

Documento 270

¿Más allá del arte?<sup>1</sup>

Jacques Rancière

Algo se apodera de golpe del visitante que traspasa la puerta de la Bienal de Sao Paulo: frente a él, una *Pesadilla de Jorge V* le muestra un tigre atacando a un elefante; a su derecha se extiende un decorado de pirámides, parecido a las maquetas de los museos de arqueología, a su izquierda, máquinas de coser sobre las cuales las mujeres ensamblan hilos, como para trabajar en la confección del decorado que les rodea: cuadrados en *patchworks* donde se disponen decorados urbanos o rústicos en *mousse* recubierta de tejidos coloreados, evocando a la vez los peluches y los juegos de construcción infantiles, para significar una interrogación sobre las transformaciones económicas y la mutación de las identidades en la China contemporánea.

Al continuar su visita, sobre todo se encontrará el visitante con una barca de pesca del noreste evocando la travesía de Portugal a Brasil, una casa de ensueño en tejidos, una tienda mongola, un "Puzzle Polis II", disponiendo en forma de ciudad las lámparas y formas de torres o coches de un artista de una favela; ciento noventa y ocho retratos de campesinos chinos, reunidos como en un gran fresco; un ensamblaje de diez fotografías, representando la sala de estar de malayos de todas las condiciones, etnias o religiones; fotografías de una pequeña ciudad polaca, testimoniando la miseria post-socialista; fotografías de decorados sórdidos de la América profunda, testimoniando el reverso de la prosperidad capitalista; pequeñas fotografías de ucranianos medios pegadas sobre grandes decorados *kitsch* de parques floridos con estanques y cisnes.

Los nostálgicos de entre nosotros admiten que el arte contemporáneo es el reino de "cualquier cosa vale", el reino del "no importa qué". Pues bien, ese juicio es demasiado global para instruirnos. La pretendida "cualquier cosa" siempre es algo, una mezcla determinada que testimonia un estado dado de las relaciones entre las formas del arte y los objetos, imágenes o costumbres de la vida cotidiana. Lo que reina en la Bienal de Sao Paulo, como en otras tantas exposiciones contemporáneas, no es la fantasía de artistas que tan sólo obedecen a su capricho. Al contrario, el visitante se asombra por la similitud de las preocupaciones a las cuales obedecen los artistas y los procedimientos que utilizan, sean chinos o americanos, brasileños, indonesios o eslovacos. Tal unidad, sin duda, se debe a la elección del comisariado que ha fijado un tema a los artistas elegidos por él: el de la ciudad. Pero esa elección refleja en sí misma una tendencia hoy masiva: una especie de obsesión, incluso un fanatismo de lo real.

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente en Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005.

La obsesión de lo real adopta varias formas. Puede ser el interés por testimoniar el estado del mundo a través de la objetividad del aparato fotográfico que nos restituye exactamente los decorados de la vida cotidiana en el tiempo de la globalización. Puede ser el deseo de mezclar las imágenes de la cultura cotidiana o los objetos del arte popular con los dispositivos conceptuales de los artistas. En Río de Janeiro, justo al mismo tiempo, la exposición *Tudo e Brasil* daba testimonio del insistente sueño de un arte brasileño uniendo el modernismo constructivista a las formas del arte o de la cultura popular: grandes cuadros abstractos hechos con una multiplicidad de dominós o de trozos de balón de fútbol, o vídeo-obras que dan cuenta del arte de las pintadas o del arte callejero. Se trata, entonces, de la voluntad de fabricar objetos verdaderos, objetos liberados de la irrealidad de la tela pintada o de la mediación de la reproducción fotográfica y que imponen inmediatamente su realidad en las tres dimensiones del espacio: una casa, una tienda, un barco... Como si el rechazo del simulacro hubiera tomado la dirección contraria a la que marcará el arte en los tiempos de Malevitch o de Mondrian: no ya la tela abstracta sino el objeto verdaderamente existente como cosa del mundo. En el *Crátulo*, Platón evocaba el límite hacia el cual tiende la similitud, a riesgo de abolirlo. Ese límite es el objeto absolutamente semejante al modelo, el doble que no se distingue ya de la cosa real. Cratilismo ha seguido siendo el nombre de esta tendencia a hacer del signo o de la imagen no un índice o una copia de la cosa, sino la cosa misma. Y, seguramente, el cratilismo obsesiona a esta Bienal como obsesiona también a las demás manifestaciones del arte contemporáneo.

