

INTER/MULTI/CROSS/TRANS	6	__Yaiza Hernández Velázquez
ARTEAREN TEORIAREN	12	__Alberto Toscano
EREMU EZEZAGUNA	20	__Marina Vishmidt
KAPITALISMO	32	__Pilar Vilella Mascaró
AKADEMIKOAREN GARAIAN	48	__Dieter Lesage
	56	__Gail Day
	72	__John Roberts
	78	__José Díaz Cuyás

INTER/MULTI/CROSS/TRANS	94	__Yaiza Hernández Velázquez
EL TERRITORIO INCIERTO DE	102	__Alberto Toscano
LA CRÍTICA DE ARTE EN LA	110	__Marina Vishmidt
ÉPOCA DEL CAPITALISMO	122	__Pilar Vilella Mascaró
ACADÉMICO	138	__Dieter Lesage
	146	__Gail Day
	164	__John Roberts
	170	__José Díaz Cuyás

INTER/MULTI/CROSS/TRANS	186	__Yaiza Hernández Velázquez
THE UNCERTAIN TERRITORY	194	__Alberto Toscano
OF ART THEORY IN THE AGE	202	__Marina Vishmidt
OF ACADEMIC CAPITALISM	214	__Pilar Vilella Mascaró
	230	__Dieter Lesage
	238	__Gail Day
	254	__John Roberts
	260	__José Díaz Cuyás

	277	__Kredituak / Créditos / Credits
--	-----	----------------------------------

INTER/MULTI/CROSS/TRANS
ARTEAREN TEORIAREN
EREMU EZEZAGUNA
KAPITALISMO
AKADEMIKOAREN GARAIAN

Zuzendaria:
Yaiza Hernández Velázquez

Liburu hau “Aktak” –Montehermoso Kulturuneko programazio barnean egindako mintegi eta ikastaro desberdinak jasotzen ditzuzten argitalpenak– proiektuaren parte da. 2010eko abenduaren 3 eta 4an burututako *Inter/Multi/Cross/Trans. Artearen teoriaren eremu ezezaguna kapitalismo akademikoaren garaian* izeneko ikastaroan egin ziren txosten desberdinen bilduma hain zuzen ere.

INTER/MULTI/CROSS/TRANS. KAPITALISMO AKADEMIKOAREN AROAN ARTEAREN TEORIAK DUEN EREMU ZEHAZTUGABEA.

Yaiza Hernández Velázquez

Ikertzailea eta Centre for Research in Modern European Philosophy (Londres) zentroan doktoregaia da. Aurretik, besteak beste, CENDEAC (Murtzia) zentroko zuzendari izan zen, CAAMeko (Las Palmas) kontserbatzaile eta Middlesex Universityko (Londres) Arte Ederren Fakultateko irakasle. Horrez gain, itzultzaile eta editore gisa ere lan egin izan du, baita ere irakasle gonbidatu hainbat erakunde artistiko eta akademietan.

1. Garai hartan, gai honen inguruan burua haustea helburu zuten argitalpen ugari zeuden, hala nola: Michael Ann Hollyren eta Marquard Smithen *What is Research in the Visual Arts?*, 2009; John Reardonen *Ch-changes*, 2009; Steve Henry Madoffen *The Art School*, 2009; James Elkinen *Artists with PhDs*, 2009; K. MacLeoden eta L. Holdridgeren *Thinking Through Art*, (2005) 2009; Graeme Sullivanen *Art Practice as Research*, 2009. Horiez gain, hainbat aldizkari on line, artikulua, sinposium eta konferentzia zeuden gai beraren inguruan.

2. Ikus www.eees.es, hor, horren guztiaren bertsio heroikoa azaltzen da. Azalpen arruntagoa eta sinesgarriagoa honako honetan agertzen da: L. Alegreren eta V. Morenoren *Bolonia no existe*, Gipuzkoa: Hiru, 2009. Britainia Handia gaur egun “heziketa merkatu global” iparramerikarraren ondorengoa da, baina, oraintxe bertan, merkatu horren osaera aski aldatzen ari da (txinak, adibidez, ziurrenik ez ditu bere ikasleak Iparramerikara edo Europara bidaliko bere unibertsitatean bertan kanpoko titulazioak eskaintzeko ahalmena erostea lortzen badu). Ikus “La emergencia de la universidad global” Andrew Rossen *La universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber* lan gomen-dagarrian, Edu-Factory eta Universidad Nómada, Madrid: Traficantes de Sueño, 2010, 51-70. or. Iparramerikako ereduari dagokionez, prozesu horren miseria praktikan argiago ulertzeko, ikus Sheila Slaughterren eta Gari Rhoadesen *Academic Capitalism and the New Economy. Markets, state and higher education*, 2004 eta (Larry L. Leslierekin batera) *Academic Capitalism. Politics, policy and the entrepreneurial university*, 1997. Bi horiek Johns Hopkins University Pressek argitaratu zituen, eta horien ondorioz jaso zuen izena liburu honek.

3. Esan gabe doa 2010. urtea baino lehen hasi zirela arte eskolak eta fakultateak heziketa artistikoaren kreditu akademiko baten osaera kuantifikatzeko laguntza ematen. Lagungarria da honako hauen fraseologia aztertzea: ELIA (European League of Institutes of the Arts), EARN (European Artistic Research Network), UFRAD (European Forum for Research Degrees in Art and Design) eta SHARE sareen sarea (Step-Change for Higher Arts Research and Education).

4. Doktore mailako ikerketetarako baldintza da, nahiz eta doktorego emaitzak sarritan baldintza horren mailan ez egon. Kontua, beraz, ez da jarrera horiek *de facto* egiazkoak direla defendatzea, horien aukerak kontrastatzea baizik.

5. Andrew McGettigan, “Art Practice and the Doctoral Degree” lana honako honetan argitaratu zen lehen aldiz: *Afterall online* www.afterall.org/online/art-practice-and-the-doctoral-degree (2011ko irailaren 21ean ikuskatua). McGettiganen blog zirraragarrian ere erabilgarri dago. Han, zorrotasunez konturatzen da testuinguru britainiarrean unibertsitate erreforman egindako finantzazio defendaezinaz.

Montehermoson urtero eskaintzen diren “Artea eta ikerketa” bekak esleitzeaz arduratzen den epaimahaian parte hartzeko gonbidapena jaso nuen 2009ko udaberrian, Xabier Arakistainen eta Beatriz Herráez-en eskutik. Garai hartan, jada hitz egin genuen —harridura kutsu batez— itxuraz ordura arte existitzen ez zen arazo batek bat-batean sortutako jakin-minaren inguruan: “ikerketa artistikoa”¹ deritzona definitzea. Urte bete geroago, berriz bildu ginen, eta, horren ondorioz, posible izan zen argitalpen hau egitea. Une hartan, bazegoen zerekin buelta eta buelta ibili. Kapitalismo zonbiaren “kimu berdeei” behin eta berriz dei egiten zieten, baina ez zuten kasurik egiten. Iruzur sistemikoa mendebaldeko animoan barnertzen hasi zen, murrizketa sozialak areagotzen ziren heinean, zorrotzak eta berehalakoak baitziren. Bagenekien sobietar blokea desgertu zenetik gure ongizate estatu ahularen funtzio baketzaileak ez zuela luzarotan iraungo, baina, hala ere, ezustean hartu gintuen estatu guztiak “laztasun” egoeraz aprobetxatzeak.

Unibertsitatea ez zen libre gelditu. Europako herrialde askotan, ikasle-bezeroen zirkulazio askea eragiteko diseinaturik dago goimailako heziketa, eta, hortaz, unibertsitateak mundu osoko heziketa merkatu beldurgarrian “lehiatzen” saiatzeko ideia dogma bihurtu da berehala². Testuinguru horretan, gure saihespen-ikerketa artistikoa kuantifikatzeko (zenbakarri eta salgarri bihurtzeko) agindua jada ez da nahasgarria, adierazgarria baizik³.

Arte ederretako doktorego batek berria dirudi testuinguru jakin batzuetan, baina, Europako zenbait herrialdetan (Espainia kasurako), denbora askoan existitu izan dira, inork jaramonik egiten ez zien bitartean. Arazoa ez da artistei doktoregoa eman ala ez, nahiko ekin-tza hutsala baita. Izan ere, doktoregoa duen artista ez da zertan artista hobea (edo okerragoa), unibertsitatean denbora gehiago igaro duen artista baizik. Jakintza eta kompetentzia estandarizatuak eta objektiboak unibertsalki egiaztatzen dituen sistema da unibertsitatea —hala uste da, behintzat. Hortxe dago, zalantzarik gabe, unibertsitatearen izaera murriztaile eta kontserbatzailea (doktoregoak sortzen ari dena existitzen denaren bidez legitimatzeko balio du). Baina irrika unibertsal horrek honako hau ere eskatzen du: ikerketen emaitzek baliagarriak izan behar dutela jakintza kolektiboa garatzeko, ez soilik norbanakoaren ibilbidea sustatzeko, baita jakintza kolektiboa era kontrastagarrian aberasteko ere⁴. José Díaz Cuyásek liburu honetan egin duen ekarpenaren arabera, arte ederretako fakultatean lortzen diren jakintzak eta kompetentziak (gradutik doktoregora) ezin dira unibertsalki estandarizatu edo objektibatu. Gainera, Andrew McGettiganek dioen bezala, arte doktoregoak, askotan, “azken ebaluazioan erabili behar diren irizpide zehatzak adierazten dituzten banakako ikerketa proiektua dira”⁵. Azken hori solipsismora gerturatzen da, era arriskutsuan, eta ikerketa akademiko tradizionalaren ideiatik urruntzen.

Halere, ikerketa artistikoaren “ikerketak” ez du arazorik sortzen eguneroko zentzuan erabiliz gero, artistek beren lanaren garapen prozesuan egiten dutena aipatzeko erabiliz gero. Lan prozesua (oro har, hirugarren sektoreko lana bezala) gero eta immaterialagoa bihurtzen ari da. Zertan den definitzea gezurrezko arazo bati erantzuna ematea den bezala, administrazio erakunde benetako demanda bati erantzuna ematea ere bada. Orain arte, unibertsitate barneko arlo berezia izan da artea, eta, orain, beste arloekin, nolabait, bat egin behar du. Fakultateak boterea eta autoritatea galdu ditu, bere kabuz ikaslearen estandarizazioa bermatzeko (sistema akasduna, gehiegikeriaduna, baina askotariko estandarrak, behintzat, posible egiten zituen).

6. Terminoa Irit Rogoffena da, “ikasketa diziplinagabeaz” hitz egitea atsegin baitu. *A priori* “diziplinagabea” eremuan ibiltzearen arriskua zera da: hain ohikoak diren akademizismoei arreta ez hartzea.

7. Ikus Fahim Amir, Eva Egermann, Marion von Osten eta Peter Spillmann, “What Shall We Do...?” *e-flux journal* #17 lanean, ekaina-abuztua 2010, 7. eta 9. or.

8. Edo “lanean oinarriturik ikastea”; unibertsitateek gero eta gaitasun handiagoa dute lantokietan eginiko lanaren truke kreditu akademikoak emateko. Adibide garbiena da graduatan eta gradu-ondoko ikasketetan “praktikaldiak” baldintza gisa jartzen direla gero eta maizago. Eta horietaz gain, gehienetan, ikastaroak lantokietan osatzeko eginak daude; adibidez, Bootseko, Tesco eta McDonaldseko langileentzat Manchester Metropolitan University eskaintzen dituen *foundation degrees*, ikus www.mmu.ac.uk/news/articles/1384 (2011ko irailaren 21ean ikuskatua).

9. Garai hartan, artean, posible zen uste handiz baieztatzea historiak hezkuntzaren mailan klaseak berriro banatzea ez zuela onartuko; izan ere, uste hori oraindik historiak berak gezurtatu gabe zegoen. Horixe da, adibidez, Eric Robinsonen argumentua *The New Polytechnics: A Radical Policy for Higher Education* lanean, London: Cornmarket, 1968. Ikus halaber Elma eta Harry Thubronen “The Case for Polytechnics”, *Studio International* lanean, 1967ko iraila. Erreferentzia horiek Lisa Tickner-i esker lortu ditut, *Hornsey 1968. The Art School Revolution*, London: Frances Lincoln Limited, 2008.

10. Dieter Lesage, “Teoria eta akademia” liburu honetan, XXXX. or. Uste dut kontua izan behar dugula “natura zientziak” gaitzetsi baino lehen edo zientzialari kideei aurre egin baino lehen. Egia da humanitateek, oro har, eta, zehazki, arteak sekulako esfortzu handia egin behar izan dutela zientziaren pareko irizpideekin bat etortzeko. Zientziaren kasuan, ez dio jaramonik egiten unibertsitate merkataritzaren eskariari, baina (patenteak sortzeko gaitasun handiagoa duenez) neurrigabea efektu kaltegarriak jasaten ditu. Pentsa dezagun nola jaso zuen Erresuma Batuko zientzialarien komunitateak ikerketetarako diru-laguntzen eskaerarekin batera ikerketaren balio “ekonomikoaren eta sozialaren” (hau da, merkataritzarako erakar-garratasuna) txostena aurkeztu behar izatea, *impact summary* izenekoa. <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=405350> (2011ko abuztuaren 12an ikuskatua). Helburua ez da arteek zientziaren antza handiagoa har dezaten saiatzea; hori pentsatzea arazoari arreta kentzea da; bi horiek salgaiaren itxura handiagoa hartzea da helburua.

11. Lesage, *lok. zit.*

12. John Roberts, “Artearen teoriaren eremu ezezaguna”: *Bildung*, Universidad y nuevas artistas” liburu honetan, XXXX. or. Goi-mailako heziketako matrikula tasak nabarmenki igotzeak edota “bikaintasun zentroak” bizi-tza maila altuko guneetan biltzeak argi uzten du “enklabe” hauek klaseen baztertearekin zerikusia dutela.

Unibertsitateko arduradunek baliogabea txostenak sortzera behartzen dituzte hango langileak, burokraziaren joko faltsuari jarraituz (badu umilazio errituaren kutsua), baina ikerketa artistikoa ez da asko aldatuko. Uste dut arriskua ez dela hori. Bada ustekabea zerbait, behin eta berriz errepikatu dena: arte heziketa “diziplinagabea” unibertsitateko egitura irmoan indarrez sartu nahi izatea da Boloniako arazo nagusia⁶. Bolonia bezalako proiektu bat pedagogiaren eta ikasketa planen inguruko arazo hutsa dela pentsaraz dezake horrek, eta helburua ondasun publikoak baliabide pribatu bihurtzea dela. Gainera, irakaskuntza artistikoa iraultzen den bitartean pentsarazi nahi digute unibertsitateko gainontzeko arloek beren horretan jarraitzen dutela, dirudienez,—gaur egungo egoeran— lasaitasuna helarazteko asmoz.

Adibidez, orain gutxi egindako truke batean, Eva Egermannek zera esan zuen: “unibertsitateetako ikasketa planak ikasleak diziplina zehatzetako metodologietan eta ohituretan barneratzeke diseinaturik daude, praktikan erabil ditzaketen gaitasunak emateko diseinaturik egon beharrean”. Marion von Osteneke, ostera, honako hau esan zuen: “egiaztagiri ofizialaren menpe dauden abantaila da mugikortasun soziala; egunerokotasunean edo lantokian lorturiko beste edozein jakintzak ez du aitorten sozialik jasotzen, eta, beraz, lanaren banaketa eta klaseen hierarkia errespetatzen da”⁷. Nahiko nahasgarriak dira bi adierazpenak, hain zuzen ere, kontuan hartuta badirudiela unibertsitateari egin zaizkion erreformek “praktikarik” ez duen jakintza oro beraren eskumenetatik kanpo uztarazi nahi dutela. Beraz, enpresetarako tresna bat dela jo daiteke, edo patenteen zein adimen lanaren beste esparruen bidez gainbalioak sortzeko gaitasun bat. Bestalde, *work-based learningaren*⁸ aroko “lantokian lorturiko jakintzak ez du aitorten jasotzen” kexa zaharkiturik dago jada. Egia da lan askok ez dutela egiaztagiri akademikorik jasotzen, baina gaur egungo borroka ez da hirurogeiko hamarkadan irakaskuntza politeknikoaren alde izandako borroka bera⁹.

Liburu honetan egindako ekarpenean, Dieter Lesagek beste aukera bat proposatu du. Aurrez finkaturiko irizpide irmoetan harrapatuta geratu ez ezik, baliteke ikerketa artistikoak *tout court* unibertsitateko eraldaketaren motor gisa jokatzeko. Lesageren aburuz, ikerketa artistikoa egokitzeko esfortzuei esker akademian onargarri bihurtuko diren ikerketa emaitzen formatuek, hedatze sareek eta lankidetzak berriek akademia barneko “natura zientzien nagusitasunaren amaiera” ekarriko dute¹⁰. Ikerketa artistikoa, hor, hura sortu duen sistema barnetik suntsitzeko gai den Troiako zaldia litzateke. Horixe da Lesageren ustez Boloniako Prozesuaren balioa, “bere burua suntsitzeko gaitasuna”¹¹. Ideia horretatik ez hain urrun, John Robertsek arte ederretako doktoreak defendatzen ditu, uste baitu pentsamendu kritikoa “enklabe” direla, eta, halaber, doktoreek sortuko dutela “etorkizuneko borroka artistikoen eta kulturalen norabidea zehaztuko duen talde aitzindaria”¹². Biek iritzi optimista dute arte ederretako fakultateen inguruko gaitasunen inguruan, uste baitute horiek erresistentzia eraldatzailearen egoitza izan daitezkeela unibertsitatea gero eta aurkariagoa den hone-tan. Bietako inork ez du “inter/multi/cross/trans-diziplinatasuna” arazotzat jo nahi. Noski, benetako diziplinatasunaren trantsizioari jarraitzea egokia dela zalantzan jartzeak kritika malenkoniatsuek dakarzkigu gogora, eta horrelakoak gero eta ugariagoak dira (baita ezkerreko aldetik ere). Kritika horiek artisautzaren jakintzan oinarrituriko artea eskatzen dute, baita baliabideak sormenez erabil-

13. Elokuentea da zentzu horretan Rosalind Kraussek esanikoa: “baliabideen espezifikotasuna uzteak arte serioaren heriotza dakar”, ikus Kraussen *Perpetual Inventory*, Cambridge: MIT Press, 2010, xiii. or. Hain muturrekoak ez diren arren, ideia berdintsuak helarazi zituzten Benjamin Buchloh-ek, Hal Foster-ek eta beste hainbatek. (Aipamen berezia merezi du T. J. Clarke, oraindik zaila baita beraren malenkolia gezurtatzea). Jarrera horren aurka, Robertsek kontrako argudio sinesgarria eman zuen *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after Readymade* lanean, Londres: Verso, 2007.

14. Thierry de Duve, “When Form has Become Attitude- Any Beyond” Stephen Foster eta Nicolas de Ville, *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and The Wider Cultural Context*, Southampton: John Hansard Gallery, 1994, 23-40. or., 40. or.

15. De Duve, *lok. zit.*

16. Hori eta aurrekoa, Henk Slager, “Editorial” *MaHKUzine 7. A Nameless Science* lanean, (2009ko uda), 4-7. or., 4. or.

17. Adibidez, zaila da ulertzea Slagerrek nola uztartzen duen bere “askotariko interpretazio erredui” egindako deia hainbeste denboran zehar jasan behar izan dugun “komunikazio gardena” delakoarekin. Hau da, gogoratu ezinezko gardentasun hori onartzean zalantzak izatean ere, esan beharra dago interpretazio modu ezberdinak eskatzea horietako bakoi-tzak interpretazio ezberdina izango lukeela onartzea dela, eta horrek irazki trinko eta ilun samarra sortzen duela.

tzea eta teknika menderatzea ere. Arte hori gainbeheran datorrela jotzen da, kontzeptualismo ondorengo arteari leporatzen zaion teoriaren gurtza kaltegarriarengatik¹³.

Atzematen da Thierry de Duvek ere hala pentsatzen duela irakaskuntza artistikoaren eredu bilakaera deskribatzeko hirutariko egitura erabiltzen duenean. Duveren eskeman, akademia tradizionalaren lehenengo eredu talentu/*metier*/imitazio hirukoa da: akademiak “talentu” berezia duten jenioak atzematen ditu; *metier* tekniken bidez entrenatzen ditu, eta jenio horiek maisu handiak imitatzen dituzte. Eredu modernoan (De Duveren gogokoen), sormen/baliabide/asmaketa dira terminoak: sormena “unibertsal jauna” bere baliabideen aurrez aurre jartzeko entrenatzen delako, bere mugetatik harat berrikuntzak egiteko. Hirugarrenik (antza denez, oraindik gurea), jarrera/praktika/deseraikuntza hirukoa. Une horretan, “linguistika, semiotika, antropologia, psikoanalisia, feminismoa, estrukturalismoa eta estrukturalismo ondorengo —hau da, “teoria”— arte eskoletara iritsi ziren, eta ikasketen praktika eraldatu zuten, hiztegi kritikoa eta artea eraikitzeke, eta azken horiek hautemateko adimen tresnak eraberritu zituzten”¹⁴. Pena da De Duvek aurreko guztiaren atzean zinismo jardura soila ikustea. Gaur egun ez guke paradigma moderno horren irudi zikina besterik izango: “fede gutxiago eta susmo gehiago”¹⁵.

De Duveren jarrerak (bere gogoaren kontra) “teoriaren” arbuio bizia gogorazten digu (sarritan kultura eta kolonia ondorengo ikasketen arbuioarekin lotzen zena; kodigo moduan “herrikoia” eta “ez-ekialdeko” adierazteko erabiltzen baitziren). Arbuio hori bizirik iraun zuen *culture wars* ospetsuen ondoren, eta, Irailaren 11z geroztik, sendo jaioberritu zen. Unibertsitatea “erradikalek” edo “erlatibistek” hartu dutela errepikatzen du deitoreak, baina *managersek* hartua dute. Alabaina, gaur egungo diziplinarteko ereduaren aurrean eszeptiko izateak ez du esan nahi diziplinen arteko muga irmoak zaharberitzea eskatzen dugunik, ez eta lan intelektualaren banaketa berrezartzea ere, eta are gutxiago praktika erabilgarrian oinarritzen den munduaren “teoria” egokia ote den ala ez zalantzan jartzea ere. Hau da, Robertsek aipatzen duen *Bildung* iraultzaile hori bilatzea ez dago zuzenean erlazionatuta gaur egungo ikerketa artistikoen ereduak zalantzatan jartzearekin, ez eta “teoria” arbuizatzea ere. Egia esan, “artearen eremu lausoez” hitz egitean gehiago kezkatzen ninduen hori babesteak, (itxuraz) mendean edukitzeak baino.

“Teoriarekin” zerikusia duten ikerketa artistikoen inguruko eztabaidetan agertzen diren kontraesanak deskorapilatzeke eredu garri zaigu Henk Slager autore emankorra. 2009an eginiko testu batean, jakintza mota batez hitz egiten hasten da —ikerketa artistikoaz— eta dioenez: “ezin da arau akademiko eta zientifiko irmoez bideratu..., horrek bakarra, kualitatiboa, berezia eta tokikoa denari soilik ematen baitio garrantzia... izenezko jakintza bidezko egoitze modu horrek ez du balio bakartasun gardena ezaugarri duen erretinazko eta dimentsio bakarreko mundu ikuspegian”¹⁶. Hau da, metodologia eta aurre jakintza ugari (edo eskasei) jarraituz gara daiteke, eta, gainera, askotariko interpretazioak onartzen ditu. Halere, testuak berehala baieztatzen du akademiako gainontzekoen eszeptizismo nagusitik harat, artearen ikerketak “gogoratu ezinezko garaiaz geroztiko ikerketa zientifikoaren puntu garrantzitsuenari jarraitzen diola: komunikazio garden baten beharra”. Ezusteko (inkohistente ez esateagatik)¹⁷ aldaketa hori harantzago doa, ikerlari artistikoak *tout court* ikerketa akademikoaren irizpideei jarraitu behar baitie. Beraz, ikerlari artistikoak azaldu egin beharko du arte bisualen

eremuak, alde batetik, zergatik erantzun behar dien ikerketak proposatzen dituen galderei, eta, bestetik, zergatik egin behar diren galdera horiek eremu horretatik. Zaila da galdera horietako bati erantzutea *espezifikotasuna* aipatu gabe, hemen ikus dezakegun bezala:

... egoera espezifikozko prozesu artistiko batetik arazo bat adieraztea eta, horretaz gain, arazo hori askotariko sistemak eta jakintza diziplinak dituen konstelazio ireki batekin erlazionatzea (erlazionatzeko gaitasuna). Badirudi ikerketa artistikoko proiektu horiek ongi zehazturiko diziplinak saihesten dituztela, humanitateetako (*alfa* zientziak) arazo hermeneutikoak jada ezagutzen dituztelako; enpirikoki zientifikoak diren metodoak (*beta* zientziak) praktikan jartzen dituztelako, eta eginbidearen (*gamma* zientziak) jakinaren gainean daudelako. Elkarren arteko loturazko prozesu metodologiko batean harreman epistemologiko berriak sortzeko gaitasuna dutenez, ikerketa artistikoa *delta* diziplina gisa defini liteke: ikerketa mota hori ez dago aurrez zehazturiko inongo paradigma zientifikoren menpe, ez eta inongo errepresentazio ereduren menpe ere¹⁸.

18. *Ibid.*, 5. or.

Hala, akademia barneko bakarra izateko asmoa duen funtzioa ematen dio Slagerrek ikerketa artistikoari: xede diziplina gisa funtzionatzen duena eta gainontzeko guztiak zeharka igarotzen dituen. Bestela esanda, intrintsekoki multidisziplinarioa litzatekeen izaerak (*alfa*, *beta* eta *gamma* ugari dituen zientzien konbinazioa, *delta* ez esatearren) emango lioke ikerketa artistikoari zehaztasun metodologikoa (ziurrenik zehaztugabetasun epistemologikoa konpentsatzeko). Inter-multi-cross-trans-diziplina zirrargarriak ikusita, gainontzeko unibertitate paisaia ez da “arau irmoen” bilduma besterik. Arau horiek alde aurretik zehazturik daude paradigma zientifikoen bidez, eta “erretinazko eta dimentsio bakarrek” munduaren ikuspegiak osaturik. Bere lan eremuak duen garaieraren ondorioz hain gogo bero dagoen norbait ezagutzeak bihotza altxatzen du, baina Slagerren hitzaldi luzeak Tirdad Zolghadren orain gutxiko *boutade* bat gogorarazten digu. Han, honako hau dio: artearen irismen epistemologikoa sorkuntza osora zabalduz gero, ez da posible izango munduko inongo zatitan artistek une batez isiltasuna mantentzea eta besteei apur batez entzutea¹⁹.

19. Tirdad Zolghadr, “Worse than Kenosis” *Judgment and Contemporary Art Criticism* lanean, Vancouver: Fillip/Artspeak, 2010, 13-31. orr., 25. or.

Baina, argi dago arazoa ez dela irakaskuntza artistikoak *mundu osoa* bere ikerketa eremuan sartu nahi izatea. Halako grina txalogarria litzateke. Slagerrek deskribatzen duen diziplinaren delta hori, agian, ez da filosofiak antzinatik duen desio horren gailurra besterik: unibertso osoan mugitu ahal izatea, betidanik jasan behar izan duen formalismoen mehatxuetatik behingoz aske, eta, horren orde, “izaera bakanean, kualitatiboan, berezian eta tokikoan”²⁰ murgildurik. Horrekin, liburu honetan Alberto Toscanok berreskuraturiko C. Wright Millsen aginte adimena datorkigu gogora: “dena ikusten” saiatzea, eta “norbere garaiaren osotasuna atzematen saiatzea, baina osotasun horren saiakera aitzakia gisa ez erabiltzea edozein determinismo eta helburu sozialen edo historikoren edozein ideia arrazoitzeko”²¹. Agindu gisa, oraindik, hertsiki eska daiteke. Akademiaren ikerketa artistikoan jada *de facto* gertatzen denaren deskribapen gisa, berriz, onenean ere, onberegia da, eta okerreanean ere, era barkaezinean xaloa. Ikerketa defendatzen bada arazorik ez duen (edozein diziplinatan ibiltzeko ikerlari artistikoak duen amaigabeko eta ezohiko gaitasuna) eta politikoki subertsiboa den (“erakunde” aginpideek kontu handiz zaintzen eta murrizten baitute baztertu ez dadin) diziplinartekotasuna *baieztatzea* oinarri hartuta, arazo bat sortzen da: bere helburu nagusia izan litekeena egintzat jotzen duela, eta, hala, burutzeko eginbidetik salbuesten gaituela.

20. Osotasun nahi horren geroko bizitzaren inguruan, ikus Meter Osborne, *Philosophy in Critical Theory*, London: Routledge, 2000, bereziki 1. kapitulua, liburu honetan Gail Dayk sakonki aztertuturikoa, alegia.

21. Ikus Alberto Toscanoren “Aitorpenaren dibi-sioak”, liburu honetako XXX. or.

AITORPENAREN DIBISIOAK

Alberto Toscano

Soziologiako irakaslea Londresko Godsmiths Unibertsitatean. *Fanaticism: On the Uses of an Idea* (2010) eta *The Theatre of Production: Philosophy and Individuation Between Kant and Deleuze* (2006) lanen egilea da. Horrez gain, ingelesera itzuli ditu Alain Badiouren *Logics of Worlds* (2009) eta *The Century* (2007) liburuak eta *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory* aldizkariaren editoreetako bat da.

1. Estetika politiko kartografikoaren kontaketa eta defentsa egiteko saiakeren artean, honako hauek aurki ditzakegu: Alexis Bhagat eta Lise Mogel (ed.), *An Atlas of Radical Cartography*, Los Angeles: Journal of Aesthetics and Protest Press, 2008; Nato Thompson eta Independent Curators International (ed.), *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography, and Urbanism*, New York: Melville House, 2009; Janet Abrams eta Peter Hall (ed.), *Else/Where: Mapping — New Cartographies of Networks and Territories*, Minneapolis: University of Minnesota Design Institute, 2006; Katharine Harmon, *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton: Princeton Architectural Press, 2009. Era berean, zenbait aldizkarik duela gutxi kartografiari buruzko aleak argitaratu dituzte, hala nola *Printed Project 12* eta *Afterrall 27. Uneven Geographies: Art and Globalisation* erakusketak lan horren parte handi bat bildu zuen. Erakusketak T.J. Demos eta Alex Farquharson izan zituen komisario, eta Nottingham Contemporary galerian aurkeztu zen.

2. Ildo horretatik, oso garrantzitsuak dira Paglenek egindako hausnarketa kritikoak Mark Lombardiren sare irudiei eta “mapaketa” adituaren mugei buruz, boterearen espazio konfigurazio garaikideak estetikoki aztertze asmoz mapaketa hori guztia onartzen duen horizonte bilakatzen denean. Horrela, Paglenen hausnarketak bat datoz Neil Smithek *Uneven Development* bere obra garrantzitsuan mapaketa metaforaren mugei buruz egindako iruzkinekin (Athens: University of Georgia Press, 1984). Pagleni buruz informazio gehiago izateko, ikus Jeff Kinkle, “Filling in the Blanks: Trevor Paglen’s Parapolitical Geography”, *Site* 29/30 (2010).

Azken urteotan, arte garaikidean eta teoria sozialean —eta batik bat definitzeko eta kategorizatze zailagoak diren ekoizpen eta praxi eremuetan—, saiakera ugari egon dira sistema mundialaren barrena orientatzeko aukera emango diguten eredu, diagrama edo narratibak sortzeko. Bada itxuraz kartografiarekin gero eta lotuago dagoen jarrera kritiko bat, literalki zein metaforikoki, eta horrek gure egoera kulturala eta bisuala islatu eta modulatu du¹. Beren lana orientazio eta kartografia erregistro horretan egiten duten artisten eta taldeen artean —horietako batzuk aipatutako liburu etako batean baino gehiagotan agertzen dira—, Bureau d’Études, Ashley Hunt eta Trevor Paglen azpimarra ditzakegu, “aldaketa kartografiko” hori gogoetaren bidez lantzen dutelako beren praktikan, eta desafioren bidez, beren estetikan. Horrela, kokatzean gardentasuna izateko ameskeriak suntsitzen dituzte, eta, aldi berean, mapaketaren erreperitorio bisuala estrategikoki erabiltzen dute². Orainaren mapa kognitiboak sortzeko saiakera ugari adierazten dute teoria politikoaren zentraltasuna eta arte munduaren aktibismoa aldiberekoak direla, baina elkarren ezberdinak ere bai. Artean eta teorian, kezka politikotarako aldaketa zabala eta anibalentea gertatzen ari da garai honetan, eta orientazio intelektuala edukitzeko nahia eta ekintza erabakigarriak lortzeko ereduak aurkitzeko saiakera bizikideak dira. Nahiz eta joera biek diziplina artekotasanaren eredu “bakegileak” agortu direla erakusten duten, aukera eta muga ezberdinak dituzte. Ekoizpen artistikoaren eta intelektualaren logika instituzionalari dagokienez ere, elkarren desberdinak dira. Ekonomiaren teoria eta estetika lantzen denean, oraindik ere ez da politikaren teoriarekin eta estetikarekin lotzen. Usteko sintesi batera jo beharrean, hobe litzateke honako elementu pare hauen arteko banaketa sortzen duten zailtasun errealei buruz hausnarketa egitea: sistema eta ekintza gaitasuna, ezagutza eta praxia, ezagutza soziala eta printzipio politikoa, eta kartografia kognitiboa eta subjektuaren teoriak.

Baliteke teoriaren garaia —teoriarekin estu lotutako postmodernismoarena bezala— jada igaro izana; baina hori horrela da, hura sortu zuten sinergiak zabaldu eta zailtzearen ondorioz, diziplinak egonkortzearen edo filosofia itzultzearen ondorioz baino (azken horrek artearen eta politikaren azken eztabaidetan eragina badu ere). Balizkoa bada pentsatzea —Jamesoni jarraituz— teoria sistemaren nahia dela eta autonomiaren eta osotasunaren fantasia ideologikorik ez duela —hau da, filosofia subiranoa eta entziklopedikoa munduaren ikuspegi gisa ezartzeko nahia—, orduan, nahi hori handitu eta txikituko dela espero dezakegu; baina ezin dugu desagertuko denik espero. Hala ere, sistematismo eta totalizazio nahi hori oso ambigua ere bada. Izan ere, —Jamesonek azaltzen duenaren arabera behintzat— beti totalizatuta gaude, baina gure kontrolatik eta ezagutzatik at dauden moduetan. Beraz, teoria, haren kimen metapolitikoarekin edo parapolitikoarekin, totalizazioaren kontrako ahalegina da nolabait, hots, totalizatzailea totalizatze ahalegina, eta, aldaketa sortzeko helburua izan ez arren, mekanismo funtzional eta zentro neuralgiko sentikorrenak aurkitu nahi ditu.

Esan genezake politikak artean eta teorian izandako biziberri-tzeak printzipioak eta ikerketa kognitiboa, erabakia eta totalizazioa eta borondatea eta ezagutza berresten dituela, eta, hortaz, merezi du orientazioaren arazoa eta ezagutzaren eta ekintzaren arteko tentsioa garrantzitsuak zireneko une intelektual haietako batzuetara —neurri batean geldialdi, estatismo eta estutasun uneak ere bazi-renak— itzultzea. Gure inguru kartografikoaren iturri teorikorik

3. Fredric Jameson, "Cognitive Mapping", *Marxism and the Interpretation of Culture* obra, Cary Nelson eta Lawrence Grossberg (ed.) Urbana: University of Illinois Press, 1988.

4. C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, New York: Oxford University Press, 1959, 11. or.

5. *Ibid.*, 116. or.

6. *Ibid.*, 211. or.

7. *Ibid.*, 69. or.

8. *Ibid.*, 151. or.

9. *Ibid.*, 34. or.

10. *Ibid.*, 21. or.

hurbilena Jamesonen "mapaketa kognitiboa" da. Laurogeiko hamarkadaren erdialdean gauzatu zuen, Reaganen neoliberalismoaren barnean eta planetaren iparraldean (baina ez soilik han) ezkerren energia ahul zegoenean³. Politika gainbeheran zegoen bitartean idatzitako beste testu programatiko batekin, puntu komun asko ditu tesi horrek: Charles Wright Millsen *The sociological imagination* (Imajinazio soziologikoa). 1959an argitaratu zuen, eta, han, dimentsiobakar teknokratikoa alde batera utz zezakeen ikerketa politikoa definitzen saiatu zen. Nik uste dut ez dela kasualitatea termino estetikoak eta proiektiboak —mapaketa, imajinazioa— izatea garai antipolitikoetan politikoki pentsatzen saiatzen den ikerketa elikatzen dutenak, ezta horrelako testuetan esku-hartze politikoa eta boterearen tresnak, egiturak eta mekanismoak lotzeko ahaleginak entzunak izaten jarraitzea ere.

Millsen salbe samina haren garaikideen adierazpen profetiko batzuk baino askoz gutxiago zahartu da (esaterako, "ideologiaren amaiera" aldarrikatzen zuena): "Gure garaia ezerosotasun eta axolagabekeria garaia da, eta oraindik ere ez dago arrazoiaren lana eta sentikortasunaren jokoa ahalbidetzeko formulatuta. Arazoen ordeztze —balio eta mehatxu gisa definituta—, deserosotasun lauso baten miseria aurkitzen dugu. Gai esplizituen ordeztze, zerbait gaizki joatearen etengabeko irudipena aurkitzen dugu⁴. *The sociological imagination* obran berriz agertzen diren gaien artean, bada bat artisautza intelektuala eta "historiaren egiturazko mekaniken gaineko autokontrol kolektiboaren"⁵ ideal politikoa batzeko gai dena, hots, biografiaren, historiaren eta biek egitura sozialean duten elkargu-nearen inguruko kezka duten gizarte zientziak. Lehen begiratuan, gatzgabe samarra dela ematen du: ibilbide indibidualak joera sistemikoekin soilik lotzen ditu, beren bitartekaritza kolektiboan eta instituzionalen bidez —Millsek irriz "soziohizketa" [socspeak] deitzen zuena erabilia—; baina nahikoa orokorra da ikerketa sozialaren parte handi bat ezagutzeko, baina ez hura motibatuzko. Dena dela, Parsonsen "teoria handiaren" eta ikerketa kabineteeke proposatzen duten "bildutako enpirismoaren" kontrako eraso bortitzek aditzera ematen duten bezala, Millsek pentsatzen zuen pentsamolde sozialaren izaera "klasiko" hori arriskuan zegoela, eta horrek ondorio politikoa latzak izango zituela. Mehatxu hori ikusita, deia egin zuen "komunikabide modernoek igortzen dizkiguten ikuspegi eta entelegu estereotipoak agerian utzi eta deuseztatzeko gaitasuna"⁶ duen "ikuspegi fresko" bat sortzearen alde, baita joera jostalaria eta "mundua ulertzeko motibazio erabat sutsua"⁷ konbinatzen zituen lan intelektualaren alde ere. Artisautza ideia argitasunarekin lotzen duen metafora batean, honako hau adierazi zuen: "betaurrekoak ondu behar ditugu, bizi dugun mundua garbiago ikusteko"⁸. "Pentsalari irudimentsuarekin eta sistematikorekin"⁹ identifikatzen zituen abstrakzio mailen artean mugitzeko gaitasunaren adibide, "metodologikotzat" edo "teorikotzat" sailkatutako diziplina gaien eta haren garaiko kezka sakonen arteko loturak azaldu zituen, eta horiek ez dira, oro har, aintzat hartzen. "Imajinazio soziologikoa" soziologiaren mugak gainditzen zituen gauza bat baino gehiago zen, maiz isilduta egon arren kolektiboa den gaitasun edo nahi baten helburua ere baitzen (Gramscik filosofiaz zuen kontzeptua gogora ekartzen digu horrek). Millsek analisi sozial "klasikoa" deitzen zuenak bidean aurkitutako oztopo administratibo eta ideologiko erraldioen balioespenarekin batera, bazegoen beste ideia bat: tradizioa osatzen zuten "adimenaren gaitasunak gure bizitza kulturalaren ezaugarri komun bilakatzen ari zirela"¹⁰.

