

TERRITORIOS

Estrategias de diferencia y diferenciación

NOTAS SOBRE LA SITUACIÓN EUROPEA EN EL MOMENTO ACTUAL



SIMON SHEIKH



Puede que el objetivo supremo del arte sea poner en juego, simultáneamente, todas estas repeticiones, con sus diferencias de estilo y de ritmo, sus respectivos desplazamientos y apariencias, sus divergencias e inadaptaciones; insertarlas unas en otras y envolverlas de ilusiones cuyo «efecto» varía en cada caso. El arte no imita, ante todo porque repite todas las repeticiones en virtud de una fuerza interna (una imitación es una copia, pero el arte es simulación; convierte las copias en simulacros). Incluso la repetición más mecánica, la más banal, la más estereotipada encuentra un lugar en las obras de arte, se encuentra siempre desplazada en relación con otras repeticiones, y está sujeta a la condición de que de ella puede extraerse una diferencia con respecto a las demás repeticiones.

Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*

EL RETORNO

El fundador de la concepción historicista del arte, Alois Riegl, equiparaba la evolución del arte con el giro de una tuerca, es decir, un movimiento que avanza y retrocede al mismo tiempo. Las posiciones regresan, se repiten a intervalos regulares. Riegl aborda su crónica estilística del arte de principios de siglo en un momento de modernismo emergente, una historia en sí misma llena de retornos. La historia de la Historia del Arte (la disciplina) no sólo es *históricamente* paralela a la historia del

modernismo (el estilo), sino que también lo es *estructuralmente*: la Historia del Arte es una historia moderna. Hablar de «neos» y «pos» es ya un lugar común, como lo es hablar de retornos, pero también de lo nuevo (como en «el impacto de lo nuevo»). Lo nuevo, lo actual, la vanguardia, están así intrínsecamente unidos y acaso condicionados por el retorno, la recurrencia, la repetición. Y a la luz de estas repeticiones a menudo pasamos por alto las *diferencias* reales que irónicamente existen en el interior de un sistema de periodización histórico-artística que actúa sobre la *diferenciación*, sobre el hecho de que un período o estilo pueda distinguirse de otros.

Últimamente parecemos encontrarnos ante el retorno de los setenta, no sólo en el arte, sino también en el diseño, la moda y la música. Este retorno es, por un lado, un cambio de estilo meramente superficial destinado a distinguir la década actual de la de los ochenta, pero, por otro lado, también parece marcar una reorientación importante en los modos de *pensar* sobre el arte, sobre la representación, insinuando la existencia de diferencias reales con respecto a las estructuras y productos de los ochenta. Este retorno señala al mismo tiempo la *diferen-*



Elin Wikström, *What would happen if everyone did this?*, 1993. Performance en supermercado.

cia de contenidos y de contexto con respecto a la década anterior y el acto de *diferenciar* estilísticamente el estilo actual del precedente. Si bien este último no es más que un mero relevo de guardia (de manera que la función del arte permanece intacta), el anterior es un retorno y una reorientación que tiene lugar en muchos niveles distintos. Del cambio de vestuario y banda sonora, que aquí no nos atañe, al cambio de forma de pensar de las filosofías posmodernas de los ochenta (filosofías que sostenían que todo era simulado y superficial, hiperreal) hemos pasado hoy a recuperar las teorías de lo real y, sobre todo, de la *diferencia*. O más bien a considerar si el pensamiento de la diferencia es posible en la era de la información, de las mega-exposiciones y eventos, y en caso afirmativo, si debería inscribirse en el terreno de la producción cultural. ¿No es posible que la superabundancia de materiales y actividades en el terreno cultural esté bloqueando la diferencia? ¿Que la noción de «cultura» como tal, como valor, como bien, esté limando las diferencias e inconsistencias que se observan en el modo global de percibir la multiplicidad y la variedad, de acuerdo con el principio del «todo vale»? Dicho de otro modo, ¿es lo heterogéneo el valor hegemónico de nuestro tiempo?

Algunos sostienen que en la década de los noventa nos encontramos ante una nueva forma de libertad artística, liber-

