03 2009

Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real

Doug Ashford

Traducción de Marcelo Expósito

Estoy aquí para hablar de Group Material, un colectivo de artistas [al cual pertenecí] que fue variando en su composición y que, a mi juicio, constituye un ejemplo histórico que puede resultar muy útil a la hora de plantear modelos de práctica artística productivista. Si hay una verdad que se pueda afirmar sobre nuestra práctica, esta es sin duda que creíamos en el museo como un lugar público: un espacio potencialmente apto para realizar intervenciones artísticas con las que definir y debatir qué significado adquiere el sujeto.

Esta presentación me ofrece también la oportunidad de tratar dos inquietudes recientes de mi propio trabajo. En primer lugar, el problema de cómo reconfigurar ese arsenal que es el archivo, dado que Julie Ault [quien también formó parte de Group Material] y yo estamos preparando, en este mismo año, el depósito en la colección Fales de la Universidad de Nueva York de todo el material archivado de Group Material, para que pueda ser consultado. En segundo lugar, el hecho de que mi práctica individual haya estado durante muchos años basada en la producción de objetos singulares e idealmente autónomos, las pinturas; esto es, en una forma de interpelación al espectador que parece ser extraña a la producción firmada colectivamente.

Me debato en esta dualidad: entre, por un lado, el arte como algo soberano y autónomo, ligado a una experiencia que se basa en el afecto y en la contemplación; y, por el otro, la experiencia del arte como un trayecto ético fundamentado en la crítica social. Mi trabajo actual me hace pensar que cuando esta dualidad se entiende en términos de oposición, se malinterpreta como una contradicción. De hecho, en este momento creo que el arte puede cambiar a los seres humanos al hacernos experimentar la fricción entre el *afecto* emocional —las nuevas emociones que produce— y los *efectos* políticos que propone. Cuando el arte se encuentra atrapado en el mundo instrumental de las causas sociales, o bien reducido a una condición meramente decorativa, nos encontramos básicamente frente a un mismo problema: el *statu quo*. Tanto los modos de experiencia epifánica como los discursos actualmente hegemónicos se encuentran confusos frente a lo que, como seres humanos, todavía no entendemos.

Como artistas, actualmente operamos en una era de desastre económico planificado, en un tiempo en el que el potencial socialmente transformador del arte se nos presenta investido del halo del poder oficial, ya que muchas instituciones presentan exposiciones sobre el arte y la democracia, las prácticas relacionales, el arte comunitario y otras conocidas tradiciones que difuminan las fronteras entre el arte y la vida. Dichas exposiciones presentan tanto al arte como a la vida subsumidos bajo la bandera de la ética. Me parece que es importante preguntarnos: ¿por qué ahora? Se trata de una pregunta dirigida a nosotros y a nosotros mismos, a nuestras instituciones y a nuestros públicos. Félix González-Torres [quien también formó parte de Group Material] solía decir que todo en la cultura sucede por una razón: y yo tengo curiosidad por saber por qué ahora, y en el interés de quiénes los museos se muestran hoy como un espacio *ético*, un espacio que puede modificar la virtud pública.

Esta pregunta reviste para mí un especial interés, en el momento actual de mi trabajo, porque coincide con la premisa originaria del proyecto de Group Material: el intento de cambiar las condiciones sociales de las obras de arte. Para nuestro grupo, dicha cuestión expresaba la intención de implicarnos directamente en una crítica de las instituciones, de cuestionar las genealogías de los valores que el arte crea, y de lo que podría crear. Esto

tam- bién me interesa en este momento, porque recientemente estoy intentando situar los paradigmas del arte y la política en una discusión más amplia, organizando conversaciones entre productores culturales como una manera de construir, para mí y para mis estudiantes, nuevas concepciones del arte más independientes. [1]

Por tanto, lo que quiero hacer aquí es esbozar, a través del trabajo de Group Material, algunos interrogantes sobre el actual giro ético acaecido en el arte: en primer lugar, examinaré lo que he encontrado en mis propias fuentes acerca de nuestra práctica expositiva; seguiré después mostrando en detalle el proyecto de Group Material *Democracy* (producido por Julie Ault, Félix González-Torres y yo mismo en 1988); finalmente, ofreceré dos o tres ejemplos de obras contemporáneas que podrían ayudarnos a reflexionar sobre los sensacionales cambios que han tenido lugar como consecuencia de la incorporación de la ética al *modus operandi* museístico. Este tipo de reflexiones se encuentran bien representadas, en este seminario, por participantes mucho más activos que yo en este giro ético; así pues, pido disculpas por adelantado por cualquier tipo de interpretación equívoca o errónea de la situación presente que pueda desprenderse de mi lectura.

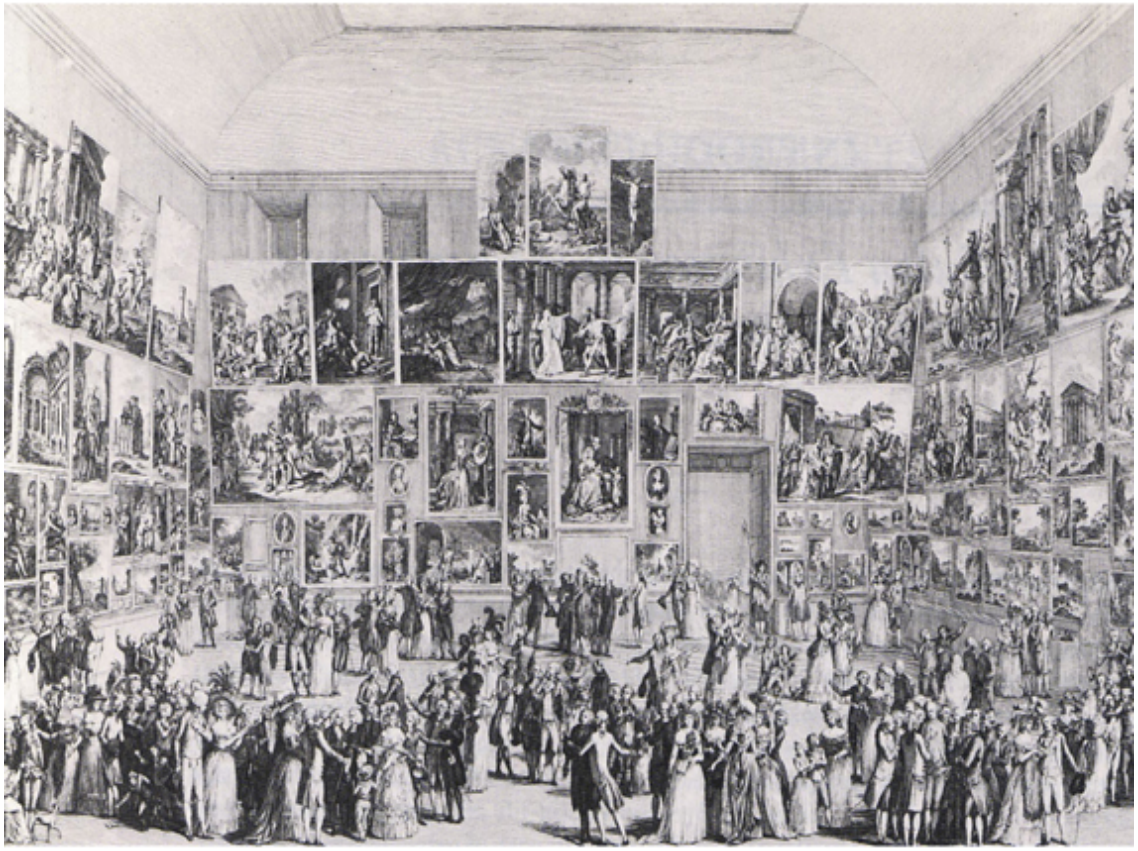
Group Material
Democracy: Education. 1988
Dia Art Foundation, NYC

Group Material se inició porque, como artistas, estábamos desesperados. Desesperados por la idea de que nuestro trabajo pudiera no ser mostrado, o de que pudiera ser visto como una mera mercancía; por la posibilidad de que nuestras subjetividades no pudieran inscribirse en el mundo, y de que, en caso de lograrlo, no fueran comprendidas. Group Material, de esta manera, fue el resultado de una colaboración nacida de la necesidad de dinero y de espacio que se inscribe en la tradición de hacerse un espacio: una habitación propia; una galería.

