

**MARIUS BABIAS**

**Producción de sujeto y práctica artístico-política**

**La intención de este texto es exponer la disposición ornamental y la aplicación de modelos de realidad en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas desde los años 90, para demostrar después cómo el arte está en peligro de desaparecer dentro de sus modelos de representación y, finalmente, mostrar el tipo de relaciones problemáticas, parecidas al saqueo, que mantiene con el ámbito de lo social.**

En este momento, tanto la vida cotidiana como la vida cultural parecen estar dominadas por una estética de producción basada en la frescura, íntimamente entrelazada con la cultura de estilo. “Crossover”, “Gesamtkunstwerk Pop” y “Network” son los eslóganes de una generación joven, que está creciendo alejada del cambio social y económico de la sociedad post-fordista, y para quien lo político cumple una función de adorno. El denominado arte “retro” y “crossover”, producido por la generación de artistas que crecieron con el Gameboy y la Playstation, se refiere sobre todo a ese aspecto de estilo, que ha crecido sensiblemente en cuanto a su estatus social. Eso, a su vez, ha implicado que la propia subjetividad se haya convertido en mercancía, y que el arte que la refleja se componga mayormente de ingeniosas re combinaciones de signos, a las que se imprime una carga especulativa. Es difícil, por tanto, combinar eso teóricamente con la promesa moderna de “auténtica experiencia”, algo que la vanguardia esperaba que surgiera de la confrontación entre el observador y la obra de arte.

Este argumento no tiene nada que ver con las líneas de demarcación entre cultura de élite y cultura de masas. Y es que esas distinciones fueron difuminadas por Marcel Duchamp y Walter Benjamin, y aparentemente erradicadas por la postmodernidad, a fin de anunciar el “Gesamtkunstwerk del pop”. En su lugar, las actuales estrategias de mercadotecnia sugieren diferentes opuestos culturales, tales como *underground/overground*, porque es más fácil vender productos cargados de atractivo subcultural. De ese modo, casi se reestablece un régimen de signos estricto, que estructura la relación entre alto y bajo en el campo de la cultura popular. El código de ese nuevo apartheid de signos es el social, porque aún pueden encontrarse allí auténticos marginados (gente sin techo, consumidores de drogas ilegales, chavales de ghetto). Su miseria, convenientemente apropiada mediante dispositivos estéticos, logra con éxito que la línea de demarcación entre lo alto y lo bajo se haga visible otra vez. Hoy en día, esa línea discurre entre el pop y las políticas sociales, mientras que a la técnica empleada para la reconstrucción de las dos partes se le llama fundido. Es precisamente cuando los sin techo y los jóvenes consumidores se encuentran realmente en los escaparates del consumismo de masas –sea en el paseo de Third Street en Santa Mónica o en el Zeil de Francfort- que se hace visible la línea divisoria entre el pop y la política social. Vuelve a aparecer en las tiendas que venden ropa inspirada en la credibilidad del deterioro, o cuando los empleos de centrales de llamadas se desplazan de los países industrializados a programadores indios a fin de ahorrar dinero, o cuando jóvenes blancos de clase media y racistas se apropian de la ropa callejera y la actitud “negra” de los raperos.

### **La nueva producción cultural de identidad**

El carácter expansivo del “pluralismo de estilos” ha penetrado en el ámbito de la producción y ha remezclado los criterios para el juicio estético. Las afiliaciones grupales, el estatus y la frescura aumentan su valor, mientras que los criterios analíticos lo pierden. Pero cuanto más se anticipa la autosatisfacción y la felicidad en el campo del consumo, más se consolidan las estructuras aislantes del particularismo y la subjetividad. El placer se convierte en quimera. En una sociedad en la que el valor de la mercancía se determina según el tiempo de trabajo necesario para su producción, pero en la que los individuos no usan o reproducen su fuerza de trabajo para producir placer, entonces el propio placer no tiene ningún valor, sino que comprende su propia carga cultural. En ese caso concreto, el campo de la producción artística desempeña el papel de un agente doble.