tad que se establece en dos frentes. El primero es la libertad del formalismo, de la forma y del formato al mismo tiempo. La producción artística ya no se limita a una forma dada, como puede ser la «pintura», sujeta a una serie de reglas concretas que hasta ahora habían condicionado su ejercicio. El artista goza hoy de libertad para moverse entre los géneros, sirviéndose de cualquier formato adecuado para una situación concreta o una obra concreta, de acuerdo con su preocupación artística o su proyecto global. El artista es libre de transitar «como un nómada» entre diversos medios, en su búsqueda de objetivos y metas artísticas. [1] El «medio específico» es *formalmente* una cuestión agotada. Este estado de cosas precipita lo que hoy bien sabemos y reconocemos: el replanteamiento de la representación, la redefinición de los métodos y las áreas de la producción artística: la reorientación de la estética de los objetos a las situaciones, de la «creatividad» a la metodología. Liberado de la carga de la maestría artística (dentro de la creación y destrucción de objetos), el artista se adentra ahora en el terreno de lo social, se propone intervenir en las condiciones y las convenciones sociales. En esta línea se inscribe la largamente debatida *social plastik* del difunto Joseph Beuys: el desplazamiento de la práctica artística del relativo aislamiento del estudio a la relativa apertura de la calle (y, esencialmente, a las normas de las instituciones y la institucionalización, de lo cual nos ocuparemos más adelante). El artista trabaja hoy con la «vida real» y todos los problemas a ella asociados: sus inconsistencias, sus tragedias sociales, sus cuerpos y sus materiales básicos, alejándose de estados ideales y espacios abstractos. El crítico estadounidense Hal Foster, [2] entre otros, define esta tendencia como un «retorno de lo real».

Por otra parte, esta nueva libertad se presenta como una liberación de la tradición, relacionada con el punto primero, y, ante todo, como una liberación de la propia *Historia*. En tanto que nómada, el artista queda liberado de la carga de la tradición, de la obediencia a sus leyes y límites. De hecho, todo puede ser arte o presentarse como arte. La discusión acerca de si algo es «arte» o «anti-arte» está hoy agotada, salvo en los niveles más superficiales. Sin embargo, la idea de superar la tradición entraña asimismo la cuestión más compleja de historia, de sen-

tido de la historia. Resulta más que habitual en estos días leer en las principales revistas de arte europeas que los jóvenes artistas –pongamos por caso en Alemania– están (¡al fin!) libres de la historia. En nuestro presente posmoderno y *poshistórico* ¿estamos exentos no sólo del Holocausto y del fantasma del fascismo, sino también (¡ya!) de la Guerra fría y de la Europa dividida? [3] ¿No es, a fin de cuentas, algo ajeno a nuestra responsabilidad, puesto que la retórica y las imágenes de, por ejemplo, la Alemania nazi, son para nosotros simulacros posmodernos, simulacros carentes de significado, signos sin origen que, en consecuencia, pueden usarse de nuevo libremente, reciclarse en un posmoderno juego sin fin donde toda diferencia ha desaparecido de la circulación y la repetición de copias? En este contexto, ¿está el uso de signos relacionados con el fascismo libre de connotaciones políticas? ¿Carece acaso de relación con el fascismo y forma parte de un juego artístico, una representación teatral en el terreno del arte, un sistema de signos de los simulacros? El «todo vale» impregna tanto los formatos como los debates y las situaciones. No hemos contraído ningún tipo de «deuda conceptual» y carecemos de historia. Los signos se interpretan como meros simulacros, no como referencias.

EL ACTO DE LA DIFERENCIACIÓN

Esta libertad recién conquistada –que nos libera de la maestría, la teoría, la historia y la responsabilidad– ha traído consigo asimismo un nuevo tipo de arte hedonista y narcisista; el llamado *slackerismo*, en sus múltiples facetas, como el arte Brit y el arte Brat, un arte aparentemente despreocupado de las cuestiones formales (lo sublime) o de los sistemas de representación (los simulacros). Estos artistas parecen preocuparse únicamente de sí mismos, de su juventud, de la construcción de su yo, de su posición como artistas, de su posición social, de sus posiciones y posibilidades de posicionamiento con respecto a cualquiera de los parámetros circundantes. También aquí se observa una indagación en las posibilidades de expresión del individuo y, sobre todo, en sus posibilidades para diferenciarse de los otros –coetáneos y antepasados por igual– y de las estructuras socia-

les; de cómo estas cuestiones configuran al sujeto social. Es la expresión de un sujeto a un tiempo descentrado y centrado en sí mismo, que intenta descubrir el modo de vivir con esta contradicción y este fracaso. El fracaso puede ser heroico, trágico, divertido o incluso conmovedor; tal es el caso de artistas como Maurizio Cattelan, Peter Land y Georgina Starr. El artista se compromete con una especie de juego social, y actúa tanto dentro como fuera del mundo del arte, pero la diferencia entre el personaje y el actor se difumina hasta el punto de desaparecer. Su papel es convertirse –descarados e impertinentes, semi-profesionales y semiexitosos– en jóvenes artistas luchadores instalados en una prolongada adolescencia en la que el artista es por igual decadentemente bohemio y degradantemente desocupado. En este tipo de arte tan publicitado, que halla su



Maurizio Cattelan, *Bidibodibodiboo*, 1996.