Pensábamos que la auténtica complejidad de la experiencia artística era obviada tanto por la estrechez de los estudios museográficos académicos como por el gusto de la cultura comercial en el marco de recepción del arte

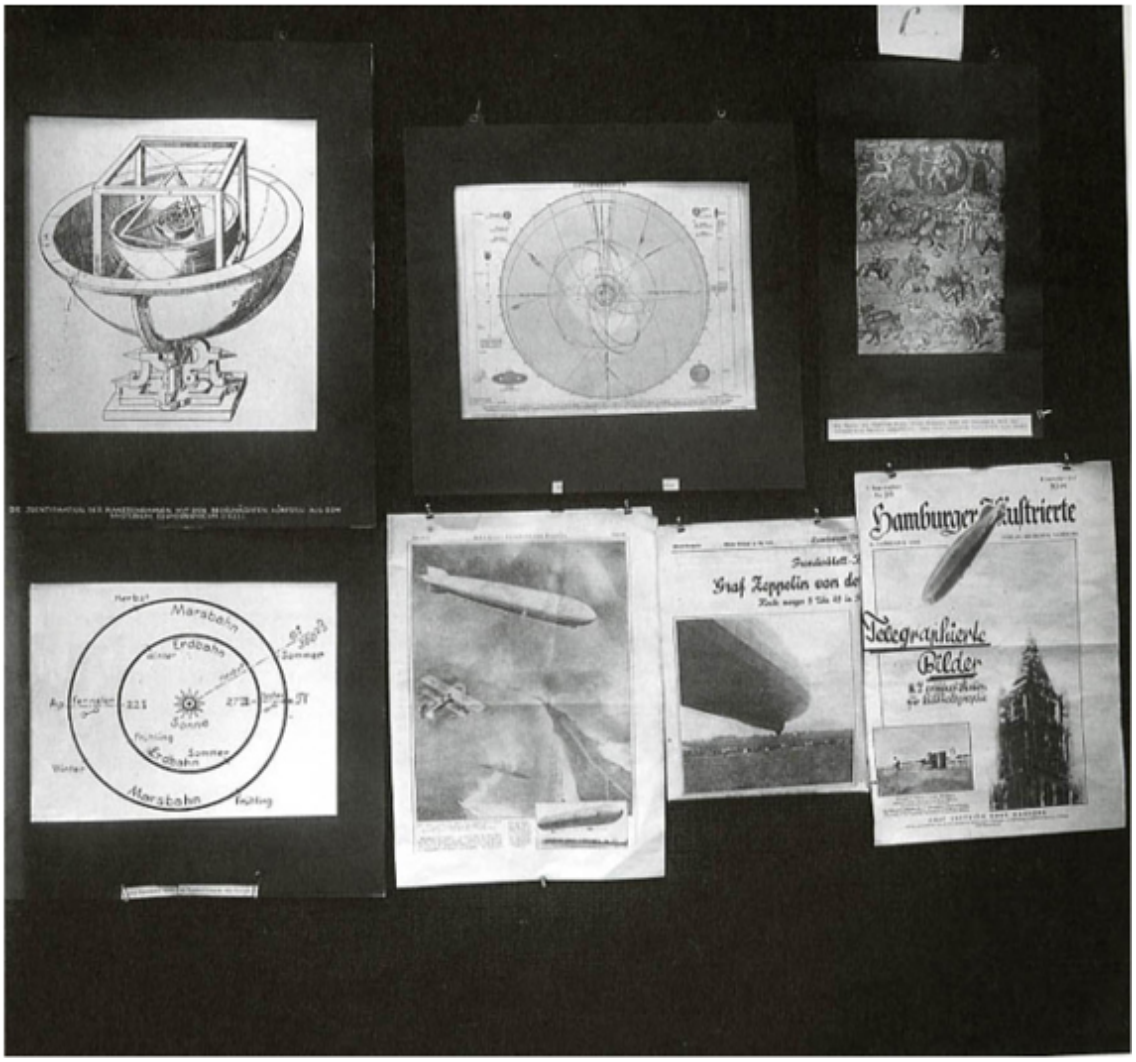
realmente existente. Pensábamos que esta degradación del arte debía ser contrarrestada me- diante el diseño de un tipo de intervención que hiciera uso de un conjunto de actividades organizadas en colaboración por artistas y nuevos públicos. Algo que nosotros no inventamos. Lo encontramos en el hacer artístico que vino antes que el nuestro: en Courbet, Mayakovski, Clifford Still y James Brown; en Wallace Stevens y Paolo Freire; en Michael Asher y Charles y Ray Eames.

A continuación citaré algunos datos históricos que vienen a mi mente cuando pienso en ese momento de la fundación de Group Material.



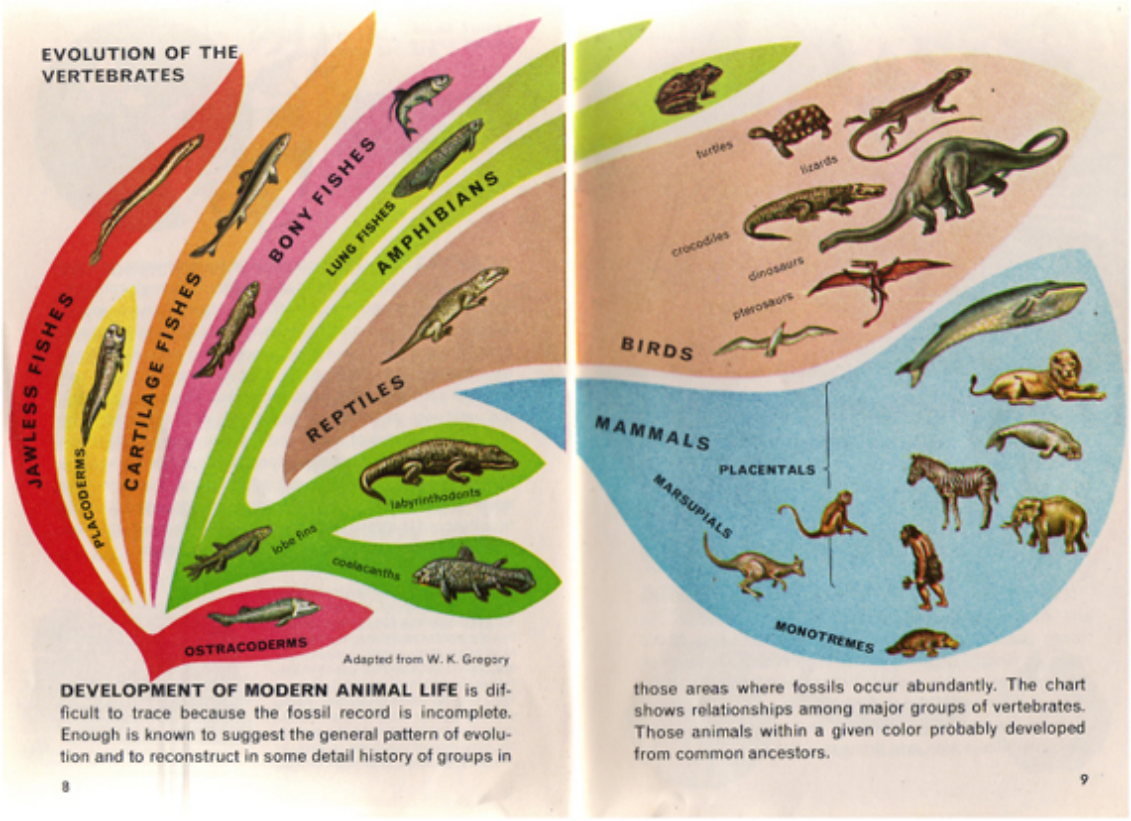
Pietro Antonio Martini
*The Paris Salon of 1787. (*engraving)

