxito las esferas autónomas. La película de Altman es un estudio comprensivo sobre los efectos que este monstruo cultural tuvo sobre la vida de las personas.

¿Cuál fue la respuesta dada por la neovanguardia de las décadas de 1960 y 1970 a los indicios de que una fuerza cultural alternativa, en forma de medios de comunicación de masas, estaba pervirtiendo sus propios objetivos? Andy Warhol, que centró conscientemente su práctica en estos medios comerciales, fue a menudo rechazado por los partidarios del arte de vanguardia. Los números de *Artforum* editados a finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 dan la impresión de que la revista hacía hasta lo imposible por evitar analizar el arte de Warhol y todo lo que él significaba. *Artforum* está íntimamente ligada a las tendencias posminimalistas y conceptuales y a otras tendencias relacionadas de la neovanguardia; reacciones, en parte, contra el arte moderno abstracto de las décadas de posguerra, y que buscan formas de romper el cubo blanco de la galería. Warhol también hacía esto, pero integrando su arte en la economía del espectáculo. Su revista *Interview* comenzó como publicación cinematográfica *underground*, se volvió progresivamente superficial y acabó siendo una revista que se hacía eco del estilo de vida *yuppie* de la

<sup>11</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974, p. 68 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997].

década de 1980. Warhol dio el paso de la vanguardia a su *Doppelgänger* [«sosas»], la industria cultural. Las inauguraciones se convirtieron en acontecimientos sociales; las actuaciones especiales en series televisivas y el trabajo de los *paparazzi* pusieron la fama universal al alcance del artista.

La conducta de Warhol ha sido quizá más emulada de lo merecido entre los artistas contemporáneos: el deseo de integración en el mundo de la moda, de los anuncios publicitarios y de la cultura popular se ha extendido. Pero —de la misma forma que la obra de Warhol siguió exponiéndose en los museos y analizándose en revistas de arte (finalmente, hasta en *Artforum*)— al tomar como objetivo los medios de comunicación de masas, los artistas contemporáneos no han abandonado el mundo del arte. En cualquier caso, ahora pueden combinar sus actividades en diferentes esferas con mayor facilidad. Durante buena parte de su carrera, el éxito mediático de Warhol amenazó con debilitar su credibilidad en el mundo del arte. Ahora que ese mundo se ha convertido en parte de los medios, los artistas que trabajan como actores de videoclips y fotografías de moda son tan bien recibidos en museos y galerías como en las revistas ilustradas de arte donde podrían hacer desfiles de moda. En la actualidad, prácticamente nadie hace distinción entre que su obra aparezca en las «páginas artísticas», bajo el control editorial de la revista, o en un anuncio «experimental» realizado por un diseñador de moda, que tenga como objetivo al público de revistas de arte. Tales fenómenos convierten a Warhol en profeta e indudablemente han contribuido a estimular un enfoque más amplio y crítico en el estudio de su obra, libre del tradicional enfoque histórico del arte, centrado en sus cuadros; lo cual no quiere decir que esta vanguardia neowarholiana sea un fenómeno particularmente alentador. Los artistas que piensan que pueden por fin escapar de la esfera aislada y autónoma del arte acaban convirtiéndose en pasto de una vanguardia pervertida a la que no pueden controlar o incluso en la que ni siquiera pueden influir en grado significativo.

La otra respuesta a los medios de comunicación populistas —y a las revistas de arte conservadoras— era crear los propios medios. Revistas y publicaciones de poca circulación se convirtieron en medios de comunicación cruciales para las vanguardias del siglo xx. Cuando dichas revistas penetraban en la esfera pública en general, era en forma de caricaturas que se burlaban de la última forma de «locura» artística; las revistas de arte convencionales estaban sólo un poco más interesadas. Diversas publicaciones dadá y surrealistas (desde la beligerante y política *La Révolution surréaliste* a la ilustrada *Minotaure*) intentaron crear algo cercano a lo que la teoría contemporánea ha denominado contrapúblico: un público que en cierta medida tiene una categoría social subordinada y que critica a los medios de comunicación convencionales y a la ideología dominante. Nancy Fraser, que introdujo el término «contrapúblicos subalternos», se centró en grupos sociales subordinados como las mujeres, los ciudadanos de color y los homosexuales. Michael Warner, a pesar de hacer un especial hincapié en la experiencia *queer*, ha sostenido que los participantes

en un contrapúblico pueden no tener otra razón para ser «subalternos» que su identificación con este grupo: ya sea una tendencia fundamentalista, una tribu de cultura juvenil o la «bohemia artística»<sup>12</sup>.

