

El giro social: (la) colaboración y sus descontentos

Claire Bishop *
(Traducción de Fabricio Forastelli)

La estación de Internet y TV de Superflex para ancianos residentes en un albergue de Liverpool (*Tenatspin*, 1999); la invitación de Annika Ericsson a grupos y personas para comunicar sus ideas y habilidades en la *Frieze Art Fair (Do you want an audience?*, 2003); el *Social Parade* organizado por Jeremy Deller con más de veinte organizaciones sociales en San Sebastián (2004); el entrenamiento provisto por Lincoln Tobier a residentes locales del pueblo de Aubervilliers para producir programas de radio de media hora (*Radio La'A*, 2002). Auverbillers (con una población de 67.836 habitantes en 1990) está en el Departamento de Seine-Saint Denis, al centro norte de Francia y al noreste de París; es un centro industrial importante donde se producen químicos, farmacéuticos, metales y cueros y un sitio de peregrinaje desde el siglo XIV; la *Clínica Flotante* para realizar abortos de Atelier Van Lieshout (2001); el proyecto de Jeanne van Heeswijk de transformar un shopping en un centro cultural para los residentes de Vlaardingen (una ciudad de 73.820 habitantes en 1994) en la provincia de Holanda de Sur, en

el suroeste, sobre el Río Nieuwe Mass y cerca de Rotterdam. Es una ciudad industrial, un puerto importante y un centro pesquero especializado en la pesca de arenque y bacalao (*De Strip*, 2001-2004); los talleres para desempleados de Lucy Orta en Johannesburg (entre otros lugares) para enseñarles nuevas habilidades en moda y discutir solidaridad colectiva (*Nexus Architecture*, 1995); los *Temporary Services* que improvisaron medidas medioambientales vecinales en un baldío en Echo Park, Los Ángeles (*Construction Site*, 2005); Pawel Althamer enviando un grupo de adolescentes "difíciles" (incluidos sus dos hijos) desde el suburbio de clase trabajadora de Brodno, en Varsovia, a pasear por su muestra retrospectiva en Maastricht (2004); el calendario producido por Jens Haaning que contiene retratos fotográficos en blanco y negro de refugiados en Finlandia esperando la resolución de su solicitud de asilo (*The Refugee Calendar*, 2002).

Este catálogo de proyectos es sólo una muestra de un surgimiento reciente del interés artístico sobre la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con sectores específicos de la sociedad. A pesar de que la mayoría de estas prácticas ha tenido un perfil relativamente bajo en el mun-

-> **Claire Bishop** vive en Londres y se desempeña como Assistant Professor en el Departamento de Historia del arte en Warwick University. Entre el 2001 y el 2006 fue Tutor in Critical Theory en el

Departamento de Curaduría de Arte Contemporáneo en el Royal College of Art de Londres. También ejerce la docencia en University of Essex and Tate Modern. Fue crítica de arte para *Evening*

Standard (2000-2002) de Londres y colabora regularmente con distintas publicaciones incluyendo *Artforum*, *October*, y *Tate Etc.*

do del arte comercial –los proyectos colectivos son más difíciles de comerciar que las obras de artistas individuales, y tienden a ser menos “obras” que acontecimientos sociales, publicaciones, talleres o performances– sin embargo ocupan una presencia cada vez más conspicua en el sector público. Un factor que ha contribuido a estos cambios es la expansión sin precedentes de las bienales (se han establecido treinta y tres nuevas bienales sólo en los últimos diez años, la mayoría en países considerados hasta hace poco periféricos en el mundo internacional del arte), así como el nuevo modelo de agencias dedicadas a la producción de arte experimental comprometido en el dominio público (*Artangel* en Londres, *SKOR –Shin Kimagure Orange Road (anime movie)* en Holanda; *Nouveau Commanditaires* en Francia son sólo algunas de las que recuerdo). En su historia crítica *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (2002), Miwon Kwon plantea que la especificidad del trabajo comunitario parte de las críticas de que es un arte público “heavy metal” para interrogar la situación como marco social más que formal o fenomenológico. El espacio intersubjetivo creado a través de estos proyectos se transforma en el foco –y en el medio– de la investigación artística. Actualmente, este campo expandido de prácticas relacionales tiene una variedad de nombres: arte socialmente comprometido, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, *art littoral*¹, arte participativo, intervencionista, basado en investigación y/o colaborativo². Estas prácticas están menos interesadas en una estética relacional que en las recompensas creativas de la actividad colaboradora – ya sea que se trabaje con comunidades preexistentes