Sarah Lucas, *Armchair Morning*, collage, 1994.

principal representación en la corriente del *Brit Pack* –Gavin Turk, Sarah Lucas, Dinos & Jake Chapman, Sam Taylor-Wood y otros; aunque el fenómeno no es, en absoluto, exclusivo de los británicos–, observamos una preocupación general por lo social, un uso de la *vida real* como *materialidad* misma de la producción artística: frecuentes cambios del estado de ánimo, excentricidades, fluidos culturales, abyección, relaciones personales, encuentros sexuales, clubs nocturnos, *éxtasis*, moda urbana, Clase. En cierto sentido, este panorama puede definirse como *realista*: parece dejar a un lado la cuestión de cómo actúa supuestamente el sujeto posmoderno, se aleja de la repre-

sentación como sistema de signos exponiendo que la vida se vive hoy bajo su forma más banal –la vida vivida experimentalmente, por así decir [4]–, se olvida de que la vida cotidiana influye y configura nuestras acciones y reacciones más que las teorías posmodernas. Por tanto, este arte es claramente superficial y acaso anti-intelectual.

Ni que decir tiene que este arte «nuevo» plantea a la crítica nuevos problemas. O, más exactamente, plantea la necesidad de realizar un criticismo *crítico*. La crítica debe adoptar una nueva posición para analizar un arte que actúa sólo en la superficie, como interferencia y como extensión de las situaciones y las convenciones sociales. En primer lugar, parece definitivamente inútil perseguir cuestiones formales a la hora de escribir sobre un arte que es clara y programáticamente *informal*, definir estilos en un momento en el que los estilos ya no existen. El ejercicio tradicional de la crítica como juicio de valor –ejercicio estrecho aunque inconscientemente relacionado con el mercado y las galerías de arte, que también han perdido parte de su poder– es también una causa perdida. En la era del proceso –del *flujo*, de la electrónica y de las reproducciones– ya no existen las obras maestras. Ya no es posible crear un canon válido –la crítica debe establecer coordenadas *horizontales* en lugar de *verticales*, tal como lo expresa sucintamente el crítico francés Olivier Zahm. [5] En segundo lugar, es vital que la crítica no se conforme con el postulado semántico posmoderno de que todos los signos están esencialmente vacíos, que no se



Georgina Starr: *Crying*, vídeo 1993. Por cortesía de Lisson Gallery.



Maurizio Cattelan, *Le Vrai Lapin*, 1995. Por cortesía de Emmanuel Perrotin.

conforme con la referencia exclusiva al nivel de los signos y apunte hacia algún tipo de realidades sociales. En el argumento del «todo vale» hay no originales –sólo copias– y por tanto no existe ninguna *diferencia* fundamental entre signos y afirmaciones, solo repetición en el «meta» nivel de los signos: esa infinita planicie de fortuna. En este sentido pues, nosotros –la Generación X [6]– somos en verdad «*cerdos liberados*», por citar al cantautor supremo del *slackerismo*, Lou Barlow. Estamos liberados de las responsabilidades sociales puesto que nuestros actos carecen supuestamente de consecuencias, son repeticiones desprovistas de diferencia: *it's only art, but I like it*.

El criticismo crítico debe por tanto cuestionarse porque el arte, en tanto que categoría independiente, se inscribe en el terreno de la producción cultural, porque se inscribe en la sociedad, porque, en tanto que categoría, está sumamente politizado en su posicionamiento como espacio de «libre expresión», como espacio libre de responsabilidades hacia sus declaraciones o acciones. Lo escandaloso, lo incoherente, lo políticamente *incorrecto*, deben por tanto estimularse en el terreno del arte, puesto que la función del arte es precisamente contener este tipo de acciones y declaraciones. Dicho de otro modo, en el terreno del arte puedes hacer lo que quieras, especialmente aquello que no puedes hacer en la vida real. No queremos, «drogas, armas y gente follando en la calle»; confinemos pues todo ello al terreno del arte que es, a fin de cuentas, mera representación y no realidad. El arte se convierte en indicador de nuestra amplitud de miras. Garantiza la existencia y la posibilidad de expresarse libremente en la sociedad. De este modo, lo escandaloso, lo sacrilego y lo escatológico son más que una simple extensión de la función predominante y de la posición predominante del arte; constituyen una amenaza. Esto es lo que hoy significa la «nueva» libertad artística: el derecho a hablar sobre cualquier cosa de cualquier modo, con o sin coherencia, siempre y cuando se haga dentro de los límites del arte, esto es, siempre y cuando sea *arte* y no otra cosa. [7] Un texto comprometido críticamente debe pues analizar el arte como categoría, como institución; dilucidar cómo una estética determinada se relaciona con esto, con el contexto del mundo del arte y con la realidad circundante, con el mundo «exterior».

LA ESCENIFICACION DE LO SOCIAL

Aun cuando este arte nuevo actúa –interpreta– dentro de lo social, en tanto que *social plastik*, los actores siguen siendo artistas y el escenario sigue siendo el mundo del arte (el texto puede ser o no un fragmento de realidad). Esta noción básica de teatralidad se manifiesta no solo en *performances*, como las de Vanessa Beecroft, sino también en los trabajos de instalación escénica, como los de Dominique Gonzalez Forster, por citar sólo algunos ejemplos. El mundo del arte, con sus espacios, instituciones, bares, etc., se convierte en escenario de un complicado juego –el juego del arte– con todo lo que ello implica, con su intrincada infraestructura de galerías, revistas, colecciones, etc. Y es aquí donde esta aparente *actividad* se sitúa a fin de cuentas: en el terreno del arte, como realidad quizás, pero no en el terreno de otras realidades «externas». De este modo, la vieja dicotomía interior/exterior persiste aun entre los artistas más avanzados.