Los ensueños de la experiencia privada producidos por los cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidades[2] no se perdieron cuando esta experiencia se enfrentó al espacio público del coleccionismo artístico: los salones, los antisalones, etc. Los sueños persisten en nuestro trabajo como artistas cuando nos desplazamos desde el dormitorio hacia el estudio y de ahí a los foros democráticos. La idea de que la experiencia visual puede producir un encuentro con lo desconocido es aplicable en cualquier lugar.



Aby Warburg
Memory Atlas. 1929

El tipo de historiaciones impresionistas que ofrecen el *Musée imaginaire* de André Malraux y el *Memory Atlas* de Aby Warburg, consisten en mapas creativos que se nos ofrecen como prácticas autónomas de «desevidenciación». Utilizo este concepto sabiendo que no tiene ninguna profundidad etimológica; es, si se me permite, una invención. La utilizo para sugerir que, frente a las trayectorias del arte admitidas, esos mapas constituyen herramientas posibles con las que resistir a la apropiación funcionalista del arte por parte de las economías dominantes del pensamiento y del intercambio.



Burnett, R.Will
Zoology, The Golden Guide. (illustration)

Por ofrecer otro ejemplo de cuán provechosa puede resultar la desevidenciación, me gustaría que observáramos una ficticia taxonomía de historia natural realizada por Linneo. ¿Qué ocurriría si la categorización de lo que se define como humano fuera expandida? Como estudiosos, no podemos dejar de recordar que nuestras categorías de investigación contienen siempre, en cierto modo, alguna forma de disrupción. Incluso Linneo, autor de un árbol de categorías animales, admitió que uno no puede dar cuenta de todas las diferencias y similitudes que presenta la naturaleza.

La disrupción, que es inherente al arte, nos exige que hagamos derivar, derribar o colapsar las definiciones y las subjetividades existentes, con el fin de poder seguir aprendiendo qué somos y qué es la naturaleza; aprendiendo que uno puede abrir su trabajo artístico a un tipo de proyecto diferente, el cual puede determinarse —tanto en secreto como públicamente— entre nosotros mismos y otros. Se trata tanto de rehacer lúdicamente nuestro trabajo, como de rehacernos a nosotros mismos y a nuestro contexto social.

El término inglés *bathos* se define como una caída de lo sublime a lo ridículo. Me gustaría proponer una interpretación de la presencia de lo social en el arte como *bathetic*, ya que se basa en parte en una estética del colapso, la interrupción y la confusión, ejemplificada en una obra de arte mágica llamada *Trébuchet* [Trampa]: es la trampa que obliga al visitante a perder el control, a caerse justo al entrar en el estudio de Marcel Duchamp.

Marcel DuChamp
Trebuchet (Trap).
Photo by Henri Pierre Roche, c.1916-1918

Estos son algunos de los sentidos y de las cosas que intento hoy recoger de la historia para vincularlas a la historia de Group Material. Es algo que no tenía en mente cuando realizamos nuestras obras, las cuales, al contrario, considerábamos una interrupción, puesto que no sentíamos que hubiera demasiadas cosas en el arte de la modernidad que hubieran sobrevivido para servirnos como ejemplo. Sí había otro tipo de obras de las cuales aprendimos: Paolo Freire, Dr. Seuss, Wallace Stevens, las poéticas que hacían confluir la observación emotiva y la crítica política.

Lo que voy a hacer a continuación es trazar un recorrido histórico abreviado de nuestros proyectos como Group Material, para poder introducir después el tema más amplio de cómo la práctica social ha cambiado en los museos.

Group Material
The People's Choice (Arroz con Mango). 1981

Un equívoco que suele afectar al trabajo de Group Material consiste en pensar que el grupo estaba basado en la política de los movimientos sociales. Me parece que se trata de una concepción equivocada. No recuerdo ningún momento en que trabajásemos para potenciar a otros, pero sí teníamos la idea de producir un tipo de antagonismo incluyente en todas nuestras formas de interaccionar. La muestra *People's Choice*[3] se produjo con la idea de que los objetos traídos por nuestros amigos y vecinos pudieran producir un archivo alternativo de experiencia artística, una experiencia que proviniese de las creencias de otros que no se encontraban en la misma sala junto a nosotros. ¿De qué maneras buscamos hoy el encuentro con procedimientos de trabajo que no están presentes, que permanecen invisibles?

Group Material
Timeline: A Chronicle of US Intervention in Central and South America. 1984
PS1, NYC.

Group Material veía el museo como un espacio que por sí mismo ejercía una influencia o una política en la sociedad. Pero la concepción reduccionista de las instituciones artísticas según la cual estas determinan la sujeción en su interior de la misma manera que un ingeniero determina las formas mecánicas, no favorece, evidentemente, una comprensión de dichas instituciones. Lo que queríamos era interpelar a nuevos públicos proponiéndoles descripciones políticas concretas, pero también por medio de formas que pudieran socavar ciertas posiciones éticas que entonces existían, al ofrecer otras formas de comprender las instituciones.

La muestra *Timeline*,[4] realizada por Group Material para mostrar las intervenciones de Estados Unidos en América Central, consistía también en un ensayo de desevidenciación del arte y de la historia del arte en el curso del tiempo, en el cual, por ejemplo, una naturaleza muerta de Diego Rivera representaba el presente, mientras que John Heartfield representaba el siglo xix. El método de desevidenciar la historia parecía formar parte integral de nuestra insistencia en reconstruir los valores artísticos.

Group Material
Subculture. (advertisements on the IRT Subway Trains)
NYC, 1983

Los espacios públicos de la ciudad de Nueva York no tenían por qué dejar de ser lugares donde reconstruir la imaginación colectiva, y pensábamos que la publicidad, en 1983, era una práctica válida para ejercer ese tipo de reinvención, en tanto en cuanto servía para evitar el tipo de jerarquías que están implícitas en las colecciones de arte y en los archivos privados. *Subculture* consistía en 2.700 paneles colocados en los espacios publicitarios del metro de Nueva York. Se podría decir que la presencia en estos espacios de pinturas en lugar de anuncios impresos constituía un desplazamiento lo bastante radical como para provocar deleite.