Se puede considerar, en consecuencia, que las vanguardias no intentaban establecer a priori un contrapúblico debido a un estigma social –sus participantes eran a menudo hombres blancos de clase media, aunque había algún que otro Claude Cahun–, sino crearlo a partir de una disensión radical con la forma dominante de esfera pública y con la sociedad que ésta representaba. Las publicaciones de vanguardia diferían de los medios de comunicación y de las publicaciones artísticas y literarias más tradicionales que, igualmente marginales, pertenecían meramente a la industria cultural. Éstas tenían como objetivo un grupo especializado, un grupo de amantes del arte, mientras que la vanguardia consideraba sus producciones como contramedios que intentaban crear, o mantener, un público de oposición. De tal forma, potencialmente no se dirigían a un grupo limitado con un interés especial (como el arte), sino a una capa mucho más diversa que deseaba desarrollar una interpretación crítica de la sociedad.

### *Transgresiones batailleanas*

A finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, los situacionistas podían concebir sus publicaciones como medios para crear un contrapúblico revolucionario que llevase a cabo el verdadero cambio. En la década de 1930, Georges Bataille había adoptado un enfoque distinto. Aunque íntimamente relacionado con publicaciones como *Documents* y *La Critique Sociale* –por no mencionar el *Collège de Sociologie*, del que fue cofundador en 1937 y que se puede considerar un contramedio de la palabra oral–, Bataille se mostraba al mismo tiempo impaciente con dichos contrapúblicos, incapaces de provocar la revolución total que en opinión del escritor se necesitaba. En una reseña de varios libros de poesía surrealista que realizó para *La Critique Sociale* en 1933, Bataille criticó con mordacidad el abismo entre las ambiciones del surrealismo y sus resultados concretos. Recordó a sus lectores que el surrealismo había querido ser «un modo de existencia que superase los límites»; especialmente los límites del mundo literario y del artístico. El objetivo no había sido meramente la renovación artística, sino «surrealizar» la vida, creando así una revolución social. En la práctica, como subrayó ácidamente Bataille, simplemente ha provocado recopilaciones de poesía, alguna buena (Tzara), alguna mala (Breton, obviamente), pero en cualquier caso, nada más que versos<sup>13</sup>. El surrealismo había fracasado en su intento vanguardista de revolucionar la vida, de ser algo más que meramente arte o poesía (aun-

<sup>12</sup> M. Warner, *Publics and Counterpublics*, cit., pp. 118-121.

<sup>13</sup> Georges BATAILLE, «Breton (André). Le revolver à cheveux blancs. Tzara (Tristan). Où boivent les loups. Eluard (Paul). La vie immédiate» [1933], en *Oeuvres complètes*, I, París, 1970, pp. 323-325.



que Bataille quizá hubiese sido menos duro con algunos de los pintores surrealistas).

El propio análisis que Bürger hace de la neovanguardia repite la condena de Bataille a su predecesor histórico: el diagnóstico de fracaso es el mismo. Como Habermas, Bataille era perfectamente consciente de que la autonomía del arte era sólo parte de un fenómeno más amplio. En un artículo titulado «L'Apprenti sorcier», señaló que la ciencia, el arte y la política (para Bataille ahora sólo una esfera más) operaban aislados entre sí, y que «la existencia así fragmentada en tres partes ha dejado de ser existencia: no es sino arte, ciencia o política»<sup>14</sup>. Lo que distingue a Bataille de Habermas y Bürger es, por supuesto, su profunda aversión a la herencia de la Ilustración. Bataille se dejaba guiar por una nostalgia romántica por los tiempos premodernos, poblados de seres equilibrados, «viriles», cuya vida giraba en torno a los mitos y rituales a través de los cuales se manifestaba lo sagrado. Su *Collège de Sociologie*, que organizaba conferencias de diversos oradores en una sala situada en la parte trasera de una librería, estaba dedicado a la *sociologie sacrée*. Para Bataille, el estudio de lo sagrado era un instrumento para provocar el renacimiento de éste. Pero la sociología, en cuanto disciplina científica, era estructuralmente similar al arte contemporáneo: una esfera autónoma de la sociedad moderna. No había razón alguna para que una vanguardia sociológica tuviese éxito allí donde la artística había fracasado: ¿estaría dicha empresa seguramente tan condenada como el surrealismo, desde el punto de vista de Bataille?

Es posible deducir la respuesta de Bataille a este enigma a partir de sus actividades y los escritos que publicó a finales de la década de 1930. En el análisis final, la vanguardia artística y la científica no eran más que peñaños hacia la verdadera vanguardia: la sagrada. El reino de lo sagrado había sido prácticamente clausurado por el hombre moderno, cuyo mundo estaba gobernado por el imperativo de la producción, lo cual le vedaba el acceso al consumo excesivo y derrochador que Bataille admiraba en los festines y sacrificios primitivos: el *potlatch*, por ejemplo<sup>15</sup>. Una vanguardia sagrada tendría que ser transgresora; no meramente para salir del mundo del arte e irrumpir en la «vida», sino también para forjar seres humanos completos y una sociedad nuevamente integrada. Esto no sería posible, en opinión de Bataille, sin la creación de nuevos mitos y rituales, capaces de suspender momentáneamente las instituciones y las leyes establecidas por el hombre.

