

IGNACIO PARÍS

Impossibles: furor i ficció, contemplació i malbaratament

Contra la sobirania sotmesa de l'art

El teatre que espereu, fins i tot el més absolutament nou, no podrà ser mai el teatre que espereu. De fet, si espereu un nou teatre, l'espereu necessàriament en l'àmbit de les idees, i ja el teniu. Més encara: el que espereu ja existeix d'alguna manera. No hi ha ningú entre vosaltres que davant un text o un espectacle pugua resistir la temptació de dir: «Això ÉS TEATRE» o al contrari: «Això NO ÉS TEATRE». Però les innovacions, com bé sabeu, fins i tot les absolutes, no són mai ideals, sinó sempre concretes. Així doncs, la seua veritat i la seua necessitat són esquifides, empipadores i decebedores: o no són reconegudes o són discutides en funció dels vells costums.

PIER PAOLO PASOLINI¹

Ignacio París (València, 1963), artista, teòric i activista. Col·laborador de diverses revistes, ha publicat textos i ha impartit conferències sobre temes com art crític, cultura i participació, urbanisme, imatge i cultura visual o drets dels artistes. Ha estat cofundador i president de l'AVVAC (Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló) i membre dels col·lectius ExAmics de l'IVAM i Ciutadans per una cultura democràtica i participativa. Recentment ha sigut comisari, juntament amb Nuria Enguita, de l'exposició *La réplica infiel* celebrada al CA2M (Centro de Arte dos de Mayo) de Móstoles, Madrid

¹ Pier Paolo PASOLINI, «Manifiesto 32 puntos para un nuevo teatro», dins *Orgia*, Hondarribia, Argitalexte Hiru, 1995

No hauríem de perdre gaire temps amb el fet inqüestionable que no és més necessària la poesia política que continuar insistint en els intents alliberadors de l'acció social organitzada.

ENRIQUE FALCÓN²

INTERROGACIONS

D'ençà de la hipotètica ruptura entre el modern i el contemporani³ els límits de l'art no han parat d'eixamplar-se, els límits del polític tampoc —especialment a partir de la renovació de la dialèctica públic-privat impulsada per l'afirmació feminista segons la qual:⁴ «el personal és polític». A partir de la dissolució de tots dos lindars i de l'eixamplament del seu espai d'intersecció —que ha anat des de la pintura històrica a les propostes activistes i l'acció col·lectiva—, la categoria *art polític* necessàriament dibuixa una frontera difusa. La diversitat de plantejaments i maneres de fer (sovint oposades) que hom ha convingut a dir-ne art polític evidenciarien la inextricable relació entre l'art i la política. Com diu Jacques Rancière, aquesta diversitat estratègica «posa de manifest una incertesa fonamental sobre la configuració mateixa del territori del conflicte, sobre el que és la política i sobre el que fa l'art».⁵ Per consegüent, caldria distingir entre dos problemes diferents però íntimament relacionats: d'una part, les maneres en què la política travessa i condiona l'art; d'una altra, les possibilitats de l'art polític per ser o fer política a partir de la seua dimensió estètica. Així que des d'un punt de vista pragmàtic i donades: 1) la feblesa epistemològica de la categoria art polític (que és qualsevol cosa menys unívoca) i 2) que la crítica més freqüent expressa certa frustració entre les

² Enrique FALCÓN, *Las prácticas literarias del conflicto (registro de incidencias: 1991-2010)*, Madrid, La Oveja Roja, 2010

³ Tot i que la historiografia a l'ús tendeix a descriure una ruptura entre l'art modern i el contemporani, bé a partir de la Segona Guerra Mundial, bé d'ençà de l'any 1967, la veritat, en l'aspecte que ens interessa ací —la condició o el lloc polític de l'art— és que entre l'art modern i el contemporani es percep més una continuïtat que no pas una ruptura (al marge de les febleses que presenta el terme «contemporani»)