Group Material
DA ZI BAOS. 1982
Union Square, NYC

Observamos la calle y el museo como lugares en los que potencialmente se podía reavivar el diálogo sobre cuál habría de ser la naturaleza de los lugares que permitiesen albergar tanto la experiencia epifánica como la acción política; lugares en los que se pudieran planear el disenso y el conflicto, y donde se pudieran reconfigurar los conflictos entre lo privado y lo público. *Dazibaos*[5] fue una intervención que tomaba como modelo los carteles compuestos solo por textos escritos que proliferaron durante el movimiento de los «muros de la democracia» en China, constituyendo un paisaje de reflexión social en el cual la crítica puede ser entendida como base de la democracia.

Intentábamos reavivar un tipo de diálogo que entendíamos que tenía lugar en relación con los objetos artísticos; del sentimiento que provoca el descentrar ciertos objetos que están investidos de un poder o de un aura, surge un tipo de diálogo que permite comprender ese poder y sus implicaciones sociales. De la poética surge el diálogo y luego el descentramiento colectivo, y de la búsqueda de la resolución surge la poética.

Con este propósito, objetos artísticos y artefactos de otro tipo se colocaban juntos, las formas cerradas del archivo y de la colección privada se dispersaban, los límites de la galería comercial se veían sobrepasados mediante el formato del salón artístico, y todo ello en conjunto podía convertirse en una manera de experimentar emocionalmente la panoplia de sentimientos intrínsecos a las obras de arte político.

Group Material
AIDS Timeline (New York City:1991)
Whitney Bienial, 1991

De nuestros trabajos, quizá sea en *AIDS Timeline*[6] donde todo eso sucedía de manera más fluida, un ejemplo en el que convivían pinturas, un mórbido reportaje periodístico e información sobre quiénes se beneficiaban del sida. Nuestro propósito era combinar la opinión con la emotividad, contrastar los presupuestos del Estado con la letra de la canción *It's Raining Men*, posibilitar el tipo de resistencia que alberga la abstracción. Todo ello a pesar de ser conscientes de la contradicción que existe entre las formas de subjetividad impuestas por la autonomía del arte y aquellas que favorece una crítica ejercida desde la ética; la contradicción entre el aspecto administrativo de la institucionalización artística y el tipo de ética y de relaciones vívidas que la crítica puede producir. Lo que intentábamos era pensar cómo lo estético y lo político podían ir juntos, siendo sus formas producidas en el contexto del arte y su mundo de posibilidades. En efecto, era la propuesta de inventar una coalición entre lo estético y lo político lo que veíamos como punto de partida para poder reinventar la exposición de arte.

Group Material
Democracy: Education. 1988
Dia Art Foundation, NYC

Democracy Project[7] era en realidad un cuarteto de acciones: exposiciones, colaboraciones sociales, reuniones privadas y públicas, y finalmente un libro. No se trataba de un proyecto definido desde el inicio, y es importante mencionar antes que nada cuál era la naturaleza del encargo que recibimos, cómo en ciertos contextos artísticos podemos permitirnos el lujo de experimentar.

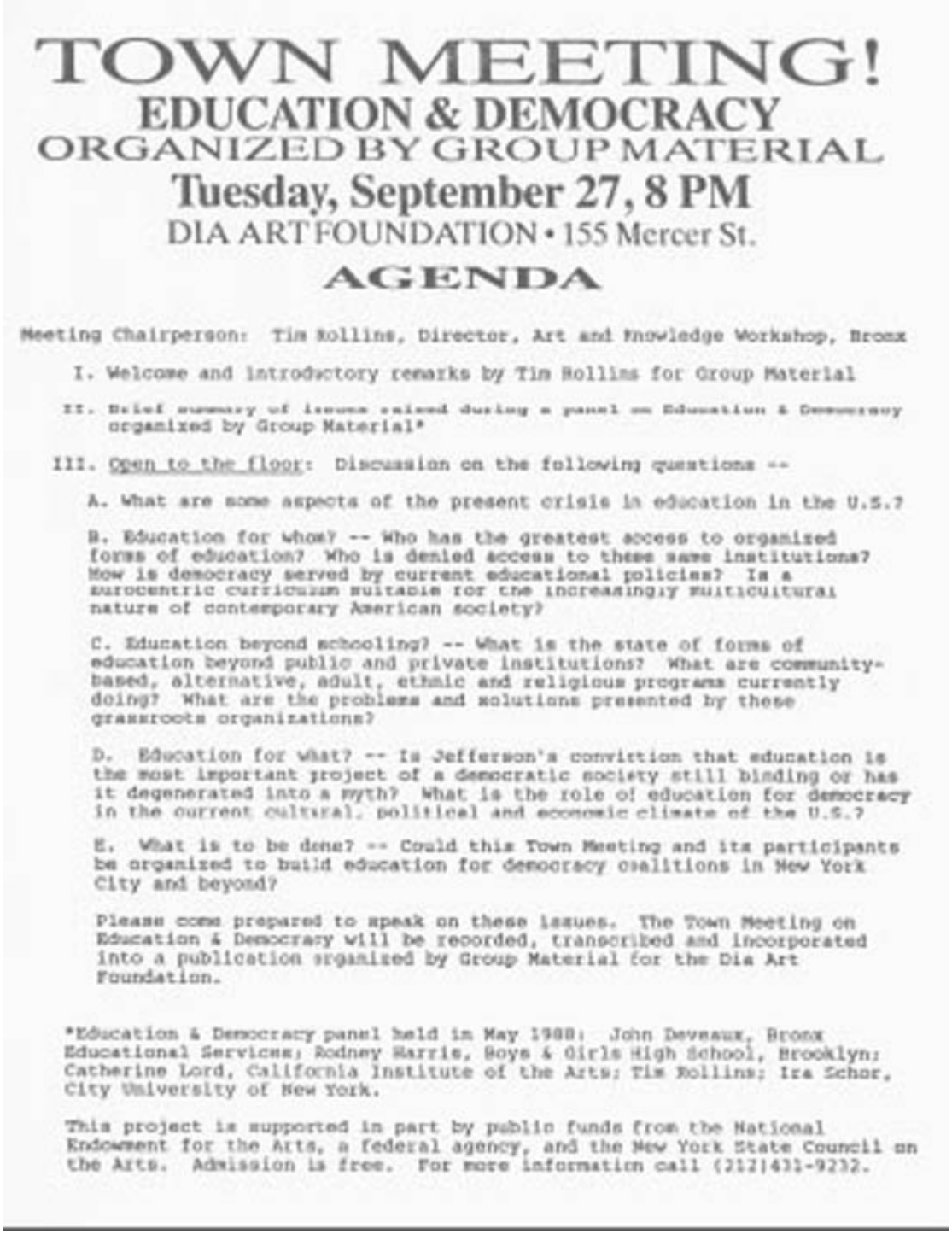
Group Material
Democracy: AIDS and Democracy: A Case Study. 1988
Dia Art Foundation, NYC

Elegimos la democracia como tema porque previamente era ya nuestra forma; la forma de un tipo de exposición que ya no estaría anclada en una tesis preconcebida. Pensamos que adoptar como modelo la imagen de una sala vacía nos permitiría llegar al disenso y a la crítica, construir un foro político entendido como un lugar en el que cambia constantemente la forma en la que se representa la voluntad de los seres humanos, un lugar donde habitan la incertidumbre y la desevidenciación. Esta idea de producir la incertidumbre y traerla a primer plano —que para mí está ligada tanto a los relatos teológicos que sitúan la virtud en el otro como a las epifanías estéticas, entendidas como un modelo de descentramiento del yo— sirve para proponer un proyecto de emancipación que parte de reconocer la alienación que nos afecta. ¿Acaso esa emancipación puede tener lugar en el tipo de realineamientos emocionales que la obra de arte nos hace experimentar y nos permite compartir?