El objeto (unas deportivas, por ejemplo) sobre el que un grupo de jóvenes proyecta su libido tiene un precio que estructura la organización del grupo. Ese proceso de producción de identidad social ha ido democratizándose, paso a paso, como resultado del consumo de masas, porque los productos apropiados y con carga cultural, tales como walkmans, deportivas, teléfonos móviles, agendas, etc. han ido abaratándose. Aunque ese proceso lleva a un aumento en la cantidad de consumidores, las condiciones culturales y económicas que hacen posible el acto de la compra siguen intactas en esa forma de “democratización”. La carga cultural que tiene la compra sugiere una mayor sensibilidad individual, que tiene su apogeo en el consumo de cultura. Pretende mantener la falsa promesa de superar las condiciones sociales. Aunque los sustitutos colectivos de la comunicación, tales como ciertos códigos de vestido, estabilizan el estatus social de los participantes, no anulan las diferencias económicas y sociales básicas tanto internas como externas al grupo. Después de todo, tales sustitutos colectivos de la comunicación, aunque pueden parecer muy estables por dentro, son en sí mecanismos de exclusión social en relación con el exterior.

Una receptividad hacia la sensualidad que culmine en el consumo de cultura estimula una apropiación ornamental de la vida cotidiana y refuerza la función del arte y la cultura como mecanismo socio-político de integración, en vez de, como anticiparon las vanguardias, emplear la materialización placentera de la sensualidad como medio para liberar las posibilidades de emancipación individual que podrían superar a los sustitutos de la comunicación propios de la sociedad de consumo. Las culturas en general y el arte en particular (como interfaz entre la cultura juvenil, el pop y la moda) se han convertido en el campo de batalla donde se dirime la supremacía social, política y económica. Es aquí donde se libran los combates hegemónicos entre estilos y actitudes políticas, y donde se abren nuevas trayectorias profesionales. A los grupos sociales desfavorecidos se les concede el poder del habla en proyectos artísticos, a fin de transferirlos desde la categoría de “clase” al constructo de estilo de las nuevas, como se las denomina en jerga contemporánea, “posiciones de sujeto”, bajo la palabra clave: “empoderamiento”. Aquí la industria del espíritu de la época tiene un trabajo fácil al planificar su explotación económica. Esa nueva escritura del comportamiento juvenil inconformista por parte de la teoría del arte pop trae como resultado la estilización de sujetos que son felices consumiendo como artistas “subversivos”. Para ello, la reconstrucción de la oposición

corriente hegemónica/underground es indispensable, pues los consumidores hedonistas con carga subcultural no sólo prometen un comportamiento disidente, sino también mayores ventas. Con esa perspectiva, la disidencia se convierte en concepto clave en la proliferación de “estilos de vida de izquierdas”.

A pesar de que este texto no hace más que esbozar el problema de la producción de sujeto en las artes plásticas, una conclusión podría ser que el capitalismo libera a sus disidentes al autocontrol, definiendo como disidentes a los que prueban nuevas posibilidades de exposición en la periferia como mano de obra barata, contribuyendo así a la flexibilización de instituciones, así como ensayando nuevas formas socioeconómicas de vida.

### **Activismo artístico: un diorama de las fuerzas productivas sociales**

A pesar de su marginalización creciente, ha sobrevivido y continúa evolucionando una forma de práctica artística crítica que apunta a nuevas posibilidades de resistencia cultural. Como práctica, entiende el arte como un diorama de las fuerzas productivas sociales, y un ejemplo de ello podría ser el colectivo de artistas estadounidenses Group Material. Group Material –así como General Idea, Gran Fury, las Guerrilla Girls o Paper Tiger TV– encarnaba la fuerza estimulante del arte estadounidense contemporáneo en los acontecimientos europeos. Pero la (auto)disolución del grupo en 1996, debido a su creciente asimilación por parte del mundo del arte, no sólo fue consecuencia de las condiciones cambiantes del mundo del arte, sino que también abrió un camino para una respuesta crítica apropiada a aquellos cambios. La historia del grupo, por tanto, ofrece una visión pertinente del qué y el cómo de la práctica artística crítica actual.

