

Sobre políticas estéticas - Los espacios del arte Jaques Rancière

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.

El arte es político por la forma en que divide el tiempo y puebla el espacio... Esta frase de Jacques Rancière se vuelve determinante en la naturaleza del proyecto huésped ante la importancia de pensar la forma en que el arte incide en el espacio, en nuestros propios espacios y en los comunes. Este capítulo, Los espacios del arte, me interesa particularmente por la señalización que hace Rancière al arte como un espacio de poder que genera de nuevas formas de vida, más que de obras de arte. En este mismo sentido Rancière cuestiona lo que esta dentro y fuera de la institución, las fronteras entre lo institucional y el arte mismo, planteando a la institución como un espacio de tránsito y de encuentro que determinan una identidad, lo cual nos permite pensar esta casa, lugar a dudas, como ese espacio que vacila entre lo de dentro y fuera propiciando el encuentro de la vida común a través de la experiencia artística y colectiva donde se ve, se aprende y se debate

Gris García

(1986/ Monterrey, México)

Artista y comisaria independiente. Su trabajo está centrado en las prácticas contemporáneas y en aquellas producciones híbridas que se generan a partir del diálogo y las correspondencias con el otro.

Estudió Artes Visuales en la UANL (Monterrey, México). Ha expuesto en diferentes ciudades de México, España, Rusia y Canadá. Cursó la maestría de Producción e Investigación Artística en la Universidad de Barcelona, posteriormente realizó el Programa de Estudios Independientes del MACBA “Estudios museísticos avanzados y teoría crítica”.

Ha comisariado proyectos como Mientras quepa en la maleta, Arqueofonías, POGO, y entre los más recientes Balmes 88 para a3bandas que impulsa el trabajo de comisarios independientes en España.

4. Los espacios del arte

La cuestión de los espacios del arte sería simple si se refiriese a la de los modos de presentación de los productos del arte definidos por sí mismos. Desgraciadamente semejante relación simple de continente a contenido no existe en ninguna parte. La idea de que existe el arte en general —y no distintos artes al servicio de tal o cual fin— es característica del régimen estético del arte. Es ese mismo régimen el que afecta al arte de los espacios específicos como el museo o la sala de concierto. Pero también es el que sitúa la relación entre arte y espacio en una configuración en principio paradójica. Si hay espacios del arte, es porque ahora el arte se define menos por criterios de perfección técnica o de apropiación para determinados fines que por el hecho de expresar una experiencia espacio-temporal específica. Los espacios del arte son también sus instituciones, las formas de inscripción y de visibilidad que definen su especificidad. El museo es un espacio esencial del arte porque el arte es, ante todo, aquello que es objeto de experiencia estética, y esta es una reconfiguración de los espacios-tiempos de una sociedad. Pero el problema se complica en seguida: el espacio de la distancia estética es al mismo tiempo la promesa de una vida que no conocerá esta distancia. Y lo es porque las obras que contiene tampoco conocen esa distancia. La Juno Ludovisi, considerada en la soledad de la experiencia estética, es la expresión de una vida que no concebía el arte como actividad destinada a un espacio propio del arte. La época en que aparece el museo de arte es también la de la gran controversia que opone a la necrópolis de las obras de arte la vida de los monumentos en el espacio de donde provienen y del que son

la expresión. La oposición del arte in situ al arte del museo es tan vieja como el museo mismo, tan vieja como la paradoja estética que identifica la estatua de piedra con el bloque sensible heterogéneo y la expresión de una forma de vida. A partir de ahí se definen diversas clases de transacciones de la experiencia estética y de sus potenciales, que implican diversos usos de sus espacios.

En primer lugar tenemos lo que llamaré transacciones programáticas, aquellas que asignan a los espacios e instituciones del arte funciones encaminadas a realizar las virtualidades propias de la experiencia estética. Estos programas pretenden poner en juego de una manera sistemática las contradictorias relaciones que definen esta experiencia: relaciones entre un dentro y un fuera, entre posesión y desposesión, experiencia de lo heterogéneo y reapropiación de lo propio. Pueden ser clasificados en cuatro categorías.