Los métodos de los artistas contemporáneos pueden ser no-formales y dependen de lugares concretos más que de medios concretos; mientras que la histórica distinción vanguardista entre arte y vida puede haberse fundido plenamente en la vida de los artistas, la vieja diferencia aun prevalece. Las instituciones, lejos de derribar las fronteras, sitúan al arte en un lugar concreto. Es este un territorio situado más allá de lo formal, de la creación de objetos únicos, para adentrarse en el mundo social y en las situaciones de los artistas como arte, un territorio que depende igualmente de la reificación de los artistas por parte de las instituciones.

Un ejemplo paradigmático es la reciente exposición titulada *Traffic*, organizada por el crítico francés Nicholas Bourriaud, en la que participan algunos de los jóvenes artistas más vanguardistas bajo el estandarte de la estética *relacional*. «Relacional» en el sentido de que estas estéticas dependen de su entorno inmediato, del contexto humano. Para garantizar una «relacionalidad» máxima, todos los participantes fueron invitados por Bordeaux a pasar una semana de socialización en un ambiente distendido, con buena comida y buen vino, etc. Estas eran las condiciones ideales para el intercambio en un ambien-

te abierto y cordial; pero sólo para los artistas y organizadores –es decir, la socialidad y la relacionalidad ampliadas sólo al mundo del arte, accesibles sólo a una cierta minoría que ya estaba dentro–. A los espectadores, como siempre, les dejaron las sobras, las reliquias de las obras creadas por mentes privilegiadas. Pese a sus implicaciones sociales, este tipo de actividad mantiene lo interior dentro y deja lo exterior fuera. La esfera del arte se convierte así en un terreno de juego privado –un sistema social, casi, con códigos y normas específicas– para los profesionales del arte, un terreno de juego que establece una diferencia entre estas gentes y los demás, tanto a través de como a partir de sus actividades diferentes. [8] Esta visión extremadamente autorreflexiva de la función del artista como individuo –que padece infartos de corazón, resacas y una impotencia general– puede ser tan sólo un *campo de autoría ampliado*, en lugar de una problematización irónica y conmovedora del propio territorio.

Es significativo que lo que formalmente parece un retorno a las obras informales del conceptualismo de los años setenta, vaya también más allá del conceptualismo y, en determinados casos, incluso subvertida explícitamente sus objetivos. El conceptualismo histórico se proponía acabar con la dicotomía interior/exterior mediante diversos medios y métodos: mediante las investigaciones estructuralistas, las obras orientadas hacia el proceso y los medios basados en el tiempo (como el vídeo) el objeto artístico quedó deconstruido; y, mediante la interpretación y la instalación (formas de crítica institucional), su continente (el cubo blanco), quedó vacío como una tumba construida para la eterna preservación de ciertos valores. Todas estas estrategias son hoy revividas y ampliadas, aunque no necesariamente con los mismos fines. Nos encontramos, en mi opinión, ante una prolongación del proyecto crítico de los setenta y, parcialmente, ante su antítesis, en función de la cual sus métodos se tornan genéricos, se convierten en una suerte de expresionismo no-formal, por así decir, o en una suerte de crítica institucional exenta de crítica.

Esto se relaciona directamente con la adopción de las estrategias y los formatos de los setenta en los términos arriba descritos, y se traduce en un arte que se sirve de los formatos



Dominique González-Foerster, *Et la chambre orange*. 1992.

Foto: Jean Brasille/Villa Arson.

legados por el conceptualismo, pero sin el menor atisbo de «anti-arte» (es decir, de crítica al sistema del arte, al aparato que vincula al arte con los artistas). No pretendo insinuar que hay un «buen» uso y un «mal» uso del conceptualismo. Ambas tendencias parecen más bien entremezclarse, invadirse y configurarse mutuamente, sumándose al «confuso conceptualismo» de los noventa. Ello es en parte resultado de la historicización y la institucionalización –mientras que el conceptualismo fue en su día un método para el *aquí y ahora*, hoy es un género y una parte de la historia, una parte de la mayoría de los museos y, hecho nada desdeñable, una parte de la *enseñanza del arte*. [9]