11. *Ibid.*, 176. or.

12. *Ibid.*, 131. or.

13. Daniel Geary, *Radical Ambition: C. Wright Mills, the Left, and American Social Thought*, Berkeley: University of California Press, 2009, 109. or.

14. C. Wright Mills, *op. cit.*, 55. or.

15. *Ibid.*, 150. or.

Izan ere, behar publikoaren eta jarduera akademikoaren arteko alde hori ikusita, Millsek gogor salatu zituen "gizarte aberatsen zientzialari sozialak", haren ustez zientzialariek gizarte arazoei aurre egiteko zuten borondate falta "zalantzarik gabe gure garaiko gizon pribilegiatuek hartu duten zorrik handiena"¹¹ zelako. Horren ordeztze, pentsalari sozial irudimentsuaren bokazioa haren artisautzak "ezaugarri komun" horri eraginarazteko pribilegioa zen, eta, horretaz gain, kezka indibidualen eta eraldaketa kolektiboan arteko hiato hori lantzeko gai zen. Horrela, zeregin intelektuala eta politikoa hartzen zituen bere gain, zeinak matxinada intelektualetik administrazio praktikotasunera emandako urratsak zeregin hori ezinezko bihurtu baitzitezkeen —eta baititzake. Millsen hitzetan:

"Funtsezko arazoak"... eta horren konponbideak beharrezkoa dute oro har biografiaren "sakontasunetik" eratorritako ezerosotasuna zein gizarte historiko baten egituratik sortutako axolagabekeria artatzea. Gure arazoak hautatzeari eta aitortzeari dagokionez, lehenbizi, gai batzuetan, axolagabekeria azaldu behar dugu, eta, zailtasunetan, erosotasuna, eta, bigarrenez, gai eta zailtasun horiek onartu behar ditugu, gure arazoa adierazterakoan. Urrats horietako bakoitzean, tartean dauden balioak eta mehatxuak ahalik eta modurik sinpleenean azaltzen eta horien arteko loturak ezartzen saiatu behar dugu. Era berean, arazo horri ematen zaion edozein erantzun "egokik", esku-hartze puntu estrategikoen —hau da, egitura mantentzeko edo eraldatzeko "mekanismoen"— ikuspegia barne hartzeaz landa, balioetsi beharko du zein diren esku har dezaketen arren esku hartzen ari ez direnak¹².

Adierazpen horretan, bereziki azpimarragarria da zenbaitek Millsen "erradikalismo desilusionatua" deitu duten hori gogora ekartzen digula, hots, imajinazio soziologikoa herrian duen zeregina ez dela ezagutza baktezailea sortzea, baizik eta bestela ezinegon lausoa eta indargabea litzatekeena nolabait zorroztea, ezagutzaz hornitzea eta erradikalizatzea, baita historiaren bilakaera aldatzeko behar litzatekeen botereen estimazio errealista ematea ere. *Radical Ambition* Millsen biografia bikainean irakurri daitekeen bezala: "Indibiduo agertoki instituzional jakin batean kokatu beharrean, Millsek indibiduoaren gaineko indar handiago eta inpersonalago batzuen arrastoari jarraitzen zion"¹³. *The sociological imagination* obrak defendatzen dituen behar intelektual guztien artean, "osotasuna ikustea" da garrantzitsua: garaia bera osotasunean hartzen saiatzea, eta uneoro totalizazio ahalegin hori edozein determinismo eta patu sozial eta historikoren ideia justifikatzeko aitzakia bihurtu dadila ekiditea. Era berean, Millsek "marxismo sinple" deitzen zuena oinordekotzen hartu zuen. *The sociological imagination* obran idatzi zuen bezala, "gure garai hau historikoki paregabea da, kapitalismoa gure garaia definitzen duen egitura kulturala baita, eta giza jarduera osoari eragiten dio"; baina ez zuen, inolaz ere, horren barruan "giza espeziea"¹⁴ sartzen. Gaur egun, zer atera dezakegu eskaera horietatik, Millsek aurrez aurre zuen Gerra Hotzaren konformismoa horren urrun dugunean? Gogoratu behar dugu Millsek uste zuela beraren garaia atari bat zela, eta lehenetarikoa izan zela "postmoderno" terminoa erabiltzen berak Laugarren Aroa deitzen zuena izendatzeko, "lehenbiziko aldiz mundu sozialaren aldaerak era serioan, azkarrean eta agerikoan elkarri eragiten ari zitzaizkion"¹⁵ garai batean. Millsen imajinazio soziologikoa mutazio ezberdinen pean biziraun zuen postmodernismoaren inguruan sortutako eztabaidetan, eta, zehazki, Fredric Jamesonek adierazi zuen hirurogeita hamarrekota hamarkadan izandako aldaketa sozioekonomikoek sortutako beharretako bat nolabaiteko

“mapaketa kognitiboa” ezartzea zela. Kevin Lynchek hiri diseinuari buruz idatzitako *The image of the city* (Hiriaren irudia) obra klasikotik hartu zuen termino hori Jamesonek; *The sociological imagination* obraren urte berean argitaratu zen lan hura. Postmodernismoaren alegoria materializat hartzen zuen iruzkin ospetsu batean —Los Angeleseko Bonaventure Hotelaren gainean egindakoa—, Jamesonek honako hau adierazi zuen: “gure adimenak ez dira gai, ez behintzat gaur egun, subjektu gisa hartzen gaituzten komunikazio sare handi multinazionalak eta deszentralizatuak kartografiatzeko”¹⁶. Beste hitz batzuetan esanda, ez gara gai biografiaren, historiaren eta egitura sozialaren arteko harremana sortzeko, Millsek eskatzen zuen bezala. Jamesonentzat, gaitasun hori Sartrek idatzitako Flauberten eta Geneten “biografien” muina zen, besteak beste, baita haren *Critique de la raison dialectique* (Arrazoi dialektikoaren kritika) obran totalizazioaren kontzeptuarekin ideari forma eman ziona ere. Sistema mundialaren ingurumariak kognitiboki maparatzeko ezgaitasuna hiri batean bizi denarentzat hiriaren mapa ezin eratzea bezain kaltegarria da, politikoki.

Millsek imajinazio soziologikoaren ideia gizarte zientzien jardura publikoarekin lotzen zuen, garaiko “ezaugarri komuna” zela aitortzen bazuen ere. Jamesonen ustez, berriz, mapaketa kognitiboa, nahiz eta artera mugatuta ez egon, kontu “estetikoa” da, eta oraina irudikatzen gaitasunari dagokio. Gaitasun hori, aldi berean, mekanismo politikoak aurkitzeko aurrebaldintza da, eta ezinbestekoa da orainaren ontologia argi dezakeen etorkizuneko arkeologiaren edozein zirriborrotan. Millsen baldintzatzen ezartzen du pentsamolde sozialak “gaitasuna izan behar duela eraldaketa inpersonalenetik eta urrunenetatik gizakiaren ezaugarriak barnekoenak hartzeko eta bien arteko erlazioa zein den ikusteko”¹⁷. Jamesonengan ere, baldintza horrek badirau, baina esan liteke zenbaitetan Mills baino are ezkorragoa dela bi maila horien artean mugitzeko aukerari dagokionez, bera ez baitago niaren egonkortasun garaikidearekin horren konbentziturata, *Postmodernismo* obran eskizofrenia lantzeko duen moduan ikus daitekeen bezala. Aitzitik, “osotasuna ikustea”, Jamesonentzat, funtsezkoa da oraindik ere, eta —argi eta garbi hegelianoa den formulazio batean— adierazten du “osotasunaren kartografia” sortzea dela mapaketa kognitiboaren helburua. Estetika horren barnean sor litezkeen obrek subjektu indibiduali eta taldeei aukera emango liekete mundu globalizatu honetan beren tokiko egoera ulertzen: “subjektu indibidualak gizarte egiturak beren osotasunean hartzen dituen eta irudika ezin daitekeen osotasun handiagoaren egoeraren irudikapena izan dezan”¹⁸. Esaldi hori Millsek *White Collar* obran idatzitako beste baten oso antzekoa da: “indibiduoak ezin du bere existentzia ulertu edo bere patua balioetsi, bere gairako joeren eta bere gizarte eskalako indibiduo guztien bizi aukeren barruan kokatu gabe”¹⁹. Arrazoi bera dela medio, esan liteke teoria behar soziala zein indibiduala dela, teoria Millsek 1941ean lagun bati idatzitako gutun batean proposatutako moduan ulertzen badugu: “Gauza guztiak ‘airean’ daude. ‘Lurretik’ gertuegi bazaude, inoiz ezingo duzu leku berrien gainean hegan egin. Teoria hegazkina da, eta ez bota pare pisutsu bat; aitortpenaren eta espioitzaren arteko banaketa da”²⁰. Hasieran adierazi dudana bezala, Jamesonek bere eslogan kartografikoa proposatu zueneko bi hamarkadetan eta bereziki iragan hurbilean, mapaketaren baten gainean lan egiten duten obrak ekoizteko joera nabarmena ikusi dugu, edo, bestela, ikusizko gailuetan eta narratibetan imajinazio soziologikoaren eragina sartzen duten obrak ekoizteko joera.

16. Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Londres: Verso, 1998, 16. or.

17. C. Wright Mills, *op. cit.*, 7. or.

18. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres: Verso, 1991, 51. or.

19. C. Wright Mills, *White Collar: The American Middle Classes, 50th Anniversary Edition*, New York: Oxford University Press, 2002, xx. or.

20. Gearyk aipatua, *op. cit.*, 37. or.

21. Ikus Ian Buchanan, *Fredric Jameson: Live Theory*, Londres: Continuum, 2006, 113. or.

22. *The Sociological Imagination*, 149. or.

23. *Ibid.*, 225. or.

Azken bi obretan, Jameson berak Michael Winterbottomen *In This World* filma, *Traffik* telesaila eta *Life and Debt* dokumentala aipatu ditu, globalizazioa irudikatzen saiatzeko artean²¹. Baliteke Allan Sekularen filmak eta argazkiak —*Fish Story* eta *The Lottery of the Sea* batez ere— “mapaketa kognitiboa izeneko nahiari” emandako erantzun intelektual eta artistiko garaikideen artean sistematikoena eta gogoetatsuena izatea, arte ekoizpenerako moduen, lan esperientzien eta kapitalaren eskakizunen harremani arreta historiko zehatza ematen baitie. Halaber, zerrendatu egin litezke mapaketa nahi zabaldu horri erantzuten dioten obrak, baina ez dute lortzen historia, biografia eta gizarte egitura Millsek eta Jamesonek nahi zuten modu politikoki emankor horretan egituratzea.

Hala, mapaketa kognitiboa muga konpartituak dituen mundu osoko melodrama lirudike (adibidez, *Babel* bezalako filmetan), edo konspirazioa (esaterako, Jamesonek berak *The Geopolitical Aesthetic* obran aipatzen dituen hirurogeita hamarrekoko hamarkadako filmetan; egun ere aurki daitezke horrelakoak), edo horrenbesteko ikuspegi kosmikoa hartu, ezen historia eta biografia erabat zanpatzen baititu (*Koyaanisqatsi* filmean gertatu bezala).

Millsek kontra egin zuten patuaren edo tragediaren zentzuari eta txera “inaktibatzaileari”, eta horiek dira gaur egungo krisi ekonomikoaren ondorioz agerikoak. Izan ere, pertsona arruntek urrunago dituzte erabaki politikorako mekanismoak, botere eliteen joera despotikoaren ondorioz, eta, are garrantzitsuagoa dena, eragile finantzarioek erakutsi dute ez dituztela berek sortutako tresnak batere ezagutzen. Diruzalekeria errutina bihurtzea eta erasoak “erakundearen printzipio inpersonala” gisa sustatzea —Millsek artean horren damu zen— egunerokoan ditugu, zalan-tzarik gabe, eta badugu, halaber, dagoeneko bere garaian antzeman zuten krisi politikoaren eta intelektualaren beste elementu bat: “adimena ez da indar publiko gisa inon ere ageri”²². Agian, goizegi da (edo agian, beranduegi...) gaur egungo egoera ekonomikoaren eta azpijoeren deskribapena aurkitzeko, zeina *The sociological imagination* obrak beraren garaiko zientzialari sozialei egindako eskakizun zorrotzak bete baititzaie. Krisiaren biktima ekonomikoaren deskribapen harrigarriak ditugu, hala nola Robert Brennerren *Economics of Global Turbulence* liburua, baita *hedge-funds* delakoaren eta zeharkako zor betebeharren mundu exotikoaren zenbait ikuspegi xehatu ere, etxe barrukoak eta erdi-etnografikoak, Donald MacKenzie ekonomia soziologoak *London Review of Books* aldizkarirako idatzitako artikulu zorrotzei esker. Dena dela, baliteke oraindik ere gu urrun egotea “historiaren arazoei, biografiaren arazoei eta egitura sozialaren arazoei buruz biografia eta historia gurutzatuz”²³ hausnartzen duen eratik, azaldu ditugun mekanismo estrategiko horiek lortzeko aukera emango digun eratik, hain zuzen ere. Finantzek oraindik ere egunerokoan diraute maltzurki, eta totalizazioari aurre egiten diote. Finantzak kartografiatzen saiatu diren zenbait obra berritan, horren sintometako batzuk antzeman daitezke. BBCren *Freefall* telesailan, kreditu krisiaren eragin biografikoaren irudikapen indartsua ikus daiteke, eta arazo pertsonalak gai publikoekin lotzen ditu. Aitzitik, esan genezake mapa soziologikoago baten ikuspegia diruzalekeria eta sufrimendua irudikatzearen premiazkotasunean galtzen dela, eta hondoan desagertzen direla azaltzen dituen dinamikak baino zabalagoak diren beste batzuk eta eraldaketa mekanismo posibleak. Ildo esperimentalago batean, Melanie Gilliganen *Crisis in the Credit System* obra ikerketan eta adituei eta finantza agenteei egindako elkarrizketetan

oinarritzen da, eta teknika brechtianoa erabiltzen du beste errealismo mota bat lortzeko. Agian —naturalismorik ezean—, kapitalismo finantzializatuaren ulertezintasunari eta aldagarri eta eragiketa ugariari gehiago hurbiltzen zaie; izan ere, sistema horrek, ziurrenik, beste sistemek baino erresistentzia handiagoa egiten die “mapaketa kognitiboari”, totalizazioari eta biografiarekiko loturari. Gilliganen obran finantzekin lotutako kognizio erak inkontzientean eta bitarteko psikikoetan gertatzea, agian, jazoera berri horiek imajinazio soziologikoari ezarritako erronken adierazgarri da: finantza grafikoetan sartzen den informazio politikoa artatzeko gai ez izatea. Nahiz eta handiago eta soilago bihurtu diren, aitorpenaren dibisioan —artistikoak zein teorikoak—, oraindik ere, hurrengo fasera igaro behar dute eta errekrutatze fasea atzean utzi.

ARTEAN, BITARTEZ ETA/ EDO ASKO: UNIBER- TSITATEAREN BALIOAREN ALDEKO BORROKA

Marina Vishmidt

Idazlea, doktore-hautagaia Londresko Queen Mary Unibertsitatean. Metahavenekin batera *Uncorporate Identity* (2010) eta *Media Mutandis: Art, Technologies and Politics* (2006) antologiak argitaratu ditu. Maiz idazten du artistekin eta artistentzat eta katalogo eta antologia ugaritan argitaratu du. Vishmidt artikuluak maiz agertzen dira honelako aldizkarietan: *Mute*, *Aprior*, *Afterall*, *Textu zur Kunst* eta *Rear-tikulacija*. Horrez gain, *Unemployed Cinema*, *Cinenova* eta *Signal:Noise* proiektu kolektiboetan hartzen du parte.

Duela egun batzuk eskuratutako ezagutza-perla batekin hasi nahi nuke, eztabaida honekin lotuta egon baitaiteke. Badirudi Erresuma Batuko arteen diru-laguntza publikoko gaur egungo erregimenean (diru-laguntza publikoko beste erregimenetara ere estrapola daiteke, seguru aski), “berezko balio” eta “balio ekonomiko” terminoek ez dituztela jada bi esanahi desberdin, hau da, ez dira “balio” hitzak esan nahi duenaren bi eraketa desberdin, eta termino horietako bakoitzaren munduaren ikuspegi bateraezinen multzoa. “Berezko balioa”, dirudienez, erakundearen barnean zenbatzen eta balioztatzen ez diren aktiboak dira, esaterako, “giza kapitala”. “Balio ekonomikoa” ostera, modu zehatzean neur daitezkeen aktiboak dira, beren prezioaren arabera, eta aurrekontuetan ohiko moduan adierazi daitezke.

Egun gutxi batzuk lehenago, kide batekin izan nuen elkarrizketa batean, diru-kutxa publikoak unibertsitate-heziketari edo arteei laguntza gehiago eman beharko liekeela eskatzen dutenen kontraesan ez dialektikoari buruz itaundu genion elkarri, izan ere, beren eskaeretan haien “berezko balioen” terminoetan mintzatzen ziren eta, aldi berean, sektore horiek gizarteari egiten zioten ekarpen ekonomikoa erakusten zuten. Hala ere, ordurako erregimen diskurtsibo zahar batekin topatu ginen, existitzen ez zen desberdintasun bat ikusiz. Hau da, elkarrizketa beste fase batera pasa da jada. Orain ez da ulergarria ezer “balio” terminoetan defendatzea, ez bada *prima facie* neurgarria noizbait. “Berezko balioa” ideia bera aitzakia gisa baino ez dela erabiltzen dirudi kostu eta irabazien analisisian, oraindik neurtu ezin den “balio ukiezina” dena aipatzeko eta, ondorioz, adostutako itxurazko neurri gisa ulertu behar da, argi baitago beharrezkoa dela neurriren bat izatea.

Denborazkotasunaren alderdi hori (oraindik neurgarria ez dena) agerikoa zen, baita ere, egun berean entzun nuen adierazpen batean, School of Oriental and African Studies (SOAS) eskolako errektoreordeak egina; neurri horien aurka ziharduen, burokrata ahul batengandik espero daitekeen indarrarekin, bere posizioan egungo egoeraz eta adierazitako merkantilizazio neurriez izugarri baliatuko delarik. Aipatutako adierazpenean, errektoreordea heziketaren alorrean egingo diren murrizketen aurka ziharduen, izan ere, bere ustetan, horiek logika “kontablea” adierazten zuten, logika “ekonomikoa” beharrean, hau da, epe laburra eta kostu eta irabazien analisi ez eraginkorra lehenesten duen logika, edo bestela esateko, fetix bat da kalkulu ekonomiko arrazional bat izan beharrean. Esanak dioen moduan, ezin da kudeatu neurtu ezin dena, eta S. Artesianek berriki aipatu duen moduan¹, balioaren unibertsaltasuna zenbakiaren unibertsaltasunarekin dago hertsiki lotuta; agian horregatik dabil hain ondo (gutxienez hasieran) ekonomia nazionalako eragiketarako etxeko ekonomiakoak bezala tratatzeko keinu ideologikoa. Balioa ez da ezer etxekotua egon ezean eta, etxeko gauza guztiak bezala, ezin da zalantzan jarri.

Hemen hiru egoera irudika ditzakegu; bakoitzak, bere erara, “politikoa” denaren espezifikotasuna saihesten duela dirudi, neurketaren inguruan pentsatzeko kategoria gisa: Lehenengoa dagoeneko iradoki dudana da, tarte politikoaren ikusgarritasuna edo antagonismo politiko baterako aukera neurriaren arauengatik ezinduak geratzen diren egoera da. Bigarrenak, neurri horren izaera problematikotik abiatuta, zuzenean eraikiko luke politika (balioaren eta produktibitate guztien legearen beherakada kapitalismotik haratago eramango gaituen zerbaiten gisa aldarrikatzeko keinu autonomista izango litzateke hori). Hirugarrena, berriz, uneko espezifikotasunari aurre egitea litzateke, duen txirotasun politiko guztiarekin, zehazki

1. S. Artesian, “Mis-measure for Mis-measure”, *Mute* (2010eko azaroaren 9a) http://www.metamute.org/en/articles/mis-measure_for_mis_measure [2011ko apirilaren 15ean begiratu].

eta bere adierazpen guztietan, balioen krisi gisa, pilotzearen printzipioaren balioaren krisia, plusbalioaren balioarena ekoizpenaren eta arazo honen krisiaren erreproduzioaren objektu gisa. Ez da kapitalismoan balioak funtzionatzen duen moduko krisia, herusturaturriek osasun ona duela adierazten baitute: kostuak murriztea nahikoa da. Benetan, bere funtzionamendu normala gero eta gehiago krisi baten adierazgarri gisa ikusten duen krisia da eta krisi hori agudotzen duen zerbait da; forma-balioak, horrela, zirkuitu askoz ere zuzenagoa ezartzen du antagonismo sozialarekiko.

Topaketa edo geroago, balioaren neurketa lanaren debaluazioaren neurketa bihurtzen da, bere erreproduzio-denboraren debaluazioa... Kapitalak bere neurria hartu du eta ez da nahikoa. Beti du egun bateko atzerapena eta beti falta zaio dolar bat edo milioi bat. Burgesiak ezin du inora joan edo ezer egin, berriro jatorrira itzuli eta lana debalutzeko presioa egin baino. Lanaren erreproduzioa eta langileak gizaki sozial gisa hobetzen dituen edozer gauza da beraien helburua².

2. *Ibid.*

ZELAKO LOTURA DAGO HORREN GUZTIAREN ETA ARTEAREN ARTEAN?

Biltzar hau aurkezteko testuan adierazi den moduan, baliteke analogia bat egotea, baita egituraren korrelazio posible bat ere, unibertsitateetako kudeatzaileek, irakasleek eta ikasleek gauzatu dituzten diziplinen “barnean”, “artean” eta diziplina “guztien” eskaeren eta merkataritza erreformen inplementazioaren artean edo, hobeki esanda, “merkatu artifizialen” eta logika konpetitiboaren txertatze distopikoa sektore publikoan. Posible da diziplinen arteko erradikazioa (murriztu ezin daitezkeen eskaerekin, akademiatik kanpoko esfera desberdinen baldintza eta erlazioekin) eta autonomiaren erradikazioa lotzea, adituaren egoeraren eta autogobernuaren artean, bai hezkuntza erakundean orokorrean, bai hezkuntza-programak kudeatzen dituzten kultura erakundeetan, esaterako, museoetan. Alde batetik, homogeneotasuna eta konplizitatea lantzen da gobernuen tresna guztiz hutsalekin: aipatutako gerentzia-metrikak eta logika konpetitiboak, eta dauden denborazkotasunaren edo ekoizpenaren kontrako adibideak ezabatzea, horiek ez badira modu eraginkorrean bateratzen horiek ematen duten arrazionaltasunarekin edo, baita ere, modu guztiz bakunean, arrazionaltasun horren faltasutasa aditzera ematen badute. Bestalde, desberdintasuna, malgutasuna eta oportunitasua sustatzen dira, banakako eta departamentuaren arteko lehiaketa egiteko pizgarrien bidez; lankidetzaren baliabideak aurrezteko kasuetan bakarrik sustatzen da. Berez, hori “transdiziplinatasuna” delakoaren beste definizio bat izan daiteke. Adibidez, ikerketa baten “eragina” balioztatzeke helburuak ikerketa akademikoaren “garrantzi sozialtzat” jotzen denaren anbiguitasun kezkarria islatzen du, baina baita garrantzi soziala bera definitzen den modua ere: garrantzi ekonomiko gisa, jabetza intelektualaren-gandik eratorritako irabazi iturri gisa. Autonomian —akademiaren egitura sozial eta profesionalean— egindako inbertsio afektiboa araudi, estandar eta abar heterogeneoenak sustatzeko erabiltzen da. Gainera, hori “kontsumitzailearen autonomiaren” ereduaren eta “zerbitzuan oinarritutako” hezkuntzaren bidez finkatzen da, matrikula garestiak ordaintzen dituzten ikasleek ezarrita eta, ondorioz, haiek ezin dute beraien esperientzia kontsumoaren esperientzia gisa balioztatzea saihestu. Ikasleen zorraren funtzioa ere ezin da gutxietsi, ezta zor horren eragin diziplinarioak ere gizartean orokorrean. Ezinbestekoa da zorraren erlazioa subiranotasunarekin; zorra aberastasan, kaudimen edo kreditu eskuragarri gisa edo subiranotasuna

arriskuan jartzen duen zerbaiten gisa ulertuta, gero eta biziagoak diren lan mailekiko menpekotasuna eta zorra areagotzea behartuz.

Beraz, autonomiaren hainbat definizio daude, guztiak ere batez ere, eta merezi du horiek xehetasun gehiagorekin aztertzea. Kanten arrazoimen legegilearen elementu indartsu bat dago, hau da, arrazoimenak kritika prozesu immanente bat gauzatu behar du bere baliozkotasun baldintzekiko. Horretarako, bere autonomia behar du; ohituraren, sineskerien eta ezjakintasunaren “heldutasunik eza” baztertu behar ditu. Baina autonomia hori beharrezkoa da, hain zuzen ere, arrazoimenaren mugak jakiteko eta, ondorioz, baita autonomiaren mugak ere. Beraz, “gerentzia-arrazoimenaren kritikak”, horrelakorik behar badugu, problematika horrekin jardun beharko du eta horrek, jakina, Foucaultera eramaten gaitu, zuzenean: Subjektu autonomoa gobernatua izatea libreki aukeratu dezakeena da, mendetasunaren arrazionaltasuna barnerraztzen duena, askatasunaren baldintza orokor gisa. Zentzu horretan, interesgarria izan daiteke “ebaluazioa” terminoaren eraketa diskurtsiboa aztertzea, akademian funtzionatuko lukeen moduan. “Ebaluazioa” emaitzen neurri objektiboari ematen zaion izena da, baina objektibotasun hori bere prozeduretan bakarrik datza —protokolo eta kontratuek berretsita— baina bere edukia subjektiboa da, nahiz eta hierarkia profesionalen bidez baieztatuta egon. “Ebaluazio” eta “balioztatze” kontzeptuek, beraien neurriak kontrolatzeko gai ez diren arduradunen adimenak jazartzen dituzte eta akademian metrika hori erabiltzeak mundu guztia bihurtzen du arduradun —irakasleetatik hasi eta ikasleetara—, heziketa prozesuaren emaitzen arduradun, baita balioztatze horien ondorio materialena ere (finantzaketa, lan-karga, notak, etab.). Metrikak sortu denaren balioa zehazten duen bitartean, balioztatzea edo ebaluazioa judizio modua dira, eta, judizio modua diren bitartean, epailearen autonomia aurreuposatzen da. Baina akademiaren egungo baldintzetan, judizio hori ezinezkoa da, aurreuposatzen duen autonomia ere ezinezkoa baita: ebaluazioak eta balioztatzeak formaltasun gisa funtzionatzen dute; beren edukia beren behar administratibo eta ekonomikoarekin bat dator erabat. Joera erredukzio eta tautologiko horrek (metrikak produzitzen dena neurtu behar du, produzitzen dena neurtu ahal izan dadin) ezinezko egiten du benetako balioztatzea gauzatea. Ebaluazioa, ikaskuntza bezala, geroratu egiten da beti, metrika aplikatu ahal izateko. Bere existentziaren baldintzak berresteko soilik existitzen den edozein mekanismok ekonomia aporetikoa ez ezik, ekonomia entropikoa ere sortzen du.

Baina, jakina, aporetikoa ere bada. Aporia horrek beste garrantzi bat du heziketa artistikoan. Kanten judizio estetikoak har dezakegu, Adornok bere filosofia berantiarrean berreskuratutakoa (adibidez, *Dialektika negatiboa* eta *Teoria estetiko* obretan). Judizio estetikoaren definizioa ezin da kontzeptu batean soilik barne hartu, horrela artearen esperientziari arrazoimenaren berariazko forma ematen dio, arrazionaltasuna. Noski, artearen ekoizpenak, Kanten “helbururik gabeko helburu” deitua, badu berariazko arrazionaltasuna ere. Beraz, arte-akademian edo heziketa artistikoan dabilzan bi judizio mota daude kasu horretan; lehen begiratuan bateraezinak dirudite: ezin dira kontzeptu batean barnerratu eta, hala ere, bidezko moduan balioztatu daitezke estandarizatutako metrika baten bidez, zeinak “gaitasun kritikoak”, edo, bestela izendatzeko, “autonomia” bezalako “emaitzak” egozten dituen. Baina baliteke ezkutuko konexio bat egotea: bi judizio motak erabat formalak dira, “berezko balioaren” fikzio operatiboak adierazten duela dirudien moduan.

Laurogeigarren hamarkadatik aurrera termino balioaniztun gisa zirkulatu duen teoria, behar bada goi-mailako heziketako “autonomiaren” arazoaren eraginkortasunaren beste adibidea izan daiteke, batez ere heziketa artistikoari dagokionez. Hirurogei eta hirurogeita hamargarren hamarkadetako matxinada sozialen ondoren, testuinguru intelektual zabalago bat eskatu zen heziketa artistikorako, autonomia erreakzionarioaren eredu kodifikatuaren arabera edo, gutxienez, heziketa horren aurreposizioen arabera, praktikan jarri ziren moduan, oraindik ere gizabanako modernista monadiko eta itxiak ekoizteko joera baitzuen. Ez dago esan beharrik gizabanako monadikoak bestelako indar eta eragin sozialen bitartez ere eratzen eta zabaltzen direla. Beraz, teoria beste eremuetatik ekarri da, hala nola, estetika, soziologia, filosofia, antropologia eta politikaren 68ko Maiatzaren ondorengo bereizketa molekular anitzak, instituzionalizatu ziren heinean: teoria feminista, kolonia-osteko teoria, *queer* teoria, etab. Horrek ez du esan nahi heziketa artistikoa teoriarik gabekoa izan zenik ordura arte, teoria diziplinazko parametro ez zela baizik. Teoriak diziplinaren barneko edo kanpoko arrazoibidea eratzen zuen heinean, irakasleen bidez egiten zuen, eta irakasle horiek norbere modura egokitzen zuten. Teoriaren instituzionalizazioak heziketa artistikoaren eta diziplina akademiko tradizionalen arteko mugak apurtzeko eta komunikazio-bideak irekitzeko aurkeztu zuen bere burua, baita ezagutzaren estandarizazio eta parekatzearen indar gisa ere, britainiar heziketa politeknikoko eremu osoan. Hau da, profesionaliziorantz bultzatzen zuen indarra zen, eredu diskurtsiboaren arabera, “humanitateen” eredu, eta —epe luzean— heziketa artistikoaren berriazko trebatze, gizarteratze eta ebaluazio ereduak erauztea eragin zuen. Prozesu integratzailea ere bazen, baina integrazio horrek irakasle-ikasle harremanean autoritate-pertsonalaren artisau egitura tradizionalak ahultzea ekarri zuen (egitura horiek oraindik diraute, adibidez, sistema alemanean) eta, aldi berean, giza-zientzien eta humanitateen bitartez garatzen ziren eztabaida kritiko anitzetara ireki zen heziketa artistikoa, ordura arte haiengandik isolatuta egon zena, gutxienez akademiaren barnean. Baina era askotara planteatu daitekeen auzia da honakoa: aldaketa horrek zein neurritan adierazi zuen diziplinazko errefortzua balio kapitalista oinarri duen unibertsitateko diziplinak barreiatzean, edo balio hori ezartzearen bidezko diziplinatzean (hori izan baita unibertsitate humanistiko mitifikatuaren eraldaketaren eragile eraginkorra). Adibidez, kritika ideologikoko terminoetan, hau da, geure buruari galdetuz teoriak instituzioaren beraren eremu operatiboan tratatu ezin daitezkeen energia edo antsietate kritikoen lekualdatzea suposatu duen (horrek, era berean, kritika instituzionala kritika kapitalera lekualdatzeak suposatzen duen trebakuntza eta estrategia [erakunde] gisaren inguruko auzi orokorragora eramaten gaitu eta, ondorioz, funtsean, homeopatikoa da), edo “materialismo akademikoak” eragindako berregituraketaren kritika materialistaren terminoetan; langile akademikoaren eta ikasleen esplotazioa, proletarizazioa eta egoera ezegonkorra, aurrekontuen finantziarizazioa, zainketa, kontrol biopolitikoa eta desadostasunarentzako lekuaren ezabaketa areagotuz, bai unibertsitatean bertan bai okupatu ohi zuen gune sozialean, etab. Kritika horiek elkarrengandik bereizi ezin diren arren, badago biek behar duten zerbait, edonola sailkatuta ere: autonomiaren arazoa eta horrek eragiten dituen kontraesanak ganoraz hartzea, hots, kritika horren objektuetan, kritikaren proiektuan eta teoriak bere adierazpenean izan dezakeen funtzioan eragiten

dituen kontraesanak. Hemen, behar bada, aipatzea mereziko luke “teoria” diziplina-muga setatsuenen disolbatzaile gisa erabiltzeak Jacques Rancièrek “erregimen estetikoa” deiturikoarekin nolabaiteko antzekotasuna duela, hau da, Modernismoan eta abangoardiako artean iragarri zen bultzadarekin, artearen eta beste guztia- ren mugak disolbatzean aldarrikatu zenarekin (arte eta ez-arte, artea eta bizitza), eta bere espezifikotasuna hain zuzen ere disolbatzea eragiteko ahalmenaren bidez ezartzen du, gutxienez bere eremuaren barne. Gustatuko litzaidake jakitea posible den aurkakotasun edo negatibotasun motarik berriro sartzea ez-espezifikotasun honetan, ez soilik gure eztabaida ekonomia politikoarekin berriro lotzeko, modu osagarrian, ez bailitzateke Rancièreren proiektu politikoaren zati izango eta, gainera, zirkuitulaburra sortuko luke negatibotasunaren eta ikuspegi emantzipatzailearen artean, ekonomiak utopikoa denaren merkatua erakarri duen unean, “berezko balioaren” adibideak erakusten duen moduan. Baita ere, berriro definitu beharko genuke “artearen teoria” zer nolako objektu diskurtsibo edo kritikoa den, eta hori parekatu beharko genuke “teoriak” humanitateen eremuan, eta zehazki hezkuntza artistikoan, orokorrean duen funtzioarekin. Esan genezake “artearen teoria” oraindik ere oso espezifikoa dela, baina teoria artean, modu osagarrian, ez da halakoa. Beste arazo bat izango litzateke jakitea “teoriaren” luzapenak aldi berean “artearen teoriaren” zabaltzea hasi duen ala ez, baina oraingoz “teoriaren” luzapena “teoria orokorraren” luzapena dela suposatuko dut eta eremu epistemikoan funtzionatzen duen alegoria gisa proposatzen duela, gure arreta erakartzeko unibertsitateko balioaren formaren luzapenaren inguruan.

AUTONOMIA / NEGATIBOTASUNA

Ekonomia libidinalak, balioen egitura sekretuak eta ekonomia politikoak ezkutatu bizimodu edo desirek osatzen dute matxinada honen benetako oinarritzko planoak.
 Claire Fontaine, “Human Strike”

Metrikarekiko norgehiagokan pentsa dezakegu, egun adierazten den moduan heziketa publikoaren murrizketa eta “endekatze” erreformen aurkako ikasleen mugimenduan, Bologna Prozesuaren testuinguruaren barne eta handik kanpo, autonomia kritikoaren proiektuaren ekoizpen gisa: ezagutzak ekoizteko eta partekatzeke ekintzaren aukera aurreratzean datza —nahiz eta ez beti modu kontziente edo egonkorrean—, heteronomiaren menpe egin gabe, hori logika ekonomista edo arrazoi instrumental gisa (hau da, denboraren autonomia eta ikasketa ez instrumentalaren gunea aldarrikatzen da) eta gaur egun eskaintzen diguten autonomia gisa ulertuta (kontsumitzailearen autonomia, zerbitzu-hornitzaileen aurrean boterea duten bezeroena). Puntu gorenean —batez ere okupazioetan— mugimendu horrek, baita ere, autonomiari ez ezik, “anomiari” ere aurre egitea esan nahi du, afiliazio politikorik gabeko komunitate politiko batenari alegia, bere eskasia eta kontingentzia erradikala baino ez duena, eta, aldi berean, boterearen kondizio gisa azaltzen dena (adibidez, errepresioaren aparatuengandik bereizi ezin izatea, unitate autoritario edo formalistak ukatzea), baita ahultasun kondizio gisa ere (zailtasunak konpromiso iraunkorreko iturriak aurkitzeko, egitasmo bat diseinatzeke, egoeren aurrean erreakzionatzeko eta antagonismoa modu positiboan mantentzeko, modu erreaktibo soilean izan beharrean).

Analisi honetan autonomiarantz egindako bira modu desberdinean planteatu daiteke, batez ere, “kontsumitzailearen autonomia” aipatzen dudanean hondatzeko bidean dauden erakunde kapitalistek partaidetza eta independentzia kontrol-estrategia nola bihurtzen dituzten ulertzeko baliabide gisa. Partaidetza eta independentzia erakunde horiek ekoizteari utzi ezin dioten merkatuaren subjektibitatearen zati dira, bai ezkututzen dituztenean (“bikaintasun” kategoriaren bitartez edo “ikerketa independentearen” promesa eginez), bai “benetako abstrakzio” horiek indartzen dituztenean. Eremu horretan funtzionatzen duten aurkako mugimendu guztiek arazo bera dute. Jakina, kontsumitzailearen subiranotasunaren terminoekin estalitako subiranotasuna ez da berria, desira emantzipatzaileak merkaturatzen eta bereizten diren modua da, desira horiek modu kolektiboan gauzatzeko inolako ikuspegi gabeko gizar-te batean. Eztabaida honek berriro hartu beharko luke kontuan, baita ere, noizbait “autonomia erlatibo” baten izendapena, kulturak eta heziketak bere jabetza berreskuratu duten moduan, eta baita “autonomiaren” erabilpena artelanaren potentzial kritiko gisa ere, Adornoren teoria estetikoko hartu-eman absolutuaren balioaren izaeran. Era berean, ezin da bide honetatik aurrera jarraitu gutxienez aipatu gabe subjektu autonomoaren bereiziezintasuna eta artearen autonomia, ortodoxia modernistaren ezaugarri kanoniko gisa (Greenberg eta kideak), bere buruaren legegile den eremua, bere arau immanenteak betetzen dituen, baliabidez baliabide. Eta ildo hori jarrai daiteke, jakina, autonomiaren nozio hori beste desberdin batek ordezkatu zuela aipatuz, arte kontzeptualak iragarritakoa, baliabide bakoitzaren artearen berariazko ekoizpen-arauen immanentzian (ikus Kosuth eta kideak) “autonomiaren” zentzu politiko eta instituzionalean baino interes txikiagoa izanik. Edo autonomiaren lehen zentzu hori gairatzea beharrezkoa dela esan daiteke, arteak bigarren mota hori bilatzeak zer esan nahi lukeen irudikatzeke. Eta posible da Adornok autonomiaren bi mota horien lotura ez egonkorra markatu izana, adibidez, artea eskematizatzeko monadaren kontzeptuaren bere erabilpenarekin.