<sup>14</sup> G. BATAILLE, «L'Apprenti sorcier» [1938], en Denis HOLLIER (ed.) *Le Collège de Sociologie* (1937-1939), París, 1979, pp. 46-47.

<sup>15</sup> Véase, G. BATAILLE, *La Part maudite, précédé de La Notion de dépense* [1933-1949], París, 1967.

## La evolución hacia la clandestinidad

¿Pero cómo podrían las infracciones meramente artísticas del surrealismo dar lugar una vez más a las transgresiones rituales impuestas por lo sagrado? En su teoría de la religión, expuesta en una serie de libros escritos en las décadas de 1940 y 1950, Bataille examinó la interrelación entre la prohibición y la transgresión: «una prohibición está pensada para ser transgredida», señala en *L'Érotisme*. Para él, el incumplimiento de la ley se relacionaba íntimamente con lo sagrado: la transgresión abría la puerta al mundo de los dioses, los festines y el sacrificio que se asentaban más allá de la ley, más allá de las prohibiciones. Pero su insistencia en que «la transgresión supera, sin destruirlo, un mundo *profano* al que complementa» sugiere que lo que está en juego aquí es una especie de equilibrio social y psíquico. Como Bajtin, Bataille sostiene que el orden del mundo profano está guardado por su completo opuesto, la transgresión (temporal y ritual) de sus normas<sup>16</sup>. Una vanguardia que consiguiese reestablecer lo sagrado como fuerza primaria sería verdaderamente revolucionaria, ya que destruiría el orden social moderno. Pero se volvería entonces profundamente conservadora: la guardiana de un mundo en el que las erupciones periódicas garantizarían el equilibrio.

El *Collège de Sociologie* tenía tan pocas probabilidades como el surrealismo de efectuar esta transición revolucionaria a un mundo poscapitalista que supusiese también un retorno a la era premoderna. No podía ser más que una investigación preliminar de la posibilidad de crear una vanguardia verdaderamente sagrada. Bajo esta luz debe comprenderse la atención prestada por Bataille y sus compañeros «sociólogos» a las sociedades secretas, a las que consideraban herramientas para un cambio radical. Bataille sostenía que la idea de sociedad secreta estaba ya implícita en la vanguardia artística, al menos desde el dadaísmo. Dejó claro que no le interesaban las conspiraciones vulgares, sino las organizaciones encubiertas capaces de crear nuevos mitos y rituales, que posteriormente se diseminarían ampliamente. En una conferencia pronunciada ante el *Collège* el 19 de marzo de 1938, Bataille propuso la primitiva secta cristiana como ejemplo de célula de ese tipo; una célula que de hecho había revolucionado el mundo. En un ataque de realismo, admitió que había ejemplos en contra, como la masonería; en su opinión, «un monde morte», una secta que nunca se había convertido en Iglesia<sup>17</sup>. Por otra parte, como demostró el historiador Hans Mayer en la conferencia pronunciada ante el *Collège* el 18 de abril de 1939, había modelos con más éxito y más cercanos.

En el ámbito de los ritos y los símbolos, sostuvo Mayer, Hitler no había creado realmente nada nuevo: por el contrario, había transformado en

<sup>16</sup> G. BATAILLE, *L'Érotisme*, París, 1957, pp. 72, 76.

<sup>17</sup> Roger CALLOIS [conferencia de hecho pronunciada por Bataille], «Confréries, ordres, sociétés secrètes, églises» [1938], en *Le Collège de Sociologie*, cit., pp. 283-286.

realidad política los tótems ideológicos de una amplia variedad de sectas reaccionarias<sup>18</sup>. Mayer buscó las raíces de este patrimonio en la era romántica y en la resistencia alemana contra Napoleón, cuando grupos secretos políticos y paramilitares habían creado un culto a la tradición germánica que se oponía ferozmente al racionalismo francés. No cabe duda de que Bataille, que se enorgullecía del título de «aprendiz de brujo» que Kojève le había adjudicado, estaba en cierto grado impresionado por este logro. No le satisfacía la confianza de la vanguardia en los contramedios: revistas como *La Révolution Surréaliste* y *Documents* tenían consecuencias drásticamente limitadas. La solución que intentó dar a este problema fue la de pasarse a la clandestinidad: crear un mundo secreto en el que el *Collège*, o *Acéphale*, la publicación salpicada de referencias a Nietzsche que él editaba en ese momento, meramente se insinuasen. Al mismo tiempo que el *Collège*, fundó una sociedad secreta, también llamada Acéphale, cuya misión era crear los nuevos mitos y rituales del futuro<sup>19</sup>. Tomadas en conjunto, las actividades de Bataille suponen seguramente la empresa más ambiciosa, más cuidadosamente meditada, más desesperada y más supremamente absurda de la vanguardia histórica. Pero en abril de 1939, cuando Mayer pronunció su conferencia, el tiempo se estaba agotando rápidamente. Pronto el *Collège* se dispersaría y Walter Benjamin, uno de sus frecuentes visitantes, estaría muerto. La secta de Bataille no llegaría a convertirse en Iglesia.