Tenemos en primer lugar el programa cultural/educativo. Este programa pretende poner el legado común al alcance del mayor número, de todos aquellos que no gozan de él todavía. Este objetivo, aparentemente simple, es de hecho un compromiso continuamente reajustado entre dos objetivos contradictorios: ofrecer a todos la posibilidad de gozar del distanciamiento estético, y reducir este distanciamiento para poner a disposición de todos los gozos que proporciona. El espacio del arte debe ser a la vez el templo inviolado de una iniciación y la enciclopedia del legado común, provisto de todas las introducciones, notas y reproducciones, además de animaciones y productos derivados que facilitan su acceso y familiarizan su goce.

Este espacio/enciclopedia sirve a la vez de apoyo y de contraste para un segundo programa: el programa estético radical. Este programa se centra en la especificidad de los espacios del arte. Pero hace de estos espacios los lugares del puro encuentro con la singularidad de las obras, la única forma capaz de preservar el sentido elitista del arte, de ali-

mentar las energías republicanas o de mantener la promesa de emancipación.

A esto se opone, naturalmente, el programa militante de denuncia de los espacios del arte. Este tercer programa considera una mistificación las supuestas virtudes emancipadoras del distanciamiento estético. Sus provocaciones tienden a utilizar el espacio simbólico del museo para demostrar el compromiso del arte y, del goce estético desinteresados=> con las instituciones del poder Y los beneficios del capital, v a burlarse de las diferencias entre el arte de élite y la cultura popular o las formas de la estética mercantil y publicitaria. El espacio del arte se convierte entonces en un espacio (le poder que es necesario transformar, mediante actos simbólicos, en un lugar que ponga en evidencia el funcionamiento del poder.

El cuarto programa trata de adaptar los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni formas propios. Está inspirado en el gran programa de transformación del arte como forma de vida. En definitiva, este último pretende que el arte produzca, en vez de obras destinadas al museo, formas de vida, edificios o [nobiliario destinados a una nueva vida. Lo único que puede hoy día llenar los muscos, decía Malevich, son los proyectos de la nueva vida²¹. Esta idea anima, a pequeña escala, numerosos usos contemporáneos del museo, en los que la soledad, incluso el vacío del espacio sirve para acoger o para «documentare las manifestaciones de un arte situado fuera del espacio museístico (land art, arte in situ), o dedicado a tareas de transformación de la vida (desde el diseño o el entertainment hasta las intervenciones militantes) que pasan eventualmente por la crítica de este uso mismo del museo.

Estos diversos y contradictorios programas tienen dos puntos en común. En primer lugar, plantean la cuestión del espacio en la imagen a la vez obsesiva y elemental de la relación

²¹ Kasimir Malevich. < Sur le musée . En: I e Miroir suprematiste. Paris: L'Age d'homme, 1993. P. 66.

entre un dentro y un fuera. Mientras unos quieren romper la frontera que separa al arte de la vida o de las masas, los otros pretenden por el contrario preservarla. Y otros más todavía quieren poner en escena la mentira de la extraterritorialidad artística y poner al descubierto el carácter infranqueable de una frontera hecha para relegar a la masa y sus culturas al lado malo. Pero todos se mantienen en la misma topografía del dentro y (le! fuera. Todos olvidan, al mismo tiempo, la variedad de maneras en que el distanciamiento estético se renegocia junto a ellos y fuera de ellos, bajo las formas de subjetivación estética ligadas a los gajes de los aprendizajes individuales, v los modos de objetivación estéticos ligados a las ambigüedades de los espacios situados en la frontera entre el arte y el espectáculo.