Esan nahi dudana da “autonomia” terminoari dagokion gehiegizko afektibotasuna, autonomiaren ekonomia libidinala (aipuak dioen moduan), sarri zitala izan daitekeela ikus daitekeela: autonomiaren ikuspegitik ikusten dugunean, bere buruaren legegile den subjektu arrazionalaren erregistro arauemailean, ekonomia neoklasikoaren eragile arrazionalaren (“giza kapitalaren” jabearen) subjektibitate heteronomoarekin disimulu gutxiko lotura ezarrita. Baina lotura horren ukatze dialektikoa ere ezartzen du, arrazionaltasunaren edo heteronomiaren ukapena egiten saiatzen bada ere (baita partekatzen duten sustantziarena ere, mugen aintzatespena, alegia).

Badago Marxen pasarte ezagun bat, zeinean ezinezkoa dena egitera sustatzen gaituen, hau da, garapen hau aldi berean positibo eta negatibo den zerbaiten gisa jotzea; beste hitzetan, pentsamendua gai izatea kapitalismoaren ezaugarri penagarri ageriak eta, aldi berean, bere dinamika bikain eta askatzaileak antzemateko, pentsamendu bakarrean eta bien judizioen indarra ahuldu gabe. Nolabait, gure adimenak jaso behar ditugu kapitalismoa gizakiari inoiz gertatu zaion gauzarik onena eta txarrena dela ulertu ahal izateko. Agindu dialektiko soil honetatik iritzi moralak izateko jarrera erosoagorako tartea joera setatsu eta gizatiarregia da. Nolanahi ere, gaiaren larritasunak gutxienez ahalegin bat egitea eskatzen du kapitalismo berantiarren garapena modu dialektikoan pentsatzeko; hondamendi eta aurrerapen gisa, aldi berean³.

3. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso: Londres eta New York, 1991, 47 or.

“Autonomiari” modu dialektikoan ekin behar zaiola defendatzean, “teoria” berriro hartu dezakegu kontuan molde desberdinetan. Aldi berean, bereizketa akademikoaren disolbatzailea da, diziplinazko erresistentziaren eragile korrosiboa eta merkatuaren diziplinaren objektu mehatxatua, bere logikaren aurka dabilzan irakaskai akademikoak kostu-irabazien analisiko integrazio zuzenean: “berezko balorearen” ezaugarri bereizgarritik hasita, hark irabazien iturri gisa ustiatu daitekeenari bakarrik egiten diolarik mesede. Espezifikoa ez denaren negatibotasunaren gaia atera behar dugu, negatibotasun hori —esan bezala— arteak bere burua “erregimen estetiko” gisa definitzen eta funtzionatzen duen moduan da nabarmena, baina gaurkotetasunarekiko etsaitasunaren praxi politikoan bakarrik gailendu daiteke, dagoeneko dagoenaren mimesian izan beharrean. Hau da, balioaren legearen bereizketa guztiak desegitea, berak landatzen eta indartzen dituenak izan ezik. Negatibotasuna kategoria apolitikoa ere bada, bere ilusio humanistak ukatu zaizkion jarduera-eremu batzuen topaketa zuzenetik sortua, baita horiengandik haratago joateko beharretik, ilusio horien boterearen hondarrek jarraitzen dugun bitartean, beste gauza baterako desira izanda. Horixe adierazi nahi dut “autonomia” diodanean. “Heziketa defendatzea” edo “arteak defendatzeari” buruz hitz egin nahi badugu, “ondasun publikoaren” historikoki okerrak diren interpretazio zaharkituetan erori gabe (estatu pre-neoliberalak ezagutza eta kulturari buruz zuen ustezko hautemate irudikorra, beraiek balioztatua, modu komenigarrian, interes gabezia horren onura ekonomikoen inguruko argumentuekin indartzen dena), sekulako dilema baten aurrean jartzen gara: jendeak ez du existitzen ez den zerbaiten alde borrokatuko, ezta irudikatu ezin duen zerbaiten alde ere. Existitzen dela uste duten zerbaiten alde egingo dute borroka; nahiz eta kritikak benetan existitzen dela edo ez dela adierazi, bere existentzia beti izango da bakar batzuentzat soilik eta desberdintasun handiko baldintzen pean. Kritikaren subjektuak aurre egin behar die, lehenik eta behin, bere autonomia kritikoaren baldintzei eta horiek zein baldintzatan mantendu edo baztertu behar diren zehaztu behar du. “Defendatu” behar den “hezkuntza” hori bezalako objektua ikusgai bihurtzen da, edo agian sortu egiten da, hain zuzen ere hura erasotzean eta objektu horrek auresuposatzen dituen harreman sozialak ere orainaldian sortu behar dira, atzera begirako moduan sortzen diren heinean. Hori gauza bat da. Beste gauza bat da “berezko balioaren” munduan, ondasun bat neurtu ezin izanaren ideia anakronikoa bezain ezgairakoa da. Anakronikoa da ideia horrek dagoeneko zenbatzeko modu bat hartzen baitu barne, gutxienez “ideologikoki”; ez du neurririk ezartzea nahi, gerentzia-metrikarekin edo metrika “ekonomistarekin” bate-raezintasun teknikorik edo printzipiozkorik edo ez duela frogatuz; praxi politikoaren auzia da beti balio forma zailentzen jar daitekeen jakitea, gero eta lausoagoak (baina eraginkorrak) diren tresnen bidez finka daitekeela jakin ordez. Anakronikoa da, baita ere, subjektibotasunaren ekoizpenaren terminoetan, izan ere, hezkuntzaren (eta ekoizpen kulturalaren) benetako barne hartzearekin batera datozen bizimodu korporatiboekiko akulturazioak (eta horren barne sartzen dira merkaturagarri diren zerbitzuen ideien naturalizazioa, heziketa merkantzia gisa, ordaindutakoaren arabera jasotzea eta abar) unibertsitateak kontsumitzaile zuhurrei zerbitzuak eskaintzen dizkien negozioak balira bezala kudeatzeko moduaren aurkakotasuna eratzeko oinarriak hondatzen ditu. Kontsumitzailearen subiranotasuna, aldi berean, eremu horietako barne

hartzearen adierazle jo daiteke, “ondasun publikoaren” ideiarene egiazkotasunaren eklipse historikoa eta kapitalaren komunitateko komunitate guztien berrantolaketa. Baina objektiboki deskonposatzen den heinean, eta bere existentziaren beraren posibilitatearen baldintzak desegiten diren heinean, gutxienez hasieran, aipatutako subiranotasunaren irudipen desitxuratutik (baina oso benetakoa denetik) sortzen diren desadostasunak sortzen ditu. Hori, jakina, ikasleen mugimenduaren kasua ez ezik (bertan ikasleak soilik ez daudelarik), unibertsitateko administrazioaren langile edo akademikoena ere bada (hau da, izenezko estatusa duten langileena, *status quo* delakoa ez aldatzeko nolabaiteko interes afektiboa dakarren mailan). Baliteke askoz ere zailagoa izatea gaur egun unibertsitate lantokian gailentzen den autonomiaren bertsioaren berezko atomizazio eta konplizitateen ereduakiko lotura etetea baldintza horiek ikasleentzat neurtzen diren modua baino; izan ere, bertan autonomia “profesionaltasunaren” etengabeko ziklo batean inbrikatuta geratzen da, eta autogobernuko hainbat egitura husten ditu, horiek oraindik ere ikaragarriagoa den izendatze, lehiaketa eta neurketa hutsalen logikarekin betetzeko.

Hemen interesgarria izan daiteke aipatzea —berriz ere laburtasun barkaezinarekin— lehen erabilitako erreferentziaren testuigurua, “objektiboki deskonposatzen” den kapitalaren komunitatearen egoerarena. “Kapitalaren komunitatea” terminoa Jacques Camatten eta haren ezker-muturreko teoria komunistan du jatorria: “giza-komunitatea” aipatutako kapitalaren komunitatearekin kontrajartzeak “gizakia espezie gisa”, antropologia negatiboa eta materialismo antropologikoa (oraingoz aintzat hartuko ez dudana) moduko eztabaida anitz eragingo lituzke. Hala ere, erreferentziaren funtsa “komunizazioari” buruzko Theorie Communiste obratik eta bere azken oharretatik dator; lan horrek klaseen arteko harremanen haustura adierazten du, lehen aldiz, eta komunismoa ahalbidetu (ez naiz horretan ere gehiegi sartuko). Modu tangentialago batean, Loren Goldnerren obran eta kapitalismoa “endekapenean” dagoela dioen tesiaren inguruan egiten ari den lan guztian ere badu jatorria. Horren arabera, kapitalismoa ez da jada indar progresiboa, bere existentzia hainbat faktoreen araberkoa da; indar erreproduzitzaileen ez erreprodukzioa, aktiboen likidazioa eta itxurazko kapital baten ugaritzea (adibidez, “finantzarizazioa”, baina, baita ere, esaterako, “ezagutzaren ekonomia”); oraindik ekoiztu ez den eta, behar bada, inoiz ekoiztuko ez den plusbalio baten balioan oinarritzen da.

Klaseen borroka eraikitze mugimendu baten erantzunak kapital guztiaren erreprodukzioaren kostu sozialak ulertu behar ditu, eta koste sozial horiek erreprodukzio guztiarenak izan behar dira, eta ez bakarrik makineria, eskulana eta garraioa, baizik eta pilatze kapitalistaren gainean eraikitako antolaketa sozialaren kostu osoa, horren-tzat ezinbestekoa direnak; hori da gaur egun pilatzearen zailtasuna osatzen duena⁴.

Une honetan artea kapitalaren barnean eta, potentzialki kapitalaren aurka, gaiaren inguruan egiten ari naizen lanarengan (“espekulazioa ekoizpen modu gisa” izenarekin) erreferentzia honek duen garrantzia zera da: negatiboa den forma-balioaren kritikari buruz dihardu, erabilpenaren balioa hartu-emanaren balioaren alderdi gisa ulertzen duen heinean, (merkantziaren izaera duala) eta lana lan kapitalista gisa ulertzen du, edozein kritika moralista edo mugatzailek ez bezala, horrek erabilpenaren balioaren baiez-tapena edo kapitalaren aurkako lanaren balioztatzea gizarte edo

4. “Here Comes, There Goes. The Other Hand Clapping; The Other Shoe Dropping; The Other Lung Collapsing”, *The Wolf Report: Nonconfidential analysis for the anti-investor* blogean, (2010eko otsailaren 5ean aterata), <http://thewolfatthedoor.blogspot.com/2010/02/here-comes-there-goes.html>

bizitza ez kapitalista baten aurre-irudipen gisa ulertuko lituzke. “Onura publikoari” buruzko eztabaida gehienak azken kategorian horretan sartuko nituzke. Are gehiago, eskatuko nuke, gutxienez esperimentalki, “autonomiaren” inguruan pentsatzeko ikerketa honek garatu zuen negatibotasunaren ildotik, Marxen ekonomia politikoaren kritikatik abiatuta. Langile klasearen autonomiarekin lotutako negatibotasuna, jabetze kapitalista zeharkatzen duen (eta zentzu ontologikoan, handik datorren) “egiteko” autonomia. Hemen “autonomia” bere ezinezkotasun baldintzen ildoan pentsatu behar da eta, bere ezinezkotasunean pentsatuta, gaur egun dituen posibilitateen baldintzak hartu behar dira kontuan, haiek ere baitira bere hondaketaren baldintzen zati.

Badaude alderdi problematikoak komunizazioaren pentsamenduan, hala nola, bitartekaritza uko egitea, paradoxikoki, historiaren teleologia hegeliar klasikoarekin bateratuta (edo bikoiztuta). Baina, amaitzeko, badago pentsamendu horretatik atera dezakegun zerbait, berriro ere ekonomia politikoa eta negatibotasuna, teoriaren eta, batez ere, artearen ez-espezifikotasunarekin lotzeko beharrera itzultzen gaituena. Esan daiteke ez-espezifikotasun hori orain arte bere burua zabaltzen duen balio gisa esperimentatu eta barreiatu dela, eta kapitalaren antzekoa izan da, bai hutsune kualitatiboan bai zurruntasun kuantitatiboan; akademian politikoa denaren adierazgarri izan da, formalismoak eta “politikoa” denaren ideiarene desloturak markatuta, heziketa benetan barne hartzean. Hori horrela da, nahiz eta, modu bitxian, eremu artistiko edo kulturean “heziketa” gako bihurtu den “politika” esateko, eta bertan gordetzen dira heziketaren molde malgu, kontingente eta baita emantzipatzaileak ere, edo eremu hori erabiltzen dute hainbat prototipo praktikan jartzeko, gero zirkuitu “akademikotan” edo “kapitalismo kulturalaren” zirkuituetan berriro txertatzen direnak. Baina, politikoki edo sozialki langile gisa (edo ikasle edo kontsumitzaile gisa) identifikatzea ukatzen duen langile-klasearen eta (*Big Society* bezalako epitetoen bidez) bere burua aintzatesten ez duen kapitalaren arteko klase apurtuaren harremanaren ideiak ez du laguntzen egungo bizi-baldintzen garapenean (ezta mantentzean ere); trebakuntzen ez-espezifikoatsunera eramaten gaitu, teoria, artea edo hezkuntza, esaterako. Ez-espezifikotasun hori egungo ikasle-mugimenduen barne gauzatzen da, baina orainaldiren aurkakotasun gisa ere azaltzen da, orainaldi horrek ez baitu ezer ere ez eskaintzen. Aurkakotasun horrek ere ez du non babestu (ez nortasunik, ez organizaziorik). Horrela, “teoria orokorrak” irekita mantentzeko gunea, eta, horren barruan, kritika hau eta praxi ez-kapitalista baterako proposamen hauek bertan ibil daitezke, baina egiteko horren zati da modu desberdinean instituzionalizatzea eta, bitartean, dagoeneko dauden instituzioen gaitasunaren alde borrokatzea ahalegin horiek babesteko; dialektika hori argi eta garbi ilustratzen da ikasleek protesta egiteko unibertsitateetan okupazioak antolatzen dituzten moduan, baita horiek denak batera uzteko deialdietan ere. Eta, azkenik, nahiz eta modu nolabait tangentialean izan, arreta jarri nahi nuke ez-espezifikotasunaren eta akademiaren barnean diziplinazko banaketek oinarri duten lanaren banaketa gaintzearen artean (horretan bertan ere oinarritzen baita kultura gerentziala, nahiz eta, praktikan, banaketa hori administrazio, kontrol edo mantentze lanari esker eteten den, lanpostua zeinahi delarik ere) eta, horrez gain, nabarmendu behar da hori izan zela beti heziketa burgesaren promesa “arte liberaltan”; zerbaitetan espezializatzearen estigma teknokratikoa saihes-

ten zuen espezialitate falta. Ni neu naiz heziketa horren emaitza, Estatu Batuetan klasearen mugikortasunarentzat funtsezko abagunea izan den heziketa. Argi dago ez-espezifikotasunaren promesa horretan utopikoa den zerbait dagoela. Marxen ideologian ere utopikoa da: Marxek kapitalismoaren gorakadari egozten zion lan sozialaren banaketa eta hori ordezkaturiko zuen ekoizleen elkartzelibreak ez funtsezko bihurtuko zuela espero zuen; adimen-lanaren eta esku-lanaren banaketa hori bera da polaritateak sortzen dituen artean eta lanean, teorian eta praktikan, humanitateetan eta zientzietan, unibertsitatearen barnean. Batzuetan kapital sozial osoak polaritatearen alderdi bati egin dio mesede, beste batzuetan, ordea, besteari. Une honetan ez dio inori mesederik egiten, baina biei ahalik eta onura gehien ateratzen saiatzen da, eta hori egiteko indarkeriarengan ahalmena, onarpena eta monopolioa mantentzen du. Ondorioz, banaketa horiek berriro hartu behar dira kontuan, berrikusi eta areagotu egin behar dira egungo gure egoeran sor dezaketen autonomia-gune horien alde egite aldera, nahiz eta autonomia-gune horiek oraindik sortzeke daudela jakin.

APALTASUNAREN GORESPENA

Pilar Villela Mascaró

Artista eta Arte Publikoko irakaslea Morelos estatuko Arte Eskolan. Irakasle izan da La Esmeralda Arte Plastikoko Eskola Nazionalean eta Iberoamerikako Unibertsitateko Artearen Historiako fakultatean. Pilar Villelaren idatziak aldizka agertzen dira espezializatutako aldizkarietan, *Curare o Radical Philosophy* bezalakoetan. Komisarioa izan da *Arte Publikoko 3. eta 5. Foroetan*, Siqueiros Arte Publikoko Aretoan (2004, 2007), eta *El Resplandor* erakusketan, los Ángeles Aretoan (2008). Duela gutxi *El jardín de Academus* (MUAC, 2010) eta *Darker than Night* (Casino Metropolitano, 2010) erakusketetan hartu du

There was something in the air that night
The stars were bright, Fernando
They were shining there for you and me
For liberty, Fernando
Though we never thought that we could lose
There's no regret
If I had to do the same again
I would, my friend, Fernando
Abba

Duela hilabete batzuk, Montehermoson izan genuen bileran, eta Europako herrialderen batetik ez zetorren bakarria izanik, nire parte-hartzean funtsezkoa iruditu zitzaidan egoera horren aipamena egitea. Hautu bat egin beharra nuen: lumak eta gerripekoa hartu (jendeak beti espero ditu, eta publiko errespetagarriak txalotzen) edo eskubideko (eta komatxo artean) gisa soilik onar daitekeen berdintasun baten plantak egin?

Nire prestakuntzaren eta lanaren zati handi bat ekintza-artearen eremuan izan denez, bereziki eragiten dit “performatibitate” hitz kakofonikoa, bai hitzak testu idatzi bati ala aurkezpen publiko bati erreferentzia egin. Hau da, badakit testua halako kode batean irakurtzeko nahikoa dela pertsona gramatikal bat, lexiko berezia edo izen zerrenda bat aukeratzea. Labur esanda, badakit “Apaltasunaren gorespena” izena duen zerbaitetan “performatibitate” hitza erabiliz gero barkamena eskatu behar dela. Zin egiten dut ez dudala berrirori erabiliko. Arteak ematen didan lizentziarekin, zita teorikoak zein teknizismoak saihesten ditut.

Nahiko gai zabala eta zaharra bada ere zenbateraino den beharrezkoa hizkera jakin bat halako pentsaera bat adierazteko, akademiak (ohitura onen miran eta bere soldata, dirusari eta irabaziekin arduraturik beti) ez du ezer egiten gogoeta horien inguruan. Izan ere, arte garaikidearen kasuan arazo larri bihurtu da zilegitasun akademikoa termino ilunek (eta sintaxi korapilatsuek) bermatu beharra: nahikoa da tonu aproposa erabiltzea, zentzugabekeria mordo bat oharkabea pasa dadin. “Performatibitatearen” abantailak dira, baina baita inter/multi/cross/transenak ere. Beraz, —umeen eta zakurren gisa— sari-zigor dinamika ikasten badugu, ihesean irtengo gara, inork esaldi berean “kontserbatzaile” (“komisaritza”) eta “gerra-makina” hitzak erabili orduko.

Nahiz eta gehiegikeria literarioz jositako tonu hau erabili (luma eta gerripekoa astintzeko baliabidea), harridura eta premia hori transmititzea zen nire asmoa hizketaldi hartan.

Nola azaldu, inor baino gehiago edo gutxiago izan gabe, esperientzien artean ezberdintasun nabarmenak daudela eta, gainera, transmititu egin daitezkeela? Nola azaldu bilerako nire uestezko gai xaloak —Hezkuntza Artistikoko eredu multidiziplinarren azterketa, Bologna Planak ekarriko dituen aldaketen ondorioz— garrantzitsuak bezain premiazkoak diren beste gai batzuk salatzen zituela? Nola azaldu ni bizi nintzen herria leku baketsua izatetik etenik ez duen gerra batean sartuta dagoen leku bat izatera igarotzeko esperientzia, hondamendia hipotesi edo datu historiko izatetik Estatu bakoitzean egunero-egunero indarkeriaren ondoriozko hainbat heriotza izatera (atzo hogeita hamabost, Tamaulipasen, gaur hamahiru gorpu “agertu” dira Michoacánen), erakundearen eromenaren erdian, eta gau eta egun armada kaleetan dabilela? Nola azaldu, batez ere, egoera honen larritasuna (ez *Grand Guignola*, baizik eta bere kausak eta ondorioak) ez zela nire planteamenduetan bestetasun baten bermea (sudurrean hezur bat eta burua murriztuta

edukitzearena), baizik eta larrialdi komuna, Europa krisiaren edo krisien aurrean esnatzeak momentu egokia adierazten zuelako, agian, bestetasun hau ez zen beste tokiren batetik eztabaidatzeko?

EREMU KOMUNAK

Goian aipatutako galderei erantzuteko asmoz, *estrategia* ona iruditu zitzaidan zuzenean orain gutxi Mexikon (edo Mexikotik) eginiko zenbait proiektu artistikoz hitz egitea, heziketa nolabait inter/multi/cross/transekkin politikaren bidez lotuko zuten eta, gainera, eredu orokorrako batzuen adibide izan zitekeenez. Aipatuko ditudan proiektuak “arte politiko” termino zalantzarria bil daitezke. Honetan datoz bat: arteari artea kenduta, bizirik iraun dezan bermatzen dute, diziplinaren definizioa ahuldu, eta beti *beste leku batean* dagoen sozio/hezkuntza/historia baliagarritasuna aldarrikatuta. Ikonoklasten aurkako eztabaida da, alegia: idoloa (artearen fetitxe burgesa) salbu dago, herri xehe ilustratzen eta hezten baitu. Testu honen helburua da ikonoklasia berri honen teologiaren berezitasuna eta horren ikonoduloen jarrera definitzea.

Bestalde, interesgarria iruditu zitzaidan artearen berezitasun hori (versus inter/multi/cross/trans) metafora topologiko bihurtzea. Azkenik, lurraldea posizionatzea zen nire arazoa, eta lurraldea (ezagutzatik) kanpo edo barne egote hori zen eztabaidagaia. Montehermosoko hizketaldian manifestazio politikoen, herri gertaeren eta istilu mediatikoen irudiak erabili nituen arren, nire kasuen eredu ziren adibideak testuinguru batean kokatzeko, kasu honetan, eta hitzak idazteak pentsatzeko denbora gehiago ematen duenez, eredu horiek —nahiko zabal— azaltzeko erabili nahiko nukeen lurralde komuna definitzen hasiko naiz, oinarrizkoa badirudi ere. Ondorengo orokortasunak ez ditut sakonki azaldu, beste toki batzuetan nahiko dokumentatuta daudela uste baitut. Hala ere, beharrezkoa iruditzen zait garbi azaltzea, azaletik bada ere.

xx. mendearen erdi aldera, Europako gerraren ondoren, gizarte mugimendu baten promesaren pareko bihurtu zen unibertsitate ikasketetako masifikazioa. Oro har, mugimendu agindu hori momentu zehatz eta geografia-eremu mugatu batzuetan bete zen. Hala ere, lehenengo mundu deitzen dugun horretan izan zuen eragin zabalena. Gehienetan, ongizate estatuarekin lotu zen promesa betetzea —ekonomia keynesiarren kutsu selektiboekin, eta nahiko leku baketsuak bermatu zituzten zenbait hamarkadatan, kontsumoa sustatzeko zorra (publikoa eta pribatua) handitu, eta irabazien banaketaren bidez bermaturiko egonkortasun sozialarekin nahastuta. Banaketa hori estatu sendoek/kolonialek bultzatu zuten aktiboki, gerrarako zuten ahalmenak koloniei ukaturiko neurri protekzionistak ez ezik bakea ere bermatzen baitzuten euren nazioko lurralde mugetan.

Nire iritziz, batetik garrantzitsua da ezagutzaren ekonomien, Forden ondorenaren, eta lan immaterialaren inguruan gogoeta egitea, eta, bestetik, finantza merkatuaren eta ekonomia hirugarren mailako zerbitzu bihurtzearen inguruan, zatiketa geopolitiko horien eta horiek eragindako kapital-fluxuen, pertsonen eta salgaien abiadura eta noranzko desberdinen ondorioz.

Kontua hemen ez da estatu-nazio bat zapaldua ala zapaltzailea den (eta are gutxiago hango herritarrak), baizik eta abiadura eta fluxuaren noranzko desberdin horietan oinarritutako ekoizpen modu horrek zer sortzen duen eta nola funtzionatzen duen.

Alde horretatik, garapen eredutzat ezartzen den lan immaterialaren (lehenengo munduak eta lehenengo munduan kapitalizatua

eta ekoiztua) nonahikotasun ideiarene arteko eta historiaren ideia teleologiko baten arteko harremana iradoki nahiko nuke. Alde bate-tik, ekoizpen eredu horrek uste du ondasun ukigarriak ekoizteko beharrezkoa den giza ahalegina nabarmen gutxitzen duten teknologiek (patente-teknologiaren sormen planifikatua, I+Gean eginiko inbertsio handiak eta zaharkitze planifikatua duten merkatuen sistema antolatu baten emaitza direnek) garatzen eta bultzatzen dituztela hirugarren mailako sektoreak eta sektore espekulatiboak, eta —batez ere— sektore horiek mugagabe haztea, zirkulazioa ia ezerezetik biderkatzen dutelako eta hori delako, berez, hazkunde ekonomikoa (makroekonomikoa).

Idea horren aldekoek onartzen dute, noski, ez dela lan immateriala munduan lehentasuna duena. Bestalde, bi egoera horien arteko harremana azaldu behararen arazoa daukagu. Eta hor sartzen da garapena, toki batzuk besteak baino garatuago daudela pentsatuz konpontzen baita kontraesana (hau da, aurretik doazela irudimenezko historia lerroan), egoera orokor baten emaitza dela pentsatu behar. Ikusezinak diren edo beti beste tokiren batean dauden (historian atzean, biktima artean, tropiko gorietan, Ekialdean, etab.) zenbait materialtasunen menpe dago lan immateriala. “Makila eta azenarioaren” kontua nahita isilean uztea da hemen arazoa: hau da, patenteak ziurtatzeko (eta produktuak banatzeko) Legea behar dela, eta makiladun polizia betearazi behar duela¹; eta jendeak Mac bat eros dezan eta immateriala eta sormenduna izan dadin, beharrezkoa dela aurrekoa apurtzea edo bere i-Pad berria diseinu estudioko lagun guztiek nahiko luketen azenarioa izatea. (Adibideak soberan ditugu, Afrikako industria farmazeutikotik hasi eta Iraken blokeo garaian kaltetuentzako laguntzetan NBK izandako irregulartasunetara, Monsantoen negozioetara edota tantalioaren ekoizpena).

Oinarrizkoa da enpresari iluminatu gaizto batzuen edo zenbait presidente mozkorren *azpijokoa* ez dela azpimarratzea —pentsaera hori oso kontsolatzailea bada ere— baizik eta, nolabait esatearren, erresistentzia gutxiagoko edo behararen ildoaren arabera mundu mailan funtzionatzen duen ekoizpen eta antolamendu sistema batena (**ez zentzu metafisikoan, baizik eta baten logika-matematika baldintzan** ⇔). Klase sortzailea egon daiteke baldin, eta soilik baldin, ordenagailuetarako behar den koltana ateratzen duten meatzariak badaude. Europaren suspertze miragarria posible izan zen Marshall Plana existitu zelako soilik. Bioerregaiarena oso ondo dago, baina artoa autoaren erregaia edo Hego Amerikan gosez hiltzen ari den ume indioa batena izan daiteke. Eta Hego Amerika oso urrun dago.

Inter/multi/cross/transa edo flogistoren ekonomia bateko konbinazioaren miraria, bakteriak bezala, erdibitze bidez ugaltzen da. Batzuetan, eta herri mailan (inkubagailuetan eta lehentasuna duten unibertsitateetan), material genetikoak trukatzeko dituzte eta horrek espezie berriak sortzeko aukera ematen die. Berezitasun berri horren bitartez, pertsonak eta herriak hazi eta beraien artean elkartzen dira eta, horrela, diru-fluxuen bidez azkartu eta dibertsifikatzeko aukera ematen duten ekonomia hazkunde eremu berriak sortzen dituzte. Hori ez da irudi deleuzianoa, baizik eta metafora hutsa: museoko traste zaharrak zaintzen zituen agure arkaiko pajaritadunak espezialista ugari sortzen ditu: artearen teorikoak, museologoak, arte garaikidean espezializatutako komisarioak, museo hezkuntzan, artean eta politikan espezialistak, ondarean, kultur kudeaketan, zaharberritzean, plataforma digitalen

1. Makila honen beste aldea merkatu beltzekin erlazionaturik dago: finantza eta militar operazio konplexuak, oso landuak eta errentagarriak. Askok esan dute Mexikoko indarkeriaren goraldiak hartu duen itxura (burua mozteak, torturak, bahiketak) entrenamendu militar sofistikatuaren emaitza dela (Mexikoko kasu ezagunena Zeta taldearena da, talde armatu “pribatizatua”, partaideek erabiltzen dituzten taktikak haietako batzuek SOA/WHINSEC delakoan estatuaren parte izan zirenean jasotako entrenamenduetan ikasi zituzten) eta ez “emoziozko erreakzio” baten emaitza. Hori ez da azpijoko baten ondorio, baizik eta lehentasun batzuen menpean dauden zenbait merkatuaren aginduren eta estatu politiken arteko ondorio logikoa.

zaintzan, genero ikasketetan eta kolonien ondorengo ikasketetan espezialistak, eta diziplina horietako guztietako irakasle andana. Hasieran, horietako asko unibertsitateetako masifikazio garaian sortu ziren karreretan ikasitakoak ziren: biztanleria hazkunde haren ondorioz aldaera genetikoak sortu ziren. Hamarkaden arabera estatistika aldaerei ere jarrai geniezaieke: azken urteetan ziztu bizian ari dira hedatzen komisario karrera ala espezialitate eskaintzen duten zentroak.

Atal honen hasierara itzuliko naiz. Orain gutxi arte (duela belaualdi bat lehenengo munduan, bai eta hirugarren munduaren zatirik handiengan ere) unibertsitate hezkuntzak mugimendu soziala ziurtatzen zuen. (2007 inguruan, Londreseko unibertsitate batek “Zer izan nahi duzu?” galdera erretoriko sinestezina erabili zuen, harro, metroan, bere zerbitzuak eskaintzeko, eta, autoestimua arazo larriak zituen publikoaren aldeko apustua eginez, “Langile” erantzun zuen). Eredu horretan, unibertsitate heziketaren asmoa zen espezializazio handiagoaren bitartez pertsonari lanpostu hobea edo —bestela esanda— lan errazagoko eta soldata handiagoko lanpostu bat ziurtatzea. Estatuari eta gizarteari, oro har, oreka politikoa, barne kontsumo indize altuak (ekonomia “osasungarria”) eta ezagutza ekonomien hazkunde eskaintzen zizkien (ondasun sinbolikoak eta teknologikoak patentatzeko eta lan zikina beste toki batean egiteko aukera), eta aberastasuna ezerezetik sortzen zela sinetsarazten zuen. Alde horretatik, unibertsitate hezkuntzaren eraginkortasuna neurri larri bilakatzen zen (ikasle graduatuen kopurua, zenbaterik lortzen duten lana, enpresek kalitatezko ikerkuntza programetarako zenbat diru ematen duten, edota eraginkortasun neurri berberen arabera gobernuak zenbat inbertitzen duten).

Halako batean, ordea, beharrezkoak diren komisario kopurua mugatu samarra da —nahiz eta herri bakoitzak, herrixka bakoitzak, bere arte garaikideko museoa eraiki. Baina unibertsitateari ez zaio axola, bere “arrakasta” karrera bakoitzean izena eman duten ikasle kopuruaren arabera neurtzen baitu (entzuteak “publizitate ona” diren heinean soilik axola zaizkio: lanpostu onenak lortu dituzten ikasleak izan dituzten karrerak dira arrakastatsuenak eta, ondorioz, *networkinga* irakaskuntzaren oinarritzko zati da. Komisarioen kasuan, Bard Collagea adibide bikaina izan liteke). Bestetik, eta herri mailan, jendeak ugaltzen jardun beharrean ikasten jardun zuenez, mantendu beharreko agure sorta handia dago, eta lanean nahikoa gazte ez (pentsio planak desegiten/pribatizatzen ari diren bitartean). Kreditu txartelak eta *sub-prime* hipotekak dituzten langabetuek ez dute lortuko. Zer egin? Barne merkatua babestu, eta ezta pentsatu ere unibertsitatean zazpi urtean aprobetxategi baten moduan egotea; bestela, zuzenean langabeziara zoaz. Konponbidea oso erraza da, bidal dezagun kolpeka bere herrialdera lurra garbitzen duen perutarra eta har dezagun dirua lokalen gordekinetatik kreditu txartelak ordaindu ahal izateko. Fluxua modula dezagun. Baldin eta soilik baldin.

Nire ustez, esan ditudan gauza gehienak nahiko begi bistakoak dira (logikari dagokionez behintzat), nahiz eta onartu behar dudarik gabe sakontasun gehiago merezi duten elementu polemikoak ere sartu ditudala ekuazioan. Halere, eta hasieran esan dudanez bezala, nire adibideetan/ereduetan inter/multi/cross/trans adierazteko zein mugetatik arituko nintzen zehaztea zenez azken lerro hauen helburua, segidan azalduko ditut muga horiek.

Aurkeztuta frogatu nahi dudanez puntua da muga horietan inter/multi/cross/trans hori (1960ko eta 1970eko hamarkadetan haren

aitzindari batzuek esan zuten bezala) ez dela diziplina baten ala besteren berezko garapen logikatik sortu (ala bere konbinatoriatik nire metafora biologikoan bezala), baizik eta berezko egoeren aurrean emaniko erantzun zirkunstantzialen bitartez. Egoera horietan zenbait agentek beren sinismen ala interesen arabera jokatzen dute estrategikoki, desadostasuna beren produktibitatea igoko duen mailara eramanez. Bestela esanda: kontua ez da kapitalismoa desadostasunaren forma guztiak hartzeko eta bere produktibitate eredu menpe ezartzeko gai izateaz kexatzen jarraitzea (UNAMeko Arte Garaikideko Unibertsitate Museoko Jorge Reynoso komisarioak Marxismo Gnostiko izena eman dio gertaera horri); eta are gutxiago halako luddismo libertarioan murgildu eta egin beharrekoea guztiok balkoian errefauak landatzen hasi behar dugula proposatzea, azkenean loreontzietan uranioa zegoenez hogeita hamar urterekin minbiziak jota hiltzeko.

Testu honi “Apaltasunaren gorespina” izena eman badiot, nire iritzi eskuratze horiek batere misterioitsuak ez direlako eta indarkeriaren zenbait formatik eta mailetatik abiatuz beharrezko bilakatzen diren tokialdaketa bidez funtzionatzen dutelako izan da. Inter/multi/cross/trans delakoa bereziki oparora gertatzen da estrategikoki absolutua² dirudien orainaldian tokialdatzen uzten digun eremu gisa. Uste dut estrategia eta orainaldi horietan ere badagoela ekintza eremu bat.

1. KASUA KONTZEPTUALISMOAK ETA UNAM MEXIKOKO UNIBERTSITATE NAZIONAL AUTONOMOAK

Ondorengo anakronismo baten istorioa da. Gertatutakoaren historia aztertzeaz gain (hori nahi dut), galdu gabeko artistak “berreskuratutako” zituen narratiba nola sortu zen ere azter dadin nahi dut.

Laurogeita hamargarren hamarkadan, UNAMeko Arte Plastikoen Eskola Nazionalan ikasle nintzenean, hirurogeita hamargarren hamarkadaren hasieran artearen etorkizuna *abstrakzio geometrikoa* (arte eta zientzia uztartzeko nahia) zelako uste osoa zuten artista talde batek egindako ikasketa plana zegoen indarrean. Adibidez, horregatik ikasi behar izaten genuen bi urtean geometria, edo horregatik zuen *zibernetika* izen kanpaitsua gaur egun ikasleek Photoshopen erabiltzen ikasteko duten ikasgaiak. Garai hartan (gaur egun ere gertatzen da nolabait) ikasgai guztietan pintura, eskultura, argazkilaritza edo grafikoren bat besterik ez genuen egiten. Hortik kanpo zegoen guztia arte alternatiboa zen, eta ikasleek irrikaz irakurtzen zituzten atzerriko aldizkariak (ez zegoen Internetik noski), akademia zaharkitu bezain autistatik³ kanpoko ereduak bila.

Ia hogeitaz geroago, 2007an, UNAMeko Arte Garaikideko Unibertsitate Museoa atek ireki zituen. Aurreko bilduma bat oinarri hartuta (Zientzien eta Arteen Unibertsitate Museokoa, MUCA), Mexikoko “arte garaikidearen” ikuspegi antologikoa sortu nahi zuen lan sorta erosteko programa abian jarri zuen Mexikoko lehenengo museo publikoa izan zen (nahiz eta Mexikon aurreko hamarkadetan erakundeek *arte experimental* edo *alternatiboa* deitzen zutena museo askotan ordurako erakusgarri izan).

Bilduma erosi aurretik, erakusketa bat egin zen, eta garrantzitsua ez zen izan bakarrik komisarioa erosteko batzordeko kide garrantzitsua izatea, baizik eta azken 30 urteetako arte mexikarraren historiaren proposamen koherentea aurkeztu zuen lehenengo erakusketa historiko-antologikotzat jo zuelako bere burua (histo-

2. Absolutua dirudien orainaldi honek forma asko izan ditzake “historiaren (eta ‘ideologiaren’) amaieratik” arte garaikideko museoetara edota François Hartogen oraintasun historikoaren teoriara.

3. Egoera honen arrazoi nagusia ez zen ENAP hiriaren kanpoaldera eraman izana, baizik eta unibertsitateko kontratazio eta plaza sistema. Adibidez, irabazi gehiago lortu asmoz fakultate bilakatu nahi zuten, Arte Plastikoen Estola Nazionalak hitzarmen bat egin zuen Valentziako Unibertsitate Politeknikoko Arte Ederretako Fakultatearekin. Horrela, lanaldi osoko ikertzaileek doktoregoa urrutiko heziketa bitartez lor zezaten azken unibertsitate honetan. *Rankingekin* eta bestelako eraginkortasun neurri kuantitatiboekin arduratuta, Eskolak esfortzu izugarria egin zuen nazioarteko ebaluazio sistemetan ospea lortzeko. Honek guztiak ez zuten irakaskuntzarekin erlazionaturiko ezer eraldatu, administrazio sistemak baizik.

rikoki muralismoaren narratibaren aurka borrokatzen jarraitzen zuen arte horrek, edo are okerrago, garai hartan epigono batzuek lorturiko arrakastaren aurka, hau da, Frida Kahloren aurka). Komisarioen hitzetan:

CNCA Kulturen eta Arteen Batzorde Nazionalak 1991n Metropolitan Museumen antolaturiko —Fernando Gamboak berrogeita hamargarren hamarkadan sorturiko kanonean oinarritua— “Mexiko: 30 mendetako distirak” (“México: Esplendores de 30 Siglos”) erakusketarekin batera zihoan erakusketa artistikoaren anakronismoak azaldu zuenez, antzekotasun bat zegoen gobernu mexikarrak eginiko esportazio irudiaren eta artista gazteak interesatzen zitzaizkien mainstream kritikoenganako aurreiritzien artean: kronologia gerra aurreko mexikanismora mugatzea eta 1960tik aurrera sorturiko guztia ezabatzea. Iraganeko azken garaia historian hain zegoen bazterturik, inoiz gertatu ez zela baitzirudien⁴.