o que se establezca una red interdisciplinaria propia. Es tentador fechar el aumento en la visibilidad de estas prácticas a comienzos de los 1990s, cuando la caída del comunismo privó a la izquierda de los últimos vestigios de la revolución que una vez había vinculado radicalismo político y estético. Muchos artistas ahora no realizan una distinción entre su trabajo dentro y fuera de las galerías de arte, y figuras establecidas y comercialmente exitosas como Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney y Thomas Hirschhorn se han vuelto hacia la colaboración social como una extensión de su práctica conceptual o escultural. Aunque los objetivos y resultados de estos artistas y grupos varían enormemente, todos ellos están vinculados por la creencia de que la creatividad impulsa a la acción colectiva y las ideas compartidas. Este panorama mezclado del trabajo socialmente colaborativo conforma probablemente la vanguardia que tenemos hoy: se trata de artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticamente comprometidos que continúan la demanda modernista de borrar la línea entre arte y vida. Para Nicolás Bourriaud en *Relational Aesthetics* (1998), el texto definitivo de la práctica relacional, “el arte es el lugar que produce una sociabilidad específica” precisamente porque “a diferencia de la televisión, tensiona el espacio de relaciones”. Para Grant H Kester, en otro texto clave, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004), el arte es un lugar único para contrarrestar un mundo en el que “estamos reducidos a una pseudo-comunidad de consumidores, nuestras sensibilidades embotadas por el espectáculo y la repetición”. Para estos y otros partidarios del arte

socialmente comprometido, la energía creativa de las prácticas participativas rehumaniza –o al menos desaliena– una sociedad entumecida y fragmentada por la instrumentalidad represiva del capitalismo. Pero la urgencia de esta tarea política ha llevado a una situación en la cual tales prácticas colaborativas son percibidas automáticamente como gestos artísticos importantes de resistencia: no puede haber obras de arte en colaboración fallidas, fracasadas, irresueltas o aburridas ya que se considera que todas son igualmente esenciales para fortalecer los vínculos sociales. A pesar de que simpatizo en términos generales con esta ambición, me gustaría argumentar que también es crucial discutir, analizar, y comparar críticamente esas obras en tanto que arte. Esta tarea crítica es particularmente importante en Gran Bretaña, donde el Nuevo Laborismo usa una retórica casi idéntica a la del arte socialmente comprometido para dirigir la cultura hacia políticas de inclusión social. Al reducir el arte a una información estadística sobre audiencias y a “indicadores de performance” el gobierno prioriza el efecto social sobre las consideraciones de calidad artística.

La emergencia de criterios para juzgar prácticas sociales no se ve favorecida por las tensiones entre los escépticos (estetas que rechazan este trabajo como marginal, extraviado y carente de cualquier interés artístico) y los creyentes (activistas que rechazan los problemas estéticos como sinónimos de jerarquía cultural y mercado). Los primeros, en sus extremos, nos condenarían a un mundo de pintura y escultura irrelevante, mientras los últimos tienen una tendencia a auto-marginarse hasta el punto de reforzar inadvertidamente la autonomía del arte, previniendo de este modo cualquier vínculo productivo entre arte y vida. ¿Hay algún terreno en el que los dos lados se encuentren? Las serias críticas que han aparecido en relación al arte socialmente colaborativo han sido enmarcadas de un modo particular: el