Pero la obsesión de lo real es también la del acto que interviene directamente en la realidad social. Sobre los muros de las exposiciones contemporáneas a menudo figuran fotografías o vídeos que dan cuenta de tales intervenciones: las provocaciones de un Gianni Motti inmiscuyéndose, en una puesta en escena de política-ficción, en el corazón de los secretos de Estado, o de un Santiago Sierra pagando a sub-proletarios marroquíes para que imiten su explotación cavando su propia tumba. Nada hay de provocación, sin embargo, en la obra que presenta a la Bienal un artista cubano, René Francisco. Junto a un grupo de artista dedicó el dinero de una fundación artística a una encuesta sobre las necesidades de los habitantes de un barrio pobre. Pero no basta encuestar sobre las necesidades. Hay que responder. El vídeo de René Francisco nos muestra a los artistas/artesanos ocupados en rehacer la fontanería y la pintura en la casa de una vieja pareja cuyas sombras les observan sobre la tela.

“¿Es eso arte?”, preguntarán los estetas. Pero la cuestión está mal planteada. Pues todo el arte moderno ha estado habitado por el intento de salir de sí mismo para transformar la realidad misma de las cosas. Los pioneros de una pintura abstracta, devuelta a su esencia de conjunto de formas coloreadas, también fueron los campeones de un arte que tenía que ser más que un arte, de un arte que se transformara en forma de vida común. Nada ya de hacer “pintura”, como realidad separada, sino construir las formas de una vida nueva, tal fue el sueño común de Mondrian o de Malevitch. Tal fue la base de la adhesión de la vanguardia artística a la creación de la “vida nueva” soviética.

Así pues, lo que es nuevo y significativo no es la voluntad de un arte actuando directamente sobre el mundo. Es la forma hoy tomada por esa voluntad: esa forma de asistencia individual a los más disminuidos que hace

poco rechazaban igualmente las vanguardias artísticas y los constructores del socialismo. El sueño de un arte que construye las formas de una vida nueva se ha convertido en el modesto proyecto de un “arte relacional”: un arte que busca crear no obras sino situaciones y relaciones, y donde el artista, tal y como lo dice un teórico francés de este arte, da a la sociedad “pequeños servicios” aptos para reparar “las fallas del vínculo social”<sup>2</sup>. La ironía, evidentemente, es que esta estética del arte como servicio social esté, en esta Bienal, particularmente representada por artistas que vienen de los últimos países que se reclaman del socialismo marxista.

Apenas resulta interesante cuestionar la ingenuidad de los artistas —o la astucia de los comisarios—. Pues esa obsesión por lo real, esa voluntad febril de “hacer” algo que sea un objeto sólido, una acción efectiva o dar un testimonio sobre el estado del mundo refleja también la posición singular de la actividad artística en un universo donde tienden a borrarse no solamente los grandes proyectos revolucionarios sino también las formas mismas del conflicto político. El vacío de la escena política incita a los artistas y actores del mundo del arte a utilizar sus medios y sus lugares para dar testimonio de una realidad de desigualdades, de contradicciones y de conflictos que el discurso consensual tiende a volver invisibles y a oponer sus proposiciones de intervención al fatalismo reinante. El problema es que este indiscutible esfuerzo de muchos artistas por vencer al consenso dominante y volver a cuestionar el orden existente tiende a inscribirse a sí mismo en el cuadro de las descripciones y categorías consensuales, reduciendo el poder artístico de provocación a las tareas éticas del testimonio de un mundo común y a la asistencia de los más desfavorecidos.

Traducción: Alejandro Arozamena

---

<sup>2</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.