4. Debroise Olivier eta Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una Exposición”, hemen: *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, Mexiko: UNAM, 2006, 19. or.

Unibertsitateaz ari gara; izan ere, alde batetik jakinaren gainean kaleratu baitzituen (administrazio bidetik) galdutako hogeita hamar urte horien berri eman zuten irakasle guztiak, baina, bestetik, irakasle kaleratu horiek aldarrikatzen zituen arte kanon berria bultzatu zuen Mexikon. Horrela, bi aldeek erakuts zezaketen beren desadostasuna (horrek zekartzan onurekin).

Eskolako taldeak interes txikiak babesten zituen, eta burokrazia-administrazio sistema lokalizatuaren kontrola erabiltzen zuen babesteko, merkatuen edota “nazioarteko arte garaikidearen” goi karguen menpe ez zegoela esanez. Bestetik, berriz, interes konplexu multzoa zegoen zurezko estandar-tearen azpian, hala nola hirurogeigarren hamarkadako Hego Amerikako mugimendu artistikoak nazioartean suspertu nahia. Modu batera ala bestera, neokonkretismo brasildarra ala kontzeptualismo argentinarrak ziren axola gabe, “Mendebaldeko kanon unibertsalaren” aldean euren berezitasuna (subalternitate modu bat) garai hartako gertaeren aurreko erantzun politiko moduan erakutsi zutenean onartu ziren mugimendu horiek.

Hogeita hamar urte horiek “ahaztu” izanaren arrazoiak bezalako berezitasun eta konplexutasunak alde batera utziz, suspertze modu horrek bi abantaila zituen: alde batetik, mugimendu horiek sakonki politizatuak eta, zentzu horretan, bereziak kontsideratzen zituen; eta, bestetik, Latinoamerikako arteak beste tokietan gertatutakoaren inguruan (funtsean ekialdean edo, hobe esanda, Europar Batasuneko eta Estatu Batuetako herrialde boteretsuenetan) nagusi ziren narratiben pareko garapena izan zuela bermatzen.

Esan dut nire adibideak eredu ingurukoak izatea dela nire ideia. Narratiba honek adibide duen eredu inter/multi/cross/transaren efektu bat da. *Desadostasunaren aroa* (La era de la discrepancia) erakusketaren atzean zegoen taldeak —eta hau agian oso goresgarria da— iraultza ondorengo garaian estatu-nazio mexikarra sortu zuten ideiak kritikatu zituzten, bai eta, artearen historian aritzen zen taldea izanik, nazio baztertzaila eta totalitarioaren itxura ematen zioten zenbait ikono sortzea (oligarkia sendoa zuen estatua izanik) ere. Honaino oso ongi, inter/multi/cross/transek egin zituzten galderen aurrean gaude. Emaizta da kontua. Narratiba berria desadostasunaren bitartez finkatzen zenez, ez zitzaien garrantzitsua iruditzen beren interesak edota beren estrategiak erakustea, eta beraz, existituko ez balira bezala jokatzeko zuten.

Inter/multi/cross/transaren eredu bat jarraituz eraiki den anakronismoa (tokialdatzea) eta zalantzan jartzea dira (“kolonialismoaren ondorengo” kritika estatu-nazioaren eredu oinarritutako historiari)

mugimendu hau ahalbidetzen dutenak. Hona hemen kasu honetarako lehenengo galdera: zein puntutaraino erabiltzen da inter/multi/cross/transa tokialdatzeak zein konplizitateak estaltzeko?

2. KASUA

ZER BESTEZ HITZ EGIN GENEZAKE?

Jada esan dut arte garaikide (kontzeptualismo ondorengo) latinamerikarrak —historikoki— politikoki lortu zuela nazioarteratzea. Mexikoren kasuan, laurogeita hamargarren hamarkadan, globalizazio garai indartsuan, nazioarteratzea lortu zuten lehenengo artista belaunaldiak lorturiko arrakasta erlatiboaren ostean gertatu zen⁵. Baina hegoaldeko diktaduren eraginetatik haratago edo Mexikoko alderdi politikoaren diktadurak mexikanismoarekiko zuen desadostasunetik haratago, zertaz eginga zegoen politika hori? Eta, batez ere, nola sortzen zen orainaldi hartan?

2009an, eta hogeita hamar urte baino gehiagoren ostean, Mexikok Veneziako Bienalean parte hartu zuen. Aukeratu zuten artista Teresa Margolles izan zen, eta komisarioa Cuauhtémoc Medina. Mexikoko iraultzaren mendeurrena eta Mexikoren independentziaren berrehungarren urteurrena ospatu baino urtebete lehenago izan zen bienala; eta garai hartan jada herrialdeko indarkeria gehitzeak herrialdearen nazioarteko irudia “arriskuan jartzen zuen”. Erakusketarako nazioaren izenean Margolles hautatu zutenean, presidentetzak esan zuen ez zegoela ados. Hala eta guztiz ere, Arte Ederretako Institutu Nazionalak erakusketa babestu zuen, eta nazioaren izenean aurkeztu zuen (hau da, Estatuaren izenean).

Alde batera utziz komisarioak erakusketaren katalogoan egiten duen glosa, “herrialdean drogaren aurkako gerraren” egoerari buruz, biktimen egoerari buruz, bizi baldintzak kapitalismo basatipean mantendu asmoz narkotrafikoaren aurkako gerraren egoerari buruz, eta abar, garrantzitsua deritzot testuinguruan jartzeko zuten inter/multi/cross/trans mugimenduak nabarmentzeari; bereziki artelana estatu-nazio bati dagokion narratibetako iruditeria atxikien menpe dagoelako⁶. Hemen ez gara ari arte testuetan hain maiz gertatzen den autore eta pentsamendu sistema eklektikoen nahasmenaz, baizik eta nahasmen horrek berezko egoera bat egituratzeko funtzionatzeko eraz (artelana Mexikoren izenean egon zen hor, katalogoa argitaratu egin zen, erakunde publikoek eta pribatuek erakusketa babestu zuten) bere interpretazioaren bidez.

Erakusketan honako hauek zeuden: tiroz jositako autoen beirarekin eginiko bitxiak, urrezko hariz brodatutako narko-mezuak zituzten estalki odoleztatuak⁷, odolez eta lohiz zikinduriko oihalak (indarkeriazko hilketen agertokietatik hartuak), aldian behin lurra “hildakoen urarekin” (gorputegietan hildakoak garbitzean edo odol asko egon den tokietan bilduriko fluxuak urarekin nahastuak) garbitzen zuen lana eta artistak lehenago sorturiko “Kokaina xehatzeko txartelak” izeneko lana (hildakoen irudiak zituzten txartelak).

Indarkeria esportazio produktu bilakatzea atsegin ez zuten zenbait nazio agintari zirikatatu nahian, erakusketaren izenburua honako hau izan zen: *Zer bestez hitz egin genezake? (¿De qué otra cosa podríamos hablar?)*. Hemen galdera zera da: zertaz eta nola “hitz egiten zuten” erakusketak, eta batez ere, nori hitz egiten zion. Katalogo testuan, komisarioak eta laguntzaileetako batzuk Mexikoren erretratu gotiko bat marrazten dute, etengabeko heriotzen eskandaluez hitz egiten dute, hau etengabe zabaltzeaz (garai hartan, adibidez, indarkeria ez zegoen guztiz normaldua eta herrialdeko lehen hezkuntzako ikasketa planetan oraindik ez zeuden gerra taktikak),

5. Zentzu honetan garrantzitsua da 2000ko lehenengo erdialdean Gabriel Orozcoren (artista “erlazionarra”) artista taldeak eta Kurimanzutto Galeriak Neokonkretismo brasildarra erabiltzea historia legitimotasun iturburu gisa.

6. Garrantzitsua da esatea, erakusketaren katalogoan. Taiyana Pimentelekin elkarriketa batean, komisarioari beharrezkoa iruditzen zaiola aurreko atalean aipatu dudana kontrastatzen justifikatzea (baina beste toki batean, beste arrazoi batzuegatik).

TP: Zer dela eta egin du erakusketa bat nazioa eraikitzearekin zerikusia duen guztia hainbeste kritikatu duen norbaitek?

CM: Sekula ez dudalako gaia saihestu, baizik eta arazoan esku hartzen saiatu naiz. Alde batetik, mundu mailako kulturaren aritzean bai egoera kosmopolita eta bai nazionalismoa lotsagarriak iruditu behar zaizkidalako. Nazio erakusketa batean aritzean erakusketaren arazoaren aurrean babesik ez dago, estatuaren kultura existitu existitzen baita eta munduan zeharreko kultura bisualaren oinarrietako bat izaten jarraitzen baitu, eta nazioa modernitatearen tresna garrantzitsuenetako bat da pertsonak eta boterea bera sortzen dituen heinean.

Taiyana Pimentelek Cuauhtémoc Medinarekin eta Teresa Margollesekin izandako elkarriketa *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Mexiko: RM Editores, 2009, 83-84. or.

7. Talde kriminalek beste talde kriminalei bidaltzen dizkieten mezuak eta gorputzeko atalen bat mozturik duten edota eskegirik azaltzen diren hildakoen ondoan agertzen direnak (narkotrafikoan gorputzen semantika antzekoa dago).

eta hori guztia zenbait teoria-erreferentzia arrastoz zikintzen dute (Marxen, Bataillen eta “zitaltasunaren” arteko nahasketa).

Hala ere, gehien interesatzen zaizkidanak ez-esanak dira, eta, batez ere, artea eta politika erlazionatzeko proposatzen den modua (hasieran aipatzen nituen termino geostrategikoetan). Argitu nahi dut hau ez dela “artearen kritika”, kontua ez da Margollesen artelanaz hitz egitea, mintzaldi jakin baten arabera ekoizpen tresna gisa nola hedatu zen ikustea baizik.

Komisarioaren testuak honako hau dio:

Artista garaikide batek bere praktika eremua finkatzeko erabiltzen dituen tresnen garapen immanente bidez soilik lor daiteke artelan garaikidean estetika autonomiaren adar bat jarduten jarraitzea, baita ere (*batez ere* ez bada) poetika ekoizpen bide nagusia errealtatearen atzemate eta esku hartzearen momentuen nahasketatik abiatzen denean. Ondo ikusirik, artelan garaikideak finkatzen duen desadostasunak gizartetik hartzen dituen eta barneratzen dituen atal eta gertaeren artean eta espazioak, zirkuitu sozialak, talde afektuak eta diskurtso politikoak parasitatu eta betetzeko etengabeko helburuaren artean, erakusketa ez den beste edozein rol hartzen du, estetika lanek beren ez-gauzen izaera bizigabea edo ideala galtzen baitute, eta hauek “errealitateari” buruz ematen duten erregistroa jada ezin baita gehiago kontzientziaren datu gisa finkatu. Kritikaren eta baieztapenaren arteko nahasmenean, ez-ekoiztearen eta ez-kontsumitzearen [ondorioz], ez du ezer irakasteko: bere helburua epistemologiak eta praktikak aztoratzea da. Politikaren adarra da hori, jakin-nahi historikoa komisarioen baretzea bilakatzeko eremu artistikoak duen ahalmen sinestezinera egokitzeari uko egiten dion heinean. Behintzat, hortzak eta atzaparrak erakutsiz, indarkeria otzandua eskaintzeari uko egiten dion lan baten aurrean gaude⁸.

8. Cuauhtémoc Medina, “Espectralidad Materialista” *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Mexiko: RM Editores, 2009, 24-25. orr.

Hemen interesatzen zaizkidanak “ez-ekoizpen” eta “ez-kontsumo” terminoak ixteko beharrezkoak diren komatxo handiak dira.

Lehenengo irakurketak, nahiko prosaikoak eta agerikoak, adieraziko luke estatuak enpresa honetan inbertitu duela eta galeriaren jabeak erakusketa babestu duela, hegazkin txartelak, bidekoak, hotelak ordaindu direla. Gainera, eta bistakoa denez, komisarioak soldata jaso du, aipatu dudana katalogoa egin da (ordaindu beharrekoak ordaindurik), eta ebaluazio akademiko sistemetan —kalkulatuz gero— produktibitateagatik bonuak sortuko dituen aipu hau ere egin da (nire errenta ordaintzeko lagungarria). Hala-ber, produktibitate berriak sortzeko gai den jarrerak sortu ditu, agerikoena eta zuzenena, erakusketa mota hauetan parte hartzeak artelanaren balioa igotzen duela.

Mekanismo hau produktibitate modu bat (eredu bat) den heinean ikusarazi nahiko nuke. Alde batetik “artista garaikide batek bere praktika eremua finkatzeko erabiltzen dituen tresnen garapena (¿?)” dago, hau da, estilo bat⁹, —autorearen ustetan— autonomia artistikoaren *locusa* dena. Ez da berria immanentzia honek planteatzen duen dikotomia eta, hain zuzen, argi honen pean ikusirik, nahiko baldarra gertatzen da: formalki, egiten duen pertsonaren borondata soilik mugaturik baldin badago, artelan autonomoa da, ez, ordea, bere “edukiak”, ez eta “gizartetik hartzen dituen eta barneratzen dituen atal eta gertaerak” ere, adierazpenaren zalantzazko zero graduaren arabera.

“Zer bestez hitz egin genezake?” galderaren giltza ixtean, kanpo uzten da mintzagai dugun horren egituratzea. Odolez bustiriko maindire bat erditzearen apologia izan daiteke, edo oihal marroi bat (besterik gabe); diskurtsoaren berezitasuna sortzen duten datuak (artelanaren funtsezko zatia da lanean) kanpokoak dira eta, konplexuak diren arren, emanak bezala agertzen dira

9. Estilo gisa ulertzen dut identitate bat sortzen duten ezaugarri formal multzoa, hauek “garapen inmanentea” burutzen edo aurkezten duten ideia.

—“garapen immanentearen” beste eskari baten gisa. Mexikon indarkeria gehitzea eta hori hedabideetan zabaltzea, indarkeria hori “narkotrafikoaren aurkako gerran” sortzea, narkotrafikoaren eta alde beligeranteen baldintzak kapitalismo basatiarenak izatea eta abar azaletik komentatzen dira, eskrezentzia gisa eta, halere, oinarritzko gisa aurkezten dira. Horren inguruan eraikitzen da diskurtso kritikoa (inter/multi/cross/trans).

Zentzu horretan, alabaina, produktibitate bidezko eraketa artean “ez du ezer irakasteko”. Baztertze estrategiko honek eraketa bat (hobe esanda eraketa ugari)¹⁰ ezkututzen duen deixi baten bidez funtzionatzen du: azpimarratzen dudana kanpoko hori eta beraz hor agertzen dena, zerbait solido gisa, ukaezin. Diskurtsoa mugitu egiten da, baina objektua emana bezala agertzen da, hain zuzen ere —modernitatearen krisi aurrean— nondik eratu den aipatzeko aukerarik ez dagoelako eta zentzurik ere ez duelako.

Begien bistakoa da katalogoaren egilea ez zela ohartu (eta hau Marina Vishmidtek Montehermoson esan zuenarekin erlazionatu nahiko nuke) bere deskribapena zehazki hedapena ekoizpen modu gisa erabiltzearen deskribapena dela. “(…) desadostasuna gizartetik hartzen dituen eta barneratzen dituen atal eta gertaeren artean [artelanak/merkantziak] eta espazioak, zirkuitu sozialak, talde afektuak eta diskurtso politikoak parasitatu eta betetzeko etengabeko helburuaren [hedapena] artean” honen ondorioz, “estetika lanek beren ez-gauzen izaera bizigabea edo ideala galtzen baitute, eta hauek ‘errealitateari’ buruz ematen duten erregistroa jada ezin baita gehiago kontzientziaren datu gisa finkatu”.

3. KASUA

ACADEMUSEN LORATEGIA

Veneziako Bienaleko Teresa Margollesen erakusketatik urtebetera, MUACek (lehenengo kasuan aipatu dugun eta Cuauhtémoc Medina aholkulari garrantzitsua zeneko erakundea) *Academusen Lorategia* erakusketa aurkeztu zuen. Arrazoi askorengatik aukeratu dut *Academusen Lorategia* nire azken adibide-eredu gisa. Lehenenik, politikaren inguruko beste bertsio bat aurkezten duelako, baina kasu honetan positibotasun batetik (“konponbideak” proposatzen eta martxan jartzen ditu); bigarrenik, —eredu gisa— abiapuntu gisa, zehazki, diziplina eta jakintza aniztasuna proposatzen duelako; hirugarrenik, analisiak kasu zehatzetara eramatearen aurrean, nahiz eta aurreko kasuetan azaldu, oraindik inork esplizituki aurkeztu ez duen zerbait proposatzen duelako.

Academusen Lorategia deskribatu baino lehen, erakusketa hori egin zedin erabakitzeko orduan garrantzitsuak izan ziren atalen inguruan hitz egingo dut. Testu honetan horren inguruan gehiegi luzatzeko aukerarik ez izan arren, Mexikoko artearen azken garaiko historia interesatzen zaienek (erakunde mailan) zenbait datu esanguratsu erlazionatu ahal izango dituzte.

Erakusketa horretako abaguneez erlazio zuzena dute lehenengo kasuan aipaturikoarekin. ENAPek (hezkontza erakundeak) sistematikoki baztertu bazuen *Desadostasunaren aroa* “berreskuratu” zuen ekoizpen (eta egile) oro, Unibertsitatearen gobernu-organoez (zorrotz) zehazturiko harreman zuzenak besterik ez zituen MUACek ENAPekin. Nahiz eta Unibertsitatekoa izan, arte garaikideko (nazioarteko) museo honek bazter uzten zituen irakaskuntzan edo Administrazioaren pribilegioen irizpidepean lan egiteagatik museoak ordezkatu nahi zuen esparrutik kanpo zeuden horien lana.

10. Gauza bera aurki dezakegu “performatibitate” edo “ready-made” bezalako testuinguru ezberdinetan, enpresen administratze batzuetan (“hilabeteko langilea”, “kontu exekutiboa”) edo, baita ere, “korporazio erantzukizuna” (pertsona gisa aritu ordez erakunde gisa aritzean desagertzen diren erantzukizunak). Halere, analisi hau garatzea saiakera honen mugetatik kanpo dago.

11. Temistokles 44 laurogeita hamargarren hamarkadan Mexikoko hirian lan egin zuen espazio independentea da. Azken hogeitaz urte hauetan herrialdeko artista onenak eman dituen tokizat hartzen da gaur egun.

12. González Casanovak berak kontatzen du hau “Conceptualismos en México?”, *Revista Curare*, 32/33. zb, Mexiko, 2010, 139-140.orr. Gonzálezek dio: “Arteari dagokionez bi jarrera azaldu ziren... uste dut arazoa profesionalizazioan eta artearen merkatu eremuko jolas estrategietan zegoela... Nire aldetik, argi esan nuen nirea batez ere hezkuntza eta kultura proiektua zela.

Halere, zenbait salbuespen zeuden, horietako bat José Miguel González Casanovaren lana. González Casanova Temistokles 44¹¹ taldeko partaidea zen laurogeita hamargarren hamarkadan, eta arte bisualen karrerako koordinatzaile gisa, diziplina tradizionalakoak ez ziren kurtsoak ezarri zituen, eta urte batzuk zeramatzan beste ekoizpen modua onartzen zuen tailer bat zuzentzen (ikasketa planetik kanpo). Hain zuzen, bere irakasle lana bere ekoizpen artistikoaren zatitzat hartuta, González Casanovaren eta bere ikasleentako askoren lana ezin hobeto zetorren bat erlaziozko arte deitu zen harekin, baina zoritxarrez (nahiz eta esan dudana hain patua baino gehiago hedapena dela), arte mexikarraren nazioartetazean “profesionalizazioaren” alde apustu egin zuen taldetik, hau da, beren karrera Europako eta Estatu Batuetako kultura eta komertzio zirkuituan tokia lortzearen saiakuntzan oinarritu nahi zuen taldetik banatu zen González¹².

MUACek unibertsitateari kontuak eman behar zizkion museoak eraikitze eta gauzatzeko inbertituriko diru kopuru handien inguruan. Horretarako, Unibertsitatearekin zuen harremana frogatu behar zuen museoak alde batetik, eta bestetik, baita inbertsioak “onura publikoa” zekarkielako ere. Hasieratik eta bere gaurkotasanaren berme gisa eredu korporatibo baten arabera sorturiko erakundea zenez, “erantzukizun soziala” irudiaz baliatzen hasi zen museoak.

Jakina zaila dela erakunde publiko batek berentzat “erantzukizun sozial” irudia eskatzea, erakunde publikoa erantzukizun sozialean eraturik baitago (tautologia —ala eufemismo— moduko honek ere beste ikerketa bat mereziko luke). Nahikoa da aipatzea, kasu honetan, irudia ICOMen lerrokatzetatik eta eztabaidetatik zetorrela. Beraz, González Casanova MUACeko erakusketan komisario izatea agintarientzat aparteko aukera izan zen bi baldintzak betetzeko: erakusketak erakusteen zuen museoak ENAP kontuan hartzen zuela, eta proiektuari “erantzukizun sozialaren” pribilegioa ematen ziola.

Hala ere, diziplinazko eskoletatik kanpoko jarduerak burutzeaz gainera, irakasle hori azken hauteskundeetan eskolako garai hartako zuzendariarekin lehiatu zenez, erakusketa horrekin lortu zuen gauza bakarra izan zen (ENAPi dagokionez) bere taldea biltzeko erabiltzen zuen aretoaren eskubidea galtzea, noski, administrazioko argudio bidez. Hau guztia esan badut, ez da tokiko politikagintza zabal dadin nahi dudalako, baizik eta egoera jakin batean partaide bakoitzak bere banakako interesen edo gremioko interesen defentsazko lerroa markatzen duen abagunearen arabera jokatzeko duela azpimarratzearen —azpijokoen teoretatik urrun. Ez dakit (benetan ez dakit) enpresen administrazioen doxa klase ideologia ote den. Halere, uste dut gai zehatz honen inguruko galderak (agentzia, anglosaxoiek deitzen dioten bezala) kasu zehatzen argitan egin behar direla eta, zerbait egiterik baldin badago, berezitasun hauen mailan dela. Hau izango litzateke, eta orain serio ari naiz, —benetan— apaltasanaren gorespina agertzen den lehenengo aldia. Puntu honetan, —azken kasu honetan zehaztuko dudana puntuan— erlazioan nahiko nuke testu hau, baina ez bereziki, Alberto Toscanok mintegi honetan esan zuenarekin.

Bestalde, komisaritza proiektua bezala, *Academusen Lorategiak* zenbait auzi interesgarri azaltzen zituen, hauetariko asko erakusketan zehar sortu ziren eztabaidetan agertu ziren. Erakusketaren oinarria arrazoi batengatik ala besterengatik “museotik kanpo” zeuden talde zehatzekin lan egingo zuten artista taldea gonbidatzea izan zen.

Artista bakoitzak areto osoa egun batez ala bi egunez erabiltzeko eskubidea zeukan eta, bi egun horietan, tailer edo jarduerak bat egin behar zuen berak aukeraturiko taldearekin. Azkenean, jarduerak honen emaitzak aretoan erakusten ziren. Esperientzia horren bidez talde bakoitza zenbait jakintza sortzeko eta banatzeko gai izatea zen erakusketaren atzean zegoen ideia —museoak alde batetik.

Erakusketako parte-hartzaile gisa, nire iritziz, ezinezko gauza ugari utzi zituen agerian erakusketak. Hasieran honako honen inguruan eztabaidatu zen, noski: adibidez, ea zenbateraino egokitzen zen eredu hori aurrekontuak zuzenean “gutxiengoak” saritzeko edo onartzeko kultura-proiektuei ematen dizkieten laguntzako Europako kultura-politiketara. Eztabaidagai izan zen, halaber, museoak legitimazio gune gisa duen funtzioa eta ikusgarri izateko artista batzuek euren jarduerak talde jakin batzuekin antolatzen duten modua. Banakakoen eta taldeen arteko gatazkaren inguruan eztabaidatu zen —zuzenean edo atzetik—, bereziki, bai eta baliabide horien bidez irudikagarria ez zen prozesu bat erakusgai jartzearen ondorioen inguruan ere.

Baten batzuek *Academus* berandu (edo goiz) iritsi zela ohartarazi zuten arren, munduko beste tokietako esperientzia berdintsuetatik aldenduz, —“praktika eremuaren” berezitasuna ziurtatzen duen “garapen immanentea” egon badagoela suposatuz—, prozesuaren logistika amesgaiztoa alde batera utziz ondorioak oso iragargarrak izan ziren. Azken erakusketak, museoko areto batean zutik eta familiaz inguraturik egonik burutik sano dagoen inork irakurriko ez lituzkeen objektu eta testu eklektiko multzoak, berriro ere, erresistentzia gutxiagoko lerroan zebilen irakurketari bide ematen zion: mirarien gortera sarritan etortzen ziren bisitarien egitza eskulangintza erakusketa zen *Academusen Lorategia*, autoretza tailer bakoitza koordinatu zuen “autoritatearena/artistarena” zen bitartean.

Erakusketaren amaieran, eztabaida jendetsua egin zen proiektuaren ondorioak ebaluatzeko asmoz: azalpenetako bi errepikagarriak direla deritzot, ez euren berezko balioagatik, baizik eta euren balio adierazgarriagatik. Erakusketan Paola Dávila buru zutela, Drag King México¹³ taldeko partaideek laudorio asko egin zituzten museoak eskaintzen zien nabarmentasuna eskertuz. Esan beharra dago talde gisa jokatu zuen talde bakarra izan zela (hau da, pertsona batek baino gehiagok hartu zuen hitza euren mintzaldia aipatzeko). Inork ez zuen galdetu, noski, ea nabarmentasun horren zentzua eta ondorioak zeintzuk ziren, eta are gutxiago euren presentziak museoaren entzuteari (eta irekierari) zenbateraino mesede egiten zion. Galdera hori ez egitea da, nire iritziz, esanguratsua.

Halere, Francisco Reyes Palmas arte kritikari eta historialariaren mintzaldia iruditu zitzaidan azpimarragarriagoa. Reyes Palmasek esan zuen museora askotariko publikoa etortzea lortu izana aparteko arrakasta izan zela (normalean ez baita gertatzen). Azpimarragarria haren argudioa izan zen. *Erokeriak minervarekin amets egiten du bere lorategian (La locura sueña con minerva en su jardín)* Urs Jaeggiren mintzaldia aipatu zuen Reyes Palmak, bertan taldea (hitzez hitz) “Gizarteratze Zentruko (CASI) psikopata behartsu eta Monte Albán Klinikako gaixo taldea” zen. Reyes Palmak esan zuen ez zuela sekula artelan baten aurrean inork talde hori bezain hunkiturik ikusi, museo horretan bertan Felix González Torresen erakusketa antologikoa ikusi zutenean, batez ere *Titulu gabe (plazetia)* piezatik nahi zituzten gozo guztiak har zitzaizkizela sentitu zuten gozamenak aipatu zuen.

13. <http://jardindeacademus.org.mx/?p=281>

Ez dakit *Academusek* sorturiko esperientziak zein puntutaraino egingo zien kalte ala mesede tailerretan parte hartu zutenen bizitzei. Bestalde, oinarrikoa da esatea mintzaldi guztiek ez zutela zentzu bera eta berezitasun bera izan. Baina taldeko erakusketaren planteamenduak gertaera hauek hedatzeko eta interpretatzeko moduak mugatzen dituen irakurketa eta bideratze gakoa eskatzen du. Azkenean, MUAC eta ENAP kalterik gabe gertatu ziren, hain zuzen ere, museoak bere mugetan jazotzen dena hesitzeko eta hedatzeko moduari esker. Administrazioari begira, museoak publiko ugari “harrera egiten” dio eta bere programazioan osagarria da. Erakusketan parte hartzen dugun artistek (nik barne) zera esan dezakegu: “nik MUACen erakusketa egin nuen” eta curriculumean jarri.

Azkenean, museoarentzat administrazio-deserosotasun handia izan zen erakusketa, muntaketaren eskakizunak ohiko prozesuetatik urrun baitzeuden. Besterik ez. Gainontzekoa oso iragargarria zen.

Beste esperientzia antzekoetan ez bezala, besterik gabe nazioarteko nabarmentasuna zuten beste instituzio proiektu handiak ez bezala garatu zenez (latinamerikar izaerak bere “garapen immanentea” ziurtatzen zuelako ustetan) museoak proiektu hau tresna gisa erabiliko ez zuela suposatuz, proiektua ez zen museoa eztabaidan jartzeko gai izan.

ONDORIOAK

“Apaltasunaren gorespen” hau ez da zentzu komunaren defentsa bat, ez eta teoriaren aurkako mintzaldi iraingarria ere. Inter, multi, cross eta trans forma ugarien aurkako deia ere ez. Agian, porrot baten onarpena da. Handikeria totalitariodun estatu-nazio bateko mitoen kritika —adibidez— oso ondo dago, baina kritika hori estutasunean dago egin beharrekoa kulturaren pribatizazioa babestea dela esatean, “erantzukizun soziala” dutenez, enpresek marxismoaren inguruko nazioarteko mintegi gehiago ordain ditzaten.

Kontua ez da “teoria txarrari” eraso egitea, ez eta nahitako ala nahi gabeko oinarriko zintzotasunari ere. Salbuespen horiek kontuan harturik, ez zait iruditzen inter/multi/cross/trans ereduak erantzun eskasak eskaini dituztenik. Baina bai, ordea, ekoizpen teoriko hau jarduera logika baten menpe eta dibertsifikazio bideetik biltzen den mugimendu batean oinarrituriko hedapenaren menpe dagoen heinean (hemen berriro enpresa-korporatiba eredu batean pentsatzen dut), dibertsifikazioak ez duela bere horretan ezer bermatzen.

Ni aritzen naizen alorrean maizago aurkitzen direlako eta familiarterako zaidalako hitz egin dut artearen, politikaren eta hezkuntzaren arteko harremanen inguruan. Halere, ez dut uste aipatu ditudan harreman hauen formak eta kausak soilik alor honetakoak direnik. Kanonarenganako aurkakotasunak bai beste bat adieraztea saihesteko funtzionatzen badu, bai gabezia batetik iritzia emateko (bigarreanean bezala) funtzionatzen badu, edo, psikotikoen kasuan bezala, bai logika kuantitatiboaren arrakasta handitzeko funtzionatzen badu, nire asmo bakarra zera azpimarratzea izan da, batzuetan, zorrotasun ala zintzotasun falta dirudiena, bietako bat ere ez dela, estrategia baizik. Berezko baldintzekin negoziatzen aritzean beti mugak ekartzen dituzten estrategia hauen inguruan hausnartu beharko litzateke agian, diskursoetako eufemismoetatik eta nahasmenetatik haratago.

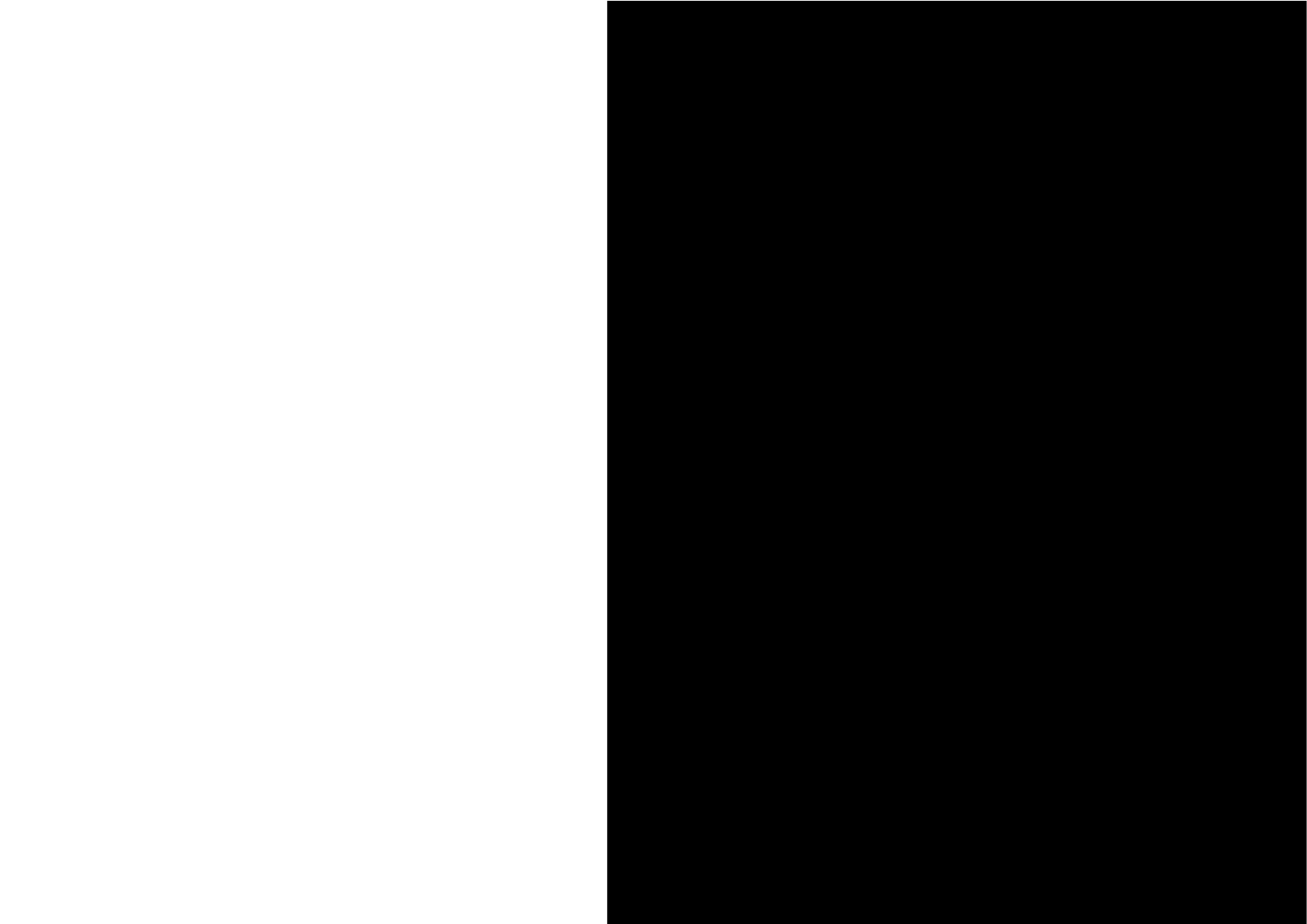
Hasieran esan dut Montehermoson egon ginenean eztabaidagaia larria iruditu zitzaidala. Ordutik honako gertaerek (Atlantikoko bi aldeetan) sentipen hura areagotzeko balio izan dute. Argiago

esango dut, errepikatzeko arriskua badut ere: iruditzen zait hezkuntza erreformak (gainontzekoan puntu askotan berdintsuak) ekoizpen eta ekonomia eredu baten arabera biztanleria kontrolatzera bideraturik daudela; alde batetik, indarkeria aktiboaren bidez, eta bestetik, bizimodu jakin batzuk sostengatzeko proposamen desberdinen bideraezintasunaren bidez.

Uste dut egiteko (eta pentsatzeko) asko dagoela. Baina mar-txen ondorioz atrofiaturik bizi den, eta plaza bakoitzean eserialdi bat dagoen hiri batean bizitzeak hedabideek “iritzi publikoaren” maniputzearekin zerikusia ez duten aldaketak egin ahal izateko manifestazio hauen ahalmenen inguruan zalantzak sorrarazi dizkidan bezala, ez dut arrazoirik ikusten hezkuntza garapenarekin parekatuz gero hezkuntzan oro har ematen ari diren aldaketak (zentzu horretan, “Bologna Plana” ez da Europar Batasunarena arazoa bakarrik) aldatu egin beharko lirakeela esateko, hezkuntzaren helburua enplegua sortzea eta “lehiakortasuna” haztea delako.

Hemen sartuko lirake irtenbide estrategikoak eta inter/multi/cross/transa, eta horixe da azaldu nahi nizuen iruzurra. Argi dago hezkuntza kritiko bat, adibidez, ez dela bateragarria enpleguaren hazkuntza, produktibitatea eta lehiakortasuna helburu dituen batekin (jarduera akademikoaren indizeak horrela neurtzen badira ere). Bi helburuak oso kontrajarriak dira, euren xedeak eta jarduera eremuak bestelakoak dira, eta ikuspuntu bateraezinak dituzte. Zubi hori gurutzatuko duen inter/multi/cross/transik ez dago, aurrekontuak ematea lortuko lukeen negoziazioa besterik ez. Aurrekontu horiek emateari esker ari dira arte garaikideko museoetan arte politikoa, teoria-mintegiak eta hezkuntza proiektu paraleloak zabaltzen, noizbehinka artearen autonomia erabilita produktibitatearen inguruko kontuak emateko, baina arteari eskatzen zaizkion kontuak txintxo emanez.

Dударik gabe, adoregabatu egiten nau ezinezkotasun, iruzur eta estrategia horiez soilik hitz egiteak eta, gainera, hortxe dago bere babes esparrutik kanpo dagoen zalantzaren eragozpena ere. Baina saiakera apala den arren, “ez” hori bezalaxe (azken batean, ez du batere garrantzirik), bide bat gutxiago egin beharra dakar, behintzat. Nik ez dakit iraultza telebistak ekarriko duen. Baina arte garaikideko museo batek erabiliko duen galdetzen badidazue, ia ziurtasun osoz erantzungo dizuet ezetz.



TEORIA ETA AKADEMIA

Dieter Lesage

Filosofoa, kritikaria eta irakaslea da Ikus-entzunezko Arteen eta Arte Performatiboen departamentuan (Rits), Erasmushogeschoolen eta Bruselako Vrije Universiteit. Rotterdameko Piet Zwart Institutuen eta Leuphana Universität Lüneburgeko Institut für Kulturtheorie institutuan irakasle gonbidatu ere izan da. Era berean, Afterall aldizkariako batzorde editorialeko kide da. Kathrin Buschekin batera editatu du *A Portrait of the Artist as a Researcher: The Academy and the Bologna Process* (2007), eta Ina Wudtkerekin batera idatzi du *Black Sound White Cube* (2010).

Bolognako Prozesua 1999an martxan jarri zenean, horren bitartez 2010ean Goi Mailako Hezkuntzako Europako Eremua ezarriko zela pentsatzen zuten, eta eremu horrek urte horretatik aurrera Europar Batasunari munduko ezagutza ekonomiarik handiena bilakatzen lagunduko ziola, Lisboako Estrategiaren arabera. “Mugikortasuna”, “enplegarritasuna”, “bateragarritasuna”, “alderagarritasuna” eta “malgutasuna” bezalako hitzak erabiltzen zituzten orduko Bolognako Prozesuan parte hartzen zuten herrialdeetako hezkuntza ministroek bi urtean behin ematen zituzten hitzaldi bakoitzaren ondoren igorritako prentsa-oharretan. Gaur egun, eta 2010eko martxoan Kazajistan prozesuan sartu zenetik, berrogeita zazpi dira Prozesuan parte hartzen duten herrialdeak. 2010eko martxoaren 12an, herrialde horietako hezkuntza ministroek “Budapest-Vienako Adierazpena” egin zuten adierazteko Goi Mailako Hezkuntzako Europako Eremua ofizialki ezarrita zegoela, dena delakoa hori.