INSTITUCIONES Y ALTERNATIVAS: DOS MÉTODOS

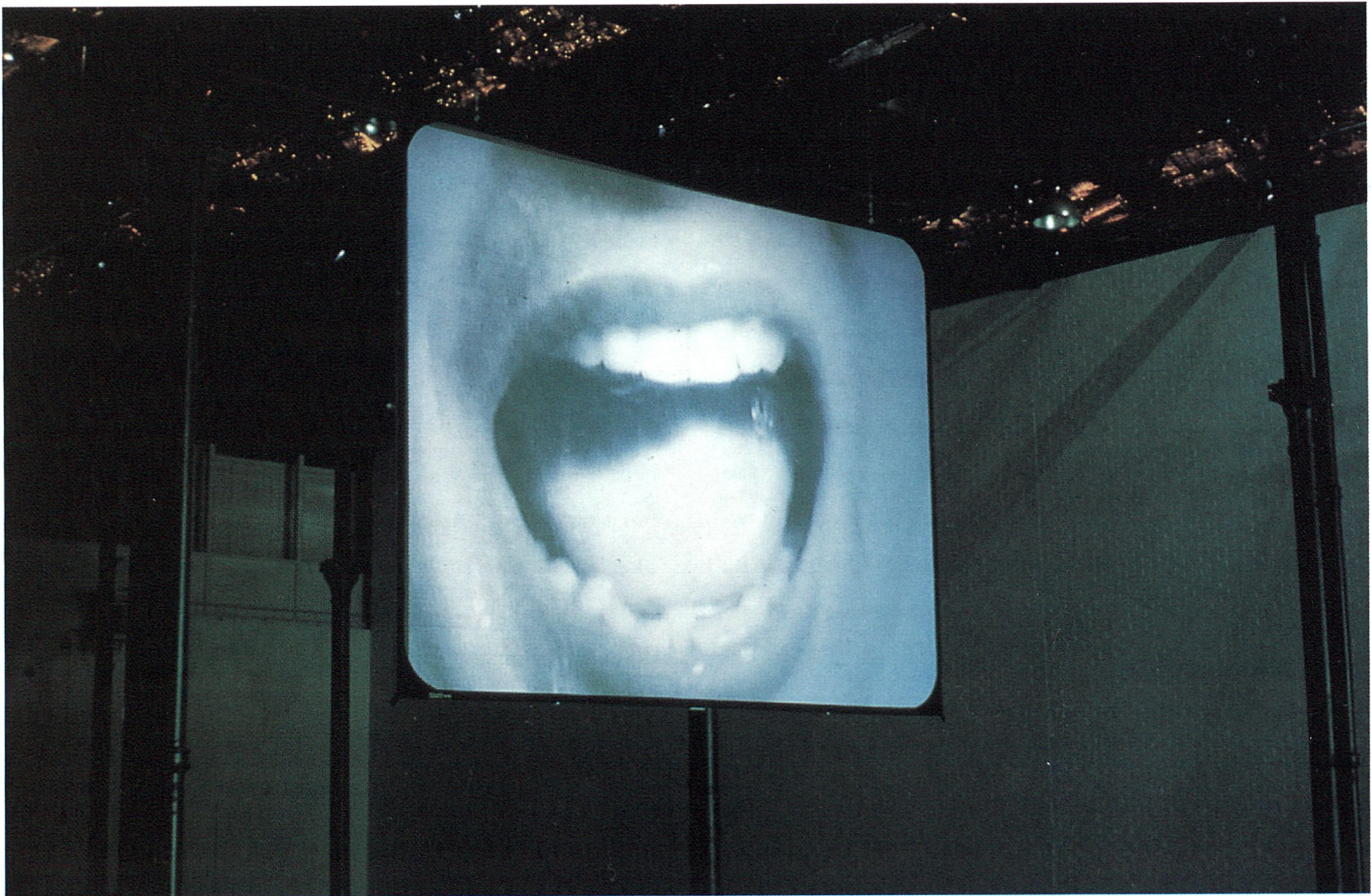
La noción de conceptualismo al margen de todo proyecto crítico y toda implicación política podría ser la tendencia dominante del arte contemporáneo europeo, aun cuando no lo abarca por completo, ni mucho menos. Se trata de una característica que, al menos superficialmente, aleja a gran parte del

arte contemporáneo europeo de su «hermano mayor», el arte estadounidense, hecho que no carece de importancia a la hora de entender la escena y el mercado artísticos europeos. Mientras que el arte conceptual estadounidense parece estar estrechamente ligado a las cuestiones políticas, comprometido con los procesos y los problemas de la democracia y la participación, con cuestiones de identidad y con la política de la representación, el uso europeo del conceptualismo se aleja de todo esto y opta por analizar el lenguaje del arte: sus *asuntos internos*, por decirlo de algún modo.

A este estado de cosas subyace un doble consenso: por un lado la duda fundamental acerca de la capacidad de expresarse y, por otro, la sensación de no tener literalmente nada que decir; la sensación de que en las democracias occidentales, [10] en el ocaso del Estado del bienestar, no hay grandes cuestiones sociales o grandes problemas. Esto diferencia claramente a gran parte del arte contemporáneo europeo del arte estadouni-

dense: los problemas no son tan acuciantes, las instituciones no son tan represivas, y el cuerpo no es un campo de batalla sino un terreno de juego.