giro social en el arte contemporáneo ha impulsado un giro ético en la crítica del arte. Este giro se caracteriza por un interés creciente en cómo se realiza una colaboración determinada. En otras palabras, los artistas son juzgados por su proceso de trabajo –el grado de modelos buenos o malos de colaboración que provean – y criticados por cualquier sugerencia de explotación potencial que falle en representar “totalmente” sus sujetos, como si tal cosa fuera posible. Este énfasis en los procesos por sobre los productos (por ejemplo, de los medios por sobre los fines) se justifica como opuesto a la predilección del capitalismo por lo contrario. El ultraje indignante dirigido a Santiago Sierra es un ejemplo prominente de esta tendencia, aunque también ha sido descorazonador leer las críticas de otros artistas en nombre de la siguiente ecuación: se acusa de egocentrismo a artistas que trabajan con participantes para realizar un proyecto en vez de permitir al proyecto emerger a través de la colaboración consensual.

Los escritos sobre el colectivo de artistas turco *Oda Projesi* provee de un ejemplo claro sobre la manera en que los juicios estéticos han sido alcanzados por criterios éticos. *Oda Projesi* es un grupo de tres artistas que, desde 1997, ha basado sus actividades alrededor de un departamento de tres ambientes en el Galata, un distrito de Estambul (*Oda Projesi* en turco significa “proyecto habitación”). El departamento provee de una plataforma para proyectos generados por el colectivo en cooperación con sus vecinos, tales como talleres para niños con el pintor turco Komet, un picnic comunitario con el escultor Eric Gongrich, y un desfile de niños organizado por el grupo de teatro *Tem Yapin*. El *Oda Projesi* dice que quieren abrir un contexto para posibilitar el intercambio y el diálogo, motivado por un deseo de integrarse a su vecindario. Insisten en que no se trata de mejorar o sanar una situación –uno de los volantes del pro-

1> Nota del Editor: *art littoral* es una agrupación artística sin fines de lucro surgida en Gran Bretaña. Promueve sociedades creativas, producciones artísticas críticas y estrategias culturales en respuesta a problemas sociales ambientales y de cambio económico. El término “littoral”

se utiliza como una metáfora que alude a los artistas que trabajan en los límites entre las instituciones, la escena de la galería y el museo, y la esfera pública.
2> Nota del Editor: hemos utilizado el neologismo “colaborativo” en lugar de “colaborador” para acentuar su dimensión de práctica.

yecto tiene el eslogan “intercambio no cambio” —aunque claramente ven su trabajo como opositor. Al trabajar directamente con sus vecinos para organizar talleres y acontecimientos, evidentemente quieren producir un tejido social más creativo y participativo. Hablan de crear “espacios vacíos” y “agujeros” en el rostro de una sociedad burocrática y sobre-organizada, y de ser “mediadoras” entre grupos de gente que normalmente no tienen contactos.

Debido a que mucho del trabajo del *Oda Projeksi* existe a nivel de educación artística y acontecimientos comunitarios, podemos verlas como participantes dinámicas de la comunidad que traen arte a una audiencia más amplia. Es importante que abran este espacio de práctica no objetual en Turquía, donde las academias y el mercado del arte están todavía orientados principalmente hacia la pintura y la escultura. Uno puede bien estar complacido, como yo lo estoy, en que hay tres mujeres realizando este trabajo. Pero su gesto conceptual de reducir el estatus de la autoría a un mínimo es inseparable, en última instancia, de la tradición artística de la comunidad. Aún cuando se transfiera a Suecia, Alemania y los otros países donde el *Oda Projeksi* ha hecho exhibiciones, no hay muchos elementos para distinguir sus proyectos de las otras prácticas socialmente comprometidas que giran alrededor de fórmulas predecibles como talleres, discusiones, comidas, proyecciones y caminatas. Quizás esto sea así porque la cuestión del valor artístico no es válida para el *Oda Projeksi*. Cuando entrevisté al colectivo para la revista *Untitled* (Primavera del 2005) y les pregunté por los criterios en los que basan su trabajo, respondieron que lo juzgan por las decisiones que toman en relación con dónde y con quién colaboran: los marcadores de éxito son las relaciones dinámicas y sostenidas y no las consideraciones estéticas. Aun más, como su práctica está basada en la colaboración, el *Oda*

Projeksi considera lo estético un “mundo peligroso” que no debería traer a discusión.