Ezarritako estandar akademiko jakin batzuetara egokituz gero, Europako goi mailako hezkuntzako erakundeek ikasketa programek graduak, masterreko eta doktoretzako ziurtagiriak igortzeko akreditazioak jasotzen dituzte. Europako goi mailako hezkuntza artistikoa ere prozesu horretan parte hartzera gonbidatua, behartua edo derrigortua izan da. Europako herrialde eta eskualde askotan, goi mailako hezkuntza artistikoak Bolognako Prozesua ezartzeko konpromisoa hartu du, nahita edo nahi gabe. Ondorioz, azken urteotan “akademikoago” bihurtzeko beharra Europako goi mailako hezkuntza artistikoaren sektorearen zati handi baten nahitaezko misio bilakatu da. Kontuan hartzen badugu, oro har, arte “akademikoa” goi mailako hezkuntza artistikoa eskaintzen duten erakunde klasikoak esaten zaiela, honako galdera hau planteatzen zaigu: nola ulertu erakunde horiek akademikoago bilakatzeko obligazio hori? Testu honetan, “akademia” goi mailako hezkuntza artistikoa eskaintzen duten erakundeei esango diet beti, ikus-entzunezko arteak, arte ederrak, zinema, antzerkia edo musika erakutsi, eta “akademia” izena izan ala ez.

“Akademia” horientzat nahiko nahasgarria izan zen “akademikoago” bihurtzeko obligazio hori; izan ere, horietako askok ahalegin handiak zituzten aurretik ezarrita zegoen hezkuntza eta irakaskuntza modua “desakademizatze”-ko. Unibertsitateetan, “akademiko” adjektiboa etiketa kualitatibotzat jotzen zen bitartean, akademietan “akademiko” hitza iraina zen, eta gaitasun artistikoa eza adierazten zuen. Horrela, Europako akademia askok ikasleei “arte akademikoa” ekoizten irakastea saihestea lortu zutenean, bertako ikasketa artistikoak akreditatu ahal izateko horiek “akademizatu” behar zituztela jakinarazi zitzaizkien.

Noski, hori ez da Bolognako Adierazpen horren bidez iragarritako akademizazio prozesuak eta horien nazioan eta eskualdean ezartzeko prozesu ezberdinek kritika eta erresistentzia ugari jasan izanaren arrazoi bakarra, baina artikuluko honetan ezin ditut arrazoi guztien azalpena eman. Kritikari askok Bolognaren ezkutuko —edo ez horren ezkutuko— agenda neoliberalaren arazoak hitz egin dute jada. “Bologna” hezkuntzako gaietan derrigorrez ezarri beharreko agenda neoliberalaren adierazle nagusia bilakatu zen. Egoera horri aurre egiteko, eta 2001ean Pragan aurrenekoz bildu zenetik, Bolognako Prozesuaren Jarraipena egiten duen Taldea kritika horiek leuntzen saiatu da, goi mailako hezkuntzaren dimentsio sozialak azpimarratuz eta goi mailako hezkuntzaren erantzukizuna erakunde publikoei dagokiela aitortuz.

Bolognako Prozesuaren erretorika kapitalismoak bere garaian nolabaiteko erresistentzia islatzen zuten kontzeptutzat jotzen zirenak integratu dituelako uste ezagunaren beste adibide bat besterik ez da. Baliteke gaur egun ahaztuta izatea, baina aurreko mendearen 70eko hamarkadako langileek malgutasun, erantzukizun, ... gehiago eskatzen zuten. 1999an idatzitako *Kapitalismoaren izpiritu berria* liburuan Luc Boltanski eta Eve Chiapello frantziar soziologoek argi eta garbi utzi zuten kapitalismoak bere etsai nagusien balioetako batzuk bere egin zituela aurrera atera ahal izateko. Eta integrazio horren emaitza gaur egun *neo-management* izenez ezagutzen denaren diskurtsoa da (hegemonia osoa lortu duena). Horrek nolabait argitu egiten digu zergatik den horren zaila Bolognako Prozesuaren aurkako erresistentzia antolatzea. Bolognak aspalditik eskatzen ditugun hainbat gauza lortuko dituela zin egiten duela dirudi. Hori da, nire ustez, zenbaitek kontzeptu berriak behar ditugula adieraztearen arrazoa. Ados nago. Baina ez nago guztiz ados kontzeptu berriak eskuratzeko izen edo hitz berriak ere behar ditugula diotenekin. Adibidez, oso gogoko dut Kodwo Eshunek erabiltzen duen hiztegia... ezin hobea da literaturaren ikuspuntutik; baina, estrategia politikoarenetik, nahiago dut Derridak *paléonymie* esaten dionari eustea. Nik nahiago dut horri “hitz zaharrak asmatu/erabili eta horiei esanahi berriak ematea” esatea, ez esanahi berriko hitz berriak asmatu beharrean, edota, are okerragoa dena, esanahi zaharrak dituzten hitz berriak asmatzea.

Azpimarratu kontu bat nahiko nuke. Noski, hau ez da lehenengo aldia esaten dudala, baina nahita errepikatzen ari naiz, diskurtso hegemonikoa eragin eta aldatzeko ahaleginean, eta esan behar dut, orain arte nolabaiteko arrakasta izan dudala. Esan nahi dudana da Bolognako Prozesuak eta horrekin batera doan erretorika guztiak aldaketa nabariak eragiten dituela (bigarren mailako eta iragarri gabeko azpiproduktu gisa) artearen eta teoriaren arteko harremanean; artearentzat edota teoriarentzat halabeharrez negatiboak ez diren aldaketak, hain zuzen ere. Nire hipotesia hau da: Bolognako Prozesuak, oharkabean, ikerketaren eremuan natura zientzien hegemoniarekin bukatzen lagunduko duela. Horrela, gaur egun ikusten ari gara, goi mailako hezkuntza artistikoko erakundeek Bolognako Prozesuan parte hartzeko konpromisoa nahita edo derrigorlortuta hartu duten eskualde eta herrialdeetan behintzat, ikerketaren definizioa zehazteko borroka gogorra hasi dutela. “Ikerketa” kontzeptua berriz definitzeko estrategia peleonimikoa proposatzen dut: “ikerketa” hitz zaharrari esanahi berriak ematea. Nire ustez, “ikerketa” da lerrokatu gabeko hezkuntza kontzeptua garatzeko kontzeptu nagusienetako bata, eta, hortaz, garrantzitsua deritzot ikerketak gizartearentzat duen esanahiari buruzko eztabaidak martxan jartzea. Alemaniako eskualde askotan, atzeratu egin dute ziurrenik ikerketaren definizioaren inguruko borroka hori; izan ere, gogoratu behar dugu Alemaniako goi mailako hezkuntza artistikoak Bolognako Prozesuan parte ez hartzeko baimena lortu zuela, neurri batean *Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen* edo Alemaniako Arte Eskoletako Errektore Konferentziak agertutako oposizioarengatik. Berez, nazioartean baliokidetu daitezkeen gradu eta gradu-ondoak antolatzea behartuta ez egoteak ez du esan nahi ikerketan inbertitzera behartuta ez daudenik.

Jarraian, ikerketaren definizioaren inguruko borrokaren historia laburra azalduko dizuet. Bolognako prozesua nazioetan eta eskualdeetan ezartzeko abian jarritako prozesu ezberdinen funtsezko oinarrietako bat izan zen goi mailako hezkuntzak ikerketan

oinarritu behar zuela halabeharrez. Ondorioz, arteen irakaskuntzaren goi mailako hezkuntza artistikoak ere ikerketan oinarritu behar zuten. Ikerketaren irizpide horren ondorio logiko hori interpretatuz, goi mailako hezkuntza artistikoko erakundeek proposatu dute goi mailako hezkuntza artistikoak ikerketa *artistikoan* oinarritu behar duela halabeharrez. *Ikerketa artistikoari buruzko diskurtso* bat eratu zenean, unibertsitateek —ikerztearen esanahia definitzearen monopolioa eduki nahi dutenak— ikerketa gaietan zuten hegemoniaren aurkako eraso bati aurre egin behar izan zioten. Zehazkiago, ikerketa gaietan unibertsitateak duen hegemoniari aurkako egitea unibertsitatearen barruan natura zientziek duten hegemoniaren aurkako eraso da.

Hegemonia horri aurka egiten zaionean, agerian geratzen da hegemonia hori bera gurtzen dutenen artean sortzen den beldurra. Hegemonia talde ezberdinen arteko aliantza baten ondorio izan ohi dela kontuan hartzen badugu, “nor da ikerketa artistikoaren beldur?” galderaren erantzunak talde ezberdin horiek deskribatu beharko ditu, baita haien arteko aliantza hegemonikoak eraikitzeke moduak ere. Etorkezuneko kontra-hegemonia talde ezberdinen arteko aliantza alternatibo batean oinarritu beharko litzatekeela pentsatzen badugu, zein aliantza motak hegemoniari kontra egin diezaiokeen deskribatzen saia gintezke. Hau da nire hipotesia: ikerketa artistikoaren kontzeptua eta ikerketa artistikoaren inguruko diskurtso bat eratzeak beldurtu egiten dituela akademia eta artearen munduko taldeak eta baita unibertsitatekoak eta mundu zientifikokoak ere. Esan beharrik ez dago akademia eta unibertsitateen arteko aurkaritzak jada zentzurik ez duen lekuetan —akademiak unibertsitate bilakatu direlako edota unibertsitatean integratuak izan direlako—, ez dela desagertu ikerketa artistikoari zaion beldurra.

Lehenik eta behin, goi mailako hezkuntzaren irakaskuntzari, eta baita hezkuntza artistikoari ere, ikerketan oinarritzera derrigorlortu zitzaionean, batzuk ulertu zuten akademiek ikerketa *zientifikoa* gauzatu behar zutela. Baliteke batzuk benetan ikertzeko obligazio hori gaizki ulertu izana (kontuan hartuta natura zientzien hegemonia ikerketaren definizioaren inguruan), baina nik beste hipotesi bat dut: nik uste dut batzuk nahita gaizki ulertu zutela akademiek ikertzeko obligazio horrek ikerketa *zientifikoa* gauzatzea esan nahi zuela, benetan beldur ematen ziena... ikerketa *artistikoa* zelako. Eta hori zergatik? Kontua da “ikerketa” “ikerketa zientifikoarekin” identifikatzeko egoskorkeria horrek aske uzten dituela akademia-aren barruan bestelako ikerketarik ez gauzatzetik. Honakoa argudio hau darabilte: artea eta zientziak ez dira gauza berbera, artistak ez dira zientzialariak eta ez lukete horrelako prestakuntzarik jaso beharko, eta, hortaz, ez dauka inongo zentzurik akademiek ikerketarik burutzeak. Jarrera horren aldekoen artean, gehienek uste dute artea jeinuaren produktua dela, beste batzuk arteak hainbat gaitasun teknikorik osatutako multzoa direla eta azken batzuk, arteak jeinutasunaren eta gaitasun teknikoaren arteko nahasketa direla.

Edonola ere, Bolognako Prozesuan parte hartzeko konpromisoa hartu duten goi mailako hezkuntzako erakundeen artean, badira ikerketaren monopolioa zientziarena ez dela defendatzen dutenak, eta baita ere artean ere ikerketa osagai garrantzitsu bat duela esan daitekeela eta Bolognako Prozesuan parte hartzeko akademiek hartutako konpromisoak ikerketa artistikoa, eta ez zientifikoa, garatzeko konpromisoa dakarrela. Hala, pentsa daiteke ikerketa artistikoak esan nahi duela praktika artistikoa ikerketa

zientifikoaren baliokide gisa deskribatu daitekeela nolabait. Beraz, proiektu artistikoa artistikoki edo gaika ikertu beharreko arazo artistiko baten formulazioarekin hasiko litzateke, eta formulazio hori artistak hasierako arazo artistiko horri eta haren testuinguruari erantzuteko erabiltzen duen artelan, ekintza, performance edo adierazpen bilakatu daiteke, ala ez.

Ikerketaren kontzeptu pluralista defendatzeko erabilgarria izan arren, kontuz ibili behar dugu argudio analogiko horrekin. Ikerketa artistikoa eta ikerketa zientifikoa analogoak direlako ideia horri helduta, batzuk pentsatu dute arte akademietako emaitza ikertzaileak unibertsitateetan ikerketa zientifikoaren emaitzak neurtzen diren era berean aztertu beharko genituzkeela. Datozen hamar urteetan, eztabaida handiak egongo dira arte akademietan, horietan garatzen den ikerketa artistikoaren emaitzak neurtzeko eta erreferentziako irizpideak ezartzeko moduen inguruan.

Eztabaida horren barruan, zientzialariek eta erakunde zientifikoek azkenik onartu eta ulertu dute ikerketa artistikoak ez duela liburuetan eta espezializatutako aldizkarietako artikuluetan agertu behar. Azkenik onartu dute ikerketa artistikoa formatu ezberdinetan “argitaratu” daitekeela: erakusketak, kontzertuak, performanceak, artelanak, filmak, bideoak, diziplina arteko sinposioak, edo... diziplinartekotasunari buruzko sinposioak. Hasiera batean, akademiek kontzesio horiek era euforikoan balioetsi zituzten ikerketa artistikoak eman ditzakeen emaitza ugariak ikusita, hau da, ikasleek edo irakasleek sortutako erakusketak, kontzertuak, performanceak, artelanak, filmak eta bideoak. Ikuspegi kuantitatibo batetik, akademiarik txikienek ere ikusi zuten unibertsitate handien “argitalpen” kopurua gaitzetea oso erraza izango zela.

Dena dela, baliteke eztabaidaren hurrengo fasean (gaur egungo fasea), horren euforiko ez egoteko arrazoiak aurkitzea. Orain, argitalpen artistikoak zenbatzeaz gain, horrelako argitalpenak kategoriak sailkatzeko modua ezartzea eskatuko zaie akademiei. Era berean, kategoria horiek ikertzaile artistikoen komunitatearentzat duten garrantziaren arabera ere banatu beharko dituzte, A, B edo C kategoriako aldizkarietan argitaratutako argitalpen zientifikoekin egiten den bezalaxe. Eztabaidaren ikuspuntu berri horrek nabarmen kalte dezake ikerketa artistikoa, giza zientziak kaltetzen dituen bezalaxe.

Ikerketa artistikoaren aitortpen ofiziala emaitzak aztertzeko ikertzaileek ezartzen dituzten irizpide zentzugabeen arabera den bitartean (ikerketa zientifikoaren analogiez mozorrotuta), ikerketa artistikoa natura zientziekin parekatuko da, eta ez giza zientziekin. Ikerketako kontzeptu pluralista baten aitortpena —ikerketa artistikoa ere barne hartuko duena— lortu nahi duten ikertzaile artistikoek kide asko aurkituko dituzte giza zientzien arloan aritzen diren artean, horietako askok haien emaitzak ebaluatzen dituzten metodo zorrotzei ere aurre egin behar baitiete. Giza zientzietako ikertzaile askok ez dute onartzen nazioarteko aldizkarietan argitaratzen diren eta adituen berrikusketa jasaten duten artikuluen formatua euskarri akademikorik garrantzitsuena izatea, natura zientzietan gertatzen den bezala. Natura zientzietako ordezkariak beren iritzia inposatzen saiatzen dira: izaera orokorreko egunkarietan eta aldizkarietako entseguetan argitaratzen diren liburuak, antologiak, artikulak eta kritikek ez dute balio akademikorik ia, nahiz eta azken hamarkadetako filosoforik garrantzitsuenetako batzuk, adibidez, ez duten ezer ez idatzi beren kideek

berrikusten dituzten nazioarteko aldizkari akademiko horietan, eta, haien inguruan, aldiz, ehunka eta milaka artikulak idatzi dira nazioarteko aldizkari akademikoetan.

Bigarrenik, goi mailako hezkuntzaren irakaskuntza orokorra, eta hortaz, baita hezkuntza artistikoan ere, nahitaez ikerketan oinarritu beharreko obligazio hura akademietan ematen diren ikastaroetako ikasketa programetan *teoria gehiago* —eta ondorioz, *praktika gutxiago*— sartzeko obligazioztat hartu dute askok. Baliteke bigarren jarrera hori aurrenekoaren aldaeratzat ulertzea. Baina, ikastaroen banaketari buruz ari da gehienbat, eta, hortaz, baita akademietako teorialarien eta artisten lanpostuen banaketari buruz ere. Jarrera hori defendatzen dutenek alde handia ikusten dute teoriaren eta praktikaren artean: haien ustez, ikerketa ez da artistaren erantzukizuna, teorialariarena baizik. Jarrera horretan iritzi ezberdinak aurki daitezke. Gutxi batzuk uste dute arte akademietan ez dagoela lekurik teorikoentzat. Badaude arte akademietako curriculumean teoria pixka bat egotea gaitz txikia dela uste dutenak ere. Azkenik, badago teoriaren pixka baten eta praktikaren askoz ere gehiagoren artean nolabaiteko oreka egon beharko litzatekeela uste duenik ere. Horien artean daude akademian ikerketan aritzen diren teorialari batzuk egotea begi onez ikusten dutenak, akademiak ez dezan arazorik izan ikerketaren bat garatzen ari ote den galdetuz gero. Horiek akademietan teorialariak behar direla uste dute, agintariek akademiek ikerketa ekoiztea nahi dutelako. Horrelako jendeak (oraindik) ez du ulertu ikerketa akademiaren erantzukizuna dela, teorialarien eta artisten artean partekatu behar dela, eta proiektu komunaren itxura hartu behar duela, askotariko metodologiak erabiliz edota metodologia ezberdineko banakako proiektuak erabiliz.

Teoria eta praktika artistikoaren arteko harremana ikuspuntu manikeo batetik ikusten dutenak ez dira batere eroso sentitzen figura hibridoekin, hala nola teoriak garatzen dituzten artistekin edota praktika artistikoak garatzen dituzten teorialariek. Ikerketa artistikoaren kontzeptuak figura hibrido horiek balioesteko aukera ematen duen neurrian, esan daiteke kontzeptu horrek beldurtu egiten dituela artisten eta teorialarien lan akademikoa argi eta garbi bereiztea nahiago duten horiek. Teoriarekiko inongo interesik ez duten artistei dagokienez, teoriarekiko inongo interesik ez duten beste artistak nahiago dituzte, eta ez hori bakarrik, jarduera artistikoarekiko inongo interesik agertzen ez duten zientzialariak ere nahiago dituzte, margolarien jeinuarekiko miresgarritasun inuzente batetik haratago, eta ez filosofo, soziologo eta kultura ikasketak dituztenena, etengabe jeinu horiek lotsan uzten baitituzte proiektu artistikoei buruz egiten dituzten ekarpen diskurtsiboekin, eta, era inplizituan edo esplizituan, horiek sinisten duten estetikari aurka egiten dietela baitirudi.

Nire ustez, egokiena da akademian arteekiko benetako interesa duten teorialariak —adibidez, artearen historiagileak edota artearen teorialariak— edukitzea, artea azterlan zientifiko bat egiteko gaitzat baino, pentsamenduak, gogoetak eta bestelakoak adierazteko eta komunikatzeko baliabidez josten dutenak. Ziur nago erakusketak, adibidez, ez direla artista edo komisarioen pribilegio eskusiboa. Artistek liburuak idazteko eskubidea duten bezalaxe, filosofoek ere erakusketak prestatzeko, performanceetan eta kontzertuetan parte hartzeko eta filmetan edo bideotan lan egiteko eskubidea dute, eta ez bakarrik laguntzaile moduan, baizik eta proiektua haien ikerketa aurkezteko baliabide legitimo bezala erabiliz. Akademiek akademizazio prozesu hori beren buruarenganako

segurtasun osoz onartu behar dutela uste dut, etaprozesua unibertsitateek akademietan sortutako giro esperimentalez ikasteko obligazio moduan har lezakete. Zer gertatuko litzateke akademizazioa arte akademiak unibertsitate bilakatzeko obligaziotzat ulertu ordez, unibertsitateak arte akademia bilakatzeko obligaziotzat ulertuko bagenu? Besteetan ere esan dudana bezala, ez dut uste arte gaietan doktoretza bat egin nahi duen artistak tesia nahitaez idatzi behar duenik. Are gehiago, guztiz baztertzen dut ideia hori. Horren ordez, filosofian doktoretza bat lortzeko, filosofo bat filma ekoizten ikustea gustatuko litzaidake.

Noski, horrelako ideiak ez datoz bat diziplinen artean muga zehatzak berrezartzeko eta berrarautzeko joera erreazionarioarekin. Egia izango ote daazkarregi eraman dugula inter/multi/kros/trans-Europa Express hori? Ez dut uste. Nik uste dut azken oztopoa edo horma bota dugula, hots, artista eta teorialaria bereizten zituen hura. Egungo akademian, artea eta teoria genero (hitzaren bi esanahietan) ezberdintzat hartzen badira, eta, beraz, artistaren eta teoriararen lana modu protekzionista batean bereizten bada, iritsi da *gender bending* akademiko pixka bat aplikatzeko unea.

Ikerketa artistikoari buruzko diskurtso bat eratzea, diskurtso horri esker ikerketa aurkezteko onargarri bilakatzen diren euskarri anitzak, diskurtso hori hedatzen duten hezkuntza eta arte erakundeen sareak, unibertsitatean giza zientzietako atal eta ordezkariekin eratzen hasten diren aliantzak... horrek guztiak natura zientzietatik orain arte izandako hegemoniaren bukaera eragin dezake. Hegemonia hori guztiz agerikoa da. Izan ere, natura zientzietatik modu guztiz erredukzionista batean balioesten baitituzte lortutako emaitza ikertzaileak, eta ikerketara bideratutako funtsen banaketa, neurri handi batean, horren arabera baita. Erakundeetan eta horietatik kanpo ikertzaileek elkarren artean egiten dituzten aliantza estrategikoei esker, natura zientzien hegemonia naturala suntsitzea lortzen bada —nahi gabe bada ere—, Bolognako Prozesuari begi onez begiratzeko arrazoi on bat izango dugu: bere burua suntsitzeko gaitasun bitxia duela.

DIZIPLINA ZEHARKAKOTASUNA / OSOTASUNA / KRITIKA

Gail Day

Leeds Unibertsitateko Arte Ederretako, Artearen Historiako eta Kultur Ikasketetako Fakultateko irakaslea da. Era berean, Londresko Institute of Historical Research institutuko *Marxism in Culture* ikerketa-mintegiko antolatzaileetako bat da. Gail Dayren testuak *Oxford Art Journal* (bertako editorea izan zen), *Third Text* eta *Radical Philosophy* aldizkarietan azaldu dira. Idatzi duen azken liburua, *Dialectical Passions: Negation in Postwar Art Theory*, Columbia University Press argitaletxeak argitaratu du 2010. urtearen amaieran.

I

Gogoeta egiteko eman dizkiguten gaiak interesgarriak iruditzen zaizkit; izan ere, ez dira mugatzen “artearen arazoetara” (eta hori ohikoa bihurtu da), ezta gure metodologia gustukoenetan zentratzen ere (bazterrezinak badira ere). Horren ordez, kritikak egiteko gizarte-matrizeari eta matrize instituzionalari aurre egiteko eskatu digute (artearen zein artearen teoriarik edo ezagutzaren inguruko beste edozein eremutan). Eztabaidatzeko eman zizkiguten gaien artetik, bik eman zidaten atentzioa: diziplina ondokotasunera emandako aldaketak benetan aurre egin ote dien haren sorrera eragin zuten gizarte eta politika-arazoei, eta posible ote den diziplina zeharkakotasunaren hasierako asmo handi horien itxikeriari aurka egitea. hirurogeita hamar eta laurgeiko hamarkadetan, arteen eta humanitateen arloan emandako praktika teorizatuetarantz egin ondoren gertatutakoari buruz gogoeta egiteko eskatu digute funtsean, eta, zehatzago esanda, “artearen teoriaren” gorakadatik gertatutakoari buruz. Kritikaren teoriaren (eta literatur kritikaren) historiaren une batzuk hartuta, diziplina zeharkakotasunaren helburuak kritika askatzailearen tradizioetatik eta legatuetatik zein gizarte osoa berregituratzeko nahietatik bereizezinak direla azaltzen saiatuko naiz. Kritikak edo “kritikotasun” sozialaren espirituak politikoki etorkizun *eraginkorra* eduki dezaten, hau da, kritikak eta kritikotasun sozialak muturreko kritikak aldarrikatzen zituen itxaropenak bete ditzaten, proiektu horiekin konprometituta daudenek kritikarekin bat egitea ez dela nahikoa aitortu beharko dute. Horren ordez, kritika mota bereizi baten indarra gogoraztea proposatu nahiko nuke, sozialki prozesuala eta praxiala dena (hori eginda ere, eraginkortasun horren aurrebaldintza baino ez dugu lortuko, eta ez horren bermea). Artearekiko eta kritikarekiko konpromisoak diziplinen mugetatik haratago garamatza.

Zalantzarik gabe, diziplinaz gaindikoaren, artekoaren eta zeharkakoaren eta diziplina aniztasunaren hasierako helburu asko artearen teoriaren edo praktika bera teorizatzearen eremuan instituzionalizatu dira, Erresuma Batuko arte-hezkuntzan “arte” “kritikarekin” batera hedatzeraino. Gaur egun, intuizioaren aurkako oinarritzko hainbat ikasgai ikasten dituzte ikasleek, unibertsitateko edo arte-eskoletako hezkuntzaren zati estandarizatu moduan. “Kritika-trebetasunetan” ere, burokratizatutako indarra hedatu da, eta erreferentzia-gune gisa agertzen dira gradu-ikasketak ebaluatzeko estandarretan (eta, liburu honen beste zati batzuetan azaldu bezala, “ikerketarekin” gurutzatzen dira Europar Batasunako beste leku batzuetan, Bolognako hitzarmenaren eraginpean). Pentsemendu kritikoak berez artearen duen eragina gutxiesteak eta arte-ikasketak jorrazteko modu zaharragoak aldarrikatzeak oso ikuspegi estua eta eskasa erakutsiko luke. Azken bi hamarkadetan, biltzar nahikoak egin dira “teoriaren” eragina txikitu nahi zutenak biltzeko, artearen esparruan ongietorria ez zen arrotz baten moduan ikusten baitzuten. Kritikaren eta teoriaren instituzionalizazioaren inguruko nire behaketen xedea ez da “teoriak” arte-ikasketetan duen presentzia zalantzan jartzea, eta nire ustez, Unibertsitatean intuizioaren kontrako ideiak ikasteak oraindik badu bere balioa. Horren ordez, xedea da aitortzea kritikaren asmoetako batzuk kapitalismo modernoaren baliabideen eta helburuen kontra-asmo estuetan instrumentalizatuta geratu direla. Instituzionalizatzeko-prozesu hori neoliberalismoaren agintepaan gertatu da hein handi batean, eta subjektu global berriak (erdi mailako klase liberalizatua, gizartearen alderdi publiko, produktibo eta efektiboak administratzeko

1. Paul de Man, "The Resistance to Theory", *The Resistance to Theory* obran, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 3-20 orr.

funtzioa duena) entrenatzeko teknikak ekarri ditu. Are gehiago, Paul de Man literatur teorikoak bere garaian argudiatu zuen moduan, "teoriaren aurkako erresistentzia" ez da batzuek ikerketa teorikoari dioten beldurtzat ulertu behar, baizik eta teoriaren beraren funtsezko proiektu moduan: teoriaren aurkako erresistentzia teoriaren beraren definizioa da¹.

II

Artearen teoriaren eta kritikaren instituzionalizatzearen testuinguru neoliberal aitorzearekin batera, oso garrantzitsua da gaur egungo artearen inguruko guztia merkatu neoliberalaren isla izatera ez murriztea. Arteari buruzko azterketa kritikoetan, nagusi bihurtu da hein batean ikuspegi hori. Ez dago kritika-jarduera eskasiarik —ez artisten artean, ez idazleen artean—, eta, hala ere, merkataritzan murgildutako mundu batean bizi garela entzuten dugu etengabe, eta artearen kritika merkatuaren interesen berniz-geruza besterik ez dela. Uste dut kritika-ildo hori soil samarra bihurtu dela, bereizitasun gutxikoa: amateurra ez den arte-ekoizpen alderdi oro pintzel berarekin eginda baleude bezala ikustea da joera. Argudio horren hainbat aldaera daude; praktikan konbinatu egiten dira, eta labur-labur azaldu nahiko nituzke hemen.

Ikuspegi horietako lehenak artea boterearekin lotzen du, hala negoziotako boterearekin nola sormen-industria izenez ezaguna den ekonomia-atalarekin. Lotura hori Charles Saatchiren funtzioan zentra daiteke, adibidez, edo artea finantza-espekulaziorako tresna gisa duen funtzionamenduan. Artea sartzearen inguruko kontu hori soziologikoa izaten da kasurik onenean; gehienetan, ordea, tonu moralista hartzen duen kazetaritza populistan ikusten dugu (artearen munduko pertsona ezagunenganako lilura galdu gabe)². Argudio horren aldaera batek artea pribilegio-esfera dela kritikatzten du, artea boterea eskuratzeko modu gisa ulertzeko modua azpimarratuta. Pierre Bourdieuren museoen soziologian oinarrituta, moralista den ikuspegi horren arabera, artean parte hartzea kulturalki "bereiztea" da, "kapital sinbolikoa" erakustea, alegia. Beste narratiba batek artea merkantziarekin identifikatzen du, sortzaileagoa den maila batean. Lotura hori ez da hain "soziologikoa", eta kritikaren teoriaren diskurtso politikoetatik edaten du; gainera, Georg Lukács-en gauzatze ideian oinarritzen da. "Ikuskizun" (Guy Debord) eta "kultur industria" (Theodor Adorno eta Max Horkheimer) bezalako kontzeptuetatik abiatuta, kapitalak bizitza sozialean eta psikikoan duen gero eta kontrol handiagoa izaten du ardatz. Tonua askoz ere teorikoagoa da, eta, askotan, halako kutsu malenkoniatsua edukitzen du. Merkantziaren ikuspegi horren bertsio sendoagoak ere Lukács (eta Georg Simmel) du abiapuntu, eta paralelismoak edo homologiak ezartzen ditu kulturaren hainbat alderdiren eta kapitalismoaren hainbat ezaugarri sozialen artean. Bi joera nagusi daude jarrera berdintzaile horretan: lehenak homologiak identifikatzen ditu kulturen eta lan-praktika, prozesu edo harreman moten artean. Joera horren adibide goiztiar ego-kia da Siegfried Kracauerrek Fordismoaren eta Taylorismoaren eta "Tiller Girl" delakoaren "masen apaingarriaren" artean egindako alderaketa. Beste bat adibide bat sublimazioaren eta desublimazioaren inguruko Herbert Marcuseren ideia zoragarriak dira. Oraintsuagoko beste adibide batzuek artea "lan immaterialarekin" lotzen duten beste ezaugarri jakin batzuk aitor ditzakete, edo arteak *management* garaikidearekin konpartitzen dituen hainbat teknika edo trebetasun aurkitu, hala nola arte erlazionalak

2. Hal Fosterren joera "erlazionalenek", berak "Arte-festa" [*arty party*] deitutakoak, erakusketa babestuak eta multinazionalen kapitalaren korporazioek sustatutako ardo eta kanapeak dituzte. "Arte-festa" hori, baina, autokonplazentzia sozialtzat eta miopiatzat baino zerbait gehiagotzat har daiteke: gizartearen hainbat nahi eta helburu eta gizartearen gaineko eragin kortasunik eza bereizten dituen espazioa metaforizatze ere balio du.

trebetasun afektiboak eta harreman-sareak sortzeko gaitasuna dituzten langile "dialogikoak" sortzeko baldintza modernoarekin identifikatzea. (Liburu honetako parte-hartzaileei aurkeztu zitzaizkien galderetako batzuek premisa hori eduki lezake abiapuntu). Horren ondoan, forma estetikoaren eta kapitalaren balio-formen arteko homologia ezartzen da —adibidez, diruaren, trukearen balioaren, finantza-kapitalaren edo fikziozko kapitalaren artean—, kapitalaren oinarri diren printzipio abstraktuenetan lotura ezartzeko (Adornoren eta Fredric Jamesonen lan batzuk bereziki eragin handikoak izan direla uste dugu).

Jarrera horiek guztiek gizartearen gero eta itxiera handiagoaren edo indar heteronomoekiko lotura gero eta handiagoaren narratiba proiektatzen dute, hein handiagoan edo txikiagoan. Oso *egitura* ezagunak erabiltzen dira horretarako. Adibidez: "materialen" ordez, "immaterial" edo "desmaterializatu" jartzea; askatasunaren ordez, ezabaketa; "objektuek" eta "gauzek" ardatz izateari uzten diote, "harremanen" edo "erlazionalitatearen" alde; erabileraren balioak trukearen balioari (eta fikziozko kapitalari) uzten dio lekua, erdiguneak "kanpoaldean" edo "hutsik" geratzen direlako (edo hori esaten digute behintzat). Kontua ez da narratiba horiek funtsik ez edukitzea. Arazoa da noranzko bakar batean funtzionatzea, historia eta gaur egungo joera orokorrak sinplifikatuta. Gainera, modu guztiz aldebakarrean irakurtzen dituzte Marxen merkantzia-gizartearen teoriaren pasarte batzuk. Jarrera horietako gehienek kutsu kontra-teleologiko eta kontra-historizista izan arren, teleologia inplizitua dute euren narratibek. Atentzioa ematen du maiz gainbehera baten ondoren sortu izanak, artea "libre" edo, gutxienez, gaur egun baino "libreago" zeneko unearen miraz. Kapitalismoaren gorakadaren aurrekoa izaten da garai hori, edo horren lehenengo urteetako (xix. mendeko "*laissez-faire*" kapitalismoari edo kapitalismo "liberalari" lotutakoa). Nik zalantzak ditut askatasun handiagoko garai hori existitu ote den. Egile gehienak —gizon zein emakume— arteak kapitalarekin duen lotura nonahi aurkitzen saiatzen badira ere, ez litzateke inolaz ere burugabekeria artea gaur egun *inoizko unerik zailenean dagoela* pentsatzea. Agian, ez luke guztiz harrigarria izan behar kapitalaren erakundeetan artea "sartzearekin" batera asimilazio horren ukapenak ere aurkitzeak. "*Manifestu komunista*" 1848. urtean argi utzi zuen bezala, modu dialektikoan ulertu beharko litzakete kapitalismoa, murrizketa berriekin batera askatasun berriak eskainita —historikoki hitz eginez. Laburbilduz, narratiba kritiko gehienek dialektikaren zati bat kendu dute. Bereziki, giza gaitasunaren alderdi askatzaileak kendu dituzte, baita askatasunaren aldeko diskurtsoaren alde egin edo hori aldarrikatu nahi izan dutenean ere. Are gehiago, gaur egungo teoriko horiek nekez egiten dute gogoeta euren deskribatzen dituzten indar instituzional horietan duten posizioari buruz. Gehienetan, muturreko kritikak artearen estatusaren iritzi txarra izaten du; baina, horrekin batera, beretzat gordetzen du kritika-lana (bere buruan duen konfiantza horrek iradokitzen du berak bakarrik duela kritikotasun pixka bat). Hortaz, tentagarria izan liteke ohiko ikuspegiari buelta ematea, eta, itxurek erakusten dutena alde batera utzita, kritika eta teoria praktikaren atzetik doazela esatea. Tentagarria litzateke, garbi-garbi geratuko bailitzateke; baina, ongi pentsatuz gero, "leheneratze" hori ez litzateke nahikoa izango. Pixkanaka-pixkanaka azalduko dudun moduan, teoriaren eta praktikaren arteko bereizketa baten ingurukoa izango da auzia; baina ez arteaz idazterakoan eta artea egiterakoan dauden lan-banaketekin bat datorren bereizketa (nekarri) horren ingurukoa.

3. Toni Negri, “Keynes and the Capitalist Theory of the State post-1929”, in *Revolution Retrieved. Selected Writing on Marx, Keynes, Capitalist Crisis and New Social Subjects (1967-83)*, P. Saundersek eta E. Bostanjoglu itzulita, Londres: *Red Notes*, 1988, 13. or. Saiakera hori italieraz argitaratu zuten aurrena, in *Contropiano* 1, 1968.

4. Immanuel Kant, lehen edizioaren prefazioa (A xi., oharra), *Critique of Pure Reason*, Norman Kemp Smithek itzultitakoa, Londres: Macmillan, 1929, 9. or.

5. Kanten *Arrazoi hutsaren kritika* lanaren “epaimahaia”; arrazoiaren oinarriez galdetuta, arrazionalisten “arrazoiaren epaimahaia” ren ustezko zilegitasuna zalantzan jarri nahi zuen. Kant, *Critique of Pure Reason*, A 751/B 779. Ikus, halaber, Howard Caygill, *A Kant Dictionary*, Oxford: Blackwell, 1995, 139. or.

6. Karl Marx, “Letter to Arnold Ruge”, 1843ko iraila, *Deutsch-Französische Jahrbücher*. Cf. Marxen komentarioak, “Afterword to the Second German Edition” bere lanaren amaieran, *Capital*, 1. libk. Kritikaren indarra eta askatasuna —“norberaren arrazoia gai guztietan publikoki erabiltzeko askatasuna”— Kanten honako testu honetan ere ikus daiteke: ‘Zer da Ilustrazioa?’ “Galderaren erantzuna” (1874), *Political Writings*, H.B. Nisbetek itzultitakoa, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, 54-60 orr. Hala ere, Prusiako Federiko II.a erregeak baimendutako erlijio-pentsamendu askatasunarekin lotzen du Kantek askatasunaren inguruan duen ideia.

7. Peter Osborneren iruzkin hau zuzena da: “marxismoa da kultur ikasketen inguruko prestakuntzaren bitartekari iheskorra”. Ikus Peter Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, 10. or. “Pragmatismoa marxismoaren ondorengo inkontziente filosofikoa da” ideia du abiapuntu, 9. or.

III

Entsegu honen helburuei begira, nire kezka nagusia ez da izango kapitalismo berankorraren erakundeek eurentzat hartu duten diziplina zeharkakotasun kritikoa formen ingurukoa, ezta lehen oso kritikoak ziren agente batzuek euren burua “saldu” duten modua ere. Ez naiz zentratuko, ezta ere, erakundea etengabeko auto-kritikarako makina bihurtu izanaren arazoan (Toni Negriren aspaldiko esaldi hark zioen bezala, kapitalak bizirik irauteko soilik irakurri omen zuen “*Das Kapital*”)³. Gai horiek guztiak gai serioak dira, baina esan nahi nuke kritikaren ideiarekin bilakaera eta jarrera “kritikoen” mugak bere horretan hartzea izan daitekeela arazoaren jatorria. Zehatzago esateko, iradokiko dut kritika-eredu gehienek endemikoa dutela jarrera aporetiko jakin bat (kritikaren teoriaren beraren mugetako baten moduan ere uler liteke hori).

Nire ikuspegia ez dago mugatuta “artearen kritika” izeneko eremu instituzional berezi horretara. Artearen kritikaren hainbat bertsio hartuko ditut, noski; baina merezi du esatea, “kritika” (edo kritikotasuna, eta abar) esaten dudanean, horren zentzurik zabalenean ari naizela. Honela definitu zuen Immanuel Kantek bere garaia: “kritikaren garaia, dena mendean hartzen duena”⁴. Haren asmoa zen dogmatismo arrazionalistari (eta eszeptizismoari) aurre egitea; baina, askoren ustez, Kanten filosofiak aukera ematen du haren kritikotasuna epaien (“epaitegiaren”)⁵ mende gera dadin. Kanten filosofia kritikoa metakritikak abiapuntu hartuta, giza askatasuna aurkitzeko tresna moduan garatu zen kritika —adibidez, kritikaren teoriak proiektu soziopolitikoarekin zuen konpromisoan, harreman sozial kapitalistak gainditzeko, edo adibide zaharrago bat hartzeko, Karl Marxen dialektika “existitzen den ororen kritika gordina” zela ulertzean⁶. Kritikaren alderdi askatzaile hori diziplina zeharkakotasunaren handinahiaren ezaugarri nagusietako bat bihurtu zen, edo, beste modu batera esanda, diziplina zeharkakotasuna helburu kritiko horren adierazpen bihurtu zen.