Al principio pensamos en abandonar por completo el concepto de curaduría, deshacernos de cualquier lista previa de obras, ir más allá de la metáfora para implicar al público en reuniones y manifestaciones, en un tipo de agencia que permitiese en realidad llevar cosas dentro y fuera de la galería para dar así respuesta a la realidad política diaria, de esa misma semana o del mes en curso. Por fortuna, este tipo de aperturas eran imposibles cuando se trataba de meter y sacar de la sala de exposiciones una pizarra de Joseph Beuys. Y la idea amorfa de una exposición considerada como el equivalente de la naturaleza vacía del foro democrático es bastante reductiva, en el sentido de que la metodología del trabajo estético consiste en tomar decisiones activamente. Lo que decidimos asumir es que si esas decisiones eran colectivas en su origen, darían lugar a formas y a políticas progresivas.

Group Material
Democracy: Education. 1988
Dia Art Foundation, NYC

En lugar de eso, finalmente decidimos tratar la democracia de una manera ensayística, diseñando cuatro experiencias temáticas relacionadas que sirvieran para delinear tres de las grandes promesas abstractas —y al mismo tiempo fracasos— de la democracia de Estados Unidos, finalizando con una exposición que haría las veces de estudio de caso. Primero, la educación, la política y las elecciones; segundo, la participación cultural; tercero, el sida; y cuarto, un estudio de caso: una secuencia de cuatro exposiciones a lo largo de seis meses. Cada una de ellas estaría construida según un conjunto de principios de organización visual diferente al resto. Cada una tendría públicos —imaginarios y concretos— diferentes, así como se habrían de aplicar principios de representación visual diversos para cada diseño que podrían o no evocar otras formas de percepción colectivas previas. Pero lo que resulta más importante para mi hilo argumental es el hecho de que en cada una de esas exposiciones lo que construimos fueron contextos en los que otros podían participar, contextos que organizamos para mostrar que las formas artísticas se producen en correspondencia con realidades sociales más amplias en las cuales se vive, y en las que también vivimos nosotros los artistas.



TOWN MEETING!

EDUCATION & DEMOCRACY

ORGANIZED BY GROUP MATERIAL

Tuesday, September 27, 8 PM

DIA ART FOUNDATION • 155 Mercer St.

AGENDA

Meeting Chairperson: Tim Rollins, Director, Art and Knowledge Workshop, Bronx

I. Welcome and introductory remarks by Tim Rollins for Group Material

II. Brief summary of issues raised during a panel on Education & Democracy organized by Group Material*

III. Open to the floor: Discussion on the following questions --

A. What are some aspects of the present crisis in education in the U.S.?

B. Education for whom? -- Who has the greatest access to organized forms of education? Who is denied access to these same institutions? How is democracy served by current educational policies? Is a eurocentric curriculum suitable for the increasingly multicultural nature of contemporary American society?

C. Education beyond schooling? -- What is the state of forms of education beyond public and private institutions? What are community-based, alternative, adult, ethnic and religious programs currently doing? What are the problems and solutions presented by these grassroots organizations?

D. Education for what? -- Is Jefferson's conviction that education is the most important project of a democratic society still binding or has it degenerated into a myth? What is the role of education for democracy in the current cultural, political and economic climate of the U.S.?

E. What is to be done? -- Could this Town Meeting and its participants be organized to build education for democracy coalitions in New York City and beyond?

Please come prepared to speak on these issues. The Town Meeting on Education & Democracy will be recorded, transcribed and incorporated into a publication organized by Group Material for the Dia Art Foundation.

*Education & Democracy panel held in May 1988: John Devereux, Bronx Educational Services; Rodney Harris, Boys & Girls High School, Brooklyn; Catherine Lord, California Institute of the Arts; Tim Rollins; Ira Schor, City University of New York.

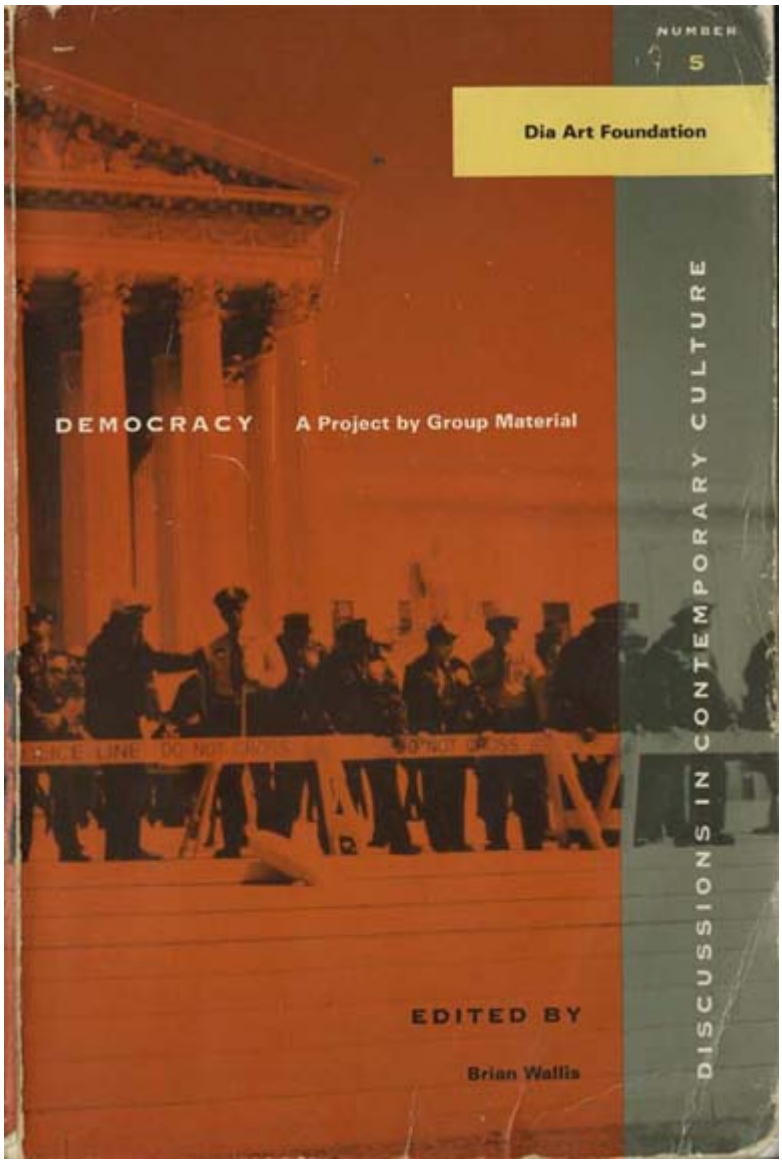
This project is supported in part by public funds from the National Endowment for the Arts, a federal agency, and the New York State Council on the Arts. Admission is free. For more information call (212)431-9232.

Flyer for Town meeting
Democracy: Education. 1988
Dia Art Foundation, NYC

Diseñamos dos maneras de que esto sucediera: las mesas redondas antes de las exposiciones y los *town meetings*[8] después. La idea originaria era desmantelar la noción de experto, reemplazar la singularidad del proscenio con la multiplicidad del público. Por desgracia, la manera en que adoptamos los *town meetings* como modelo emulaba una imagen de inclusión —exaltando la noción de diálogo— que resultaba atractiva más bien desde un punto de vista mediático.

Roundtable Discussion for
Democracy: Cultural Participation. 1988
Photo: Dia Art Foundation, NYC

Y, finalmente, todo ello dio lugar a la publicación de un libro.