Mientras que Warhol se alió con un poder que estaba, efectivamente, cambiando las cosas –los medios de comunicación de una esfera pública corrupta–, Bataille se sumergió en la dirección opuesta, la del culto clandestino. Al contrario de lo que podría esperarse del mundo artístico fuertemente público de hoy en día, la tendencia de Bataille al secreto reaparece en algunas prácticas contemporáneas, pero combinada con la *publicidad* [*publicity*] de estas ideas ocultas. Si la artista hispano-holandesa Alicia Framis pasa la noche con extraños como cuidadora de sueños con un vestido plateado, esta «privatización» de la obra de arte se hace pública en exposiciones, con fotografías y artículos. Lo mismo se puede decir de Suchan Kinoshita, que realizó viajes con diversas personas a destinos desconocidos, o de Carsten Höller, que se encerró en el Atomium de Bruselas durante veinticuatro horas para ver cómo era el salir de la sociedad por un día, siguiendo aquí los pasos del rey Balduino de Bélgica, que abdicó durante veinticuatro horas para evitar firmar una ley sobre el aborto. La obra de Höller fue más «secreta», en el aspecto de que no publicó fotografías ni grabaciones de vídeo del acontecimiento, pero no obstante tuvo una amplia publicidad en el mundo artístico.

<sup>18</sup> Hans MAYER, «Les rites des associations politiques dans l'Allemagne romantique» [1939], *ibid.*, p. 452.

<sup>19</sup> Marc de KESEL, «Woord vooraf», en Marc de KESEL (ed.), *De sfinx van de sociologie. Georges Bataille, Een politieke filosofie van het politieke*, Lyon, 1985, pp. 59-69.

Tales actividades ya no conservan la esperanza de crear una secta que conduzca a grandes transformaciones sociales. Por el contrario, transmiten la sensación de que la comunicación significativa debe buscarse en un ámbito no público, en grupos reducidos. A continuación este hecho se hace público; el público en sí queda excluido de la esfera íntima del contacto o experiencia «real» y debe consumir dicho acto —o su idea— alejado del mismo. El conservador artístico francés Nicolas Bourriaud ha desarrollado lo que él denomina «estética relacional» con respecto a este tipo de obra, identificando el establecimiento crucial de las nuevas formas de comunicación como alternativas a los pervertidos medios de comunicación de masas; por ejemplo, organizando una fiesta o una cena<sup>20</sup>. Pero tales actividades tienden rápidamente a la mera *simulación* de un tipo de comunicación «más auténtico» y no consiguen crear un espacio público convincente. Su fugacidad y su reducida escala los convierte en algo exclusivo y cerrado.

El abrazo warholiano de una esfera pública corrupta o el retiro batailleano a un ámbito secreto no son, por fortuna, las únicas opciones. Desde hace una década se viene produciendo un sentimiento creciente de que es necesaria una esfera pública que, aunque se base en el mundo del arte, alcance también a una capa más amplia situada fuera de un círculo especializado. En parte, esto ha supuesto prestar nuevamente atención al papel central desempeñado por los contramedios, con reimpressiones de revistas como *Documents* y diversos estudios sobre las publicaciones de vanguardia. Si bien ha habido un elemento de elegancia radical en el renovado interés del mundo del arte por la Internacional Situacionista, éste ha servido en cualquier caso para poner de nuevo en el programa el *status* del público del arte, y la responsabilidad más amplia del arte en el establecimiento de una forma de esfera pública crítica. Raramente ha dedicado una vanguardia tanto empeño a crearse un público. La Internacional Letrista distribuía oscura y gratuitamente *Potlatch* con el objetivo —como posteriormente declaró Debord— de «constituir un nuevo movimiento»; *Internationale Situationniste*, una revista más accesible, se publicó después de que éste hubiera tomado forma<sup>21</sup>.

La recuperación del situacionismo en el mundo artístico de la década de 1990 ha sido atacada por T. J. Clark y Donald Nicholson-Smith por centrarse en la primera fase del grupo, cuando en él participaban artistas como Constant y Jorn, y olvidar las fases posteriores, más políticas<sup>22</sup>. Hay mucha verdad en esto y la razón, en muchos casos, está completamente

<sup>20</sup> Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, 1998.