Esto me parece una respuesta curiosa: ¿si lo estético es peligroso, no es esta la mejor razón por la que deberían interrogarlo?

El abordaje ético del *Oda Projeksi* es adoptado por la curadora sueca María Lind en un ensayo reciente sobre su trabajo. Lind es una de las adeptas más articuladas de las prácticas políticas y relacionales, y desarrolla su trabajo de curadora con un mordaz compromiso por lo social. En este ensayo, publicado por Claire Doherty en *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context* (2004), observa que el grupo no está interesado en mostrar o exhibir arte sino en “utilizar el arte como un medio para crear y recrear nuevas relaciones entre la gente”. Discute el proyecto colectivo en Riem, cerca de Munich, en el que colaboraron con la comunidad turca local para organizar una merienda, paseos guiados por los residentes, peluquería, arreglos del cabello por motivos decorativos, ceremoniales o simbólicos. Los hombres primitivos embarraban su cabello con arcilla y le ataban trofeos e insignias para representar sus hazañas y cualidades. Entre las mujeres, una banda para apartar el cabello de sus ojos fue precursor de la vincha. Lind compara este esfuerzo al *Bataille Monument* de Hirschhorn (2002), la bien conocida colaboración de Hirschhorn con una comunidad predominantemente turca de Kassel. (Este elaborado proyecto incluía un estudio de televisión, una instalación sobre Bataille, y una biblioteca basada en los intereses de los surrealistas disidentes). Lind observa que las artistas del *Oda Projeksi*, al contrario de Hirschhorn, son mejores debido al estatus igualitario que dan a sus colaboradores: “El objetivo de Hirschhorn es crear arte. Para el *Bataille Monument* había preparado, y ejecutado en parte, un plan para cuya implementación necesitaba ayuda. Se pagó a los participantes por su trabajo y su rol fue el de “ejecutor” y

“co-creador”. Lind también argumenta que el trabajo de Hirschhorn, al utilizar participantes que critican el género artístico del monumento, fue correctamente criticado por “exhibir” y producir grupos exóticos marginales, y por lo tanto, contribuir a una forma de pornografía social”. Por contraste, el *Oda Projeksi* “trabaja con grupos de gente en su ambiente inmediato y les otorga una mayor influencia sobre el proyecto”.

Vale la pena considerar los criterios de Lind. Su evaluación está basada en una ética de la renunciación del autor: el trabajo del *Oda Projeksi* es mejor que el de Hirschhorn porque ejemplifica un modelo superior de las prácticas de colaboración. La densidad conceptual y la significación artística de los proyectos respectivos se dejan de lado para privilegiar una evaluación de las relaciones entre el artista y sus colaboradores. Las supuestas relaciones explotadoras de Hirschhorn son comparadas negativamente con la inclusividad generosa del *Oda Projeksi*. En otras palabras, Lind deja de lado lo que podría ser más interesante del trabajo como arte del *Oda Projeksi*—el logro posible de convertir el diálogo en un medio o la significación de desmaterializar un proyecto en sus procesos sociales. En vez su crítica está dominada por juicios éticos sobre procedimientos de trabajo e intencionalidad.

Otros ejemplos similares pueden encontrarse en los escritos sobre Superflex, Eriksen, van Heeswijk, Orta y otros muchos artistas que trabajan en una tradición de mejoramiento social. Este imperativo ético encuentra apoyo en los teóricos del arte que colaboran con la gente “real” (por ejemplo, aquellos que no son amigos del artista u otros artistas). La curadora y crítica Lucy R Lippard concluye su libro, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (1997), con una discusión del arte realizado en lugares específicos desde una perspectiva ecológica y postcolonial, y presenta un “espacio ético” de ocho puntos