Al hablar de subjetivación estética, tengo en mente la diversidad imprevisible de maneras en que no importa qué individuos pueden entrar en el universo de la experiencia estética, a través de negociaciones concretas de la relación entre proximidad y distancia. Pienso por ejemplo en el papel de los aprendizajes autodidactas del universo poético. He tenido ocasión de estudiar concretamente el fenómeno de la «poesía obrera, en Francia durante las décadas 1830 y 1840'-22. Esta ha sido objeto de un «malentendido» que tiene un valor general, e incluso actual, cano experiencia de disensualidad estética. Escritores y críticos de la época, a la vez que acogían este despertar de la - inteligencia popular», deploraban por regla general que esos autodidactas imitaran las formas de la poesía culta, en lugar de seguir la inspiración popular de las canciones que acompañan los trabajos o las fiestas. Pero imitar la «poesía culta», en vez de perfeccionar la «ingenuidad» de las canciones populares, era precisamente para aquellos obreros

²² RANCIERE, Jacques. -Ronds de fumee. Les poetes ouvriers dans la Eran ce de Louis-Phillippe. Revue des sciences humaines, núm. 190, 1983-1982. P. 31-4T.

una experiencia de desidentificación, una manera de romper una identidad popular consensual rechazando un habitus y un lenguaje considerados propios de la vitalidad natural de las clases populares. Por ese motivo la afición obrera por el alejandrino, contradiciendo la afición culta por la cultura del pueblo, pudo inscribirse en una reconfiguración de la división de lo sensible, replanteando la separación sensible entre los hombres del trabajo y los hombres del ocio. Semejantes formas de subjetivación estética hacen fracasar los diversos programas dirigidos a acercar los tesoros del arte a los desfavorecidos, a despertar su conciencia crítica o a rehabilitar su cultura.

Entiendo por objetivación estética el proceso aleatorio que transfiere formas de entretenimiento o espacios de diversión al dominio del arte. El cine es un caso significativo (le este proceso. Pensemos en todo lo que se ha disputado sobre deslizamientos objetivos, propicios a negociaciones subjetivas, en torno al estatuto de la sala cinematográfica v en lo que esto pone (le manifiesto. La cinefilia se ha constituido como una renegociación «autodidacta» de las fronteras y de las jerarquías del arte. Ha rechazado los criterios de «artisticidad» (promoción del tema o visibilidad de la elaboración plástica) que servían para integrar el sector privilegiado del «film artístico, en los estándares de la alta cultura. Ha valorado al contrario obras desprovistas de toda intención artística visible, y pertenecientes a géneros clasificados dentro del universo de la diversión (películas policíacas, westerns, comedias musicales) Pasando por encima de los espacios y las formas de un cine «cultural», ha establecido un puente entre la cultura del cine de barrio v la de la filmoteca. La filmoteca es ella misma un caso interesante de objetivación estética. Pongamos por ejemplo el caso de la Cinemateca Francesa. Nació de la iniciativa de dos individuos, Georges Franjo y Henri Langlois, preocupados por librar a las películas del destino habitual de los objetos de consumo, a saber de la destrucción física. Y fue ese trabajo de preservación material indiferenciada lo que sirvió

de base para una renegociación de la relación entre lo que es arte y lo que no es arte, tanto en el cine mismo como en relación a las artes establecidas. La filmoteca ha sido el espacio de una renegociación del «esto es arte», de un género completamente diferente al de la provocación duchampiana. Esta distingue todavía entre la frontera del arte y la de la institución legitimadora, mientras que aquella dispersa los espacios, formas y actores de la negociación sobre la frontera.

Sin duda esta unión de lo «popular» con lo «artístico» es algo del pasado, una consideración retrospectiva que alimenta hoy día ambiguas nostalgias. Sin embargo, pone de manifiesto una permeabilidad de las fronteras y una incertidumbre de las trayectorias, que tal vez tengan una importancia mayor que las escenificaciones canónicas de la relación entre el dentro y el fuera, lo legítimo y- lo no legítimo. Nos recuerda que hay dos clases de espacios del arte: las instituciones oficiales con sus programas, y los espacios «ordinarios», los espacios combinados donde la «educación estética» funciona a través de la indistinción misma entre diversión y arte. Y nos recuerda también que las instituciones mismas son lugares de tránsito, lugares aleatorios de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan procesos concretos de reconfiguración de las identidades y de los campos de experiencia.