⁴ És precisament el pensament feminista, al costat del postcolonial i l'estructuralisme i les seues conseqüències, una de les formes teòriques que en major mesura han contribuït als diversos discursos (crítica de l'autor i del llenguatge de formes de representació i de les institucions) que amplien l'espai d'intersecció entre les formes artístiques i polítiques. Paradoxalment l'afirmació feminista sobre el personal i el polític en el seu esdevenir consensuat podria avui estar servint més per despolititzar el comú per la via de la individuació que per a repolitzar el col·lectiu per la via del personal

obertures de sentit que produeix l'art i la seua escassa influència en la realitat política, la mobilització social o l'imaginari col·lectiu, és a dir, que planteja la condició enigmàtica d'aquest com un obstacle per a l'eficàcia política, potser el més útil seria interrogar-se d'antuvi no tant per la categoria *art polític* com per la condició política del fet artístic i les conseqüències que aquesta condició té sobre l'acció de l'art polític. En altres paraules, pensar en una «arqueologia» de l'art polític per tractar de comprendre quines són les seues possibilitats i quines les seues conseqüències.

EL TEATRE DE L'ART TRAVESSAT PER LA POLÍTICA

Des de diverses consideracions tot art és en part polític (o participa del polític). Si contemplem allò que el vincula a la seua condició pública: els equipaments, les infraestructures, l'administració que l'ordena, les formes organitzatives d'institucions i entitats culturals, és a dir, totes les estructures i dispositius o artefactes per a la producció, comunicació, ensenyament i difusió de l'art, ens adonem que tenen un sentit, i un funcionament, que en la seua estructura interna i en la seua relació amb l'exterior és per força polític; depèn d'una ordenació del poder. Però a més l'acció política a la qual es vincula està creixentment impregnada de factors econòmics que al seu torn són ideològics i en conseqüència de nou polítics.⁶ De manera que tota la maquinària organitzativa de l'art, no només el mercat, està no ja vinculada sinó supeditada al capital financer i a la filosofia de les «rendes de monopoli»,⁷ cosa que resulta evident tant en la relació entre la cultura i els processos econòmics de terciarització com en el permanent qüestionament del finançament públic de la cultura en temps de crisi. Si tot el teatre o la màscara de l'art —aquests dispositius que el fan possible com a fet social— estan travessats per una condició politico-econòmica, també és el cas amb la resta del procés que constitueix el fet creatiu, les condicions per a la recerca, experimentació i producció de l'art, inevitablement subsumides en l'ecosistema capitalista. I així, es veuen necessàriament afectades per les lògiques de treball que aquest imposa, fins a l'extrem de modificar el fet mateix de la producció d'obres d'art, transformant-lo en una producció de serveis

⁵ Jacques RANCIÈRE, «El giro ético de la estética y de la política», en *El malestar en la estética*, Madrid, Clave intel·lectual, 2012

⁶ Cosa que cal recordar atesos els constants intents neoliberals de fer passar determinades creences econòmiques com una mena d'inevitable producció de la naturalesa, com un fet incontrovertible

⁷ Vegeu sobre això: David HARVEY, «El arte de la renta. La globalización y la mercantilización de la cultura», en David Harvey i Neil Smith, *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005

disfressada de «pràctiques socials i artístiques» (tallers, trobades, *workshops*, seminaris...). El fet curiós és que algunes d'aquestes activitats, nascudes d'un pensament amb voluntat crítica que s'emmarcaria en la tradició iconoclasta de restitució de les relacions art-vida i en les crítiques a la centralitat de l'autoria i l'obra, és a dir, havent sorgit d'una posició política forta, estarien contribuint a una mena de despolitització. Assistim en qualsevol cas a una situació en aparença paradoxal ja que alhora que es desenvolupa una enorme, incessant activitat críticopolítica en l'àmbit de l'art, s'ha imposat, com diu Gail Day,⁸ un cert esperit general de resignació, que expressat des de diverses òptiques i reconeixent els problemes de producció i pensament de l'art en el context neoliberal, ve a plantejar que en un món mercantilitzat les pràctiques crítiques són poc més que «un vernís per als interessos del mercat»⁹ i que qualsevol pensament, obra o activitat de contestació o resistència, en trobar el seu ecosistema de vida en el territori del capitalisme, és immediatament subsumida i desarticulada pel sistema, bo i «passant a constituir la dosi justa d'antagonisme que funciona com una vacuna contra qualsevol possibilitat de transformació».¹⁰ Totes aquestes postures «projecten —en major o menor mesura— la narrativa d'un empresonament social o d'una subjecció creixents a forces heterònomes».¹¹ Tanmateix, aquestes formes de relació en les quals la política i l'economia travessen l'art —que d'altra banda tampoc són alienes a altres formes del pensament i la cultura, també subsumides en la lògica del capital—, que per descomptat afecten (i sotmeten) de manera immediata la pràctica de l'art i posen en qüestió el seu projecte de sobirania —no tant de l'artista com de l'art—, certament conviden a pensar històricament el lloc polític de l'art i la possibilitat de la crítica, però no ens diuen pràcticament res de la qüestió de fons: la condició essencialment política del discurs que sustenta la idea de l'objecte estètic.