Cover, *Democracy: A Project by Group Material.*
Wallis, Brian. ed. Bay Pres, Seattle 1991

Para avanzar, quiero ahora enumerar algunos de los principios que sostenían el modo en que nuestro trabajo sucedía en el espacio entre el arte y la política; y lo hacía de tal manera que dicho espacio no era otro que el espacio del arte.

1. Nuestro trabajo no era activismo sino obra de arte. En ese orden de cosas, decidimos que podíamos ser nuestros propios expertos. Teníamos una idea del arte quizá exagerada, como algo que podía cambiar el mundo. Pensábamos que, en la medida en que los lenguajes artísticos pueden desplazar los valores compartidos —tanto en el plano real como en el simbólico—, estos pueden ser cambiados mediante una obra de arte, tanto da que sea o no didáctica. Nosotros éramos nuestro propio público, y modelábamos la forma de la contemplación para que consistiese en un encuentro en el que se pudieran romper simbólicamente las formas de subjetividad constituidas, las cuales podrían ser también reconstruidas mediante el tipo de experiencias emocionales que comparten el arte y la epifanía. Esta reconstrucción del yo en el arte tiene lugar en grupo, en conjunto con otras personas reales o imaginarias. Y requiere volver a pensar el carácter del museo como un lugar público en el que estas experiencias pueden tener lugar y como un vehículo para la epifanía colectiva. Para ello, pensábamos que los artistas debían asumir la organización y la producción de las condiciones de recepción

de su trabajo.

2. Para mi generación, la década de los ochenta fue el momento en que se dejó sentir por vez primera la consolidación de las políticas de privatización y el fundamentalismo del mercado. Era el momento en que se inventó la vida que ahora vivimos, en que comenzaba a tener lugar el desmantelamiento de la gran Sociedad. Éramos los ciudadanos de una ciudad que oscilaba entre la completa desposesión y la capitulación frente al fundamentalismo del mercado. Experimentamos de primera mano cómo se sacrificaban tanto las políticas sociales de posguerra como otras alternativas no gubernamentales a la implacable lógica del beneficio. Cuando Group Material empezó, Nueva York experimentaba una terrible recesión, en una cultura de posguerra que provenía de la guerra de Vietnam, de dos años de conflicto Irán-Irak y de tres años de movimiento en pro de la democracia en China. Si digo esto es porque nos encontramos ahora en lo que parece ser un retorno planificado a la precariedad.

3. Frente a todo lo anterior, tuvimos que desplazar el lugar de la obra de arte y dislocar la autoridad del museo. Esta dislocación se hizo posible llevando la colaboración con otros a for- mas más complejas: entendiendo la yuxtaposición del arte con el mundo como un acto generador, y distanciándonos de la idea del arte como algo destructivo. Observamos que los valores crecen y el juicio se expande en complejidad, y en su compromiso con el ser humano, cuando interaccionan entre sí; se trataba de una básica concepción ilustrada de la importancia del diálogo. He escrito en otro lugar sobre esto, sobre cómo la experiencia compartida del descentramiento —que se asocia con la contemplación de obras de arte, con el enfrentarse a la belleza— permite construir relaciones con la justicia social.

Así pues, ¿qué ha cambiado? Tal y como yo lo veo, nos encontramos hoy con algunos problemas, muchos de los cuales se iniciaron en las prácticas críticas de los años ochenta, y hay algunas comparaciones interesantes que se pueden establecer entre aquel entonces y la actualidad en cuanto al trabajo de artistas y curadores. Desarrollaré este pasaje final de mi charla siguiendo una serie de notas.

1. Está en primer lugar el peligro de que otros se apropien del capital social de los artistas, como analiza con rotundidad Nato Thompson en la introducción a su libro *A Guide to Democracy in America*, un texto que acompaña a la exposición de Creative Time con el mismo título.[9] Esta exposición me entristeció mucho. La manera en que un trabajo como el nuestro era reconducido, hacía que la exposición pareciera un fondo decorativo para realzar otras prioridades y deseos institucionales. Hal Foster predijo hace tiempo que, en la medida en que los artistas renunciasen a una idea autónoma de la autoría, habría otras iniciativas institucionales que se apropiarían de su aura y de su poder. Me vienen a la memoria las iniciativas de «arte de implantación comunitaria» que tuvieron lugar en los años noventa, mediante las cuales las geografías sociales de colectivos y de activistas invisibles eran utilizadas por instituciones bienintencionadas, quizá inadvertidamente, como escenarios para el desarrollo inmobiliario.

Una parte importante de esa lógica que eleva la ética por encima de la estética provocó la destitución de la soberanía del arte, de su capacidad histórica de existir por fuera de las ideas recibidas de cómo el arte puede producir efectos y afectos, incluso reinventando estos términos. ¿Qué beneficio tiene para la ética el renunciar a la autoridad y a la autonomía del arte? ¿Facilita ello que nuestros públicos estén mejor formados en la virtud? Quienes estamos implicados en prácticas museísticas, ¿acaso no permitimos, mediante esa renuncia, que sean las grandes instituciones tanto de la esfera cultural como de la política quienes conviertan el disenso y la invención artísticas en una marca supeditada a los escenarios institucionales?

2. En este contexto de exposiciones globales y tesis curatoriales que producen un «efecto marca», parece haber pocos contenidos relacionados con el cómo nos queremos, cómo nos liberamos los unos en los otros. ¿Qué perdemos cuando la base del criterio para la producción artística se reduce a la ética? ¿Qué pasa con nuestro deseo de afirmar y de poner en escena formas de subjetividad diferentes? ¿Qué sucede con el sexo, dónde queda

la liberación sexual?

3. ¿Cómo podemos concebir instituciones que trabajen junto con nosotros esas formas más complejas de entender la subjetividad política que no siempre son reductibles a una base ética? ¿Cómo podemos producir sensaciones de una manera que estas rechacen su instrumentalización?

¿Acaso estamos clavados al telón de fondo de una idea estable de cómo llegamos a ser quienes somos y de cómo el arte puede representarnos? Estudiamos el bien con el fin de hacernos nosotros mismos más virtuosos. Mientras tanto, durante ya algunos años, muchos pintores han defendido la idea de que existe una dimensión política en aquello que las formas puras o abstractas pueden producir al ser contempladas. Que se da una intensificación de la subjetividad cuando esta se engarza con una reflexión sobre lo estético que sea de tipo incluyente —quizá hasta el infinito—, que tiene lugar en el momento en que nos enfrentamos a una imagen sin referente y añadimos a esta nuestras experiencias, pensamientos, sentimientos. Se trata de un balbuceo que hace que una obra de arte sea en primer lugar algo que vemos, pero luego se convierte también en esto, y luego en esto y en esto otro, y así sucesivamente.

Ciertos relatos recientes sobre el giro social del arte me recuerdan la trayectoria clásica de la pintura monocroma, en el sentido de que el arte cree que tiende a ser bueno por lo que abandona, por lo que niega. ¿Podemos vislumbrar un arte político en el que otras formas y otras historias existan antes y después, entrecruzándose con esa contradicción y atravesándola? Desde este punto de vista que propongo, el trabajo de los artistas no se vería encerrado en el callejón sin salida de lo ético ni de la eficacia; así, las formas que producimos no podrían volver a colapsarse en un punto de vista pseudouniversal. Al contrario, una multiplicidad de formas y de historias, incluso en conflicto entre sí, se entrecruzarían, mutando en formas y sujetos inesperados y paradójicos que se enfrentan a la idea aceptada de qué es humano y qué es inhumano: un encuentro de este tipo supondría una propuesta en abstracto de cómo podría continuar la vida social.