para artistas que trabajan con comunidades. *Conversation Pieces* de Kester, mientras articula lúcidamente muchos de los problemas asociados con estas prácticas, aboga, sin embargo, por un arte de intervenciones concretas en las cuales el artista no ocupa una posición de amo pedagógico o creativo. En *Good Intentions: Judging the Art of Encounter* (20005) el crítico holandés Eric Hagoort, sostiene que no debemos apartarnos de la producción de juicios morales sobre este tipo de arte, sino que debe pesar la presentación y representación de las buenas intenciones del artista. En cada uno de estos ejemplos, la intencionalidad del autor (o su modesta ausencia) es privilegiada por sobre la discusión sobre la significación conceptual del trabajo como una forma social y estética. Paradójicamente, esto lleva a una situación en la que no sólo los artistas colectivos sino también los individuales son alabados por su renuncia a la noción de autoría. Y esto puede explicar, hasta cierto punto, por qué el arte socialmente comprometido ha estado libre de la crítica del arte. El énfasis se ha desplazado desde la especificidad disruptiva de una obra de arte dada al conjunto generalizado de preceptos morales.

En *Conversation Pieces*, Kester argumenta que el arte consultivo y “dialógico” requiere de un cambio en nuestra comprensión de lo que es el arte —alejándonos de lo visual y lo sensorial (que son experiencias individuales) hacia el “intercambio discursivo y la negociación”. Kester nos desafía a considerar la comunicación como una forma estética, pero falla al defender esta idea, y encuentra satisfacción en reconocer que un proyecto de arte socialmente comprometido es exitoso si trabaja a nivel de la intervención social aunque sus fundaciones estén a nivel del arte. En ausencia de un compromiso hacia lo estético, la posición de Kester adhiere a un resumen conocido de las corrientes intelectuales inauguradas por las políticas de la identidad: respeto por el otro, reconoci-

miento de la diferencia, protección de las libertades fundamentales y una corrección política inflexible. Como tal, constituye también un rechazo de cualquier arte que pueda ofender o perturbar a su audiencia —muy notablemente a las vanguardias históricas, entre las cuales Kester, sin embargo, quiere situar el compromiso social como una práctica radical. Crítica a Dadá y al Surrealismo, que querían escandalizar a los espectadores para que fueran más sensibles y receptivos al mundo, por presumir que el artista es un soporte privilegiado de la percepción. Yo sostendré que tal incomodidad y frustración —al mismo tiempo que lo absurdo, la excentricidad, la duda o el puro placer— pueden ser, por el contrario, elementos cruciales del impacto estético de una obra y son esenciales para producir nuevas perspectivas sobre nuestra condición. Los mejores ejemplos de arte socialmente colaborativo dan lugar a este y a muchos otros efectos, que deben ser considerados junto a intenciones más evidentes, tales como la recuperación de un vínculo social fantasmático o el sacrificio de la noción de autoría en nombre de una colaboración “real” y respetuosa. Algunos de estos proyectos son bien conocidos: el *Musee Precaire Albinet y 24h Foucault* (ambos de 2004) de Hirschhorn; el *Cinema for the Unemployed* (1998) de Alexandra Mir; *When Faith Moves Mountains* (2002) de Alÿs. Más que posicionarse en relación a un linaje activista, en el cual el arte es ordenado para ejecutar cambios sociales, estos artistas tienen una relación más cercana con el teatro de vanguardia, la performance o la teoría de la arquitectura. Como consecuencia, tal vez intentan pensar lo estético y lo social y político juntos más que subsumirlos en lo ético. El artista británico Phil Collins, por ejemplo, integra completamente estas dos preocupaciones en su trabajo. Invitado a realizar una residencia en Jerusalem, decidió realizar una maratón de disco para adolescentes en Ramallah, que grabó para producir la instalación de videos en dos pantallas *they*