Kritika askatzailetik diziplina zeharkakotasunera igarota, oso jauzi handia ematen dudala emango du. Baina kritikaren teoriak ezker berriarentzat [*new left*] duen funtzioa — eta ezker berriak diziplinen eraldaketan, diziplina —zeharkakotasunaren sustapenean eta artearen nahiz kultur teoriaren garapenean duen funtzioa— aitortuz gero, urrats nahiko txikia da jauzia. Antzina “gizarte zientzienak” ziruditen hainbat arazok eragina izan zuten “arteetan eta humanitateetan”. Teoriaranzko aldaketa orain estrukturalismoaren eta post-esktrukturalismoaren gero eta garrantzi akademiko handiagoarekin lotzen bada, garrantzitsua da onartzea hasieran oso garapen desberdinak izan zituela. Gaur egun hirurogeiko hamarkadaren “testuinguruaren” zati gisa baino hartzen ez bada ere, edo garapen horietan bitartekari lauso baten funtzioa duen arren, bereziki garrantzitsua izan zen ezker berria garai hartan⁷. Zalan-tzarik gabe, irekitze intelektuala lehenago hasi zela esan zitekeen, ezkerren lehenagoko ekintzen inguruan; baina bazterrean gertatzen ziren, gehienetan: normalean, oso harreman ahulak zituzten erakunde akademikoekin, eta objektu artistikoen azterketaz kanpoko faktoreak sartu nahiko balituzte bezala tratatzen zituzten. (Artearen historia sozialaren lehenengo uneetan pentsa genezake hemen, adibidez). Ezker berriko intelektualek ekimen horiek finkatu eta zabaldu zituzten, eta Britainia Handian, esate baterako —unibertsitate-sektorearen hedapenarekin eta arte-ikasketen eraldaketarekin batera gertatu zen— , erakundearen gainean eragina edukitzea lortu zuten. Zenbait alderditan pentsa dezagun, adibidez:

8. Erresuma Batuan zentratutako bi ikuspegi goiztiar ezagutzeko, ikus Fred Orton eta Griselda Pollock, “Memories Still to Come... An Introduction”, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester: Manchester University Press, 1996 eta Jon Bird eta Lisa Tickner, *The BLOCK Reader in Visual Culture*, Londres: Routledge, 1996, 11-14. orr.

9. Marcuseren ondoren, adibidez, psikoanaliaren erakargarritasun nagusia zen gizakiaren berezko sorrera ulertzeko moduak ez ezik, gizakiek ideologia sozial nagusietara atxikitze zuten moduaren ikuspegia ere eskaintzea, bereziki, eta, hortaz, uztarketa hori eteteke edo desegiteko modua, kapitalaren uztarketa sozialari eta psikikoari aurre egiteko.

arte kontzeptualaren joera politizatuenetan; zinemaren eta argazkigintzaren teoria neo-brechtiarrean; hirurogeita hamarreko hamarkadan garatutako ikuspegi sozialetan, historikoetan, marxistetan eta feministetan; kultur ikasketen gorakadan (Erresuma Batuan, berrogeita hamarreko hamarkadako *Worker’s Education Association* eta Raymond Williams eta E. P. Thompson izan zituzten jatorri). Hau ez da gertaera haietan sartzeko unea —haien historia oraindik idazteke badago ere⁸—, baina esan beharke genuke horietako bakoitzak ordura arte onartutako diziplina zentzuarekin haus-ten zuela ematen zuela. Arte kontzeptual politikoak arazo bihurtu zituen arteak autonomia auto-pentsakorra lortzeko zituen nahiak; argazkilaritzaren askotariko egoitzek erakundeen ohiko edukiekin hautsi zuten; ikuspegi kritiko eta sozialek —ofizialki artearen azterketaren inguruko benetako nahaspilatik “kanpo” zeudenek— eraldatu zuten artearen historia. Garai hartako diziplina terminoetan, “kanpo” zegoena “barruan” sartzen ari zen. Kultur ikasketek orduko ikasketa programetatik kanpo zeuden ezagutzaren ekoizpenaren eta ezagutza-guneen apologia egin zuten. Garapen horiek ezker berriaren ideiak sakabanatzea ekarri zuten —eta akademizazioa ere ekarri zutela esan daiteke.

Ezker berriak berriz orientatu zituen hierarkiak eta diziplinartasun modernoaren egitura, xx. mendearen erdialdera ezarri bezala. Horren forma hedatuarekin diziplina-espezialitatearekin hausteko nahia sustatu zuten, praktika “diziplinar” horiek beste kultur praktika batzuetara zuzentzea helburu izanik (adibidez, ikusizko arteak zinemaren teoriarekin edo literaturarekin lotuta, teknikak, ezagutzak eta prozedurak hibridatuz). Batzuentzat, diziplinek sustatzen zuten ikuspegi miopea saihestea zen hori, eta ikerketa aberasgarriaren eta sormenezko adierazpenaren aldeko apustua egitea. Beste batzuentzat, berriz, espezializazioak berak emandako botereei aurre egitea zen, diziplina-protokoloak eta ideologiak kritikatzeko eta aukerako metodoak garatzea (ikerketa militantea edo 60ko hamarkadaren hasieran Italian egin zen baterako ikerketa, besteren artean). Horrek helburu oinarritzakoago bat iradokitzen du: diziplina berezi batzuk errealitate sozial zabalago baterantz zuzentzea. Beraz, diziplina-espezializazioarekin ez ezik, gauzatze sozialaren ondorio eta muinarekin ere hausteko gogoia adierazi zuen teoriarantzko aldaketa horrek. Hortaz, metodoa hedatzea —metahizkuntza bideragarriak bilatzea— giza askatasunarekin zerikusia zuen arazo baten moduan ikusi zen, esplizituki-edo, giza harremanak berreraikitze politikak sortzeko helburu moduan, alegia⁹. Gainjartze eta loturekin ere, tentsio nabarmena zegoen espezializazioaren erronkaren eta gauzatzearen erronkaren artean.

Esan liteke Marxen eta tradizio marxistaren ordezkari nagusien lana “diziplinaz gaindikoa” izan dela beti (testuinguru honetan, baina, anakronikoa dirudi terminoak). Onar dezagun, orduan, Mendebaldeko marxismoaren eta kritikaren teoriaren helburuetako bat Marx beste “diziplina” edo pentsamendu-gorputzekin osatzea zela (Weber, Simmel, Freud, Spinoza, Lacan, eta abar erantsita); izan ere, batzuetan, baliabide intelektualak mugatuak zirela eta “ekonomian” txertatuta zeudela eman zezakeen. Onar dezagun, halaber, eztabaida marxistek diziplinen arteko gerretan banatzeko ohitura dutela (ekonomialariak filosofoen aurka, filosofoak historialarien aurka eta abar). Hala ere, gauza gutxi daude Marxek berak bere “ekonomia politikoaren kritika” gidatzeko egindako ahaleginen pare, aldi berean filosofikoki eta historikoki pentsatuz eta ezagutzaren sorreren (edo orientazioen) zatiketa oinarritzakoanetako

10. "Bitartekari" izateak ez du esan nahi "ezabatztea" edo "gainditzea".

batean bitartekari-lana egin baitzuen¹⁰. Hala ere, espezializazioaren erronkaren eta gauzatzearen erronkaren arteko tentsioa dago oraindik, nahiz eta saihestu nahi izan. Artearen azterketa marxistarekin konprometitutako adituak biltzen baditugu (historikoki orientatutako historialari sozial bat, filosofikoki orientatutako historialari sozial bat, soziologiaren eragina duen bat, gizarte orientazioko estetikako filosofo bat eta abar), ikusiko dugu zaila dela euren arteko "hizkuntza" komunik aurkitzea, ustez denak gauzatzearen erronkaren inguruko proiektu komun batean murgilduta egonda ere. Deigarria da zenbateraino zaila den artearen azterketa politikoan sartuta daudenezat "soziala dena" bezalako oinarrizko kategoria batzuen eraketari edo "lekuari" buruz ados jartzea.

Kasu berezi honetan, ez da arraroa. Espezializazioak gero eta profesional-talde txikiagoak sortzen ditu, euren diziplinen balioetan eta hizkuntzan adituak (horixe da Jürgen Habermasek eta Kanten kritika eta ezagutza-esferen bereizketari buruzko Weberren deskribapena uztartzen dituzten batzuek kontatzen dutena). Dena dela, itxura denez, arazoak paradigmekin du zerikusia batez ere: ez diziplina berezi bakoitzaren barruko paradigma aldakorrakin, baizik pentsamenduaren paradigmeekin, hots, diziplinek osatzen eta adierazten dituzten moduarekin. Hortaz, arte modernoaren teoria eta literatur teoria lotuta daudela eman badezake ere (biek dituzte kultur objektuak muinean, biek hainbat metodologia komunean, eta biek ikuspegi teoriko beren eragina), euren objektuetara orientatzeak eta euren azterketa-prozedurek —euren "ohitura" eta pentsamendu "diziplinek"— sorrera historiko desberdinaren arrastoak erakusten dituzte. Ondo dago buruan arazo horiek edukitzea ametszeko diziplina zeharkakotasunaren inguruan eztabaidatzen denean, eta batez ere, diziplina modernoak nola sortu diren kontatzerakoan, joera dagoelako ezagutza bereizi aurretik sustrai komun bat zegoela pentsatzeko: garai batean arteak bat zirela, eta "arte liberalen" eta humanitateen eskutik zihoazela, eta natur zientzien azterketa ezin zela horietatik guztietatik bereizi eta abar. Zalantzarik gabe, puztu eta amestu egiten da "bakartasun" hori. Munduaren ikuspegi erlijiosoaren mende zegoen, halere, horretatik eta horren kontra agertu baitzen lehen aldiz pentsamendu kritikoa. Kontu handiz imajinatu behar dugu diziplina zeharkakotasuna. Izan ere, diziplinartasun ezaren inguruko fantasiak pentsamendu kritikoa desegitea dakar, eta diziplina zeharkakotasunaren handi-nahiak, berriz, gorde ez egin behar du, horren mende baitago haren existentzia.

IV

"Kritikaren" inguruko hainbat parte-hartze garrantzitsutan jarri nahiko nuke arreta berriz ere; hain zuzen ere, nolabait ezker berriarekin lotutakoetan, parte-hartzaile, sustatzaile edo haren helburuen oinordeko gisa (batzuek hainbat funtzio bete litzakete batera). Erresuma Batuko kultur ikasketen eraketaren ordezkari garrantzitsuenetako bat, Raymond Williams literatur teorikoa, garrantzitsua izan zen diziplina zeharkakotasuna sortzeko; baina horrekin batera, ezinbesteko funtzioa izan zuen ezker zaharretik ezker berrirako trantsizioan. Hark "*Kritika* hitza hitz zaila bihurtu da" zioen¹¹. Williams ez zen kritikaren "definizioa" bilatzen ari, hitzaren sustraietara jota (etimologiaren zentzu formalean). Horren ordez, hitz gakoetako (*keyword*) baten moduan hartzen du "kritika": premisa ideologikoak eraikitzekeko prozesuen ikerketa da, gizarteak erantzun eta gure lexikoan sartutakoa. "Kritika" hitzaren

11. Raymond Williams, "Criticism", in *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Londres: Fontana, 1976, 74. or.

bi esanahi adierazi nahi ditu Williamsek, maiz elkarri gainjartzen zaizkionak. Bada esanahi komun bat, akatsak aurkitzearekin edo zentsuratzearekin zerikusia duena eta ingelesean xvii. mendearen hasierakoa dena. Horren ondoan, bada konnotazio espezializatu bat ere, xvii. mendearen amaieran sortutakoa, eta, horren arabera, epaiketa moduan ulertzen da kritika, eta gustuari, diskriminazioari eta ikasteari buruzko eztabaidekin lotzen da. Bere gogoetetan, kritika-jardueraren agerpen historikoa aipatzen du Williamsek (xvii. mendearen amaieran eta xviii. mendean), baita ongi hezitako klase sozial pribilegiatu baten aginte-nahiekiko eta konfiantzarekiko lotura ere. Gizarte-hierarkiaren hainbat adierazpenek bere ebazpenak sozialki eraikitako eta historikoki kokatutako ohi-turretan oinarrituta daudela aintzat ez hartzeak kezkatzen zuen Williams. Haren behaketa historikoak, baina, oinordetzan jaso dugun kritikaren zentzua aztertzekeko modu bat dira, eta II. Mundu Gerra baino lehenagoko eta ondorengo urteetan diziplina profesional gisa literatur ikasketen inguruan ematen zen prestakuntzak kezkatzen zuen bereziki. "*Keywords*" delakoaren sarreran dioenez, garai horretan finkatu zen "kritika ideien behin betiko nagusitasuna".¹² Erabilera modernoarekin beste kategoria batzuk berritu edo finkatu egin baziren ere, eta "kritikaren" kasuan, "zaila da ulertzea horren garapenaren azpian dagoen prestakuntza, oso bortitz finkatu baita gure buruetan"¹³. Williamsen argudioa da kritika kontzeptua arteari buruzko gure erantzunen nahitaezko emaitza balitz bezala sortu zela. Williamsen arabera, erantzun kritikaren naturalizazio hori "epaitzeko ohiturak (edo eskubideak edo betebeharrak) onartzen ez duen erantzun baten ulermenetik aktiboki dator"¹⁴.

Gai horren inguruko beste hainbat alderdi ere argitu zituen Williamsek. Epaiketa kritiko horretan, inpresio-jasotze hori jasotze-egoeratik isolatuta geratzen dela onartzen dela deskribatzen du, adibidez ("inpresio-jasotzearen isolamendua")¹⁵. Hortik abiatuta, begi bistako bihurtzen dira kritika epaiketa modu gisa hartzen duen eredu horrekin lotutako hainbat ezaugarri: kritikatzten den fenomeno bere testuingurutik bereizteke modua ("erantzuna benetako egoera eta gorabeheretatik bereiztea"); subjektu kritikoa (kritikaria) sentsazioen kontsumitzaile gisa sortzea eta "posizio hori benetako erantzun-terminoen abstrakzioekin" mozarrotzea, ideologiari dagokionez¹⁶. Ikusiko dugun bezala, ezaugarri horiek —edo horien antzekoak direnak— kritikaren (tradizionalaren) beste deskribapen batzuetan aurki daitezke.

Alderdi askotan bere irakasle izandako Williamsen ildoan berdinari jarraitzen zion Terry Eagletonek ere. Gizarte-harreman kapitalistak agertzearekin batera kokatu du kritikaren historia, eta kritika artearen barrutik sortzen den auto-gogoeta modu gisa arbuatu egiten du. Gainera, Eagletonek praktika instituzional moduan ulertzen du kritika, klase berriak edo klase berrien zatiak kultur unitate berri batean sartzen lagundu baitzuen, bai adostasunen bidez, bai batzen zituen ohitura eta tradizioak zehaztuta. Hauxe dio Williamsek kritikaren bere deskripzioaren amaieran: "[artearen inguruko] erantzunaren berezitasuna ulertu behar da beti, ez baita epaiketa, praktika baizik, eta harreman aktibo eta konplexuak sortzen baititu egoerarekin eta ohitura horren baldintzekin, baita beste hainbat praktikarekin ere, nahitaez"¹⁷. Baldintza horiek aztertuz, Eagletonek dio xviii. mendean kritika zela "instituzio ideologiko multzo oso bat: aldizkariak, kafetegiak, estetikak eta gizarte-tratatuak, klasikoen itzulpenak, ohitura onei eta

12. Williams, "Introduction", *Keywords*, 10. or.

13. Williams, "Criticism", *Keywords*, 75. or.

14. *Ibid.*, 76. or.

15. *Ibid.*, 75. or.

16. *Ibid.*, 76. or.

17. *Ibid.*, 76. or.

18. Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Londres: Verso, 1978 (1976), 19. or. Ikus, halaber, Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From The Spectator to Post-Structuralism*, Londres: Verso, 1984.

19. Eagleton, *Criticism and Ideology*, 17. or.

20. Eagleton, 20. or.

21. Eagleton, 20-21. orr. Urte batzuk geroago ere erabili zuen Eagletonek argudio hori: "estetikaren kategoriak Europa modernoan garrantzia du, arteaz hitz egiterakoan klase ertainaren nagusitasun politikoa lortzeko borrokaren mui-nean dauden gaiez ere hitz egiten duelako". Ikus, Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990, 3. or.

22. "Literatur estrukturalismoaren" adar berezi, historiko eta politikoa gisa hartzen du Williams-ek Eagletonen *Criticism and Ideology* artikulua. Ikus, Williams, "The Crisis in English Studies", *Writing in Society*, 207. or. Artikulu horretan bertan, Williams-ek dio "kultur materialismoaren" bere bertsioa 1970eko delat (210. or.). Williams-ek ustez, muturreko semiotika historikoa (historiaren lekualdatze estrukturalistaren ordeza) berak kultur materialismoa ulertzeko duen moduaren antzekoa izan liteke; biek diziplinaren paradigmen beraren gogoeta kritikoa egiten dute (ezagutza-objektuak definituta geratu beharrean), 211. or. Williams-ek dio Althusserren ereduak teoriaren bidez soilik azter daitekeen objektu bihurtzeraino orokortzen duela "ideologia" (207-8 orr.). *Criticism and Ideology*-k Williamsi buruzko atal nahiko zabal bat duen. Eagletonen iritziak, Williams gehiegi hurbiltzen da populismora, ia batere zehaztasunik ez duten kategoriarekin ("sentimenduaren egiturekin" adibidez) eta Marxismoarekiko harremanarekin (Gramsciren "nagusitasunaren" aldaketarekin, adibidez). hirurogeita hamarrek hamarkadan zituzten desberdintasunak honela laburbil litezke: batek nahiago zuen Althusser, eta besteak Lukacs. Ikus Eagleton, *Criticism and Ideology*, 21-42 orr. eta Williamsen saiakerak, *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*, Londres: Verso eta New Left Books, 1980.

23. Clement Greenberg-ek modernismoaren eta Kanten arteko lotura esplizituki ezarri zuen. Ikus Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1960), *The Collected Essays and Criticism*, 4. libk., ed. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press, 1993, 85-93 orr. Artearen historiari buruzko Kurt Forster-en saiakera eragileak, 1972. urtekoak, argi azaltzen du estetikak sortzen zituen zalantzak, desmitifikatu beharreko kategoria burgesatzat jotzen baitzen. Kurt Forster, "Critical History of Art, or Transfiguration of Values", *New Literary History*, 3. libk., 1972, 459-470 orr. Ikus, halaber, O.K. Werckmeister, "Marx on Ideology and Art", *New Literary History*, 4. libk., 1973, 501-519 orr. Ikus, baita ere, Paul De Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; egilea hil ondoren argitaratutako antologia horrek arazo hori ardatz badu ere, De Manen lehenagoko idatzietan ere "ideologia estetikoaren" dekonstrukzio kritikoa ikus daiteke.

moralari buruzko eskuliburuak"¹⁸. Alboko beste diskurtso batzuen artean dagoen praktika baten moduan ulertu behar da kritika¹⁹. Beste gai zehatzago bat azpimarratu nahi du Eagletonek, ordea. Hark dio kritika hainbat eremu ideologikoren "koiuntura jakin batetik" sortzen dela. Ohi ez bezala, estetikak funtzio garrantzitsua hartu zuen koiuntura horretan, eta "aurre-aurrean" kokatu zen, gizarte multzo horren gogoetagai zirenen eramaile pribilegiatu gisa"²⁰. Horrekin, Eagletonen asmoa ez da "estetika ideologiaren eremu nagusi bihurtzen dela" adieraztea, jarrera hori (beste termino batuetan planteatuta) oraintsuagoko estetika-teorian agertutako beste argudio batzuetan ikus badezakegu ere. Horren ordeza, estetikak beste diskurtsoekin "itunak" eratzeko gaitasuna duela dio, hala nola diskurtso politikorekin, etikoarekin edo erlijiosoarekin. Elkartzeko gaitasun horri esker, bere buruaz baino gauza gehiagoz hitz egiteko aukera du estetikak, eta, hori eginda, beste diskurtso horien laburpen zehatza bihurtzen da. Funtzio horren eraginkortasun berezia estetikaren ezaugarri berezietan dago, ordea: berehalako zentzumenak, afektibotasuna eta beste erakartzeko edo horiekin jolasteko gaitasunean²¹. Horren ondorioz, hainbat diskurtsoren arteko bitartekaritza-gune bihurtu zen kritika, gizarte kezken "eramaile" pribilegiatu horren egoitza nagusi eta horien gidari efektibo gisa. Hortaz, diskurtso-kontzentrazio horrek gizarte jarduera jakin batzuen mugetatik urrunago joateko modua ematen zion kritikari, osotasun sozialera iristeko. Kritikaren funtzioaren gizarte-posizionamenduaren ikuspegi hori hartzen badugu, arazo honen beste maila bateko —estuagoa eta bereizgarriagoa— garapen moduan uler daiteke "diziplinartasunaren" (eta hori gainditzearen) arazoa.

Williamsen deskribapenak formulazio oso zehatza dela onartu beharra dago, baina pentsa liteke kritika kultura-tresnak hartzearen gaineko inposizio soziala dela dioela, eta berak inposizio hori ezabatu nahiko luke. Ez dut uste Williams horren modu sinplean interpreta daitekeenik, baina begi bistakoa da bere argudioarekin Eagletonek ez duela interpretazio horretarako aukerarik ematen. Izan ere, estetikaren ezaugarriak kritika modernoaren gizarte-rolen inbrikatzen direla azaltzen du. Hortaz, "arte" eta "kritika" bereizita ikusiko ditugu, estetika-lan zabalago baten barruan daudela aitortzen ez badugu soilik. Aipatu ditudan Eagletonen eta Williamsen testuak hirurogeita hamarrek hamarkadaren erdialdekoak dira, nahiz eta, Williams-ek bere sarreran dioen bezala, *Keywords* hainbat urtetan garatutako argudioen eta ikerketaren laburpen moduan hartu beharko litzatekeen. Eagletonen argudioak hirurogeita hamarrek hamarkadako kultur teoria anglofonoaren abangoardian daude, eta -kritikaren "autonomia erlatiboaren" eta "ebazpenen" zailtasunaren indarrarekin- ohikoak dira garai hartako ezker berriaren interes teorikoetan (eta batez ere Louis Althusserrenetan, Pierre Machereyren bitartez)²². Hala eta guztiz ere, artearen kritikaren arazoari aurre egin behar diote bi egileek, autonomia modernistaren asmoetara eta garai hartan Kanten filosofiarekin lotzen zen "interesik ezara" zuzendutako kritika ideologikoaren unea islatzen duen ikuspegi historikotik eta politikotik eta kulturaetik. Kanten filosofiari "ideologia estetiko" izena eman zitzaion gero, eta esan behar, askok horren legatua arbuatzen zutela²³.

24. Eagletonen *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990 aldaketa horren sintoma da, argudio bikoitza proposatzen baitu: batetik, kapitalismoaren prestakuntza ideologiko moduan hartzen da estetika, eta bestetik, nagusi den ideologiari aurre egiteko gune baten eskaintza gisa.

25. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, Londres: Routledge, 2000 (hemendik aurrera, *PCT*). Ikus lehenengo atala, 1-19 orr., eta, bereziki, 16-19 or. Dioenez (7. or.), kultur ikasketek eta Frankfurteko Eskolako Kritika Teoriak espezialismo bat osatzen dute "diziplinaz gaindiko orokortasun" batean. Horren izaera historikoa eta espekulatiboa aintzat hartuta, diziplinaren kontrako hainbat filosofiarekin alderatzen du "diziplinaren kontrako espezialismo" hori (hau da, filosofia kontinentalarekin), ikus 8. or.

26. *Ibid.*, 30. or.

27. Osborne, "Art Beyond Aesthetics", 658. or.; ed. gazt. "El arte más allá de la estética" in *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, Yaiza Hernández Velázquezek itzulitakoa, Murtzia: Cendeac, 2010, 40. or. Kritikaren kontzeptu hori desberdina da Kanten kritikaren zentzuarekin alderatuta —lehen ikusitakoa—, hori doktrina (zientzia) edo enpirismo moduan ulertzen baita.

V

Peter Osborneren idatziak oso zentzuzkoak dira alde horretatik, baina hurrengo urteetan muturreko filosofia kontinentalean eman zen hausnarketaren ondorengoak dira, hau da, estetika pentsamendu politikorekin lotzen zuen hausnarketa berriaren ondorengoak²⁴. Osbornek filosofiaren eta kultur teoriaren arteko harremana aztertzeke duen modua aztertu nahiko nuke bereziki. Azken horrek kultur ikasketak, artearen teoria eta kultura bisualak biltzen ditu: Williamsengan eragin nabarmena izan duten eremuak, guztiak ere. Filosofia kontinentalaren eta kultur teoriaren artean (eta Williamsen eta Eagletonen historikoki orientatutako ikuspegiaren artean) tarte handia badago ere, batzen dituen "diziplina zeharkakotasunaren" (edo anti-diziplinaren) helburuak aztertzea da Osborneren helburua. Are gehiago: kultur teoriak bere buruaz duen irudiak esan lezakeenaren kontra, Osbornek lehenagoko etorkizun baten ahotsarekin hitz egiten duen unibertsaltasuna aldarrikatzen du kultur teoriaren "ibilbide totalizatzailearekin" ("izango zenaren" geroko atzera begirakoa)²⁵. Ezinezkoa da hemen haren argudio guztiei xehe-xehe zor zaiena aitortzea. Argudio horiek liburu honetako arazo garrantzitsu ugari jorratzen dituzte, eta nire saiakeran ere halabeharrez planteatu ditut: Kanten eta Jenako erromantikoen artean agertzen den "estetika" eta "arte" terminoen arteko elisio luzea (nahasketa horrek jarrai dezan onartu dut); Kanten hiru kritiken "epaiketaren" lanketari egindako irakurketa, eta bereziki hirugarren Kritikan, epaiketa "zehaztugabearen" eta "pentsakorraren" arazoa²⁶. Gehiago inplikatzeko, kontu handiagoraz aztertu eta kokatu beharko lirake "epaiketa" eta "estetika". Biak Williamsen eta Eagletonen idatzietan landu dira, "teoria politiko-kultural" moduan. Esan besterik ez Osborne urrunduz egiten dela bi horiek kultur erlatibismoarekin batzen dituen "epaiketaren" inguruko mesfidantza orokor horretatik, eta zalantzan jartzen ditu aurreko jarrera marxista batzuetan agertutako Kanten irakurketak ere (besteak beste, Williamsen eta Eagletonen hirurogeita hamarrek hamarkadako jarrerak biltzen zituztenak), gizartearen xedeak interesaren gainetik kokatzeko asmoaren kritika ardatz zutenak (hau da, haren xedeak naturalizatu nahi zituzten). Kanti buruz ari garela, kritika transzental immanentea den "kritikaren" agerpena azpimarratzen du Osbornek: "epaiketa estetikorako *gaitasunaren* kritika, gogoeta transzentalaren bidezkoa, ez epaiketa berezien kritika"²⁷. Haren azalpenak hemen landu ditzakegunak baino askoz galdera gehiago planteatzen ditu; baina Osbornek historikotasunaz mintzatzeko duen moduan zentratu nahiko nuke, artearen historiaren eta artearen kritikaren artean egiten duen bereizketan, alegia.

Zehatzago, historiarekin eta artearen kritikarekin lotutako behin-behineko irudimen-motez mintzo da Osborne. Kritikariak eta historialariak hartzen dituzten ikuspegiak bereizten ditu, edo, berak esaten duen bezala, "arte-kritikariaren artearen historia" eta "arte-historialarien artearen historia". Iradokitzen duenez, azken horrek ikuspegi historizista hartzen du, eta lehenengoa, berriz, garai jakin batean jokoan zer dagoen bereizten eta etorkizunera begira orientatzen saiatzen da. Historialari asko harriztatuta geratuko ziren, noski, euren diziplina historizista dela entzunda. xx. mendearen erditik aurrera, eta gero eta gehiago, arte modernoaren historia harro egon da historizismotik metodologikoki bereizteaz, lehenagoko ("kritiken aurretiko") artearen historiaren ezaugarri moduan ikusten baitu. Garaiko artearen historiarekin

diplomatiko izan nahi duen arren (azken batean, Arte-historialarien Elkartearen [Association of Art Historians] aldizkarian argitaratu zuten haren saiakera), esan nahi duena ez da arte-historialari batzuk historizistak direla eta beste batzuek ez, baizik eta artearen historiari ematen zaion arreta —“arte-historialariaren artearen historia”— historizismoaren denbora-parametroetan dagoela, oraindik. Osborne “historizismoaz” mintzo denean, berrogeita hamarrek hamarkadaren erdialdera E.H. Carrek aurre egindako historizismoaz ari da: Rankerekin edo Micheletekin lotzen den XIX. mendeko historizismoaz, horren ustezko objektibotasunarekin eta bere politika subjektibo propioekiko itsumenarekin²⁸. Garapen progresiboa duen narratiba kronologiko baten moduan ere aurkezten du historizismoa, garai batean Rosalind Kraussek artearen historiaren “txu-txu trenarekin” irudikatu zuenaren gisa. Clement Greenberg arte-kritikariaren lana zen Kraussek buruan zuen metodo historizistaren adibidea, beste edozein adibideren gainetik. Osborne Greenbergen ikuspegiaren aldekoa ez bada ere, haren arte-kritikaren kontzeptuak Greenberg ere hartzen du, eta, Osborneren arabera, bere kritika ereduaren adibide positiboa eskaintzen dute Greenbergen lehenengo idatziek. *Art Beyond Aesthetics* saiakeran, Harold Rosenbergen zentratzen da gehiago, eta Osborneren gogoetak haren “gaur egungo arte-kritika artearen historia da, baina ez nahitaez arte-historialariaren arte-historia” ohar laburra du abiapuntu. Greenbergi kasu handiagoa egiten zaio “*Time and Art Work*” atalean, Osbornek Greenbergen lanetan hauteman daitezkeen modalitateen (“kritikari”, “pentsalari estetiko” eta “historialari”) arteko tentsioak marrazten baititu²⁹. Ondo baino hobeto daki Osbornek, noski, historiaren eta kritikaren bereizketa ez dela han argia hirurogeiko hamarkadaz geroztik. Badaki, halaber, idazmenaren eta jarduera artistikoaren arteko mugak ezabatu egin direla³⁰. Hala ere, haren asmoa ez da artearen barruko muga instituzionalak berriz marraztea —eta berriz eremuen arteko liskarrak piztea. Horren ordez, “kritikari” edo “historialari” funtzioak muga-kasu gisa uler daitezke denborarekin erlazionatzeko dugun moduarekin zerikusia duen argudio baten barruan. Historiarekin eta kritikarekin lotzen diren pentsamenduaren denborazko orientazioen ingurukoa da arazo nagusia, eta Osborneren ardura nagusia da azken horren “historizitate modua” garatzea³¹. Zehazki, planteatzen den arazoa unean uneko historizitatea pentsatzeko modua da, unean unekoa historikoki harrapatzeko modua, alegia (“garaikide” huts gisa pentsatu beharrean, hots, kate kronologiko baten azken maila balitz bezala soilik)³². Ikuspegi horretan, bai “historizismoa” eta baita garaikoaren fetitxea ere historizitatearen ihesbideak dira —kontzienteki edo inkontzienteki. Aitzitik, historizismoak gerotasuna ezabatzen badu (eta ez-historizagarri eta ez-iragankor bihurtzen bada)³³, Adornori jarraituz, berria denaren fetitxea hartzen du Osbornek, baita horren egitura ahulenetan ere, historizitatearen alderdiak adierazten dituen zerbaiten moduan. Dena dela, garaikidetasunaren egitura sendoenak aurreratu nahi ditu Osbornek, eta, horietan, nolabait esateko, “berria dena” ikuspegi historikora eta testuinguruaren berezitasunera makurtzen da, premia deklaratiboaren eta deiktikoaren eta “orainaren” asmo politikoaren ondorioz.

Greenbergi buruzko bere argudioa “*Time and Art Work*” lanean dago, eta, beraz, lagungarri izango zaizkigu hainbat adibide. Dena dela, nire asmoa hemen ez da Greenbergi buruzko eztabaidak zabaltea, ezta arte-kritikaren egoerari buruzkoak ere, baizik Osbornek

28. E.H. Carr, *What is History?*, Londres: Penguin, 1990. Cf. Osborne, *PCT*, 78. or.

29. Osborne, *PCT*, 83. or. Labur izateko asmoz, ez dut jorratuko bigarren hori.

30. Osborne, “*Art Beyond Aesthetics*”, 651-653 orr.

31. Osborne, *PCT*, 82. or.

32. Osborne, “*Art Beyond Aesthetics*”, 651. or.

33. Osborne, *PCT*, 83. or.

denborazkotasuna edo historizitatearen modu berezia nola azaltzen duen adieraztea. Hauxe idatzi zuen Greenbergen 30eko hamarkadako amaierako eta berrogeiko hamarkadako idatziei buruz:

“...artearen historiari jarraitu eta XIX. mendeko historizismoaren denbora-kontzientzia hartu beharrean, modernismoaz auto-kritika gisa zuen ideiak denbora historikoaren kontzepzio benetan “estuarekin” funtzionatzen zuen, enuntziatio-ekintzaren orainaldi historikoan zentratuta... eta iraganeko gertaerak arbuatuta...”³⁴

34. *Ibid.*, 82. or.; gazt. ed. “El tiempo y la obra de arte”, in *El arte más allá de la estética*, 231-242 orr., 238 or.

35. *Ibid.*, 82. or., gazt. ed., 238. or.; eta bere burua aipatuz *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde* liburuan, Londres: Verso, 1995, 14. or., “Modernity: A Different Time” atalean.

36. *Ibid.*, 84. or., gazt. ed., 241 or.

37. Osborne, “*Art Beyond Aesthetics*”, 656. or. Horrekin batera dio hori ezin dela “epaiketaren kritika-jardueratik” bereizi (letra etzanak Osbornek jarritakoak dira). Izan ere, “kualitatiboki historikoa den denborazkotasuna” du, “historizismoaren denborazkotasun kronologikoaren” ordez, 656 or.

38. Azalpen xehea eskaintzeko, “epaiketaren” izaeran sakondu beharko genuke, Williamsek jada epaiketa planteatzen baitu.

Osborneren ustez, “kritikariarekin” lotutako denbora-modu horixe bera baztertu zen, geroagoko Greenbergen espezifikotasun-narratibaren alde, gero eta zurrunagoa eta aurrerakoia zena (haren “historialariaren arte-historia”). Modernitate kontzeptuaren gogoetarekin lotzen du hori Osbornek, eta tentsioa aurkitzen du horren barruan —“denboraren bikoizketa paradoxikoa”—, dimentsio “narratiboen” (gauza bihurtutako kronologia historizista) eta “diskurtsiboen” (edo orainaldi performatiboa) artean. Kritikariaren ikuspegia azken horrekin lotuta dago, eta produktibo, iteratibo eta politiko dela esaten da. Emandako denborazkotasun narratiboak eteten ditu, eta “enuntziatio eta aipamen historikoetan” nahasten da. Horrez gain, honela uler daiteke: “historikoki nork bere burua definitzea, zentzua duen orainaldi bat eraikitzean kronologiaren ordena gainditzen duen bereizketaren, identifikazioaren eta proiektzioaren bidez”³⁵. Kritikariaren arte-historia “epaiketa historikorako eremuaren bidezko lanaren eraketa sozial iteratibo” gisa aurkezten da, “arte osatzen duten kritika-jarduera guztietan bezala”³⁶. “*Art Beyond Aesthetics*” saiakeran, Osbornek “totalizazio historikoaren denborazko logikaren etorkizuneko dimentsio performatibo” gisa deskribatzen du hori³⁷. Funtsean, esaten duena da bereizi egiten direla norberaren jomuga izan behar duen historia, batetik, (iraganeko kanpo-objektuetara jotzea, “azterketa azterketa xede” moduan), eta, bestetik, historia prozesu gisa, eta zehatzago, subjektuek beren burua parte-hartzailetzat duten prozesu gisa.

VI

Osbornek “artearen kritika” eta “artearen historia” bereizten baditu ere, bereizketa horren muina zabaltzea proposatuko nuke nik, eta kritikaren beraren barruko bereizketa gisa hartzea. Hortaz, beharrezkoa litzateke bereiztea kritikaren kanpo-kontzepzioaren eta bere burua ulertzeko, historian jokoan egon daitekeen kontuan hartzen duen kritikaren artean. Esan liteke lehenengo hori dela gaur egun aurkitzen dugun kritika —baita ezkerrean ere. “-ren kanpoko kritika” da gaur egungo lanbide-jarduerarekin lotzen den kritikatik hurbilen dagoen eredu, eta Williamsen gogoetan jada ikusi dugun testuinguruaren abstrakzioak eta kontsumitzaile erlazioak konpartitzen ditu³⁸. Kritika-jarduera ulertzeko bigarren modu horren arabera, kritika prozesu baten zatia da, orainaldiaren historizitateari erantzun behar baitio (hau da, hemen eta orain jokatu behar du etorkizuna). Kritika praxi moduan ulertzea Osbornen haraindi joate da, nahiz eta hori implizituki agertzen den haren testuan. Kritika enuntziatiboa, iteratiboa eta produktiboa dela aitortzea baino zerbait gehiago egin behar da, ezaugarri horiek kritika prozesualarenak eta praxialarenak izan arren, noski. Adibidez, “produktiboren” sortze-ideia orokorrago batetik sozialki eraikitzailea den egitura sendoago batera jo beharko genuke. Argudioa horrela hedatzea ez da funtsik gabea, ordea. Izan ere, horren antzeko eredu bat agertu zen, jada, Max Horkheimerrek

39. Biak, *ZfS*, 6. libk., 2 zk., 1937.

40. Oin-ohar batean, Helmut Dubielek eskaintzen duen Frankfurtoko Eskolako lehen garaien (1930-45) zatikatzea aipatzen du Osbornek, 1930-37ko "diziplina arteko materialismoa" eta 1937-40ko "kritikaren teoria" bereizten baititu. Dio, halaber, 1945. urterako "diziplina arteko ikerketaren, eraikuntza teorikoaren, aurkezpen dialektikoaren eta proiektzio politikoaren arteko dinamikak tratatuta zeudela, arrazoimen instrumentalarren kritikaren bultzada erabakigarriaren ondorioz", ikus Osborne, *PCT*, 120. or., 12. oharra.

41. Marcuse, "Philosophy and Critical Theory", 148-149 orr.

42. *Ibid.*, 146. or.

43. *Ibid.*, 149-150 orr.

44. *Ibid.*, 141. or. Cf. 135, 153, 158 orr. Ez da pentsatu behar Marcusen sineskera arrazionaliztatzak arrazionalismoan itsu-itsuan sinestea dela. Marcuserentzat, arrazoia da "gizabanako jakin batzuen jarduera gizarte-egoera zehatz batean", eta ez "gizabanakoen izaeraren funts absolutua edo muina". Herbert Marcuse, "The Struggle against Liberalism in the Totalitarian View of the State" (1934), *Negations: Essays in Critical Theory*, Jeremy J. Shapirok itzulitakoa, Londres: Free Association Books, 1988, 272. or., 25 oharra; ikus, halaber, 14-16 orr., Marcusek arrazionalismoa aurkeztean tipo-ideala hartzen duela azpimarratzen baitu, eta haren asmo nagusia kontrako kontzeptua argitzea dela, hots, irrazionalismoa.

eta Herbert Marcusek 1937. urtean Gizarte Ikerketarako Institutuarren (Frankfurtoko Eskola) "*Zeitschrift für Sozialforschung*" aldizkari-rako bi artikulutan planteatu zuten kritikaren teoriaren sorrera-adierazpenetan³⁹.