LA GENEALOGIA RELIGIOSA I POLÍTICA DE L'ART

Si les maquinàries organitzatives de l'art han de negociar o sotmetre's al poder politicoeconòmic, existeix una altra perspectiva —la relació entre imatge i poder— des de la qual podem considerar la vinculació entre art i política i les possibilitats

⁸ Gail DAY, «Transdisciplinaridad / totalidad / crítica», en *Inter / multi / croos / trans. El territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico*, Vitòria, Ayuntamiento de Vitoria/GasteizkoUdalak, 2012

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*

de producció autònoma, crítica o sobirana. En aquesta relació —que té múltiples formes, i condiona tot el nostre marc cultural d'enteniment de les imatges— es fa palès quan l'art serveix com a eina de comunicació, de propaganda, de glorificació religiosa, militar o patriòtica (i això probablement ho ha fet molt més que com una activitat autònoma).¹² Convé, doncs, tenir en compte que abans de l'art crític ha existit i existeix una producció manifestament política però no necessàriament crítica (i que curiosament no s'inclou al catàleg d'obres i pràctiques d'art polític). De manera que hi ha un art instrumentalitzat o al servei del poder i un altre de resistència, oposició o qüestionament, però tots dos desenvolupats sempre des d'una concepció plenament política. Una altra qüestió és que fins i tot un *art no polític* (o en teoria apolític) en participar d'una estructura i d'un aparell discursiu que no és innocent tan sols seria possible des d'una determinada realitat política.¹³ Per aquest motiu el que ací ens interessa és assenyalar la relació entre imatge i poder com un dels elements que, històricament i essencial, són constitutius de l'esdevenir estètic de la imatge. Quant a això, cal pensar en com el poder de la religió condiona la possibilitat mateixa de l'existència de les imatges: la proscripció iconoclasta procedent del monoteisme, que prohibeix la imatge per la seua potència sensible; l'herència neoplatònica que la desvincula de la seua capacitat cognitiva; i el seu ús històric com a celebració del poder, han romàs i condicionat la destinació estètica de la imatge artística. D'ací que la suposada oposició entre l'intel·ligible i el sensible romanga enquistada en el cor mateix de la reflexió occidental entorn del règim estètic dels objectes i les imatges. I encara que ací no podem desenvolupar amb l'extensió que caldria aquesta hipòtesi és necessari apuntar altres aspectes —que podríem anomenar «dificultats» ja que condicionen o limiten aquest projecte de negativitat, autonomia i sobirania de l'art— de la vinculació del discurs estètic a una herència de tradició cristiana. Al que ja s'ha apuntat sobre la història de la imatge

¹² El que resulta paradoxal és que malgrat la seua evident consideració política, aquest art, generalment «oficial», no ha estat històricament qualificat com a polític. Com si el que transmetés fos una altra cosa, amb aquest plus de neutralitat que curiosament atorguem a les «versions oficials», com si estigués per damunt del bé i del mal. Tampoc ha hagut de suportar el qüestionament al qual ha estat objecte l'art crític, basat en la hipotètica contradicció entre valor estètic i comunicació social