shoot horses (2004). Collins le pagó a nueve adolescentes para que bailaran continuamente 8 horas durante dos días consecutivos, en frente de una pared rosada y al ritmo de una compilación de pop hits de las últimas cuatro décadas. Los adolescentes resultan magnéticos e irresistibles cuando pasan de la diversión exuberante al aburrimiento y luego al agotamiento. Las letras banales de amor y rechazo de las canciones adquieren connotaciones mordaces a la luz de la resistencia de los chicos a la maratón y la interminable crisis política en la que están atrapados. No es necesario agregar que *they shoot horses* es una representación perversa del “lugar” al que el artista fue invitado a intervenir: los territorios ocupados nunca son mostrados explícitamente pero están siempre presentes como un marco. Este uso del *hors cadre* tiene un propósito político: la decisión de Collins de presentar a los participantes como adolescentes genéricos globalizados se vuelve clara si consideramos las preguntas enigmáticas que se escuchan regularmente cuando uno mira el video en público: ¿Cómo pueden conocer a Beyonce los palestinos? ¿Cómo es posible que usen Nike? Al evitar una narrativa política directa, Collins demuestra cuán rápidamente este espacio es completado por fantasías generadas por la producción y disseminación selectiva de imágenes del Medio Oriente en los medios masivos (ya que el espectador occidental medio parece condenado a ver a los jóvenes árabes ya como víctimas, ya como fundamentalistas medievales). Al utilizar música pop como algo familiar tanto a los adolescentes palestinos como a los occidentales, Collins provee asimismo con un comentario sobre la globalización que es mucho más ruidoso que la mayoría del arte político activista. *they shoot horses* juega con las convenciones presentes en las practicas colaborativas socialmente benevolentes (crea una nueva narrativa para sus participantes y refuerza vínculos sociales) pero las combina con las

convenciones visuales y conceptuales de los *reality shows*. La presentación del trabajo como una instalación en dos pantallas que dura las 8 horas de trabajo diario subvierte ambos géneros, por un lado, en su uso enfático de la seducción y, por otro, en su duración agotadora. Como el de Collins, el trabajo del artista polaco Artur Zmijewski se mueve a menudo alrededor del diseño y registro de situaciones difíciles o penosas. En su video *The Singing Lesson I* (2001) filma un grupo de estudiantes sordos cantando, en una iglesia de Varsovia, el *Kyrie* de la *Misa Polaca* de Jan Maklakiewicz de 1944. La primera imagen es vertiginosamente dura: una imagen del interior de la iglesia, de elegantes simetría neoclásica, es balanceada con la voz cacofónica y distorsionada de una niña. La niña está rodeada por compañeros que, imposibilitados de oírla, charlan entre ellos en lenguaje de signos. La edición de Zmijewski orienta la atención constantemente hacia el contraste entre el coro y su medio, sugiriendo que los paradigmas religiosos de perfección todavía dan forma a nuestras ideas de belleza. Una segunda versión de *The Singing Lesson* fue filmada en Leipzig en 2002. En esta oportunidad los estudiantes sordos, junto con un corista profesional, cantan Bach acompañados por una orquesta de cámara barroca en la Iglesia de Santo Tomás, donde Bach fue cantor y está sepultado. La versión alemana está editada para revelar un lado más divertido del experimento. Los gestos del lenguaje de signos en el ensayo son repetidos por los del director: dos lenguajes visuales que sirven para igualar los dos tipos de música producidos por el experimento de Zmijewski —las armonías de la orquesta y el gemido melódico del coro. La edición del artista, mezclada con mi incapacidad de entender el lenguaje de los signos, parece integral a la película: solo podemos tener un acceso limitado a las experiencias emocionales y sociales ajenas, y la opacidad de este co-