4. Una de las ideas que Group Material defendía era la de cuestionar la figura del artista individual. Pero ¿qué sucede hoy, cuando hemos contribuido a desplazar la noción del autor autónomo? ¿Hacia dónde se dirige ese desplazamiento? No parece que esa figura desaparezca, sino que se reposiciona en el seno de la institución que nos patrocina, de la ciudad que nos cobija y del logo que determina cuál es nuestra identidad dentro de una diversidad planificada.

¿Dónde ha quedado nuestro pesimismo? Otro problema al que nos enfrentamos es: ¿a qué esperamos para crear nuestras instituciones? Cuando estas lleguen, ¿será demasiado tarde? Hay quienes han mantenido un compromiso político en el arte durante los últimos veinte años, pero hay otros que lo hacen actualmente porque está de moda, o porque se subvenciona, o incluso porque resulta seguro. Pero una cosa es cierta: el creciente mercado ha hecho que todo el mundo en el ámbito del arte se sienta tan seguro que asumir un poco de riesgo resulta adecuado, dado que, en definitiva, no se asumen riesgos de verdad: los republicanos van a perder las próximas elecciones,[10] y la privatización de la cultura que afectó a tantas instituciones en los noventa ha tenido como resultado que el dinero en efectivo bañe de nuevo el mundo del arte. Ahora que todo el mundo puede odiar a Bush, ¿es el momento de echar un poco de dinero a lo «político» en el arte?

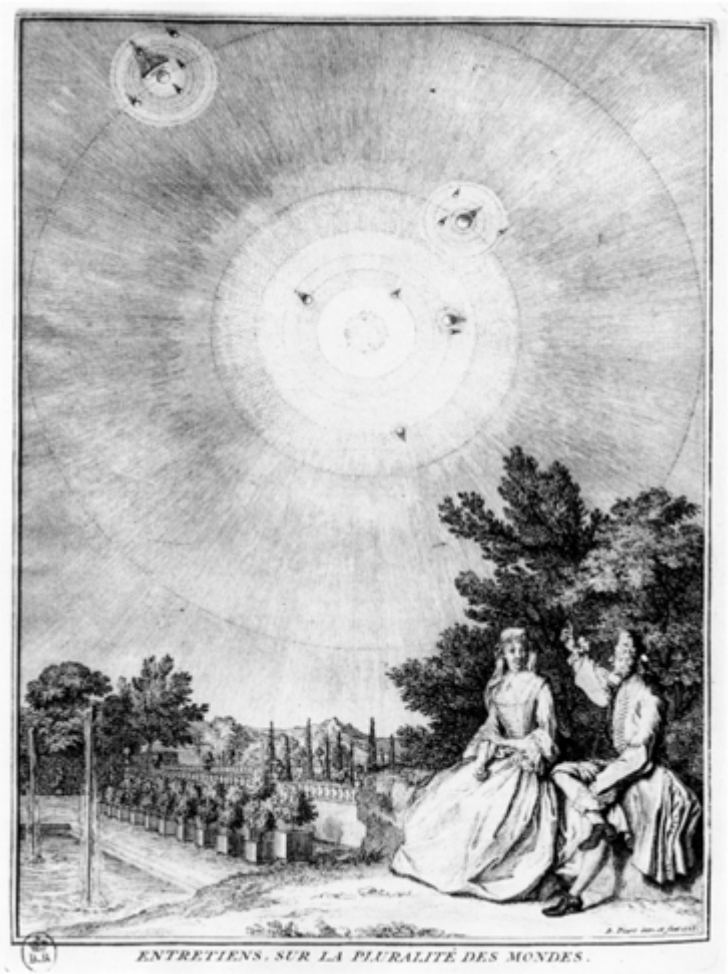
Pensemos en la imagen de Steve Kurtz[11] impartiendo una charla frente a un mural de pintura realista durante una de las actividades de la programación nocturna de la exposición *Democracy in America*. A mí me gustaría reemplazar ese mural, que nos muestra imágenes dramáticas de ciudadanos estadounidenses en un paisaje ruinoso de precariedad, por una pintura abstracta de Joan Snyder que se titula *Summer Orange*, pintada en 1970.

Group Material me permitió pensar lo estético y lo social/ político juntos, en lugar de subsumir ambos en lo ético. No en los términos sombríos que proponía la *dialéctica de la ilustración* —controlar es liberar, liberar es controlar—, sino como una manera expresiva y articulada de regenerar las sensaciones que experimentamos al

enfrentarnos al otro, modelada en formas artísticas.

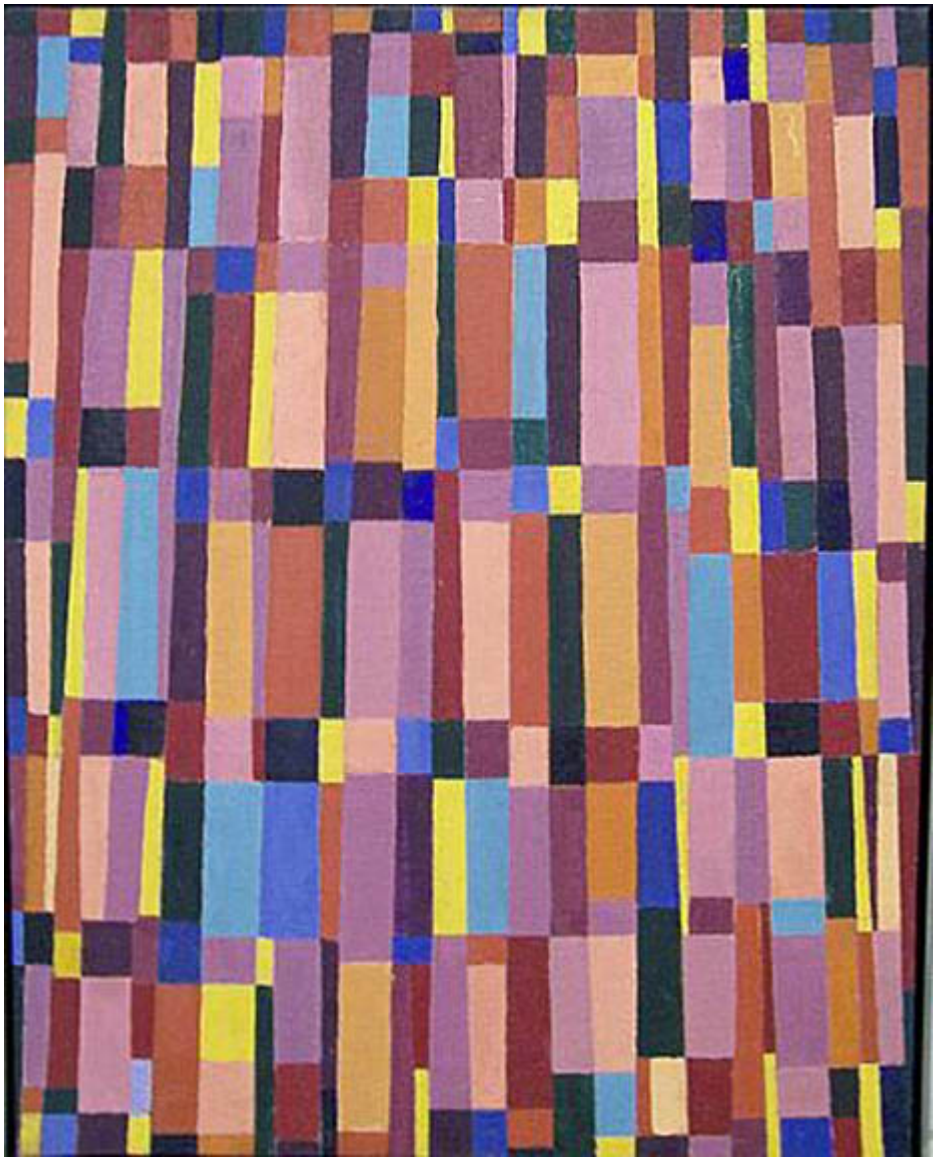
Me gustaría proponer el trabajo del colectivo de artistas Red 76 como un ejemplo que señalaría una de las maneras en que podríamos tomar la abstracción como punto de partida. Su tra- bajo *Revolutionary Table* aprovecha las funciones de la comida y la mesa como herramientas para facilitar que surja la conversación en torno a cuestiones relacionadas con la revolución y la vida cotidiana. «Cada vez que la "mesa revolucionaria" se instala, un anfitrión, en su casa, invita a sus amigos y amigas, y también a gente que no conoce, para que compartan un almuerzo y conversen sobre algún tema que sea del interés del anfitrión, en relación con esta idea de cómo hacemos confluir la revolución con lo cotidiano, y de qué maneras esas coincidencias afectan a nuestras vidas. A cada almuerzo llevamos un transmisor de radio. La discusión que tiene lugar alrededor de la mesa se graba y al mismo tiempo se emite en tiempo real al barrio. Antes de que el almuerzo comience, pedimos a los invitados que escriban unas notas para el vecindario, invitando a su vez a escuchar la emisión radiofónica. Distribuimos entonces estas notas, colocándolas en la entrada de los edificios y repartiéndolas por debajo de las puertas de las viviendas particulares.»