¹³ Hi pot servir com a exemple el bodegó barroc holandès i la seua condició de *vanitas*, de discurs moral destinat a contenir l'ànsia consumista, i que finalment no representa sinó una exhibició de les virtuts del consum, del triomf de la societat burgesa, del poder econòmic i mercantil d'una economia capitalista com l'holandesa del segle XVII, que recolzava cínicament en el comerç d'esclaus

com a mitjà, com a encarnació d'alguna cosa exterior que hauria determinat el seu esdevenir modest i impedit la plena realització de la seua promesa, caldria sumar-hi, per exemple, la relació entre la relíquia i l'objecte artístic, i per descomptat el poder de la litúrgia, el temple i la paraula (que en l'art es fa cada dia mes evident) però sobretot en el discurs de la teologia cristiana de la creació que subjau i legitima la figura del creador sobirà com faedor mateix del fet artístic, com un *alter deus* (no un segon déu sinó un altre déu). Discurs que, malgrat l'aparent crítica contemporània a la figura de l'autor, sobreviu fins i tot en formes i pràctiques radicalment oposades a la tradició moderna.¹⁴ Un exemple que podria il·lustrar aquesta hipòtesi és la possibilitat de realitzar una lectura del *ready-made* de Duchamp com a paradigma de la proposta d'originalitat i desaparició de la necessitat d'una habilitat o talent mecànic en favor d'una invenció genial, d'un gest capaç de fundar el fet artístic. El desenvolupament teòric de la figura del geni¹⁵ es proposa des d'un menyspreu de la tècnica en favor de la idea, amb la qual cosa es propicia el naixement d'una crítica que ha d'orientar el gust, alguna cosa que ens recorda el problema ja apuntat de la separació entre el sensible i l'intel·ligible, i apunta al problema de l'experiència estètica dirigida i administrada, de la qual podria derivar-se el conflictiu lloc que la teoria ocupa avui en l'art i que es dibuixa com una de les dificultats perquè la mirada artística es trasllade a imaginació política. Aquest desenvolupament és inseparable del naixement de la sensibilitat moderna en el si d'un conflicte polític i ideològic que es desenvolupa a partir de la complexa dialèctica entre el somni il·lustrat i la revolució romàntica. En aquest complex i llarg procés històric es posen en joc elements i problemes que sens dubte, des d'una perspectiva contemporània, semblen perviure irresolts i participen àdhuc al debat sobre el sentit o les possibilitats d'un art compromès: la conquesta de l'espai públic, les nocions de ciutadania i sobirania de l'individu, la universalitat de l'experiència estètica, l'exposició, el mercat i la qüestió del públic, l'autonomia de l'art etc. Podríem pensar llavors que altres forces heterònimes de caràcter històric i religiós se sumen a l'actual domini del capital de la societat mercantilitzada i del desig segrestat per condicionar les possibilitats de l'art crític.

¹⁴ Quant a això, pot escoltar-se la conferència de Tomás Pollán: *Imitación. Emulación. Invencción. El artista inimitable*, disponible en <<http://ca2m.org/es/presentes/dias-de-intensidad-la-replica-infiel>>

¹⁵ A través de múltiples autors com Edmund Burke, Edward Young, Joseph Warton, Josuah Reynolds o Alexander Gerard

SOBIRANIES SOTMESES I CONCRECIÓ¹⁶ DE L'ART POLÍTIC

Convé ara evocar la idea proposada per Michel Foucault de la guerra permanent. La hipòtesi que suggereix Foucault seria: «el poder és la guerra, és la guerra prosseguida per altres mitjans. I en aquest moment invertiríem la proposició de Clausewitz i diríem que la política és la continuació de la guerra per altres mitjans».¹⁷ S'establiria com a conseqüència d'aquesta idea que el poder polític està destinat a perpetuar el resultat d'un desequilibri en les relacions de força; que les institucions, les desigualtats econòmiques, el llenguatge, etc., serien eines en la continuació d'aquesta guerra infinita i silenciosa que articula l'ordre social, i envaïx el polític. Aquesta proposta, vinculada a la crítica a l'humanisme, li serveix a Foucault per refutar la idea de sobirania. Foucault planteja el problema de l'humanisme com a inventor de les sobiranies sotmeses «L'ànima (sobirana del cos, sotmesa a Déu) la consciència (sobirana en l'ordre del judici, sotmesa a la veritat), la llibertat fonamental (sobirana interiorment però, sotmesa exteriorment), l'individu (sobirà titular de drets, sotmès a les lleis de la natura o a les regles de la societat). En resum, l'humanisme és tot allò amb el que a Occident s'ha suprimit el desig de poder, s'ha prohibit voler el poder i s'ha exclòs la possibilitat de prendre'l».¹⁸ Atenent a aquesta perspectiva i considerant que el fet artístic neix i viu travessat per un problema polític, resulta que, o bé és fruit d'una submissió al poder, o una forma d'aquest que participa en «els circuits reservats del saber i les seves estratègies de repressió i exclusió ocultes darrere d'una experiència positiva de transmissió del saber»,¹⁹ a partir de la qual cosa caldria preguntar-se si podem continuar pensant en aquesta idea romàntica de sobirania de l'art, present en Artaud i Bataille, que imagina un art independent de la guerra perpètua que vivim i les submissions que produeix, i que confia en la subversió i superació positiva de tots els discursos i principis de la raó.