Eztabaida horiek "kritikaren" zentzurik mugatuenean ikerketetik aldentzen ziren, artearen edo literaturaren kritikari dagokiona. (Uste dut Osborneren lanak eztabaida zabalago horren hainbat helburu hartzen dituela berriz, "artearen kritikara" jotzen duenean bereziki, nahiz eta ez Horkheimer ezta Marcuse ere aipatzen ez dituen)⁴⁰. Filosofiar buruzko gogoeta politikoak osatzen du horren eremua. Dena dela, ilustrazioko eraldaketa historikoak eta XVIII. mendea –Williamsek, Eagletonek eta Osbornek arreta berezia eskaini zieten– garrantzitsuak dira oraindik, eztabaida horietarako (Horkheimerren arabera, eraldaketa horiek dogmatismoaren erronkekin eta "subjektu *kontzientearen*" gorakadarekin zuten zerikusia). Bai Horkheimerrentzat eta baita Marcuserentzat ere, kritikaren teoriak gizartea materialki eraldatzen eta giza zoriona lortzen laguntzen zuen. Askotan aipatu bezala, Horkheimerren saiakerako "kritika-teoria" izenak "marxismo" adierazteko ere balio du (II. eta III. Internazionalen kritika da saiakera hori, eta Instituta Columbiako Unibertsitateko lekualdatzean du testuingurua). Marcuse esplizituagoa da kritikaren teoria materialismo historikoarekin lotzeko orduan. Kritikaren teoria —edo Marcusek "benetako materialismo" deitzen duena— jarduera burgesaren materialismo "falsuaren" ezberdina da. Hala ere, Institutuaren gorabeherak bi saiakeren azpian dagoen ageriko testua islatzen dute: Nueva Yorkeko Unibertsitatean ongietorria egin zioten arren, Ipar Amerikako gizarte-teoria Frankfurtoko Eskolako kide askok jarraitzen zuten filosofia espekulatiboaren kontra zegoen orokorrean.

Horkheimerrek "kritikaren teoria" "teoria tradizionalarekin" alderatu zuen, hau da, gizarteak berresten duen filosofia horrekin. Deskripzio tradizionalak serieetan eta gertakarietan jartzen dute indarra, eta pentsamendu kritikoak, berriz, indarren eta kontra-indarren dialektikan jartzen du arreta. Marcusen iritziz, kritikaren teoria ez da horrenbeste filosofiaren arbuioa, baizik eta abstrakzio filosofikoaren egia babesteko gogoia lehenenik eta behin, eta, ondoren, bere edukia "gainditzen" duen (existitzen denez haraindi doan) filosofia aldarrikatzeko gogoia⁴¹. Marcusen ustez, "gizakia berez den horretatik harantz dauden giza gaitasunetara" begira dago filosofia, baina trabaz betetako lantegia da beti⁴². Dioenez, "filosofiak ezin ditu arazoak zehatzago planteatu eta beste edozein irtenbide filosofiaren mugetatik kanpo dagoela esan, eta kritikaren teoriak ezintasun horren oinarrian dauden gizarte-baldintza zehatzak" bilatzen ditu soilik⁴³. Marcuseren arabera, esklerosi horren arrazoia izan zen filosofiak ezin ziela bi arazo oinarritzori aurre egin: adimenezko eta eskuzko lanaren bereizketari eta iraultzaren porrotari. Bi arazo horiek ezin ziren saihestu, ordea, ezikusia eginda soilik. Aitzitik, barneratu egin zituen filosofiak, horren *berezko* izaera abstraktu gisa (eta, orduan, Marcusek tropo freudiarra hartu zuen). Hasieran, muga hori gainditzeko saiakera izan zen kritikaren teoria. Komunismoak bezala, filosofiak lortu ezin izan zuen arrazoia egikaritzen saiatu zen, balizko gizarte-eraldaketaren oinarriak ezarrita, Marcuseren hitzetan⁴⁴.

Kritikaren teoriaren azalpen horiek harreman garbia ezartzen dute denborarekin, baita subjektuaren eta objektuaren arteko harremanaren kontzeptzio berezia ere. Horren denborazkotasun-

terminoetan, pentsamendu-modu horrek bere funtzio propioa ulertzen saiatzen da Horkheimerrek "aldaketa etengabea" deitzen duen horretan, "praktika historikoarekiko harreman kontzienteak baldintzatua" dagoena. "Kritiko" izatea etorkizunera begira egotea da (ez modu estu eta linealean hartuta, baizik gizartearen eskaera balitz bezala, giza askatasunaren lortu nahian). Subjektu-objektu harremana modu berezian ulertzea ere badakar. Teoria tradizionalak subjektua eta objektua bereiten ditu eta elkarrengandik kanpo baleude bezala hartu, eta kritikaren teorian, berriz, historiaren eta gizarte borrokaren subjektu aktiboa da gizakia. Horkheimerrek deskribatzen duen bezala, kritikaren teoria pentsamenduaren eta izatearen dualismo kartesiarra hausteko ahalegina da, teoria eta praktika batuta. Elkarrengandik independente izan beharrean, elkarren mendeko dira subjektua eta objektua, eta aktiboki eragiten diote elkarri. Horren antzeko ondorio bat ateratzen du Marcusek: filosofiaren egiazko edukia bilatzerakoan, argi eta garbi bereizi beharke lirakeke kritikaren teoria eta soziologia; ezin zen planteatu kontzientzia filosofikoa gizarte-egituren mende dagoela erakusten duten azalpen soziologikoak baino ez zirela bilatu behar⁴⁵. Marcuse kezkatzen duena ez da horrenbeste azterketa "soziologiko" horien joera murriztailea, baizik eta soziologiaren gabezia nagusia soziologia subjektutik eta objekturik bereiztea dela uste izatea, hots, predikatuaren "kontingentzia" epaitze-prozesuaren "kanpotasunarekin" lotzeko modua⁴⁶.

VII

Desberdintasunak desberdintasun, kritikaren inguruko bertsio hauetan agertzen diren gaiak —Williamsenak, Eagletonenak, Osbornenak, Horkheimerrenak eta Marcuserenak— antzeko argudioak dituzte: kritikaren prozesu edo praxi-modu bat, epaiketaren kanpo-izaera azpimarratzen duen beste baten aldean; horietako lehena historian kokatuta dago, eta historiko gisa hartzen du bere burua⁴⁷. Horkheimerrek oso obserbazio zolia egiten du horri buruz. Dioenez, okerra litzateke onartzea teoriko tradizionalak bidegabekeria sozialak sustatzen edo onartzen dituela, edo, besterik gabe, ez dela horiek onartzeko gai. Izan ere, horietako asko eta asko gizarte-desberdintasunen eta diskriminazioaren kontra daude. Ez dira sentimendu subjektiboa, jarrera politikoa, sinesmen pertsonala, ezagutza kritiko edo gizarte-preferentzia teoriko kritikoak bereizten dituztenak. Horkheimerren arabera, honako honek bereizten ditu teoriko tradizionalatik: lehenengok "ni espezialista" edo profesionala eta "ni herritarra" bereizten dituzte, hau da, jarduera politikotik bereizita geratzen da ezagutza. Ni herritarraren ideia —Lukácsen "*citoyen* militantearen" irudiaz (narratiboa) egindako aldarrikapenean ere agertzen da— arriskuan dago azkenaldian⁴⁸. Humanistegia da, edo subjektu arrazionalarekin (edo zentratuarekin) lotuegia dago, edo estatuarekiko eta nazioarekiko mendekotasun gehiegi dauka (bertan, elkarrekin bizi dira herritartasun-pribilegioak dituztenak eta halakorik ez dutenak). Azken finean, *burgesezia* dirudi. Burura dakarzkigu herritarren eskaerei erantzuteko orain-tsuagoko hainbat eskakizun, herritartasunerako eskolak hezkuntza-curriculumean sartzea, edo austeritatearen kudeaketan dagokigun funtzioa betetzeko eskatzen dizkiguten politikari neoliberalen erregruak. Arrazoi nahikoak dira horiek gizarte-proiektu kritiko eta muturreko batentzat ideia hori baliagarri izan daitekeen zalantza jartzeko. Hala ere, ni "publiko", "politiko", "mobilizatu" edota "partisano" moduan ere uler liteke "ni herritar" hori.

45. Marcuse, "Philosophy and Critical Theory", 152. or.

46. *Ibid.*, 148. or. Hemen, Marcusek erreferentzia egiten dio *La enciclopedia de las ciencias filosóficas: lógica* obrako 166. paragrafoari, Hegelen epaiketaz mintzo dena. Marcusen formulazioa oso zuhurra da: ez dago epaiketaren *beraren* kontra, baizik eta hori objektutik bereiztearen eta kanporatzearen kontra.

47. Merezi du, halaber, Kojin Karatanik "kritika zeharkakotasunaren" inguruan egindako deskribapena gogora ekartzea. Kritika hori Kanten eta Marxen azterketa da batik bat. Karataniren arabera, "kritikoa dena" —berriz ere gizartearen eraldaketarekin lotzen du— ez litzateke kanpo-kritikarako eredu gisa ulertu behar, ez eta immanentetzat hartu ere, *paralaje* une gisa baizik, denbora-aldaketa eta subjektuaren eta objektuaren arteko prozesu-ekintzak hartzen dituen (bai epaiketaren predikazioan, eta bai epaiketaren ekintzan ere). Kojin Karatani, *Transcristique: On Kant and Marx*, Sabu Kohsok itzulitakoa, Cambridge: MIT, 2003.

48. "Realism, Totality, and the Militant Citizen: Or, What Does Lukács Have to do with Contemporary Art?", *The Fundamental Dissonance of Existence: New Essays on the Social, Political and Aesthetic Theory of Georg Lukács*, New York eta Londres: Continuum, 2011 laneko Lukácsen *citoyen* militantearaz mintzatu naiz.

Are gehiago, “ni” edo “herritar” terminoetan trabatuta geratuz gero, litekeena da arazo nagusia ahaztea. Kontua beste gauza bat da: subjektu politikoaren gauza bihurtzeari eta horren funtzio kontenplazailera mugatzeari aurre egitea.

Hemen, hainbat ideia garrantzitsu aurkituko ditugu gaur egungo testuingururako: baliteke gaur egungo kritikaren teoriaren aldekoak —artearen eta kulturaren kritikaren teoriarenak barne— politika aurrerakoiarekin ideologikoki eta subjektiboki konprometitzea, baina konpromiso horri kritikaren jardueratik kanpo eusten bazaio, hauskorra izaten jarraituko du, eta arriskua egongo da berriz ere teoria tradizionalan erabat erortzeko, izena bestelakoa izan arren. Horrek gogorarazten digu Marxek “gauzak, errealitatea eta sentoriala dena, *kontenplazio objektu* gisa eta ez *giza jarduera sentorial* gisa, *ez praktika gisa*, ezta modu subjektibo gisa ere hartzen dituzten” pentsamolde horiei egindako erronkari heldu behar diogula⁴⁹. Horixe zen filosofia materialistaren lehenengo moduez egiten zuen deskribapena. Bestalde, idealismoak “alde aktiboa” azpimarratu zuela zioen, baina abstraktuki baino ez. Marxen hurrengo ordezkaria Ludwig Feuerbach izan zen, eta materialismoaren eta idealismoaren arteko bereizketa gainditu nahi izan zuen (erlijioa antropologizatuz). Marxen ustez, baina, Feuerbachek ez zuen lortu sentorialtasuna “giza jarduera sentorial praktikotzat” hartzea edo “giza jarduera bera jarduera *objektibo*” gisa ulertzea. Horrez gain, ez zuen sentibilitatearen inguruan berak egindako eskaeren pare egotea lortu, eta idealismoaren pentsamendu abstraktua “kontenplazio sentorialaren” ondorioz baztertu zuen —sentoriala pentsamenduan, sentoriala “kritiko-praktiko” gisa orde. Frankfurtoko Eskolaren kritika-teoriaren paradoxa historiko oinarritzkoenetako bat —Horkheimerrek eta Adornok erabili bezala behintzat— hasieran kritikatzan zituzten lanketetan atzera egitea izan zen. Edo, Marcusen argudioetan ikusi bezala, arazoei —praxia lanaren zatiketa sozialtzat aurkeztea eta iraultzaren porrota— bizkarra emateko moduaren emaitza da arazo horiek forma filosofikoen barruan abstraktuki ezartzen direla.

Horretaz gainera, honako hauxe izan liteke gaur egun planteatzen zaigun galdera —ezker berriaren ondorengo akademian batez ere—: “ni profesionalak” zenbateraino maltzurki onartu ditu “ni herritarren” nortasuna eta tropoak (ez horregatik eragin gutxiagorekin, baina), azken horren “praxia” eta gizarte osoa eraldatzeko ikuspegi duela aitortuta?⁵⁰. Lehen ikusian, ematen du jarrera horrek ez dituela bi “niak” bereizi nahi, baina askoz ere zedarrituagoa egoten da askotan: helburu unibertuala gauza bihurtutako ikuspegi batetik dator. Diziplina zeharkakotasunaren helburu politikoen eraginkortasuna ezinezkoa izango da bi arazo hauei aurre egin arte: bereizketarenari eta sasi-batasunarenari.

49. Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, 1. eta 5. tesiak.

50. Askotan, horixe zen althusserianismo kultural anglofonoak garai batean horren gustuko zuen “praxi teorikoaren” arazoa.

“ARTEAREN TEORIAREN EREMU EZEZAGUNA”: BILDUNG, UNIBERTSITATEA ETA ARTISTA BERRIAK

John Roberts

Arteko eta estetikako katedraduna da Wolverhampton Unibertsitatean. Robertsen argitalpenen artean hauek nabarmentzen dira: *Postmodernism, Politics and Art* (1990), *Selected Errors* (1993), *The Art of Interruption* (1998), *Philosophizing the Everyday* (2006) eta *The Intangibilities of Form* (2007). Horrez gain, *Art Has No History* (1994) eta *The Impossible Document* (1997) antologiak argitaratu ditu eta *The Philistine Controversy* (2002) eta *As Radical as Reality Itself* (2007) koeditatu ditu. Argitaratu dituen lanak, besteak beste, hauetan izan dira: *Art Journal*, *Third Text*, *Philosophy of Photography*, *Historical Materialism* eta *Radical Philosophy*. Idatzi duen azken liburua *The Necessity of Errors*, Verso argitaletxeak argitaratu du 2011. urtean.

Azken hamar urteetan ikerketa artistikoa akademizatzeak —batik bat Erresuma Batuan eta Europako gainerako herrietan— artista “egilearen” eta artista “pentsatzailearen” arteko harremana nabarmen eraldatzea eragin du. Modernismoan eta postmodernismoaren zenbait alderditan, urte luzez lan intelektuala bereizita egon da, artistak bere adierazgarritasun ez teorikoa eta materialak zuzenean zentzumenei dagokienez eraldatzeko beharra defendatzen zuelako. Hori guztia alde batera utzita, gaur egun, artistak teoria lan egitera bultzatzen dituzte, teoria arte ekoizpenaren parte esplizituztat hartzera. Jakina, entitate hori, hots, “teoria”, oso gauza zabala eta zehaztugabea da, eta hainbat diziplinatatik hartu diren eta testuinguru zehatz baterako funtzionatzen duenarekin pragmatikoki bat egiten duten metodologia eta kontzeptu multzo anitz bat osatzen du. Hala ere, akademian artisten lanak eta nortasunak izandako aldaketa horrek oraindik ere kontra egiten dio artistek gauzak “egin” eta, gero, teorikoei eta kritikariei gauza horiek azaldu eta horien gainean hausnartzeko behar horri. Ildo horretatik, milurteko berriko artista gai izan da arte Kontzeptualaren lau axiomak eta eskaera klasikoak hainbat zentzutuan garatzeko.

1. Lanaren banaketa intelektualaren kritika *Bildung* iraultzaile baten adibide gisa (autoikaskuntza kritikoaren komunitateak).
2. Artearen berehalakotasunaren, artearen nortasunaren eta artistikotasunaren ideologiaren kritikari idazten dion artistak egindako ekarpenaren garrantzia.
3. Bistaratze pikturikoaren amaiera balio eta esanahi artistikoaren ondorio gisa (“irudirik gabeko egia”).
4. Erreproduktzio-teknologiaren oinarritutako ezagutza eta gaitasun berriei baliatzea.

Alde batetik, lau axioma horiek abangoardia historikoari so egiten zioten; baina, beste alde batetik, ez zuten uste legatu hori hutsetik berreraiki zitekeenik, abangoardiaren sorrera historikorako baldintzarik dagoeneko ez zegoelako eta ezin zitekeelako arte historialarien eta kritikari ofizialen esku utzi abangoardia ezagutaraztearen eta interpretatzearen lana. Laburbilduz, idatzi nahi zuten artisten eskaera intelektualak berpizteko, aurrena iragan eskuraezina eta lausoa induskatu eta berreraiki behar zen. Hori dela eta, hirurogeigarren hamarkadaren amaieran eta hirurogeita hamargarren hasieran, artistak historialari eta bere artelanen kritikari bilakatu behar izan zuen, modernismoaren aporiak eta artista pentsalaritzat hartzearen kontrako jarrerak gaingintzeko. Prozesu horrek bi emaitza izan zituen: artistak autoikaskuntzarako komunitateetan eta prestakuntza artistikorako eta sozialerako sare berrietan (*Bildung*) sartu ziren, eta, aldi berean, autodidaktismo teorikorako programa zabala ezarri zen, akademiatik baino lan eskoletatik eta langileen irakurketa taldeetatik atera zena. Zeresanik ez, erraza litzateke eraldaketa horien eragin politikoak eta pedagogikoak neurritz kanpo balioztatzea; baina, hala ere, artistek erronka komuna zeukaten: lan teoriko eta historiko hori pertsonalki burutzea, bestela ez zuen beste inork egingo. Beraz, horri dagokionez, pentsa liteke artista-pentsatzaile-gisa berregituratzea arte aurreratua modernismoaren kontrako erantzuna piztu zeneko garaian behar ez bezala teorizatzearen eragina dela eta praktika artistikoaren historia operatiboen abangoardia desagertzearen *pathos* delakoa.

Dena dela, gaur egun —haustura hori gertatu zenetik hogeita hamabost urte soilik igaro direnean—, artista eremu postkontzeptualean jardunean ari da, eta, bertan, teoria hausnarketarako

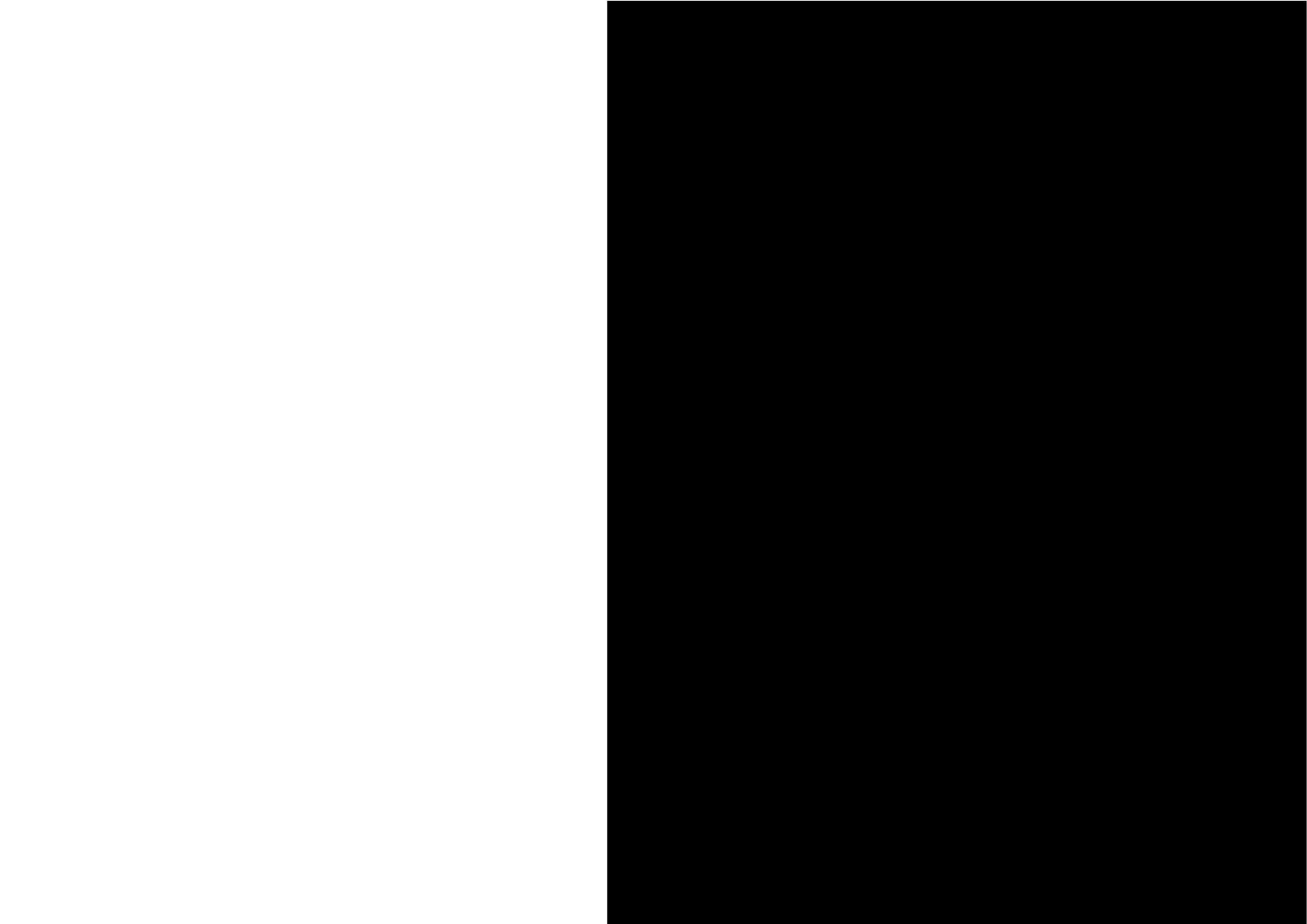
eguneroko materiala eta osagaia da, baita eragile eta adierazpen ere, ikasketan eta ikasketatik at. Izan ere, artea babesteko erakundeak eta egiturak garai honetan oro har handitu eta egonkortu diren heinean, ekoizpen teorikoa *artean*, *arteari buruz* eta *arteari dagokionez* (artearen sortzen deneko testuinguru eusleari eta aitortzaileari dagokionez) era harrigarrian nagusitu da. Gaur egun, artistak —bere egoera generiko eta postartesanalean— negoziazio kritikoarekin lan egiten du, baita horri buruz eta horretan ere, artearen modernotasunari buruzko testu historiko eta teoriko multzo handi batekin, eta artea artistei beharrezko gaitasunak eta trebetasunak ematen dizkien baliabidez hartuta. Beste hitz batzuetan esanda, zer “egin” edo “ekoiztu” jakiten edo beste batzuei beren izenean “egin” eta “ekoiztu” dezaten baimena ematen irakasten dien egiten jakite horren bidez. Ildo horretatik, gaur egun, artista-pentsatzaile-gisa figura nagusia eta ohikoa da esponentzialki hedatuta dagoen juzio estetikoaren mundu materiagabe honetan (merkatuek oraindik ere artistek modu asimilagarrian eta trukagarrian pentsatzen dutena bortizki hertsatzen duten arren). Hortaz, azaletik esanda, bere garaian autodidaktismoaren eta berrikuntza artistikoaren eguneroko beharren berezko baldintza zena, gaur egun, profesionalki kudeatzen den jarduera bilakatu da. Artistak “teoria” bereganatu du, baina ez praktikaren eranskin gisa, baizik eta berezko praktika teoriko gisa.

Aitzitik, nahiz eta badirudien horrek artistek pentsatzaile gisa egiten dutenaren, teorikoek pentsatzaile gisa egiten dutenaren eta komisarioek pentsatzaile gisa egiten dutenaren artean inoiz ez bezalako interdiskurtsibitatea esan nahi duela —arte garaikidearen obraren ekoizpena modu aldaezinean sarearekiko sentikorra eta trantsitiboa den heinean—, artistaren eta artista ez diren lan intelektualean arteko truke hori ez litzateke profesionaltasun *atzeragarritzat* hartu beharko, ezta hala moduzko garapen profesional laido garritzat ere, funtzionario arrunt berri horien modukoak bailitzan. Karakterizazio hori baldarregia eta instrumentalegia da, artista-pentsatzaile gisa deritzon figurak izan duen goraldia eta interdiskurtsibitate era horiek ez baitira artearen independentziaren eta autonomiaren kontrako eraso jarraitua. Izan ere, artea bere osotasunean unibertsitatean sartzerakoan, aurreuposatu da artearen independentzia eta negatibotasuna eraginkortasun handiagoz kontrolatu eta ebaluatu daitekeela. Horrez orde, askoz ere interesagarriagoa eta ez horren murriztailea den gertaera bat agertzen ari da: artea unibertsitateko ikerketa testuinguruetan sartzeak artistek beren egoera postartesanala eta postkontzeptuala ebaluatzeke, garatzeko eta birkokatzeko beharrezkoa den *spazio autozuzendua* eratu du. Zentzu horretan, Erresuma Batuan eta Europan orokorrean artistentzako doktorego programak garatu izanak ez du esan nahi langabezia egoeran dauden artista ugariak gehiegi profesionalizatzen direnik edo langile artistak behar ez bezala erabiltzen direnik; *Bildung* hori ereduazko hezkuntza izanik, gaur egun artistentzat esan nahiko lukeena berregituratzeko aukera da, ikerketa eta artea —akademiaz kanpo garatzen den ikerketa gisa ulertuta— areriotzat hartzen den giro horretan. Beste hitz batzuetan esanda, artisten *ethos* erromantikoa deseginez doa, artea unibertsitateko bizitzan sartu ahala, eta horrek aukera ematen du artean autonomia kritikorako modu berriak garatzeko, eta, beraz, kultura-ikerketa agonistikoak eta iraultzaileak eratzeko.

Horrela, artea akademian sartzeak berez ez du esan nahi artea akademizatzen denik, artelanak mundu osoan merkaturatzeak lan

horien erabilera balioak errotik ezabatzen ez dituen modu berean. Irudi-bihurtutako-kapitalaren gezur postsituazionista baino ez da. Hortaz, akatsa litzateke onartzea “artearen teoriaren eremu ezezaguna” ekoizpen intelektual berrietatik eratorritako diziplina arteko-tasun nahasi edo ez oso pragmatiko baten emaitza dela. Zalantzarik gabe, diziplina arteko-tasun horrek praktika eta teoria kaltegabeetara eta hobegarrietara eramane gaitzake erraz, eta artistaren egoera postartesanala egokitzeke alibi multzoa ekar lezake (esaterako, artista ekintzaile ibiltaritzat defini dezake). Sektore honetan lan egiten dugunok hori egunero ikusi eta nabaritzen dugu, batik batik unibertsitate-sistema arteei eta giza zientziei —dimentsio eta pentsamolde antipositibistaren babesleku direla uste delako— eraso egiteko prestatzen den bakoitzean. Baina oraindik ere, eta kontraesan sozialez, ergelkeriaz eta bortizkeria neoliberalaz betetako garaian gauden arren, unibertsitatean, artistek —pentsatzaile diren heinean— artearen muga sozialak gaindi ditzakete. Ikasketen eta “artearen munduaren” formaltasun ezak ez dute sistematikoki gauza bera lortzen, ez baitira *Bildung* bat sortzeko eskola baldintzak ezartzeko gai, batez ere nazioarteko biurtekoetan aurkitzen dugun arte garaikide instituzionalizatuaren aniztasun intelektuallak “kudeatutako aniztasuna” sortzen duelako.

Beraz, artistak sozialki sakabanatzen eta desegiten ari diren garai honetan, artea-ikerketarantz eredu horrek aditzera ematen du artistentzako doktorego programak artea eta artista goitik behe-ra birnegoziatzeko testuinguru klasikoaren eredu direla, artistari beraren interesak “ikerketaren aldeko atmosfera” batean garatzeko aukera ematen dioten leku bat, hain zuzen ere. Baina hori baino askoz gehiago da. Artearen alegiazko “akademizazio” hori praktika artistiko aurreratuaren arazoaren eta testuinguruaren barruan entrenamendu kritikorako modu berriak sortzeko aukera da. Alegia, artistentzako programak hedatzen ez badira, unibertsitatearen eta praktika eta teoria artistikoaren arteko harreman funtzionala ahulagoa litzateke, politikoki zein teorikoki. Izan ere, doktorego programarik handizaleenak rol pedagogiko esplizitua dute: etorkizuneko borroka artistikoen eta kulturalen norabidea egituratuko duten aitzindari taldeak eraikitzea. Hori dela eta, barnean errotuta duten autonomia artistikoaren zentzu zaharrago baten defentsan, artistek doktoregoak izatearen ideia baztertuko balute —doktorego horiek teorian ala praktikan oinarritu—, arteak instrumentalizazioaren aurka egiten duen erresistentzia eta teoriaren aurka egiten duena nahasten duten horien jokoan eroriko litzateke.



ERAKUTSI ETA EGIAZTATU: ARTEA ETA IKERKETA

José Díaz Cuyás

Estetikako irakaslea da La Laguna Unibertsitatean. Haren argitalpenen artean hauek nabarmentzen dira: *Encuentros de Pamplona: Fin de fiesta del arte experimental* (MNCARS, 2009) katalogoaren argitalpena; *Ir y venir de Valcárcel Medina* (Fundació Tapiès, 2002) arrazoitutako katalogoa eta *Cuerpos a motor* liburua-ren argitalpena, Las Palmaseko CAAMek eta Santiagoko CGACK 1997an argitaratutakoa. 80ko hamarkadaz geroztik hitzaldiak ematen ditu eta artikuluak argitaratu ditu espezializatutako aldizkarietan. Gaur egun *ACTO: revista de pensamiento artístico contemporáneo* (edizio digitala: *revista-acto.net*) aldizkariaren zuzendaria da.

1. Gomendagarrienak diren liburuen artean: Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire?)*, Geneva: Les presses du réel, 2008; James Elkins, *Why Art Cannot be Taught: A Handbook for Art Students*, Illinois: University of Illinois Press, 2001 eta James Elkins (ed.), *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington: New Academia Publishing, 2009; Katy MacLeod eta Lin Holdridge (eds.), *Thinking Through Art: Critical Reflections on Emerging Research*, Londres: Routledge, 2005. Bai eta sarean aurki daitezkeen hainbat aldizkari eta erakundeetako txostenak ere.

Arte Ederren “ikerketaren” inguruan egun dagoen polemika curriculum arazoez eragindakoa da, eta ikasketa artistiko horiek Unibertsitatean txertatu zirenetik gertatu da. Adierazgarria da hainbat urtean zehar estalita egondako egoera egun eztabaida berri eta berehalako gisa aurkeztea, I+G+b-a jakintza unibertsalaren helburu eta eredu bihurtu den unean, hain zuzen ere. Hau da, eremu edo diziplina guztietan ikerketa egingo bada, ikerketa hori batere “zientifikoak” ez diren Berrikuntza eta Garapen printzipioek —hain maltzurki ideologikoez— baldintzatu eta zehaztu behar dutela pentsatzen den unean.

Arte-ikasketek Unibertsitatean betidanik izan duten egokitzapen txarrari oraingoan gehitu behar zaio edozein jakintza-motari zuzendutako erakargarri berri eta premiazko hau: Zer egin dezakezu —edo egiten dakizu— Berrikuntza eta Garapenean? Eztabaida akademikotik harago doan galdera, argi eta garbi, artearen praktika bestelako diziplina humanistikoaren artean jarri duena, egoerarik zail eta kontrajarrienean. Ikuspuntu epistemikotik ez litzateke inolako oztoporik egon beharko artea jakintza gisa hartzeko, egite-jakite mota gisa, teknozientziarekin gertatzen den bezala. Baina artea ekoiztea erakustearen ekintzan datza, eta teknozientifikoa sortzea, aldiz, eraginkortasunean eta frogaketan datza. Afera, printzipioz konponezina, honako hau dela dirudi: nola frogatzea arteak Ikerketaren teleologiarentzat —Berrikuntza eta Garapenaren bategitetzat hartuta— arteak erakuts dezakeen hori (arteari dagokion bezala, erakutsi baino ezin duelako egin) baliagarria dela?

Bi paragrafo horiek laburbiltzen dute, hasierako saio gisa, Yaiza Hernándezek iragan abenduko topaketan aurkeztutako gaiaren inguruko nire jarrera. Izan ere, nire txostenaren aurkezpen gisa bidalitako laburpena osatzen dute. Geroztik, lasaitasun handiagoarekin aztertu ahal izan dut azken urteotan arte-ikerketaren espezifikotasunaren inguruan irekitako eztabaida zaratatsua, eta askotan, harrigarria¹. Eta topaketa Arte Ederren irakaskuntzaren aferaren ingurukoa ez bazen ere, irakurketa berriek berretsi dute nire uste osoa. Hau da, arte-heziketa (artista gazte bati eska diezazkiokeen jakintza eta gaitasunak) goiar korapilo bilakatu da, paradoxei eta zentzugabekeriei heltzeko, bai unibertsitatean, bai egungo artean ere. Baina hau ez da ez lekua ez unea ikuspuntu hori sakonean garatzeko. Testu honek aipaturiko jardunaldietan heldutako zenbait gai berriro hartu nahi ditu. Helburua bertan aipaturiko arazoren sare nahasgarriaren lehenengo lan-proposamena eta behin-behineko hurbilketa egitea da.

Lehenik eta behin, has gaitezen arteak Unibertsitatean izaten dituen zailtasunekin. Ikuspuntu akademikotik, artea Europako irakaskuntzan egindako homologazioaren indarkeria adierazten duen frogaharri bilakatu da. Izan ere, homologazio horrek hone-lako jakintza-eredua eragin du: eskusibista, emaitzak zenbatzen dituen eta bere helburuetarako (politiko eta ekonomikoak) baldintzatua. Diziplina humanistika guztien artean, artea —ezinbestean esperientzia-eredu bati lotuta— ezagutza intelektuala, informazio edo komunikazio kontzeptuala bihurtzeko oztopo gehien jartzen duena da, eta ezin da ebaluatu neur daitekeen modu batez, hau da, irizpide objektibo eta unibertsalen bidez. Agerikoa den bezala, lehenik eta behin unibertsitateko ikaslea eta artista bereizi beharko lirakeke. Dena den, ikasle batengan ebaluatzen dena eta artista batengan baloratu behar dena gauza bera ez dela onartzen bada ere, egia da beste Fakultate batean ez dela eta oraindik ere bada, hain arazotsua izan ohiko irizpideak ezartzea, hain oinarritzkoa den kontuan; hau da, berezko tesia zer den eta nolakoa izan beharko lukeen

Artea diziplina gisari dagokionez —arteari buruz termino horietan hitz egin badaiteke— bere transmisio-bideak eta bere balore-irizpideak, bere *berbaldiaren prestakuntza*, bestelako uniber-

tsitate diziplinetan ez bezala, kanpoko munduaren mende gehiago daude, Dantok hirurogeita hamargarren urteetan *artworld* deitu zuena, klaustroaren onespren hierarkikoaren baino. Adierazgarriena da azken hamarkadetan *connaissance gehien*en arteko arterik goraiatuena, abangoardiaren azken fasetik, zentzu zabalean ulertutako kontzeptualismotik, jaso duela berbaldi teorikorako eta beren praktikan dauden esku-hartze ideologikoen autokontzientziaren alde aurretiko jarrera. Beraz, egun ondorengo paradoxaren aurrean gaude: batetik, Unibertsitatean irakasleek corpus teoriko zehatza eskuratzeko premiaren aurrean daude —gabezia arazotsu gisa—, hau da, beste diziplinena bezalakoa, lan-etorkizunearagina izango duena; eta, bestetik, *artworld* delakoan, bertako sektorerik esanguratsuenan, artista, kritikari eta komisarioen artean arte-izatearen intelektualizazio zehatza eta asertiboa nagusitu da (gehiegizko pentsamendu espekulatiboa, baina arazorik gabea), obren sineskortasun gaitasuna erretorika teoriko oparoan —eta zenbaitetan nahasia— oinarritzen dena.

Errealista izateko, eta egoerari konplexutasun handiagoa gehitzeko, nabarmendu beharko litzateke egungo Fakultate eta Eskoletan ere arte-izatearen eredu eta ikuspegi oso ezberdinak elkarrekin bizi direla. Horietako batzuetan, irakasleen zati handi bat hirurogeita hamar eta lauogeiko hamarkadetako praktika abangoardista berantiarretatik datoz. Eta irakasleen artean ere arte-ikerketak *practice-based research* gisa ulertzen duten jarraitzaile amorratuak daude. Baina horrek ez dio sakonean eragiten azaldu berri dugun paradoxari. Artearen ikerketaren aldekoak edo kontrakoak izan, unibertsitateko ikasleak, kritikariak, artistak eta komisarioak ez bezala, euren buruei, beren lankideei eta unibertsitatearen berezko burokraziari espezifikitate hori zertan datzan modu ulergarrian azaltzeko egoeran aurkitzen dira. *Researcharen* lema berrian eskainitako master eta doktoretza programen promesak izan arren, polemikan bilduta jarraitzen duen afera da.

Gauzen egoera paradoxiko hori bereziki agerikoa da ikerketa terminoaren erabilerei dagokienez. Ezin ukatu *research* hitza egun ikasle gazteei edo artean graduatutakoei zuzenduriko hainbat deialditako lehenengo erakargarri bihurtu dela —eta lehenengo eskakizuna. Oro har, erabilera metaforikoa da, edo, are okerrago, *naturalizatua*, eremu zientifiko eta humanistikoetan ulertzen den moduan. Ezin da inondik inora esan gaur egun edo inoiz artearen funtzioa edo helburua ikertzea izan dela. Hau da, eremu akademikoan ulertzen den bezala: munduaren zentzuzko ezagutzari laguntzea. Unibertsitateko diziplina guztiak, humanitateen artean Artearen edo Estetikaren Historia barne hartuta, bere egin zezaketen lan hori eragozpen handirik gabe. Egia da, hala ere, hori jarrera teoriko oso anitzetatik, bai eta bateraezinak diren metodologikoetatik edo politikoetatik ere egin beharko litzatekeela. Arazoa da, horrela esan daitekeela, beren errealitate historikoa bortxatu gabe, arteak ezagutzaren sortzen duela. Arazotsua da baieztatzea ezagutza hori zentzuzko ezagutzaren maila berekoa dela (hau da, balio frogagarria, bere eraginkortasunaren mende dagoena edo hipotesi bat berretsi edo indargabetuko duena). Oinarritzko desberdintasuna da, baina funtsezkoa. Ezagutza orokorrari buruz hitz egiten dugunean, ez gara inolako esperientzia-modurik baztertzen ari —gauzen arazoia ezagutu daiteke, baina baita norbait, leku bat, norbera etab. ere. Hala ere, zentzuzko metodo edo sisteman —sistema erakusgarrian— oinarritutako jakintza gisa sortutako ezagutza-modu bat arteari esleitzen diogunean —ustez izan arren—, kolpe batez ezabatzen dugu *arte-*

2. Gaurkotasunaren balio horrek, agerikoa den bezala, baliioduna izaten jarraituko du artistaren asmo indibiduala kontuan hartu gabe. Beraz, artearen eta bizitzaren arteko muturreko deuseztatze kasuetan batez ere aurkituko dugu *jokaera* hori, espresuki, artistikoki esanguratsua izan daitekeen irudikapenerako aukera irekitzen duena.