Group Material se fundó en 1979, y originalmente lo componían dieciocho personas que se separaron en 1981, siendo Julie Ault, Mundy McLaughlin y Tim Rollins los únicos miembros originales que quedaron. Doug Ashford se les unió en 1982, Félix González-Torres en 1987 y Karen Ramspacher en 1989. En junio de 1990, el proyecto *Democracy Poll/Demokratische Erhebung*, organizado por la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst en Berlín, se montó como una reacción a la reunificación alemana. En aquella época, Julie Ault, Doug Ashford y Félix González-Torres eran miembros del grupo. Se llevó a cabo una encuesta no representativa simultáneamente en Berlín y Nueva York, en la que se preguntó a unas sesenta personas sobre temas como la reunificación alemana, la libertad, la inmigración, el nacionalismo y el neoconservadurismo. Las respuestas se publicaron de tres formas diferentes: se colocaron catorce textos en grandes paneles publicitarios de cinco estaciones de metro; se insertaron sesenta textos en la gigantesca pantalla electrónica Avnet de la Kurfürstendamm (2x2 frases cada cinco minutos); y el grupo diseñó un suplemento para el periódico berlinés *Tagesspiegel* (tirada: 40.000 ejemplares), que contenía dieciocho textos y cinco imágenes.

Para la difusión de los textos, Group Material eligió a propósito una estrategia mediática heterogénea, a fin de llegar a diversos grupos y clases sociales, así como para aumentar la profundidad de la infiltración en el campo social de los destinatarios, para quienes la reunificación se estaba mostrando en los medios sobre todo como supuesto fenómeno histórico, más que en el ámbito de la vida cotidiana. Entre los encuestados, las

expectativas, deseos y temores se expresaron directa y efectivamente. Durante cierto tiempo se les concedió la posibilidad de expresarse en los medios, que normalmente la restringen a las “cartas al director”. Los textos, colocados y presentados de forma prominente, representaron una rectificación del nivel político abstracto del proceso de la reunificación alemana, que aparentemente se desarrollaba independientemente de una influencia personal real. Además, pusieron de relieve la posibilidad de intervenir realmente en los acontecimientos políticos sin establecer un marco de acción normativo.

### **Práctica artística crítica: los métodos de la deconstrucción cultural**

A lo largo de su carrera, Group Material realizó una serie de proyectos críticos caracterizados por una estructura de producción colectiva que acentuaba las perspectivas políticas de la práctica cultural. Desde la ruptura de 1996, que puede considerarse como consecuencia estratégica que surge del antagonismo entre asimilación y resistencia, los miembros originales del grupo han seguido trabajando de manera individual.

Aunque *Democracy Poll* se considera un ejemplo de práctica artística colectiva que interviene a nivel de política y medios en los procesos de la reunificación alemana, el proyecto individual de Julie Ault *Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking*, realizado en 2000 en el UCLA Hammer Museum de Los Angeles, extrae las consecuencias lógicas derivadas de reivindicar una totalidad en la crítica. La artista diversifica su papel de activista y opera como comisaria y también como diseñadora de exposición. Aunque plenamente consciente del dilema del arte político entre desestabilizar o legitimar a las instituciones, ofrece la estructura expositiva para una forma de producción en la que artistas, activistas y visitantes pueden participar en igualdad de condiciones. Así, no sólo elude su papel encasillado de ofrecer una crítica a consumir dentro de los conceptos burgueses de la representación cultural, sino que también transgrede el antagonismo entre la intervención artística y el fracaso político, impuesto por el concepto de la práctica artística política.

Para su proyecto de exposición *Power Up*, Ault, en colaboración con Martin Beck, construyó una estructura expositiva multifuncional en la que encontraban acomodo obras de Sor Corita Kent y Donald Moffett. La pieza se componía de serigrafías, posters, recortes de periódico, fotografías y cintas de vídeo documentales. Sor Corita –monja, artista y activista política– luchó activamente contra la guerra de Vietnam y apoyó al movimiento en favor de los derechos civiles de los negros desde los años 60. Moffett, miembro fundador de Gran Fury (1987-93) y compañero en el Marlene McCarty’s Bureau desde 1989, es un activista del sida que trabaja como ilustrador político en el *Village Voice*. La estructura expositiva, que se compone de tabiques pintados, paneles publicitarios y asientos con forma de cubo, constituye una forma de edición visual de material histórico y artístico que opera como una especie de caja de herramientas metodológicas. Según la perspectiva de Ault, la práctica artística crítica es un método determinado por la reevaluación y reconstrucción históricas, y pretende demostrar las conexiones entre práctica política y representación cultural. El enfoque comisarial dado al material histórico y a su presentación en el espacio expositivo se declara así como ámbito de acción de la práctica artística. Pero el acto de comisariar no se limita a seleccionar y