¹⁶ S'utilitza ací el terme «concreció» en el sentit que fa servir Roman Ingarden i que Adolfo Sánchez Vázquez explica així: «El lector d'una obra narrativa o poètica, o l'espectador d'una peça de teatre, no es limita a reproduir allò que li ofereix el text llegit o representat, sinó que tracta de determinar allò que no hi és determinat. Concretar és, justament, determinar l'indeterminat. Ens trobem, doncs, davant un procés en el qual el lector o l'espectador posa en l'obra quelcom que no hi és, car (...) l'obra no pot dir-ho tot pel que fa a l'objecte representat». Vegeu Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Mèxic, UNAM, 2005

¹⁷ Michel FOUCAULT, *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*, Madrid, Akal, 2003

¹⁸ Entrevista a Michel FOUCAULT, revista *Actuel*, 14 (novembre de 1971). *Conversaciones con los radicales*, Barcelona, Kairós

¹⁹ *Ibidem*

Però sobretot la qüestió fonamental és si podem pensar un art com a acció sobirana i alhora ignorar la sobirania de la contemplació com a acte polític. Fa temps que existeix un desplaçament de l'atenció crítica i teòrica des de l'obra i l'artista cap a l'espectador com a element central del fet artístic. Tanmateix, això ha generat plantejaments bé de caràcter pedagògic, bé de caràcter participatiu, però que no han acabat de situar en el mateix pla de rellevància el somni de la sobirania de l'autor i de l'espectador. La pròpia experiència de la contemplació resulta paradoxalment menyscabada per algunes pràctiques crítiques que han proposat més una iconoclàstia general que no la plena realització de l'art. Rancière situa el principi d'eficàcia de l'art en «la suspensió de tota relació determinable entre la intenció d'un artista, una forma sensible presentada a l'espai de l'art, la mirada d'un espectador i un estat de la comunitat». És l'acció de contemplar la que concreta (en el sentit que proposa Roman Ingarden) i perllonga la potència d'una proposta artística. Per a Georges Didi-Huberman certa idea de sobirania d'art, no ho és tant de l'artista, «com d'una experiència humana (i, per això mateix, social)», «una voluntat de poder que depassa els límits de la subjectivitat en direcció a l'incommensurable». Aquesta experiència, si vol ser política, depèn d'una comunitat en estat de rebel·lia i d'un espectador polititzat, perquè ni la producció de l'autor ni la recepció del lector es donen al marge de les seves situacions socials i dels seus respectius horitzons ideològics i vitals. L'art pot i ha de contribuir al treball col·lectiu d'invençió política a partir de l'ampliació de l'enunciació, del visible, del dicible, de l'imaginable. Però des de la consciència que les revolucions en l'ordre dels llenguatges no poden per si soles promoure revolucions en l'ordre de les coses. És per això que allò imperatiu i eficaç en l'activitat política és l'acció social col·lectiva i organitzada. Mentrestant, en aquests temps en què en l'imaginari col·lectiu el futur com a promesa ha estat substituït pel futur com a amenaça, l'art —entès de manera indestriable com a acció productiva i contemplativa— haurà de ser capaç, amb armes poètiques com el furor i la ficció, de nodrir el pensament crític (i no només alimentar-se'n), però res no es pot esperar, res no es pot pensar mes enllà del mer malbaratament, de la despesa improductiva.²⁰ ☪

Traducció de Jaume Soler

²⁰ Faig referència al concepte de *dépense* que Geoges Bataille ha desenvolupat a l'apartat «La noció de gasto», en *La parte maldita*, Barcelona, Icària, 1987. El malbaratament, la despesa improductiva, com a comportament emancipat de la seua funció, de qualsevol interès utilitari que es troba tant en la idea subversiva, com en l'ostentació del luxe i en la perversió eròtica