<sup>21</sup> Guy DEBORD, prefacio [1958] a *Potlatch 1954-1957*, París, 1996, p. 8.

<sup>22</sup> T. J. CLARK y Donald NICHOLSON-SMITH, «Why Art Can't Kill the Situationist International», *October*, núm. 79, invierno de 1997, pp. 15-31; Peter WOLLEN y T. J. CLARK/Donald NICHOLSON-SMITH, «Letters and Responses», *October* 80 (primavera de 1997), pp. 149-151. Véase también el comentario de Debord a las maniobras «nashistas» del mundo artístico en «*Cette mauvaise réputation ...*», París, 1993, p. 35.

clara: Jorn y Constant proporcionaron objetos para exponer y mercancías para vender. Pero las cosas no siempre son tan sencillas. El que un espacio de exposición como Witte de With, de Rotterdam, presente una exposición de Nueva Babilonia quizá sea un intento de una minoría dentro del mundo artístico de utilizar esta esfera para establecer un contrapúblico crítico, no una conjura diabólica para despolitizar el situacionismo. Desde esta perspectiva interna al arte, el centrarse en la fase de Constant y Jorn tiene sentido: en esta fase, la Internacional Situacionista todavía no había cortado sus lazos con el mundo del arte, así que sus prácticas tal vez ayuden a comisarios, críticos y artistas a comprender de qué manera pueden los medios artísticos funcionar como contramedios, en lugar de funcionar como publicaciones especializadas.

### *Cómo borrar el «y»*

Sólo gradualmente, los intentos de «fundir el arte y la vida» de una manera grandiosa dieron lugar a que el uso o los usos de los medios de comunicación, y las formas de esfera pública que éstos suponen, constituyesen el centro de atención. Este cambio se puede observar, por ejemplo, en los escritos de Allan Kaprow. En un texto de 1971, el hombre que promovió (y bautizó) *environments* y *happenings* describió la actividad vanguardista de convertir el *no arte* en arte: uno toma una cosa, una idea, un acto que no se considera arte, y entonces declara que lo es, o lo utiliza como base para una práctica artística. Los artistas que se apuntaron a este juego han «informado, en todo momento, al *establishment* artístico de sus actividades, para poner en movimiento las incertidumbres sin las que sus actos no tendrían significado». Había otra estrategia *antiartística*: el sabotaje deliberado a las convenciones y a los valores del arte, como en buena parte del dadaísmo; pero esto era incluso más desesperado que la apropiación del no arte. Kaprow abogó por una tercera opción, el *inarte* y, escribiendo sobre el «inartista», afirmó que:

Agencias encargadas de difundir a través de los medios de comunicación de masas la información para instigar actividades sociales se convertirán en los nuevos canales de conocimiento y comunicación, no sustituyendo la antigua «experiencia artística» clásica (independientemente de todas las cosas que dicha experiencia haya podido ser) sino ofreciendo a los antiguos artistas formas atractivas de participar en procesos estructurados que puedan revelar nuevos valores, como el de la diversión. A este respecto, las actividades tecnológicas de los no artistas y los inartistas actuales se multiplicarán a medida que la industria, el gobierno y la educación vayan proporcionando sus recursos<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Allan KAPROW, «The Education of the Un-Artist, Part I» (1971), *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley, Berkeley, 1993, pp. 98, 106.

Es fácil rechazar un optimismo tecnocrático tan ilusorio, expresado en una confusa grandilocuencia (¿qué actividades sociales?, ¿qué procesos estructurados?) que esconde por completo la cuestión de si la industria y el gobierno determinarán los nuevos valores al tiempo que proporcionan los fondos. Aun así, el texto es un síntoma interesante, al representar la lucha de Kaprow con la función pública del arte, algo que él considera opcional. Por consiguiente, «un inartista es alguien ocupado en trabajos variados, en modernizar». Deja de ser un artista y aspira «a convertirse, por ejemplo, en contable, ecologista, jinete acrobático, político, vago de playa». Vemos de nuevo el ideal vanguardista de integrar arte y vida, no entrando a formar parte de la industria cultural (Warhol), ni mediante actividades secretas que tengan como objetivo transformar todo el orden social y crear un mundo nuevo que ya no dispondría de arte autónomo (Bataille), ni mediante actividades contrapúblicas con el mismo objetivo (situacionistas), sino adoptando diferentes identidades profesionales. «Cuando el arte constituye sólo una de las diversas funciones posibles de una situación, pierde su *status* privilegiado y se convierte, por así decirlo, en un atributo en minúsculas». Cuando un inartista se convierte en político —Kaprow da el ejemplo de uno que participó con éxito en unas elecciones locales—, la mayoría considerará que sus actividades son políticas y unos cuantos las considerarán una forma de arte<sup>24</sup>.