Esta diferenciación, claramente identificable, resulta muy favorable para el mercado, en la medida en que genera la sensación de «algo especial», de peculiaridades y excentricidades nacionales, de escenarios nacionales diferentes, cada uno de los cuales posee sus características propias. Este es uno de los nuevos rasgos distintivos del arte de los noventa. Las condiciones para ello vienen dadas por un cambio fundamental en la economía del mundo del arte. El gran *boom* económico de los ochenta [11] favoreció un gran *boom* artístico. El hundimiento del mercado, a finales de los ochenta, supuso la ruptura del eje Nueva York-Colonia. Ahora tenemos varios centros artísticos de menor tamaño (Londres es uno de los ejemplos más claros) y una estructura de poder diferente, como resultado de la fuga del gran capital del mercado privado. El po-



Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, vídeo proyección, 1993. Por cortesía de Hayward Gallery, Londres.

der parece haberse desplazado hacia instituciones semipúblicas más pequeñas, como las *Kunstvereins*, mientras que las galerías funcionan hoy más bien como agencias. En consecuencia, los artistas (y la producción artística en general) ya no tienen que satisfacer ante todo a los coleccionistas privados (o producir objetos vendibles), sino que deben satisfacer las demandas de un contexto público, como el espacio corporativo de las *Kunstvereins*. Esto acaso explique el predominio de las instalaciones, más adecuadas para este tipo de espacios y situaciones.

Al trabajar con las *Kunstvereins*, el artista (lo quiera o no) se enfrenta también a una serie de problemas distintos, a una serie de parámetros distintos en función de los cuales se desarrolla su actividad, a un campo social, a esa materialidad misma que hemos llamado *mundo del arte*. En este contexto, el arte conceptual que toma las instituciones como premisa y objetivo adquiere especial relevancia: el arte que se inscribe en el espacio de la cultura, y no en el espacio del yo. Este tipo de arte explora y discute el funcionamiento de estas estructuras (como las *Kunstvereins*), formula el modo en que la socialización y la percepción se filtran en el marco institucional, en el espacio corporativo.

Estas instituciones responden a una noción básica de Ilustración, así como a la preservación de determinada casta o clase social. Así, los *cubos blancos* de las salas de exposiciones modernas son importantes instrumentos políticos, suponen la ordenación de un determinado tipo de representación. Se trata de un espacio que anula la diferencia, en el sentido de que todos los objetos en él ubicados son iguales, no necesariamente como declaraciones, sino como obras de *arte*, como obras maestras en potencia. Este espacio garantiza que tanto los objetos como las acciones adquieran la categoría de arte y que merezcan por tanto una atención y un cuidado especiales. Es siempre, en otras palabras, un espacio interior que formula naturalmente un problema fundamental para el artista preocupado por el exterior.

El joven artista goza hoy de una libertad casi ilimitada, pero sólo en el *interior* de estos espacios. [12] Los delirios «tecnos», los centros sociales y las cocinas son bien recibidos, como



Joachim Koester, *Untitled (The Agency)*, instalación, 1994.

lo son (en ciertos casos) las críticas directas a la institución concreta. Así pues, es esencial que los artistas críticamente comprometidos analicen estas estructuras, que las *expongan* literalmente, y que busquen el modo de encontrar corolarios en otros órdenes de representación, en otros espacios, en otros campos de visión. En lugar de generar diferenciación (de señalar la autoría que distingue una práctica de las demás), el artista debe buscar las diferencias –visibles o invisibles– implícitas en estas estructuras. Esto se observa en prácticas tan dispares como la superposición de ficción y ficcionalidad en las proyecciones de vídeo de Douglas Gordon, en el tratamiento del tipo «*Do-It-Yourself*» de los formatos de comunicación de masas de Regina Möller, en la exhibición del propio espacio de Karin Sander, o en el bloqueo del espacio, físico y perceptual, de Joachim Koester.

La peculiar situación europea significa también que no basta con importar las estrategias políticas del arte estadounidense (por ejemplo), como modelo crítico y método suficiente. Aun cuando difícilmente podemos aceptar que no existen grandes problemas sociales en la Europa occidental, sus pro-

blemas no son los mismos, ni estructural ni socialmente, y por tanto carece de sentido emplear los mismos métodos. La cuestión de la censura, por ejemplo, no reviste tanta urgencia. Nos encontramos más bien ante una situación de clara *tolerancia represiva*, que elimina cualquier diferencia, una cultura dominante que excluye otros valores e identidades mediante un proceso de creación de consenso. Toda diferencia es desplazada a un terreno intermedio de valores que llega a la exclusión de la *otredad*, puesto que sólo lo que puede incluirse en el consenso establecido tiene derecho a ser representado. La identidad no se reconoce aquí como producto de la diferencia, sino sólo mediante la homogénea, todopoderosa y uniforme clase media. Cualquier otra identidad posible –racial, social, sexual, cultural, política– es marginada como algo ajeno, algo subterráneo o incluso *contracultural*.