Las «localizaciones», actuales del arte y de la cultura parecen tomar en consideración esta permeabilidad de las fronteras y esa incertidumbre de los aprendizajes. Sin embargo, este reconocimiento es él mismo ambiguo. Si sigue anclado en las categorías del arte crítico de ayer (el dentro y el fuera, lo alto y lo bajo), se arriesga a ponerlas al servicio de la idea consensual actual. Esta consagra el arte a funciones de reconciliación entre arte y no arte, y de rehabilitación de las artes y culturas infravaloradas, a fin de restaurar el vínculo social supuestamente roto. Esta voluntad puede adquirir la forma (de una marca de fábrica que decreta el final oficial de las jerarquías de las artes y de las culturas. Reconoce como artistas, en plano de

igualdad con los grandes representantes del «gran arte» del pasado, al modisto de alta costura y al rapero de barrio. Sin embargo, esta manera de repartir igualitariamente la marca del arte v de reconocer la pluralidad de las culturas es también una manera de poner a cada cual en su lugar. Repite la distribución de los roles que funciona por ejemplo en los multicines y en la distribución calculada de películas y públicos. Dicho de otro modo, se ajusta a la visión consensual de una sociedad en la que lo heterogéneo y el conflicto han cedido el lugar a la diversidad y a la complementariedad.

Esta voluntad puede incluso llevar a adaptar el carácter errático (le los espacios del arte a las características «culturales de las poblaciones que hay que integrar, a poner la secularización del espacio en consonancia con una definición del arte como trabajo de religación social v con el direccionamiento de un determinado público. Esta tendencia está reforzada por la desindustrialización que pone a la disposición de actividades nuevas los talleres, fábricas y naves industriales. Algunos han señalado ya la predilección de muchos artistas y representantes del mundo del arte por espacios de exposición nuevos: no ya los espacios propios del arte sino las fábricas, naves v almacenes abandonados: espacios a la vez disponibles para ser acondicionados por los artistas estructurando la exposición de su arte, pero también cargados de historia, v de historia del trabajo e de la vida en común. En cierto modo los tres grandes paradigmas del arte constructor de espacios. El espacio vacío para la singularidad artística y el espacio marcado por las huellas de una historia común se reúnen en esta predilección. Pero también esta puede adoptar las formas más dudosas de adaptación a una población a la que se supone que se encuentra más cómoda en una nave semejante al decorado deteriorado de sus barrios o al (le sus rayes. Hay algo de todo esto en el decorado acondicionado para el nuevo espacio de arte contemporáneo de París: edificio reducido al armazón desnudo v que presenta

un aspecto suficientemente deteriorado, incluso trash, para que el «joven de barrio» pueda sentirse en su casa e incite a la acción participativa.

Para evitar estos equívocos, es necesario salir del simplista esquema espacio-político en términos de alto y de bajo, de dentro y de fuera. Este ha podido funcionar corvo soporte de un arte crítico, pero hoy día tiende a integrarse en la lógica consensual. La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones. El consenso es ante todo la distribución de esferas y de competencias. La fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos_ El problema, ilustrado por una exposición como Proceso sonico²³ —y por sus mismos límites— no consiste naturalmente en igualar la gloria del rapero o del DJ a la del artista «legítimo. El problema consiste en explorar las virtualidades de fórmulas artísticas nuevas incluidas en sus prácticas cuando se las saca del espacio propio en el que sirven para la diversión de un público específico, cuando se las compara con las preocupaciones plásticas de creaciones de espacios que les son habitualmente ajenos, Consiste en extraer competencias de ellas mismas más que en decretar su igual dignidad, en ofrecer a los visitantes ya no formas de reconocimiento de sus identidades, sino experiencias concretas, aptas para desarrollar esa competencia que surge del cuestionamiento de los esquemas perceptivos adheridos a las identidades específicas.

²³ *Proceso sónico. Una nueva geografía de los sonidos. M use u d'Art Contemporani de Barcelona, 4 mayo— 30 junio 2002.*

El consenso es una distribución de las competencias, de los espacios especializados y de los públicos dirigidos. Pero es también, de una manera complementaria, un determinado modo de producción de la realidad común. El sistema mediático dominante no funciona de una forma propagandística. Funciona por el contrario reconociendo la separación entre los datos por una parte, y los juicios y reacciones que estos determinan por otra. Para el consenso las cosas no son lo que son. Desde su punto de vista, el desacuerdo tiene que ver únicamente con las ideas, intereses, sentimientos y valores a través de los cuales las aprehendemos. Se puede discutir sobre todo esto pero no sobre los datos mismos, a no ser que horremos la línea que separa realidad v ficción. Frente a esta lógica, el problema no consiste en denunciar la información oficial, el papel de los medios, etc. El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescindan de las relaciones establecidas entre los signos y' las imágenes, entre la matrera en que unos significan y otros, hacen ver.