Esta defensa de una especie de doble código ha demostrado ser profética: en la década de 1990, los artistas empezaron a desempeñar actividades de empresarios, asesores, antropólogos, restauradores, biólogos, etcétera. A menudo no está en absoluto claro si esto es simplemente un cambio de trabajo o simplemente una mascarada. El «trabajo» se presenta normalmente en un contexto artístico, como una revista o exposición; es decir, se hace público, aunque sea de manera limitada. La diferencia entre los inartistas y aquellos que utilizan el no arte y en todo momento «informan al *establishment* artístico de sus actividades» resulta ser muy vaga. Para Kaprow, «cambiar de trabajo» implicaba la posibilidad de penetrar en la «vida» y hacer cosas que se pudiesen presentar o contemplar como arte, pero que no tuviesen por qué serlo. Había un elemento de elección. También pensaba que los artistas podían implicarse en una esfera pública diferente y más satisfactoria, trabajar en los medios de comunicación de maneras no limitadas por el hecho de ser arte (o de ser percibidas como tal).

Cuando esto sucedió, normalmente adoptó un giro más warholiano, y simplemente significó la integración del arte en los anuncios publicitarios o en la moda: véanse los anuncios ideados para Benetton por Oliviero Toscani, que siempre ha presentado su trabajo como actividad vanguardista. Joseph Beuys quería utilizar su imagen de chamán para efectuar cambios, aprovechando los medios de comunicación de masas, así como

---

<sup>24</sup> A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, cit., pp. 104-105.

el mundo del arte; pero los medios tendieron a reducirlo al estereotipo de artista chiflado. Warhol admiraba a Beuys y lo consideraba una verdadera estrella, más afín a Marilyn que a otros artistas visuales, y lo retrató en una serie notable de cuadros. Si bien Beuys tuvo un éxito parcial en la transformación del contexto del arte mediante *performances*, conferencias y debates, haciendo que se centrara menos exclusivamente en la contemplación de obras estáticas, la pervertida vanguardia de los medios de comunicación de masas frustró sus intentos de situarlo al servicio de una práctica verdaderamente radical.

### *Emplazamiento y no emplazamiento*

Los artistas han redescubierto, por consiguiente, la necesidad de presentar su obra –independientemente del «trabajo» que hayan adoptado– en medios relacionados con el arte, una situación que Robert Smithson sometió a fructíferos análisis a finales de la década de 1960. En un momento en el que muchos artistas intentaban escapar del espacio de la galería «cambiando de trabajo» o realizando esculturas monumentales en algún punto del desierto, Smithson señaló que a menudo se veían obligados a volver a la galería para presentar su obra, de una forma u otra. «Parece que no importa lo lejos que te vayas, siempre te ves arrojado de nuevo a tu punto de partida»<sup>25</sup>. Esto se debía en parte a un imperativo económico: algo –fotografías, objetos, dibujos– tenía que exponerse y venderse para permitir que el artista trabajase. Pero al menos tan crucial como vender era *ser visto*: el cubo blanco de la galería era el medio que hacía la obra del artista visible para una audiencia.

Por supuesto, los medios impresos pueden tener la misma función: los artistas de la década de 1960 descubrieron la revista como medio para comunicar sus proyectos. Los artículos fotográficos de Smithson, publicados en *Artforum* y otras revistas, se encuentran entre sus obras más importantes. Pero dado que, en gran medida, las revistas de arte se centran en la crítica de exposiciones, este primer medio seguía siendo una forma importante de llegar al segundo. En respuesta a esto, Smithson desarrolló «la dialéctica del emplazamiento y el no emplazamiento», mediante la cual examinaba la relación entre el espacio artístico y el mundo exterior. Sus obras sin emplazamiento consisten en recipientes llenos de tierra o piedras: «el no emplazamiento existe como una especie de profundo mapa tridimensional y abstracto que señala a un emplazamiento específico en la superficie de la tierra»<sup>26</sup>. Con sus emplazamientos-no emplazamientos, Smithson superó los intentos vanguardistas de abolir el

<sup>25</sup> Robert SMITHSON, «Fragments of an Interview with P. S. (Patsy) Norvell» [1969], en *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley, 1996, p. 192.

<sup>26</sup> Paul CUMMINGS, «Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution» [1972], en R. Smithson, *The Collected Writings*, cit., p. 295.

mundo del arte: a pesar de todas sus imperfecciones, éste proporcionaba medios de comunicación que debían ser utilizados, no desdeñados.