El uso de estructuras alternativas «fuera» de la corriente dominante ha llegado a convertirse en uno de los principales métodos de trabajo de los noventa. Los esfuerzos del *Do-It-Yourself* recorren un largo camino para constituir un *contrapúblico* real, como el definido por los artistas alemanes del Büro-Bert, [13] que parte de una política no parlamentaria y puede usarse para definir una red alternativa de espacios, *fanzines*, infotiempos, emisoras de radio y clubs dedicados a la distribución y la formulación de «otras» voces. Se trata de un foro en el que tienen cabida distintas identidades y de un espacio de producción cultural basado en la participación, más que en el consumo. Es una cartografía del espacio que plantea otros espacios como contra-lugares, en el sentido foucauldiano. [14] Son estos espacios de crisis, de identidades contrastivas que rompen el orden y la sintaxis, contingentes y *heterotópicos* en su desplazamiento.

Según este método de trabajo los artistas podrían (1) establecer sus propios espacios (como All Girls en Berlín, BANK en Londres, Kombirama en Zürich, Transmission en Glasgow), creando así una alternativa viable a las galerías comerciales; (2) trabajar con comunidades y grupos políticos locales (como Botschaft); o (3) publicar sus propios *fanzines* (como A.N.Y.P., Artfan, Interzone y Samtal). Estos artistas se sitúan desafiadamente en el *exterior*, trabajan con situaciones reales,

en lugar de representar la vida real. En lo mejor de esta tendencia observamos la aplicación del pensamiento y los métodos del arte conceptual a contextos y situaciones no artísticas, en oposición al empeño de trasladar lo real a la práctica del arte y los espacios artísticos. Un buen ejemplo de esta actitud es la instalación de Olafur Eliasson, formada por paneles y cajas con materiales de dibujos y exhibida en nueve Cafés y bares de Hamburgo, para ser usada por diferentes tipos de público con fines diferentes: el artista pierde toda importancia y el referente local adquiere un importancia suma.

Este tipo de esfuerzos repiten las estrategias de lugar del *Land Art*, aunque con una salvedad; mientras que los artistas «Land» buscaban escenarios lo más alejados posible del espacio artístico, lugares geográficamente remotos, los artistas de los noventa han trasladado esta actividad a los espacios sociales, al corazón de la ciudad, a lugares de actividad y de cambio. De hecho, el centro urbano es uno de los grandes campos de batalla de la Europa actual: ¿son las ciudades un lugar propicio para la vida, para las identidades múltiples y multiculturales, o son un lugar propicio para el corporativismo y las galerías comerciales de lujo?

Es significativo que estas actividades «fuera del espacio» sean a menudo fruto de la colaboración (como Minimal Club o Blub Merleau-Ponty) no sólo entre artistas, sino entre artistas y gentes ajenas al mundo del arte, en espacios situados más allá del cubo blanco. Las posibilidades de este campo radican en la exploración y el uso de las relaciones socio-espaciales; en la exploración de la diferencia entre experiencia privada y realidades políticas.

El espacio del arte y sus infraestructuras es tan sólo un *locus* (aunque ciertamente el mejor conocido) para la exploración de los tejidos y las estructuras de los espacios. El uso del conceptualismo en combinación con otros espacios y estructuras encierra grandes posibilidades: espacios y estructuras que probable y presumiblemente ejercen una influencia esencial sobre las personas, sus diferencias y su diferenciación. Sólo adentrándose en estos contextos, estableciendo contacto con la *diferencia*, puede el arte avanzado ser críticamente comprometido y comprometedor.