reordenar; incluye desde el principio a todos los participantes, y transforma su papel normalmente pasivo dentro del mundo del arte en una forma activa de colaboración.

### **Resumen**

La intención de este texto era exponer la disposición ornamental y la aplicación de modelos de realidad en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas desde los años 90, para demostrar después cómo el arte está en peligro de desaparecer dentro de sus modelos de representación y, finalmente, mostrar el tipo de relaciones problemáticas, parecidas al saqueo, que mantiene con el ámbito de lo social.

El proceso por el que el arte se hace idéntico al contexto, discurso y realidad mediada por estilos de vida, la euforia del milenio y el hedonismo consumista, no obstante, abre también perspectivas a una nueva práctica artística que tiene que ser capaz de redefinir, modificar tecnológicamente o transgredir completamente el modelo de colectividad mantenido en tiempos de antagonismos visibles, como he tratado de mostrar en el caso de la práctica individual de Julie Ault. Pierre Bourdieu describió ese proceso necesario de transformación y adaptación del compromiso político a la teoría social, desde la teoría hasta la práctica, en su concepto de “intelectual colectivo”, un concepto que exige una orientación global estratégica de acción por parte de artistas, autores y académicos en la era del neoliberalismo y sus nuevas estructuras económicas de producción de sujeto. Según Bourdieu, la rápida proliferación de la ideología neoliberal en todos los campos del mundo vivo debería ser contrarrestada por la feroz determinación de redes críticas en las que “intelectuales específicos” (en el sentido foucaultiano de eruditos expertos y competentes) se unen para formar un auténtico intelectual colectivo que puede dirigir sus pensamientos y acciones de manera independiente; en pocas palabras, que mantiene su autonomía.

De manera especial, el tipo de academia que suscribe estrictamente la tradición académica anglosajona de diferenciar entre erudición (respetabilidad académica) y compromiso (dedicación política) no puede sino ayudar a la penetración neoliberal con sus investigaciones y perspicacia. Sería el momento de abandonar la contención académica y reconquistar la soberanía de interpretación política y social. El “intelectual colectivo” tendría que asumir responsabilidades negativas al principio, p. ej. criticar de forma radical la hegemonía de lo económico por encima de lo político y lo cultural, antes de contribuir a la renovación política de forma positiva. Lo que hace falta es una alianza para la acción, dotada de la autoridad de un colectivo competente y diestro, que abarque disciplinas académicas y comunidades artísticas, y ponga en práctica su crítica del orden neoliberal en forma de intervenciones directas, en el sentido de un nuevo *agitprop*. Cuando aparecen unidas las prácticas académicas, artísticas y políticas, surge una perspectiva real de participación política.

MARIUS BABIAS es comisario adjunto y jefe de comunicaciones en el Kokerei Zollverein de Essen. Sus escritos se han publicado en *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* y *Metropolis M*.

## NOTAS y REFERENCIAS

- AULT, J. "Power Up, Reassembled" in AULT, J, BECK, M. *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*. Essen : Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003
- BABIAS, M. *Ware Subjektivität – eine Theorie-Novelle*. München : Silke Schreiber, 2002
- BOURDIEU, P. *Gegenfeuer 2*, Konstanz : UVK, 2001
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Rhizom*, Berlin : Merve, 1976
- FIEDLER, A. L. "Cross the border: Close the gap" in *Wolfgang Welsch, Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim : VCH, 1988
- MARCUSE, H. "Über den affirmativen Charakter der Kultur" in MARCUSE, H. *Kultur und Gesellschaft I* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965