Aunque Smithson prefería la materialidad de estos «mapas tridimensionales», que a menudo se complementaban con un mapa real o con fotografías que muestran el emplazamiento –por ejemplo, una cantera de Nueva Jersey– del que deriva el material sin emplazamiento. En el caso de la escultura titulada *Spiral Jetty* [«Malecón espiral»] (1970), también utilizó el cine para presentar un emplazamiento distante al público del arte. A lo largo de la pasada década, la fotografía, el cine y el vídeo se han convertido en los principales medios para incorporar emplazamientos en el contexto del arte, y el trabajo más a menudo adoptado por los artistas contemporáneos ha sido el de cineasta (documental) o fotógrafo. Utilizando estos medios, el espacio de exposición puede ser también un lugar para presentar al mundo imágenes que se oponen a las de los medios de comunicación de masas. En la Documenta XI organizado este año en Kassel ya no parecía importar demasiado si un artista procedía del arte, el cine o la fotografía. Pierre Huyghe, Chantal Akerman y David Goldblatt estaban presentes en términos de igualdad, y lo que los unía era una dialéctica emplazamiento-no emplazamiento. Mientras que el uso que Smithson hacía de esto era aún un poco formalista –a veces parecía un fin en sí mismo– los artistas contemporáneos lo despliegan para presentar, por ejemplo, imágenes de la explosiva región situada entre Estados Unidos y México (Akerman) o para reconstruir los comienzos del contramedio *hip-hop* (Huyghe). Es revelador, sin embargo, que cuando la obra se vuelve «demasiado política», parte del público objeta que se trata de un uso inadecuado del arte.

### *¿Corrupciones de los contramedios?*

El comisario de Documenta XI, Okwui Enwezor, ha declarado repetidamente que la principal cuestión de la megaexposición era el establecimiento de una esfera pública en la que las obras de arte pudiesen discutirse y utilizarse como medio para interpretar el mundo contemporáneo<sup>27</sup>. Sin embargo, la mayor parte de la cobertura de los medios de comunicación de masas, e incluso la de los medios artísticos, se centra en temas secundarios predecibles: el que Enwezor fuese el primer comisario africano de la Documenta, o un intelectual que supuestamente emana placer sensual del arte, etcétera. No toda la culpa de esto descansa en una de las partes. Enwezor concibió la exposición de Kassel como la última de una serie de cinco «plataformas»; las primeras cuatro habían consistido en coloquios y conferencias sobre diversos aspectos de la globalización y de la cultura poscolonial, ofrecidas en diversas partes del mundo. Algunas de

<sup>27</sup> Tim GRIFFIN, «Documenta Enters Its Third Period» (entrevista con Okwui Enwezor), *art press* 280 (junio de 2002), p. 32.



ellas se celebraron a puerta cerrada, y todavía no se disponía de los informes publicados de sus actas cuando la exposición de Kassel abrió sus puertas.

En contraste con la Documenta X, organizado en 1997, en el que la comisaria Catherine David había organizado cien días de conferencias y coloquios durante el transcurso de la exposición, en Documenta XI se produjo una separación entre un discurso crítico semipúblico que tuvo lugar en reuniones bastante aisladas, con pocos vínculos directos con el arte, y la exposición de arte en sí. La distinción, sin embargo, no es absoluta: buena parte del arte que se exponía sí había importado emplazamientos sociales e históricos que resaltaban las conexiones del arte con cuestiones más amplias. Nueva Babilonia se exponía, de hecho, casi en su totalidad sin prestar atención al aspecto más intervencionista de la Internacional Situacionista; pero, al mismo tiempo, se establecieron lazos entre ese proyecto y obras como el análisis fotográfico que David Goldblatt presentó sobre el urbanismo completamente diatópico de Suráfrica, un montaje que resaltaba los aspectos problemáticos de Nueva Babilonia y su potencial para estimular el pensamiento y la acción.

La Documenta X de David era manifiestamente una exposición «pequeña», inflada hasta la escala de macroexposición de atracción turística. En esencia, era muy similar a las exposiciones intelectualmente rigurosas que David presenta para un público selecto en espacios más reducidos. La mano de la comisaria podía verse en todas partes, en la selección del arte, las publicaciones y el programa de conferencias. Mientras que David infló a escala masiva una exposición de tipo contramedio, Enwezor ha creado un híbrido entre las manifestaciones contrapúblicas, casi secretas, de las plataformas anteriores, y la exposición de arte para un público masivo organizada en Kassel. A sus diferentes modos, ambos comisarios han luchado con la paradoja de convertir un contramedio en centro de atención de los medios de comunicación de masas. Es revelador que David, fuese cual fuese la razón, no pasase a hacer otras macroexposiciones después de Documenta X, sino que prefiriese volver a trabajar con pequeños espacios como Witte de With de Rotterdam, donde es directora. En la actualidad se centra en un proyecto de exposiciones, conferencias y publicaciones a largo plazo, titulado «Representaciones árabes contemporáneas», utilizando los espacios artísticos para importar emplazamientos mediante la escritura y el habla, así como fotografías y vídeos de Beirut y otras ciudades.