- [1] Es el proyecto o el programa del artista individual lo que discuten la mayoría de los textos sobre la historia del arte y la crítica de los artistas contemporáneos, más que las instalaciones reales y/o los objetos físicos del arte. La crítica rara vez se compromete con cuestiones formales. Nos encontramos frente a una superabundancia de monografías instantáneas en las cuales se sostiene que el uso específico de diversos formatos y medios por parte del artista merece especial atención. En este sentido, los noventa son realmente la década del sujeto, del individuo (artista). El proceso de escribir sobre el arte se convierte en un proceso de diferenciación, de señalización y explicación de lo que diferencia a un artista de otro. Ante un grupo o una generación de artistas (como ocurre en las frecuentes exposiciones colectivas «temáticas»), los organizadores tienden en gran medida (en el prólogo al catálogo) a afirmar que los artistas no son exactamente un grupo con un programa compartido. Cualquier estudio museístico a gran escala del arte contemporáneo hace hincapié en la heterogeneidad e incluye numerosas voces diferentes y contradictorias, al tiempo que se excusa por realizar tal estudio y declina toda responsabilidad al respecto.
- [2] cf. Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- [3] En este sentido, la guerra en la ex Yugoslavia puede verse como un «retorno de lo real» de distinta naturaleza; es decir, un retorno en el sentido lacaniano, como ha quedado convincentemente demostrado en los escritos de Slavoj Žižek.
- [4] *Life/Live* es el título del reciente estudio del (eternamente) joven arte británico, celebrado en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1996). Es esta la última de una serie de exposiciones sobre jóvenes artistas británicos. Presenta un carácter claramente retrospectivo, indicando que el modelo YBA puede estar agotado, tras haber sobrevivido a su condición de «lo siguiente más importante» y haber ocupado durante años los titulares de la prensa artística.
- [5] cf. Olivier Zahm en *Purple Prose* (Núm. 11, 1996).
- [6] Este término (que define a los veinteañeros de los 90) fue acuñado por el escritor estadounidense Douglas Coupland y marca en cierto modo el retorno de la generación *Beat* de Jack Kerouac, en los años cincuenta, o de la generación *Blank* de Richard Hell, en los setenta.
- [7] Ciertamente, «El arte es arte-como-arte y todo lo demás es todo lo demás», según afirmaba Ad Reinhardt en 1962. Por supuesto, se refería a la pintura no referencial como arte, pero es curioso lo bien que su credo traduce gran parte de la obra «social» y la estética relacional. Cuando el arte se ocupa de la realidad, la realidad sólo se convierte en algo interesante, valioso, incluso artístico cuando se transforma en arte y se presenta como arte en un contexto artístico. Es llamativo que la práctica más habitual consista en trasladar la «realidad», sea lo que fuere lo que esto significa, al espacio artístico; en reproducir partidos de fútbol, armerías, agencias de viajes, etc. en el espacio de la exposición y no lo contrario. Esto es una *musealización* de la realidad.
- [8] Sólo en el mundo del arte puede determinado comportamiento ser aceptado y apreciado como propio de un adulto productivo (¿en qué otro lugar se aceptaría, por ejemplo, que la gente se disfrazase de conejos?).
- [9] La mayoría de los artistas europeos contemporáneos poseen una sólida formación artística; han estudiado en academias y escuelas de arte en las que a menudo ejercen la docencia artistas conceptuales de la generación de los setenta. El conceptualismo no es por tanto una *ruptura* con, o una antítesis de, las disciplinas tradicionales, como lo fue para la generación anterior.
- [10] Este argumento goza de una amplia aceptación. Ejemplo paradigmático de ello podría ser la gran investigación sobre el videoarte contemporáneo organizada por la Galería Nacional danesa bajo el título de *Electronic Undercurrents*, en cuyo catálogo los comisarios europeos Torben Christensen y Lars Movin afirman lo siguiente: «Su manifestación en el contexto europeo se convierte, por el contrario, en una suerte de nueva forma de meta-arte; Europa ha padecido pocas injusticias sociales tan flagrantes como la de ser el blanco de los ataques de los artistas. En la Europa actual, el problema más acuciante es el desempleo y esta cuestión resulta quizá demasiado aburrida como para que los artistas se comprometan con ella. El arte políticamente consciente vivió su mejor momento en la Europa de 1960 y 1970, por eso experimentamos cierto cansancio al observar la creciente politización del arte en Estados Unidos. Este proceso conduce por desgracia a la autocensura y la parálisis, como resultado de lo políticamente correcto...» (*Electronic Undercurrent*, Cat. exp. *Art & Video in Europe*, p. 74, Copenhague, 1996). Esta afirmación es respaldada por los escritos del crítico estadounidense John G. Hanhardt, quien sostiene que «un gran número de artistas [estadounidenses] que hoy trabajan en el cine y en los medios de comunicación están motivados por el deseo de rasgar el velo del autocomplaciente orden burgués occidental y de sacar a la luz los entresijos de la codicia global y la avaricia individual.» (Cat. exp. *American Film & Video: Whitney Biennial*, p. 21.) Lo que resulta evidente en este tipo de citas es la autopercepción, claramente distinta, del mundo del arte europeo y estadounidense.
- [11] Numerosos galeristas confiesan que no esperan volver a ganar tanto dinero como en los años ochenta, cuando los precios alcanzaron niveles realmente desconocidos y disparatados.
- [12] Esto puede estar cambiando rápidamente: algunos de los directores que se han servido de prácticas contextuales contemporáneas de carácter no formal tropiezan con la oposición de sus juntas directivas. El retorno a las exposiciones relacionadas con el objeto podría ser inmanente. La «nueva» libertad en el mundo del arte podría tocar pronto a su fin.
- [13] cf. «Gegenöffentlichkeit» en: BüroBert (ed.): *Copyshop-Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, Berlín, 1993.
- [14] cf. Michel Foucault, «Of Other Spaces», en: *Diacritics*, núm. 16, 1986, pp. 22-27.