nocimiento obstruye cualquier análisis fundado en tales asunciones. En su lugar, estamos invitados a leer lo que se nos presenta —una reunión perversa de director, músicos, un coro sordo, que produce algo más complejo, problemático y múltiple que la liberación de la creatividad individual. Podría objetarse, como si otros espacios fueran más auténticos, que tanto Collins como Zmijewski producen videos para consumo en galerías de arte —una lógica que fue desenredada por Kwon en *One Place After Another*. Su defensa de un arte “desobra” a comunidad puede ser aplicada de modo útil a la práctica del artista británico Jeremy Deller. En el 2001 Deller organizó una representación que reconstruye un evento clave de la huelga de los mineros ingleses de 1984 —el choque violento entre los mineros y la policía en la villa de Orgreave, en el condado de Cork. *The Battle of Orgreave* trató la escenificación a lo largo de un día de esta confrontación, actuada por ex mineros y ex policías, junto con una serie de sociedades de representación de eventos históricos. Aunque el trabajo parecía contener un elemento terapéutico perverso (ya que participaron tanto mineros como policías que habían participado en el conflicto, a veces cambiando papeles), *The Battle of Orgreave* no parece haber curado las heridas tanto como haberlas reabierto. El evento propuesto por Deller fue, al mismo tiempo, legible políticamente y sin ningún sentido: convocó la experiencia potencial de las demostraciones políticas sólo para exponerlas diecisiete años demasiado tarde. Aunó a la gente para recordar y representar un acontecimiento desastroso, pero este recuerdo tuvo lugar en circunstancias cercanas a una feria de pueblo, con su banda, lugares de comida y niños corriendo por todas partes. Este contraste es particularmente evidente en la única documentación, el video de *The Battle of Orgreave*, que forma parte de una película de una hora de Mike Figgis, un realizador de izquierdas que usa explícitamente

esta obra para atacar al gobierno de Thatcher. Algunos *clips* del evento realizado por Deller son mostrados con entrevistas emotivas a antiguos mineros, y el tono del enfrentamiento es desconcertante. *The Battle of Orgreave* representa una injusticia política pero como si fuera en una clave diferente, en la medida en que la acción de Deller es y no es un encuentro violento. La participación de sociedades de representación de eventos históricos es integral a esta ambigüedad, ya que eleva simbólicamente los acontecimientos relativamente recientes de Orgreave al estatus de historia inglesa, mientras llama la atención hacia este hobby excéntrico en el que batallas sangrientas son representadas de modo entusiasta como una diversión social y estética. Todo el evento podría ser entendido como pintura contemporánea de la historia en la que colapsan representación y realidad. Por su parte, el proyecto de Carsten Holler *The Baudouin* opera sobre un nivel simbólico menos cargado (Balduino (1930-1993), el rey de los belgas (1951-1993) e hijo de Leopoldo III que se unió a su padre en el exilio suizo entre 1945 y 1950). *Experiment: A Deliberate, Non-Fatalistic, Large-Scale Group Experiment in Deviation* (2001) es por comparación bastante más neutral. El evento tomó como punto de partida un incidente en 1991, en el que el rey Balduino de Bélgica abdicó por un día para permitir que fuera sancionada la ley de aborto que desaprobaba. Holler trajo un grupo de cien personas para que se sentaran en las bolas de plata del *Atomium* de Bruselas y abandonaran sus vidas normales por un día. Se les proveyó con raciones básicas (muebles, comida, baños) pero no con medios para contactar el mundo exterior. Aunque esto tuvo un parecido con un *reality show* como *Gran Hermano*, la acción social no fue grabada. Esta negativa a documentar el proyecto fue una extensión del interés de Holler en la categoría de “duda”, y *The Baudouin Experiment* es su aporte condensado sobre ella hasta la