Aunque la postura de David pueda considerarse una retirada ante la corrupción de la esfera pública por parte de la vanguardia pervertida, no es una derrota; al menos no si los comisarios, los artistas y los críticos se dan cuenta de que los contramedios artísticos deben distinguirse de los medios especializados en el mundo del arte. Lo que está en juego no es una huida hacia una especie de comodidad a pequeña escala, estilo Biedermeier, sino un acto de concentración, de contracción, con el obje-

tivo de alcanzar efectos externos. Éstos tienen una forma de llegar de manera lenta e impredecible y siempre corren el riesgo de ser una nueva francmasonería en lugar de constituir el equivalente del antiguo cristianismo. Pero la ambición no es en absoluto poca.

¿Qué emerge de estas incontables transformaciones y reiteraciones de la vanguardia? No cabe duda de que la obra de muchos artistas contemporáneos no consiste en repeticiones fáciles, oportunistas y a veces involuntarias, ya estén empeñados en relaciones neowarholianas con la corrupta esfera pública o en intentos más reducidos de crear su propio público, como Framis y Höller. Afortunadamente, también hay repeticiones más activas y conscientes. Un ejemplo al respecto es la obra de Bik Van der Pol, un dúo compuesto por Liesbeth Bik y Jos van der Pol. Estos dos artistas han creado un estimulante diálogo con el arte de finales de la década de 1960: como en el proyecto dedicado a Lee Lozano, por ejemplo, un artista conceptual oscuro y casi estrafalariamente radical, que se apartó completamente del mundo del arte. Otra obra que se refiere a este periodo es la *Propuesta para reclamar un espacio*, de 1997, una repetición –en Norwich– de la galería que Konrad Fischer creó en Dusseldorf en la década de 1960 cerrando un pequeño pasadizo. La obra de Norwich se convirtió entonces en una «edición ilimitada», una especie de equipo automontable para principiantes, para crear un espacio artístico propio. Fischer comenzó siendo artista, y Bik Van der Pol admira que confiase en las ideas y en los contactos en lugar basarse en el capital. Pero con el paso de los años, la galería de Fischer se ha convertido en una institución en el mundo del arte, interesada por promocionar a su cantera de artistas más que por meditar sobre los problemas que plantea la relación con una esfera más amplia.

La obra de Bik Van der Pol es una invitación a romper con el estancamiento institucional, creando nuevos espacios de exposición, así como otros medios, mientras que la posibilidad de una reterritorialización futura de éstos se insinúa por el hecho de que se conoce la posterior historia de la galería reclamada. Pero ¿en qué medida funcionan realmente los espacios de exposición –comerciales o no– y las publicaciones y debates sobre arte como contramedios eficaces? Desde hace unos años, las páginas de Internet relacionadas con el movimiento antiglobalización desempeñan un papel significativo en el intento de estimular el cambio social. En ellas hay una superposición parcial con las periferias del mundo artístico, aunque todavía existe un enorme abismo entre el arte y el activismo. Pero un enfoque más reflexivo puede también considerarse una característica positiva de los contramedios artísticos, especialmente porque el espacio para esto se reduce a cero en la esfera pública corrupta. Con su *Librería*, Bik Van der Pol ha resaltado el papel del discurso en el campo del arte: la obra presenta una copia de la librería del Consejo Internacional de Archivos de Londres en un espacio de exposición que realmente funciona como librería. Comisarios como David y Bartomeu Marí, su predecesor en Witte de With, han resaltado también el elemen-

to discursivo, concediendo a las conferencias, los debates y las publicaciones un lugar sobresaliente en sus actividades.

Los intereses del mercado impregnan el mundo del arte; la propaganda tiende a preponderar sobre la crítica, y la simulación de teoría sobre la aplicación de la misma. La incompleta discursividad de los medios artísticos se debe en parte a la mercantilización de la esfera; hay productos que vender y reputaciones que forjar, con lemas propagandísticos semiintelectuales. Pero en los casos más interesantes, el discurso es sabotado por algo diferente de las fuerzas de mercado. Crucial para el ámbito del arte es –en términos de Adorno– la no identidad entre pensamiento y mimesis, entre el discurso y su otro suprimido. Si bien la crítica y la teoría resaltan el aspecto discursivo del arte, también se ven obligadas a enfrentarse a los puntos ciegos y a su naturaleza provisional que ellas mismas experimentan. Esta dialéctica, que debería fortalecer en lugar de enervar la reflexión crítica, es crucial para el frágil pero urgente proyecto de crear y mantener contramedios artísticos. Los tiempos sombríos exigen una reevaluación de los medios de los que uno dispone; pero también insisten en la elevada importancia de sus usos compensatorios.