Esta reconfiguración de los datos es la que puede dar sentido a la tendencia de los espacios del arte contemporáneo a comparar las prácticas identificadas como prácticas del arte con otras prácticas, como las de la información y de la discusión: ya sea que propuestas artísticas específicas traten de borrar las fronteras, ya sea que el espacio del arte organice la circulación entre espacios en los que se ve, espacios en los que se aprende, espacios en los que se debate y en los que pueda reconocerse la capacidad de cualquiera. Más concretamente, el problema parece ser cómo armonizar estas dos funciones.
Por

una parte el consenso se basa en la distribución apropiada de los espacios y de las «culturas», por otra parte se basa en la unificación de la circulación mediática- Frente a esto, el espacio del arte se confirma como el espacio de la diversidad: diversidad de las competencias y, de las funciones que borra los límites y mezcla las formas de experiencia y de expresión. Pero también debe reafirmar la distancia estética, plantearse, frente a las pedagógicas de la accesibilidad y los mercados de la diversidad alimentados por la lógica consensual, como un espacio de originalidad, de extraterritorialidad donde los dispositivos sensibles específicos borran las marcas de lo próximo y de lo distante, de lo común y de lo diferente. Las discusiones entabladas sobre el concepto del nuevo MOMA indicaban la necesidad y la dificultad de conjugar dos funciones museísticas. El museo del futuro debe responder a imperativos de integración, de reconocimiento de las capacidades de todos. Y debe al mismo tiempo sorprender las expectativas de quienes lo visitan y contribuir con el choque de la experiencia a formar un sensorium diferente²⁴. El sensorium del arte es siempre un «sentido común' • paradójico, un sentido común disensual, hecho de acercamiento y de distancia.

Hay que distinguir esta tensión propia del espacio del arte de una distribución de los servicios, en última instancia calcada de la distribución habitual de los espacios y de las ofertas. Utópicamente la transparente arquitectura de Beaubourg pone en comunicación las prácticas del roller skater, del mimo, del calígrafo chino, del vagabundo y del ocioso de la piazza con las formas del gran arte moderno. Pero esta unión utópica no acaba de sacar partido, de mediatizarse entre vestíbulo, tiendas y mini-exposiciones de diversos géneros que imitan, mediante las producciones del diseño y las instalaciones lúdicas, la promoción del arte mixto de las calles hasta la confrontación mística con el cuadro abstracto.

²⁴ Véase ELDERFIELD, Jack (ed.) *Imagine the Future of the Museum of Modern Art*. Nueva York: *The Museum of Modern Art*, 1998.

Los espacios y las instituciones del arte se encuentran hoy día, lo mismo que los artistas, marcados por el contexto general de la relación entre lo común y lo diferente. Estrategias comerciales y prácticas de consenso provocan por un lado la especialización de los públicos y de los interlocutores, y por otro la universalidad abstracta de la comunicación. El problema está en definir, frente a esa relación estereotipada de los públicos dirigidos y de la «opinión pública», una política de lo anónimo. Esto requiere sin duda un trabajo doble. Por un lado es necesario evitar todo lo posible la separación entre las actividades (por ejemplo la de la contemplación artística, la de la circulación de la información y la de la discusión...)- Por el otro es necesario mantener el potencia] de espacios separados que invitan a una reconfiguración global de la experiencia.

lugar a dudas

lugar a dudas es posible gracias al apoyo de:

la sucursal

ARTS
COLLABORATORY

people
united
Hivos

SUPPORTING
DOEN

NATIONALE
POSTCODE
LOTERIJN

artEDU
STIFTUNG



MinCultura
Ministerio de Cultura

Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia

La fotocopioteca es un proyecto apoyado por el Ministerio de Cultura



MinCultura
Ministerio de Cultura