fecha. Si no se documenta un proyecto anónimo de este tipo ¿quién creería que la obra ha existido realmente? En retrospectiva, la elusividad del acontecimiento de Holler está emparentada con la perplejidad que podemos sentir cuando vemos la documentación del arte socialmente comprometido que nos pide que consideremos sus reclamos de diálogo significativo y empoderamiento político alrededor de la noción de confianza. En este contexto *The Baudouin Experiment* fue un evento de profunda inacción, o “activismo pasivo” —una negativa a la productividad cotidiana, pero también una negativa a convertir el arte en un instrumento compensador de alguna falta social. Deller, Collins, Zmijewski y Holler no realizan la opción ética “correcta”, no abrazan el ideal cristiano de auto-sacrificio, sino que actúan sobre su deseo sin las restricciones de la culpa. De este modo su trabajo se integra a una tradición de situaciones con una fuerte impronta de autoría que reúne la realidad social con artificios cuidadosamente calculados. Esta tradición necesita ser escrita comenzando, quizás, con la “temporada Dadaísta” en la primavera de 1921, una serie de manifestaciones que buscaron incluir al público parisino. El más importante de estos eventos fue una “excursión” (cuyos anfitriones fueron André Breton, Tristan Tzara y Louis Aragón, entre otros) a la iglesia de *Saint Julián le Pauvre* que incluyó más de cien personas a pesar de la lluvia, aunque el tiempo inclemente acortó el paseo e impidió una “subasta de abstracciones”. En esta excursión Dadaísta, como en los ejemplos mostrados más arriba, las relaciones intersubjetivas no eran un fin en sí mismas, sino que servían para desarrollar preocupaciones más complejas sobre el placer, la visibilidad, el compromiso y las convenciones en la interacción social.

Los criterios discursivos del arte socialmente comprometido provienen hoy día de una analogía tácita entre anticapitalismo y el “al-

ma bondadosa” cristiana. En este esquema triunfa el auto-sacrificio: el artista debe renunciar a su presencia de autor para permitir a los participantes hablar a través de él o ella. Este auto-sacrificio está acompañado por la idea de que el arte debería extraerse a sí mismo de los dominios “inútiles” de la estética y fusionarse con la praxis social. Pero como ha observado Jacques Rancière, esta denigración de la estética ignora que el sistema del arte como lo conocimos en occidente —el “régimen estético del arte” inaugurado por Friedrich Schiller y los Románticos y todavía operativo hoy— está predicado sobre una confusión entre la autonomía del arte (su posición alejada de la racionalidad instrumental) y la heteronomía (su borramiento de las fronteras entre arte y la vida). Desatar este nudo —o ignorarlo buscando fines más concretos para el arte— es incorrecto, ya que lo estético es, de acuerdo con Rancière, la habilidad de pensar una contradicción: la contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social, caracterizada precisamente por una tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia de que el arte está inextricablemente vinculado a la promesa de un mundo mejor por venir. Para Rancière, lo estético no necesita ser sacrificado al altar del cambio social, en la medida en que contiene en sí mismo la promesa del cambio perfeccionador. Las implicaciones del auto-borramiento de la posición artista/activista nos recuerda el personaje de Grace en *Dogville*, la provocación de Lars von Trier (2003): su deseo de

servir a la comunidad local es inseparable de su culposa posición de privilegio, y sus gestos ejemplares provocan perturbadoramente un mal que es erradicable sólo a través de más mal. El film de Von Trier no presenta una lección moral directa, sino que articula —a través de una *reductio ad absurdum*— la implicación terrorífica de la posición auto-sacrificial. Algunas personas considerarán *Dogville* un encuadramiento demasiado duro para expresar mis reservas sobre la práctica orientada por el activismo, pero las buenas intenciones no deberían volver el arte inmune al análisis crítico. El mejor arte puede (como *Dogville*) satisfacer la promesa presente en la antinomia que Schiller vio como la raíz misma de la experiencia estética y no rendirse a gestos ejemplares, aunque sean ineficaces. Las mejores prácticas colaborativas de los pasados 10 años interrogan esta tensión contradictoria entre autonomía e intervención social, y reflexionan sobre esta antinomia en la estructura de su trabajo y en las condiciones de su recepción. Es hacia este arte —por incomfortable, explotador o confuso que pueda parecer— al que debemos orientarnos en la búsqueda de una alternativa a las homilias bien intencionadas que hoy pasan por discurso crítico sobre colaboración social. Estas homilias nos empujan inconscientemente hacia un régimen platónico en el cual el arte es valorado por su veracidad y eficacia educativa más que por invitarnos —como hizo *Dogville*— a enfrentar los aspectos más oscuros y penosos de nuestras propias condiciones.