Red 76 insiste en que el arte provoca un afecto que ha de ser traducido en algo que produzca un cambio en nosotros a través de los sentidos antes que del intelecto. Un cambio que se ha de compartir con otros, no solo contrastando las diferentes opiniones, sino también provocándonos mutuamente disyunciones, efectos de choque, extrañamientos.



Bernard le Bovier de Fontenelle
Conversations on the Plurality of Worlds. (frontispiece) 1683

El mes pasado, el historiador social Robert Hulot Kentor impartió en mi clase una conferencia sobre la naturaleza del nuevo ser humano en que todos nos convertimos después de que la barbarie nos alcance a través de las tecnologías y las burocracias del asesinato se incorporen a la vida cotidiana. Como respuesta, mi colega Niki Logis nos envió un poema para que lo leyéramos a los estudiantes la semana siguiente.



Myron Stout
Untitled, 1950 (May 20)
oil on board

Propongo leerlo sobre el fondo de un cuadro que Myron Stout pintó unos cuarenta años antes del proyecto *Democracy* de Group Material. No tiene título. Constituye para mí una experiencia visual que representa directamente la posibilidad de producir en nosotros una forma de epifanía mutua y antagonista.

On the Road Home **(Wallace Stevens)**

It was when I said,
"There is no such thing as the truth,"
That the grapes seemed fatter.
The fox ran out of his hole.
You... You said,

"There are many truths,
But they are not parts of a truth."
Then the tree, at night, began to change,
Smoking through green and smoking blue.
We were two figures in a wood.
We said we stood alone.

It was when I said,
"Words are not forms of a single word.
In the sum of the parts, there are only the parts. The world must be measured by eye";

It was when you said,
"The idols have seen lots of poverty,
Snakes and gold and lice,
But not the truth";

It was at that time, that the silence was largest And longest, the night was roundest,
The fragments of the autumn warmest,
Closest and strongest.

Este texto ha sido publicado previamente en: Los nuevos productivismos*, Marcelo Expósito (ed.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), 2010.*

[1] Véanse los libros de conversaciones *Who cares*. Nueva York: Creative Times, 2006 (http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/index.html); y Doug Ashford y Naeem Mohaiemen: *Collectives in Atomised Times*. Barcelona: Idensitat, 2008. [N. del T.]

[2] Aparecidos durante el Renacimiento en Europa, *les cabinets de curiosités*, *wunderkammer* o *wonder chambers* consistían en salas de exhibición de la multitud de nuevos objetos, curiosidades o hallazgos surgidos para el ciudadano europeo en una era de grandes descubrimientos y exploraciones; en algunos casos incluían pinturas y otros artefactos que hoy llamaríamos «estéticos», lo cual los incluye en la genealogía del museo moderno. Se organizaban solapando el conocimiento científico moderno con el saber popular o incluso el espectáculo populista. Resulta evidente la influencia que este dispositivo clásico de mostración tuvo en las formas de exposición practicadas por Group Material. [N. del T.]

[3] Tuvo lugar en 1980 en el local de Group Material en el East End de Nueva York. [N. del T.]

[4] Producida en 1984 en el P.S.1 de Nueva York con el título *Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America*, en el marco de una muestra organizada por Artists Call Against U.S. Intervention in Central America. [N. del T.]

[5] Exhibición de carteles colgados en Union Square de Nueva York en 1982. El nombre fue tomado de los *dazibaos* o grandes carteles murales compuestos íntegramente por textos que cualquier ciudadano chino podía (y aún hoy día puede) colgar en paredes ad hoc para inducir la polémica pública. Quizá resulte obvio subrayar la provocación que Group Material introducía en el ámbito estadounidense al hacer uso de un medio de opinión pública democrática proveniente de un país comunista —declinándolo mediante técnicas publicitarias—, teniendo en cuenta que el grueso de la producción de Group Material que aquí se describe fue realizado entre los mandatos presidenciales de Ronald Reagan y George H.W. Bush. [N. del T.]

[6] Realizada en 1990 para el *Day Without Art*, organizado por Visual AIDS; instalada de nuevo en el mismo año en la Matrix Gallery, University Arts Museum, Universidad de California, Berkeley; y en 1991 en el marco de la Bienal del Whitney Museum de Nueva York. [N. del T.]

[7] Realizado en la Dia Art Foundation de Nueva York entre 1988 y 1989; el libro —del mismo título— que servía de colofón al proyecto fue editado por Brian Wallis y publicado por Bay Press en 1990. [N. del T.]

[8] Se trata de una forma de gobierno local asamblearia existente en algunas poblaciones de Estados Unidos incluso desde antes de la Independencia. Es necesario distinguir entre esta forma vernácula de democracia directa y los *town meetings* organizados más recientemente por los candidatos como parte de sus campañas electorales. [N. del T.]

[9] *Democracy in America* fue un proyecto de gran envergadura comisariado por Nato Thompson y producido por Creative Time, que comprendía una exposición y numerosas actividades en seis ciudades a lo largo de 2008 (http://creativetime.org/programs/archive/2008/democracy). [N. del T.]

[10] Evidentemente, esta conferencia fue escrita antes de la victoria de Barak Obama en las últimas elecciones presidenciales estadounidenses. [N. del T.]

[11] Steve Kurtz es miembro fundador del renombrado colectivo artístico- científico Critical Art Ensemble. Fue detenido en 2004 por el FBI y acusado de bioterrorismo; el delicado caso —que tuvo un amplio seguimiento dentro y fuera del ámbito del arte contemporáneo— fue sobreseído en 2008 (http://www.caedefensefund.org). La fotografía mostrada por Ashford durante su conferencia corresponde a la intervención de Kurtz en *Democracy in America* el 21 de septiembre de 2008 (véase más arriba, nota 9). [N. del T.]