3. Automatismoaren kontzeptuari buruz ikus Cristoph Menke, *La soberanía del arte: Esperientzia estetikoa Adorno eta Derridaren arabera*, Madril: Visor, 1997. Bereziki 51. or. eta hurrengoak.

bitartekotzaren edozein aukera, bereziki berezko duen esperientziaren izaera erradikala eta nahitaezko prozesuala. Hau da, bere zentzua ez datzala ustezko arte-predikatuetan —komunikagarriak—, baizik eta bere jazoeraren prozesuan gertatzen den horretan, edozein obrak erakusten duen horretan edo ezagutzera emandako *ekintzan*. Obraren esperientzian erakusten dena ezin da itzuli edo transkribatu informazio kontzeptual soila izango balitz bezala, egoetatik kanpo —orain denboran eta espazioan— eta berau osatzen duten elementu materialki garrantzitsuak alde batera utzita². Artearen autonomiak *fait social* bat izaten jarraitzen duela uste badugu —eta ez dago inolako zantzurik *artworldean* hori horrela ez dela pentsatzeko balizko izaera erradikal hori —jazoera eta behin-behinekotasun gisa— “ezagutza” artistikoarena arte-esperientziaren eta artearen gaindikoaren arteko desberdintasun nagusi bihurtuko litzateke. Desberdintasun bereziki egokia zentzuzko modu batean uler daitekeena ez nahasteko, unibertsitateko diziplina “tradizionalek” agintzen duten bezala, artearen bidez uler daitekeen horrekin: zentzuzko berbaldiaren jakintzaren aldean artearen jakintzak ez liguke *zerbait desberdin* ulertzen lagunduko. Hau da, ez eduki zehatz berezia baina beste diziplina batzuenarekin parekagarria, baizik eta *beste era batean*, hau da, egungo esperientzia baten bidez (eta ondorioz, ezinbestean *gorputzarena*), berez arrazoi metodikoaren berbaldiaren ukapena eta subertsioa dena. Desberdintasun epistemiko gaindiezin hori da, Unibertsitatean berriki txertatu denetik, artearen irakaskuntza beti behartu duena oreka delikatu eta behartua mantentzera. Egoera ahula, Bologna Plan berriaren kontraesanekin areagotu baino egin ez dena.

Badago pellokeriarik artearen berezitasunaren defentsa horretan. Era eskematikoan orain egin berri dugun desberdintzeari laguntzeko, mahaigaineratu ditzakegu, beti ere orokortasunean, askotariko jarrera estetikoak, besteak beste, Adornoren Teoria Kritikoa, Gadamerren Hermeneutikoa, Wittgensteinen Analitikoa, Derridaren Dekonstruktiboa, baita eta Didi-Hubermanen irudi anakronikoaren teoria, Thierry de Duveren analisi pedagogikoak edo Beltingen gorputza baliabide gisako kontzeptua ere. Bestela, edozein artista edo zalaren sen onari dei egiten dion desberdintasuna da: obra bat *berbaldi* bat izango balitz bezala interpreta daiteke, baina horretatik ezin da ondorioztatu berbaldiaren enuntziatuetara muga daitekeenik. Gizabanako hori horren jakitun izan ala ez, berezitasun menderaezin hori gertatzen da obra guztietan zeinu eta zentzuaren arteko harreman automatiko eta kodifikatua apurtzen delako —automatizazio hori gabe, gainera, unibertsitateko diziplina “tradizionalen” ezagutzak ezin izango lirerateko komunikatu. Arte-esperientzia bat ulertzea apurtze horretan datza, bai eta horri lotuta doan prozesu desautomatizatzailean ere³. Bertatik ikasten dena ez dago predikazio-edukiaren mende, baizik eta *bere* egungo zentzuaren anibalentzia erradikalean, menderaezinezko —eta irtenbiderik gabeko— oszilazio horrena, esanahiaren argitasunaren eta materiaren opakutasunaren artekoa, beti zintzilik intelektualaren eta somatikoaren artean. Baina horrek guztiak iradokitzen du egun borondate orokorra dagoela mahaiganeratu dugun desberdintasun hori saihesteko eta minimizatzeke. Eta ari-egoera horren sintomarik garrantzitsuena izango litzateke *naturalizazio* prozesua —ideologikoa halabeharrez—, artearen eremuan ikerketaren terminoa pairatzen ari dena.

Hemen elkarri lotuta dauden hiru elementu ditugu, terminoaren naturalizazio horri eta sintoma areagotzeari laguntzen dietenak.

Lehenik eta behin, fase abangoardistaren berezko izaera autogogoetatsua, bukaerako fasean muturreraino eraman zen joera. Aurreko mendea igaro ahala, gero eta agerikoagoa izan zen obren legitimazio teorikoaren beharra, artistek berauek egin beharrekoa edo kritikari kideek. Kolokan zegoena, legitimaziozko edozein eskakizunean bezala, eta legezko adierari erreparatuta, benekotasun arazoa zen. Ikuspuntu historikotik argi dago, hirurogei urteen amaieran eta hirurogeita hamarren hasieran, obra baten sineskortasuna, bere benekotasun eragina, neurri handi batean bidezkatzen zuen uste teoriko-erretoriko- sendoan zetzala. Azpimarragarriena da mito abangoardistak indarra galdu ostean, legitimazio eskakizun horrek benetakotzeko gailu gisa jarraitu duela, bere garaian zentzua ematen zion horizontea desagertu arren.

Bigarrenik, eta aurrekoarekin paraleloan, izaera epistemikoko beste faktore batekin topo egiten dugu. Mito modernoaren krisiaren esparruan, eta ondorengo eztabaida postmodernoetan, diziplina humanistiko tradizionalen baliozkotasunaren inguruko eztabaida berria garatu zen. Iraultza teoriko horrek gure eremuan sortu duen adibiderik esanguratsuen *visual culture* edo *visual studies* izan da, Artearen Historiaren muga ideologiko eta metodologikoak gainditzeko ahalegin gisa aldarrikatzen zena. Horren garapenak eta baita irakaskuntzako adar berrienek ere, batez ere eremu anglosaxoian, diziplinen kategoriatik eta printzipio batzuk berriz hausnartzeko eragin ona izan dute, zorrotasun akademikoaren autoatseginaren galerari ere lagundu dioten arren, diziplina anitzen eta zeharkakotasunaren premisaren pean. Izaera epistemikoaren laxotasun edo ahultasun horrek eremu akademikoan emaitza ezberdineko hainbat berbaldiren hibridazioari lagundu dio. Baina jarduera artistikoari dagokionez, unibertsitate beretik, loretan dagoen edozein artista-aren desira holistikoa elikatu du. Zentzu horretan, diziplina-mugen urratze instituzionala artistari eginiko gonbidapen —legitimatuz— gisa ere uler daiteke, edozein eredu epistemiko erabiltzeko, modu esperimentalean, aske sentitzeko.

Hirugarrenik, aipatu dugun bezala, curriculumaren arazoarekin topo egiten dugu. Arte-ikerketan egun sortu da, neurri handi batean, irakaskuntza artistikoa unibertsitate-irakaskuntzari lotzeagatik, baita hori arautzen duen I+G+b-an oinarritutako ezagutzaren eredu berriagatik ere.

IKERKETA ESKABIDE LEGITIMATZAILE GISA.

Gera gaitezen artearen eta bere berbaldi legitimatzaileen arteko itxurazko kontraesanean. Esan daiteke artearen etengabeko “kontzeptualizazioa” dela eta, *teoriaren* eginkizuna gabezi eta gehiegikeri gisa hautematera igaro dela, halabeharrez. Gabezia, egun Erakundeak eta Akademiak aurkezten duten arazo teoriko nagusia ikerketa bada ere, inork ez dakielako ziur zertan datzan. Gehiegikeria, era berean, denek ziurtzat jotzen dutelako existitzen dela. Baina anibalentzia hori gaurkotasunaren lehenengo planora igaro izana, neurri handi batean Bologna Planaren esparruan izandako curriculum eztabaiden ondorioz, ez gaitu limurtu behar. Lehenengo lan-proposamena honela ezar zitekeen: teoria *legitimatzaile* baten pertzepzio teorikoa artean —gehiegizko eta gabeziazko izaera— modernitatetik ezin berezizkoa da eta bere autonomiaren prozesuaren hasieratik arazotsua ikusten da.

xviii. mendeko arkitektura “ameslaria”, esplizituki arrazoiaren printzipio abstraktuak bere formetan gardendu nahi zituena, handik gutxira *architecture parlante* gisa ezagun egin zen. Begi-

radari eskaintzen zitzaizkion eraikuntza horiek sortzen zuten eragin bitxiari buruz hitz egiteko modu ironikoa zen, eraikinak enuntziatu larriak eta hotsandikoak izango balira bezala. Eraikin baten formek ez zuten soilik modu tautologikoan hitz egiten, eraikinaren funtzioari buruz legitimatzen zituen berbaldia —“arkitekturaren metafisika”— oihukatzen zuten, batik bat. Balentzia bikoitz auto-gogoetatsua, manifestuan abangoardien familiarrekin antza gordetzen duena, bereziki azkeneko fasearekin eta hirurogeigarren hamarkadako muturrenekoarekin. Noski mito *modernoaren* azken uneetan, hastapeneko garaian ez bezala, enuntziatu tautologikoaren eta legitimazio “filosofikoaren” baliabidea, berezko eskubidez eta bitartekotza gehiagoren beharrik gabe, amaierako obra gisa osatu zen. Lehenago ez zen inoiz ikusi ontzi bat, objektu erabilgarri bat, eguneroko keinu bat, informazio-datu bat edo gainazal kolorebakar bat, baita hutsik eta isilean ere, era horretan hitz egiten. Edozein gauzak bere formaren bidez esan zezakeen agerian zegoena, eta aldi berean, hori egitean kategoriatik unibertsal handiak apelatzen zituen. Lehenengo arkitektura hiztun hori “iraultza-artearen” zikloa nola amaituko zen ohararazteko abisu bat besterik ez zen, *ideia hiztun* zakar eta hermetiko gisa. Egun ez da harriztekoa obrek eurei buruz eta beren “metafisikari” buruz etengabe hitz egitea, baina iraganeko adierazgarritasun “utopikoaren” asmo larri horretan harritzen zuena zen, hain zuzen ere, irudiak modu instrumentalean asmo komunikatibo baten aurrean makurtzen zirela, multzo osoa ideien nagusien mende zegoela, paradoxikoki, beren biluztasunean agertu nahi zuten ideien mende. Garai hartan, *exhibizionismo* teoriko hori zen harrigarriena, obrak arkitekturaren doktrinaren transkripzio berri —eta unibertsal— bilakatzera eramaten zituena.

Egia da arkitekto “iraultzaile” horiek bi garairen artean harapatuta zeudela. Hala ere, beren gehiegikeria “metafisikoek” beren garaikideen artean sortzen zuten ondorio komiko edo barregarri hori ez da gustuen aldaketa soil gisa interpretatu behar. Gehiegizko oparotasun teoriko hori, orduan, egun bezala, gabezia baten sintoma ere bazen. Ezabaketa batena. Etorkizuneko artearen sorrera-oinarriak eta oinarri unibertsalak berriro ezartzeko, *tabula rasa* egitearen ondorioa. Horregatik hain da esanguratsua bere harre-aren historia. xix. mendeko ironia erromantikoaren eta eklektizismo pragmatikoaren ahanzturan estalita, ez ziren berreskuratu Emil Kaufmanek kokatu zituen arte, hogeigarren hamarkadan hain zuzen ere, nazioarteko estilo modernoaren aitzindari gisa. Etorkizuna, azkenean, serio hartu zituen, gerren arteko aldiaren abangoardia modernoak, lehenengo aldiz, ondorio iragarleak ateratzen jakin zuen, beren filosofian horrenbesteko adierazgarritasunarekin azaleratzen zutena. Esanguratsua da Ledouxek, “horme hitz eginarazten” zieten arkitekto horietatik nabarmenena, “irakurtezin” ospea hartzea, bere legatu teorikoa argitaratu ostean, *L'Architecture*, eta hori, batez ere, beren hizkuntzaren zailtasun “kontzeptualengatik”⁴. Antza, errazagoa zen paretek unibertsalei buruz hitz egitea, “gizarte ordenan ezagututako eraikin guztien generoen” kategoriatik berri beraldi arrazoiua argitasunez azaltzea baino. Ikusi dugu jada, gehiegizko teoria alde batetik, eta bestetik, gabezia. Inola ere berdina ez den arren, Kosuth izango litzateke xx. mendeko kasurik paradigmatikoa —eta muturrekoa—, praktikan nahita filosofikoa zena, eta era paradoxikoan —edo kontsekuentea, begiratzen den moduaren arabera—, kontzeptualki “irakurtezina”.

4. Ikus Anthony Vidler, *Ledoux*, Madril: Akal, 1987, 147. or.

Arte garaikidea ezagutzen duen edozeini ez zaio zaila egingo, eta beharrezko artikulazio historikoarekin, artistaren —edo obren— eta justifikazio teorikoa azaltzeko *artistaren* berbaldiaren arteko kontraesanezko harremanari gaur egun arte jarraitzea. xx. mendeari dagokionez, arazotsua izango litzateke kontrakoa nahi izatea, hau da, desadostasun hori modu agerian agertzen ez den eragina benetan izan zuen irudiren bat aurkitzea. Arazoa ez datza, agerikoa den bezala, artistaren gaitasun txikian edo handian bere obrari buruz idatziz hausnartzeko, eta ez dagokio ezta ere, noski, teoriaren eta praktikaren arteko ustezko banaketa zakarrari. Arkitekto utopikoen gaia mahaigaineratu badugu da, haien kasuan, eta bereziki Ledouxen obran eta proiektuetan, agerian geratzen da obrak direla “hitz egiten” hasten direnak, *arkitektura*-berbaldi baten adierazpen zehatza eta nahita orijinala. Garai horretako berritasuna zen artea, bere autonomiaren aldia, doktrinaren legitimizazio orokorra ematera behartuta zegoela. Natura Historia bihurtzearen ondorioz gertatzen den zorigaiztoko etena. Luis XVI.ari burua mozteak ekarri zuen ordura arte Naturan oinarritutako gizarteaztatetik Historian oinarritutako gizarteaztatetik izatera pasatzea behin betiko. Urrats horrek artean iraganarekin harreman berria dakar: ogibidea ez zen artista batetik bestera iragaten tradizio gisa Akademiaren gainbegiradapean. Artearen legatua baldintzatzen hasi zen —eta, neurri batean, zirkuitulaburtzen— kontzientzia historikoaren sortzeagatik, Artearen eta Estetikaren Historia diren bi diziplina hasiberrien berbaldi nagusiengatik. Memoria historikoaren tenplu gisa, Museoa arte-balioen gordetzaila izatera pasa zen. Obren kokapenik eza, beren deserrotzea eta berrantolaketa jakintza-eredu modernoan arabera, iraganarekin harreman berriaren paradigma da, gogoetazko berbaldiak eta izendatu berriko esperientzia estetikoak baldintzatua —fenomeno beraren aurpegi eta gurutze gisa.

Hegelek bere garaian argitasun iragarlearekin ikusten jakin zuen. Arteari buruzko hausnarketa kontzeptualaren ugaltzeak adierazten zuen jada artea ez zegoela bizitzaz gainezka partaide zuen kulturaren, “ederraren inperioa” hilondoko aldia sartua zela. Egia da hori guztia orain dela bi mende jazo zela, Arte Ederren sistema ezarri zenetik denbora-tarte bera, gutxi gorabehera. Baina horri buruz ari gara hitz egiten, ikerketa batek dakartzan arazoei buruz —gogoetazkotzat eta arrazoizkotzat hartuta— egungo Arte Ederren Fakultateetan. Gure hasierako proposamenak oinarri historikoa badu, horretatik ondoriozta daiteke artearen eta teoriaren arteko harreman paradoxiko hori (obrak arrazoiz legitimizatzen —egiaztatzen— dituen doktrina edo sistema kontzeptual gisa) Arte Ederren sistemaren garapenetik ezin berezizkoa dela. Egun oraindik ere eremu akademikoan indarrean dagoen sistema, hirurogeigarren hamarkadan jada krisian sartu zen arren.

IKERKETA EBIDENTZIA GISA

Generoen arteko bereizketari, modernitatearen hastapenetan gertatutakoa, aldi abangoardistan jarraitu zion “arte plastikoen” baliatzen dituzten baliabideen arteko banaketak. Baina Arte Ederren sistemak, lehenik generoen espezifikotasunean eta ondoren baliabide artistikoetan oinarrituta, ez du indarra galduko “arte orokorrean” ideia sinesgarri eta nagusi egin arte⁵. Duchampen irudiak, eta batez ere hirurogeigarren urteetan ulertu ziren moduan, paradigma-aldaketa horren protagonismoa hartu zuen bere gain, *arteen* arteko mugen eta *artearen* mugen galera saihestezina.

5. Arte Ederren sistemari buruz eta bere irakas-kuntza-ereduei buruz gehiago ikasteko ikus De Duve, *op. cit.*, batez ere 1. kapitulua.

Geroztik gertatu behar zen amaigabetasunak Adorno eraman zuen bere *Teoria Estetiko*a hastera, hamarkadaren amaiera aldera, ziurtasun gabeziaren inguruko bere aitoren ospetsuarekin. Arretaz berriro irakurtzeak merezi du:

Agerikoa izatera iritsi da artearekin zerikusia duen ezer ez dela agerikoa: ez artea bera, ez bere harremana osotasunarekin, ezta izateko duen eskubidearekin ere. Arte osoa posible egin da, amaigabetasunarako atea zeharkatu du, eta gogoetak horri egin behar dio aurre. Baina amaigabetasun ireki horrek ezin izan du orekatu galdu dena, artea lan gogartugabetzat eta arazorik gabetzat hartzeagatik. Bere horizontearen zabaltzea, alderdi askotan, benetako murrizketa izan da⁶.

6. Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, Madril: Taurus, 1992 (1970), 9. or.

Esan horri, lehenengo esaldi paradoxiko eta ezgaraikoari —nabaria da ezer ez dela nabaria—, garaiko izaera eman behar diogu, askatasun mugagaberantz artearen erabateko aireratze uena adierazten duena. Hala ere, arteak mugagaberako karrera askoz lehenago hasia zuen, gutxienez artearen eginkizuna ideia edo pasio gorenak —“metafisikoak”— adieraztea zela ulertzen hasi zen unetik. Baina gure gaiaren harira adierazgarria dena hau da: Arte Ederren sistemaren eta laguntzen zuen berbaldi estetikoaren desagertzearen isileko aitortpena izateaz gain, artea lan ez gogoetatsu eta ez arazotsu gisa hartzeagatik “galdu den” horretan tematzea da, alegia, artea berez agerikoa den ogibidetzat kulturalki hartzeari uzteagatik galtzen dena Argi eta garbi hemen Hegelekin ari da lerro artean eztabaidatzen, eta pixka bat aurrerago Hegel espresuki aipatzen du, artea bere *sineskortasunetik* esnatu izanaren meritua esleitzen dionean. Adierazgarriena da, hori egin arren, berehala kexatzen dela arte emantzipatuaren itsutasunera berri batez: “orain arteak bere begiak estaltzen ditu sineskortasun bikoitzearekin “zertarako” estetikoak zalantzan dagoelako”⁷. Bigarren mailako sineskortasun horrek ez luke aurrez eskatuko, lehenengoak bezala, hausnarketa gabezia; baizik eta sineskortasun-mota berri bat, modernitatearen arte guztiak ibilitako horizonte auto-gogoetatsuen barruan sortua (bere argudiatzeagatik ondoriozta daiteke), eta azkenean, bere premisak ere ahuldu zituen. “Autonomia”, dio, “itsutasun-zantzuak agertzen hasi da”. Tentagarria izan daiteke pentsatzea sineskortasunaren esnatze horrekin eta erortze berriarekin ziklo bat itxi zela: gehiegizko gogoetaren salaketarekin hazi zena eta 1970 inguruan amaitu zena, abangoardiaren amaieran itsutasun mota berria egiaztatuz, gogoeta-mugimendu horrengatik —edo gogoz bestera—; eta itsutasun-mota berri horri bere argudiaketa estrapolatuz, *gogoeta-sineskortasun edo sineskortasun teoriko* deitzera ausartu gara. Egun kulturalki ageritatzat hartzen den sineskortasun-mota berri horretako azpimarragarriena da artea agerikoa izateari utzi zion une historikoan sortu zela. Hau da, bere kontzeptuaren aurka egitera behartua izan zen, “bere zuntzik kuttunetan ere zalantza zerbait” bilakatzeko. Ikusi dugu arteak galtzen duena, bere kultura-sineskortasun egoera uzten duenean, ezin dela konpentsatu bere autonomia fasean. Baina galera horri beste galera bat gehitzen zaio orain, artistikoaren aukerari berari lotuta dagoen galera bat Egia da artean ahuldu edo desagertu zen hori garai hartan, hain zuzen ere, konpentsatu zela artea instituzio gisa gizendu eta zabaldu baitzen. Artearen “kontzeptua” ahuldu zen, baina bere instituzionalizatzea, eta ondorioz, gizartearen legitimizatze zituena *gailuak* indartu egin ziren. Ez harrizkoa etapa horretan bertan gogoeta-pentsamendutik artearen esanahiak, eta areago, artearen helburuak azaltzeko zailtasunarekin topo egin izana (*Teoria Estetiko*ak berak adierazten duen bezala). Eta sineskortasun

7. *Ibid.*, 10. orrialde bera hurrengo aipamenterako ere bai.

sortu berriarekin topo egiten dugu, berritu nahi duena, auto-gogoe-tarako bere izaeran babestuta, nahi duen kultura-nabaritasunean. Nabaritasun baten lehengoratzea, oraingoan gogoeta erretoriko hipertrofiatuan zetzana. Horrela, behin artea *artearen instituzioa iza-tera* murriztuta, artistaren lan artistikoa egitearen ustezko egoera horren inguruan hausnartzera mugatu beharko litzateke, kritika instituzionala deritzon horretara. Kasu horretan, agerikoa den bezala, benekotasun-efektuaobraren berbaldi-kritikaren limurtze teorikoaren gaitasunean soilik zetzan. Berriro ere, teoria gehiegi. Edo gutxiegi, begiratzen den moduaren arabera.

Arte-ikerketaren aldeko argudiaketa guztien artean, artistek defendatzen dutena da egungo eszena artistikoan erakargarriena. Egongo lirateke, beraz, funtsezko bi arrazoi, elkarri lotuak; eta horregatik erabaki dugu Adorno-ren argudioetan etena egitea. Alde batetik, Teoria Kritikoak eta, Adornok berak (autoritate iturritzat hartuta) duten eginkizun garrantzitsuagatik, arteak azken hamarkadetan bere gain hartu duen ernaberritutako eta auto-adeitsua den sineskortasun teorikoan —*kritikoan*. Bestetik, bere teoria estetikoan hain naturalki *artworld*ean ezarri den sineskortasun berri horren kontrako argudiaketa goiztiarra aurki dezakegulako, egun bere baitan ageriko zerbait gisa agertzen duena. Hori izango litzateke, beraz, gure bigarren lan-proposamena: arte autonomoak, bere faserik berrienean, mito abangoardistaren indargabetzearen ostean, sineskortasun mota berri bat garatu du, bere izaera auto-gogoetatsuen erretorika hipertrofiatuan oinarritutakoa, eta horri esker bere lanaren ezegonkortasun eta zalantza larria ezkutatu nahi duena, legitimizazio teoriko eta ustez kritikorearen azpian.

ADIBIDEAK

Egungo artistaren irudia gero eta gehiago turista epistemiko baten irudiarekin bat etortzen da. Edozein *berbaldi-eraketak*, dela artearen historiarena, psikoanalisi lakaniarra, filosofia postegitura-tzailea, generoen teoriak, ikusizko ikerketak edo kolonia-ondokoak, soziologia, antropologia edo fisika kuantikoa, aukera ematen ahal dio *oroitzapenen* hornidura egiteko, eta baliagarriak izango dira —*artworld*era itzultzean— lanaren iturri eta funtsa kontzeptual gisa. Ez da inola ere desabantaila egoera edo nahitaez negatiboa. Turismoaren esparruan “denak gara turistak” egindako utopiatik abiatuta, aipaturiko bidaia epistemiko horien ontasunak eta ahultasunak aurre egiten dien gizabanakoaren arabera izango dira, edozein turretan gertatzen den bezala. Arriskua dago, hemen ere, bidaian benetan dagoena eta turismo-*gailuak* berak sortutako benekotasun ilusioa nahasteko, edo, gure arreta duen eremura ekarrita, obran benetan jardun dezakeena eta *artworld*aren gailuak sortutako benekotasuna nahasteko.

Eta gailuak alderatzen ari garela, artearena egun turismoarena izan daitekeen bezain maltzurra eta zalantzarria da. Izan ere, biak “benetako esperientzia” lortzeko nahian oinarritzen dira, neurri handiagoan edo txikiagoan⁸. Esanguratsua da hirurogeita hamar urteen hasierako abangoardiaren xarma galdu eta gero —eta, ondorioz, mito iraultzailea gizartearen horizontetik desagertzea— jarrearik erakargarriena, eszena artistikoan sinesgarritasun handiena ematen ari zaiona, aipatu berri dugun hori izatea, eta Thierry de Duve *jarrera kritiko* izendatu duena. Denborarekin *jarrera artistiko* arrunt eta nominalarekin nahasten den eta berarekin elkarbizitzen den *jarrera*⁹. Artistarengan jada ez da *talentua* baloratzen, akademiaren garaian gertatzen zen bezala, ezta *sormena* ere, abangoar-

8. Turismoarekin eta bere benekotasun gailuarekin lotuta, ikus Dean MacCannellen klasi-koa, *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Bartzelona: Melusina, 2003 (1973).

9. De Duve, *op. cit.*, 37. or.

dietatik jasotako eremu erromantikoari jarraiki. Modernitatearen mito handien gainbeherarekin, joera egitura-ondoko eta neomarxistek teorizatutakoa, sormenaren ideia bereziki susmagarri eta ideologikoki eutsiezin bihurtu zen. Pentsamendu moderno berantiarrengatik banandutako ironiaren mespretxua pairatu aurretik, sormenaren ideia giltzarri gisa erabilia izan zen, lan liberatu gisa, proiektu utopiko iraultzaileari pedagogikoki lotutakoa. Hirurogeita hamargarren hamarkadatik aurrera, obraren benekotasun-efektua *jarreran* zetzan, kontzeptu otzana eta moldakorra, eduki gabekoa. Artistaren funtzioa ez da jada orduan ospea galdutako asmatzearen jolasa, baizik eta berezko “munduaren” galdeketa, orain instituzio gisa ulertutako artearen kritika edo deserakuntzan, goian aipatu dugun bezala. Bitartean, sormenaren kontzeptua garatu da, eta hasierako eduki utopikotik kapitalismo “berriaren” izaera sortzailearen apelazio zalantzarria gainjarpenera igaro da.

Jarrera kritiko horretatik sortutako obra gehienaren arazoa da egia-aren printzipioan oinarritzen direla dirudiela, printzipio ideologikoan, soilik kritikatu daitekeena bere berbaldiaren egokitasun politikotik. Horrela, zuzentasun politikoa automatikoki zuzentasun artistikoan eratortzen da, eta obra, berez, dei egiten dion “egia” eztaba daezin horren ezkutu babeslearen atzean babes-tuta egon daiteke. Era negatiboan kritikatzeko politikoa obran islatuta dagoenaren kontrako *jarrera* mantentzea ekarriko luke. Baina, ziurrenik, hemen ere desberdin beharko litzateke (bitartekotza artistikoaren jolasa onartzen bada) artistak esaten duenaren eta nabarmen egiten duenaren artean. Kontrakoa izango litzateke okerretan erortzea, nahitako iruzurrean, kasu honetan, teoria-ideologiaren irudikeriak sortutakoa. Beuysen kasua paradigmatikoa da zentzu honetan. Gizarte eskulturaren inguruko bere sendotasun teorikoaren erretolikaren aurrean eszeptizismo zuhurra mantendu daiteke, eta hala ere, bere obraren balioa zintzotasun irekiarekin preziatu. Edota, kontrakoa gerta daiteke. *Jarrera kritiko* horrek eragin dezakeen basakeriaren adibide gisa *Marx Loun-gen* pieza daukagu, Alfredo Jaar artistak berriki instalatu duena, Liverpoletik igaro ostean, Sevillako CAACean¹⁰. Obra gela gorri batean datza, Marxen eta Marxi buruzko liburuak dituen mahai batekin. Beraz, artistak gonbidatzen gaitu teoria politikorearen liburuak irakurtzera. Baina Marxen testuak azoka bateko erakus-museo batean daude, baina artistak irakurtzeko gonbidapen-*egitate* besterik ez du egiten bere obran. Gomendio soila, lekua hori egiteko oso desegokia baita. Hasieratik planteatzen du denaren eta izan nahi duenaren arteko kontraesana. Baina testigantza publiko “erradikal” hori benetan alferrikako bihurtzen du artistaren *jarrera* anakronikoki erromantikoak eta faltsuki esentzialistak, hau da, egileak bere publikoarekin izan nahi duen harreman paternalista horrek, “egiaren” jakituna izango balitz bezala. Artista, horrela, irakasle bihurtzen da eta publikoa, jolasari jarraitzen badio, ikasle diziplinatua. Demiurgo berri gisa, irakasgaia —irakurgaia— prestatzen digu, eta eszenatokia eskaintzen digu “ikerketa” edo “hausnarketa” politikoa egiteko, pentsamendu kritikorearen babespean. Arris-kurik ez, automatismorik ez da apurtzen. Ez dago ezer obran, ez adierazten duen hutsalderian, ez ezartzen dituen harreman eroso eta zalantzarrietan —sinbolikoak, instituzionalak, intersubjektiboak—, egitea benetan egoera kritikora eramane duenik. Ezta ere —eta batez ere—, aldarrikatzen duen izaera emantzipatzaileari dagokionez.

10. <http://www.juntadeandalucia.es/cultural/caac/programa/jaar11/frame.htm>

11. Hito Steyerl, "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict", *MaHKUzine, Journal of Artistic Research* 8, Winter 2010. http://www.mahku.nl/download/mahKUzine_08_web.pdf

Gaztelera: *eipcp. Kultura politika eta politika aurrerakoientzako Europako Institutua*, <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

12. Definizioz ezean, eskaintzen zaigun adibidea autorearena da *The Building* (2009). Lan horretan Linzeko Arte Akademiaren dagoen erakinean nazismoaren esklabotza-lanaren aztaren gaineko ikerketa garatu zuen. Urte horretan Lin Europako Kulturaren Hiriburua zen. Eraikineko berogailuek Mauthauseneko kontzentrazio-esparrutik etor zitezkeela aurkitzea, zalantzarik gabe, datu interesgarria da tokiko historiarentzat, eta arte edo literatura-lan bat garatzeko arrazoi bilakatu daiteke lasai asko. Baina aurkikuntza berez, berbaldiaren artikulazio gehiagorik gabe, ezin da ikerketa gisa ulertu —munduaren ezagutza arrazional bati laguntzen dion hipotesi bat egiaztatzeko edo faltsutzeko. Besterik gabe, ez dagoelako ezer frogagarria den aurkikuntza horretan, kultura, gizarte edo tokiko politikaren historia-ren ezagutzari dagokionez. Soilik *erakusten* edo nabarmentzen du eraikin publiko baten iragan zehatzeko eta indibidualen datu esanguratsu bat. Hemen nahasten da ikerketa zentzu akademiko edo diziplinarrean, detektibe edo polizia ikerketa gisa ulertutakoarekin —beti lotuta *kasuari*, inoiz ez balio frogagarri edo orokor-garria *jazoeratik* harago. Ikerketa terminoaren adiera horrek, hain zuzen ere, diziplina-metodologiaren itxurak egin nahi ez baditu, arte-jokaerarekin antzak mantentzen ditu.

Bukatzeko har dezagun artista interesgarri baten adibidea, Hito Steyerl, *kritika instituzionala* egiten duena eta artearen ikerketaren aldekoa dena. Berriro ere bere obrari eman nahi diogun balioa eta *bere* teoriari emango diogun balioa bereizi behar ditugu. 2010ean asko hedatu zen testu batean artearen ikerketa gatazkaren ikuspuntutik edo "zehatzago izateko, gizarte borroketatik" aztertzea proposatzen du¹¹. Horren harira baieztatzen du egungo eztabaidek ez dutela aintzat hartzen artearen ikerketaren nazioarteko historia-ren ondarea, Peter Weissi dagokionean, "erresistentziaren estetika" gisa ulertuta. Aurrekarien artean gizarte mugimendu edo mugimendu iraultzaileekin lotutako artearen ikerketa-metodoetara bidaltzen gaitu, formalismo errusiarren kasua izango litzatekeenera adibidez, *Farm Security Administration* delakoaren fotoperiodismoa. Hans Richterren saiakera-zinema, kolonialismoaren kontrako Chris Marker eta Alain Resnaisen erresistentzia, Adornoren *Saiakera forma gisa*, desbideratze situazionalista, *cut-upak*, antropologia dekonstruktiboa eta surrealista, ahozko historia, etab. Ikerketa-mota horiek guztiak lotuko litzatekeena beren lotura politikoa izango litzateke —funtzio politikoa, bestalde, *jarreraren aldetik* baliagarria, bereizketa ideologiko gehiegirik egin gabe— nahiz eta ikertzea zer den inoiz ez azaldu¹². Arteak funtzio hori eduki ahal izatea bere izaera kritiko edo politikotik ageriko zerbait gisa ondoriozta daiteke. Ikerketa artistikoa —eta ondorioz diziplina— artistaren jarrera ideologikoaren mende geratuko litzateke, eta horrek arazo dezente ekartzen ditu *artworld*ean garrantzia izan dezakeena gutxieneko sinesgarritasun akademiko izan dezakeenera eramaten badugu. Behintzat, diziplina-eredu horretan oinarritutako Arte Ederren Fakultate bat ikasle *engagésen* eta behar ez bezalako ikasle *engagésen* arteko banaketan bere ikerketa-programa oinarrituko lukeen fakultate bakarra izango litzateke. Zehazteke geratuko litzateke nola eta nork ezar lezakeen administratiboki politika-zuzenketa hori.

Baina goazen paragrafo baten inguruan soilik arreta jartzera, paragrafo horretan *research* mota horren kontraesan nagusia iragaritzen baita. Edozein arte-ikerketa itzulpen-egite bat dela defendatu ostean, egileak baieztatzen du "artelan autonomoak deiturikoe" ere hizkuntza batetik bestera itzultzen dutela, nahiz eta "inolako ikerketan parte hartzeko inolako asmorik ez duten". Horrek ez du esan nahi ezin direla zenbatu edo ezin direla diziplina-praktiken zati izan. Obra horiek bereizten duena hau da: ez dutela arriskuan jartzen "artearen historialarien eta galeristen artean, artista eta ikertzaileen artean, adimenaren eta zentzumen artean ezarritako lan banaketa". Paragrafoa ondorengo esaldi honekin amaitzen da: "Izan ere, artearen ikerketaren kontrako ezinikusitako kontserbadorea dator mugen desegite mehatxuaren ustetik, eta horregatik, maiz, eguneroko jardunean, arte-ikerketari ukatzen zaio artea edo ikerketa izatea"

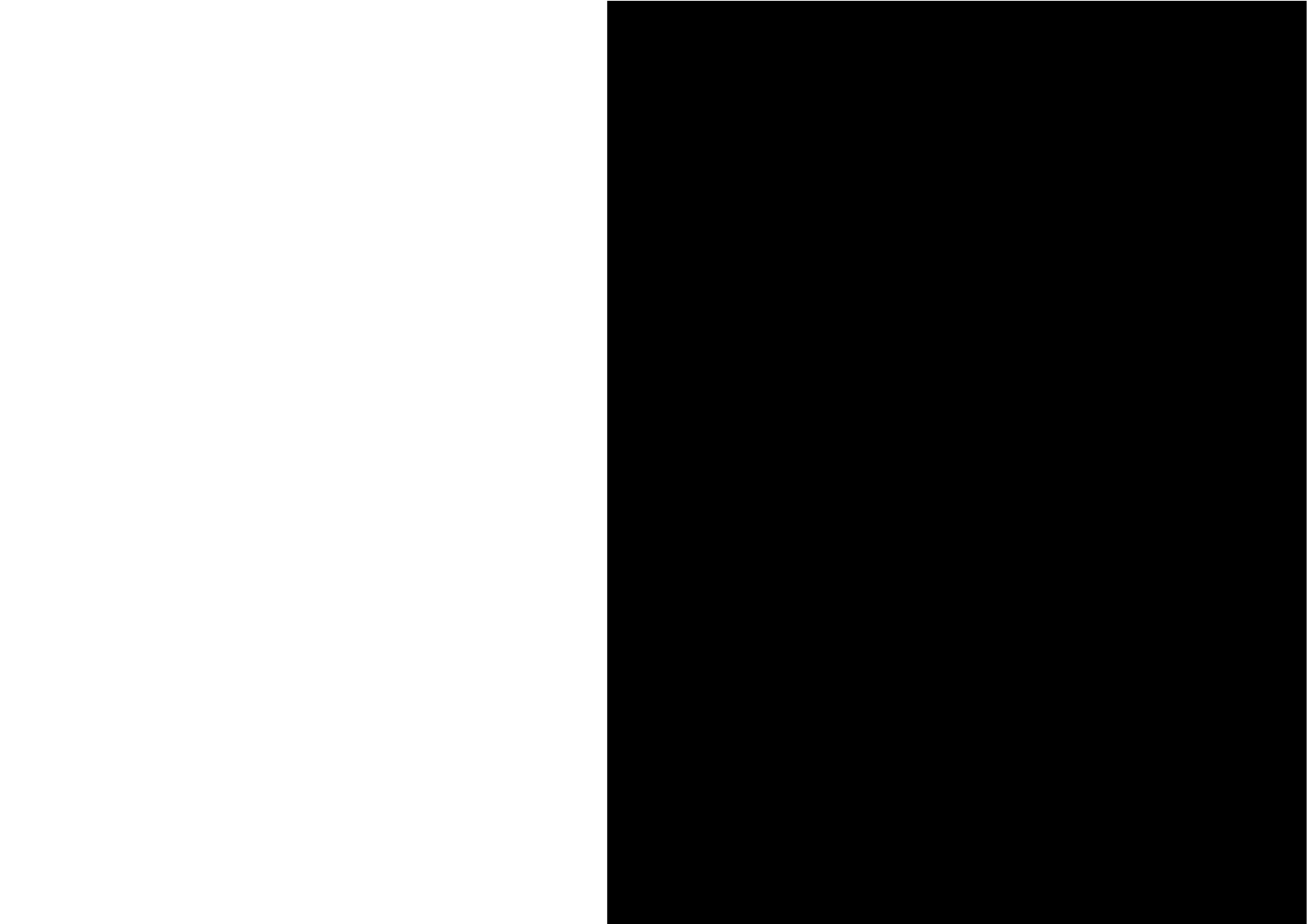
Ikusten dugun bezala, arte autonomo ez-ikertzailearen eta arte-ikerketaren —gizartearen borrokekin konprometitua— arteko desberdintasuna ezartzen da. Aspaldiko polemika da, orain diziplina-eztabaidaren itxura hartzen duena. Benetakoa ez den artea, "lanaren banaketa arriskuan jartzen" ez duena autonomia izango litzateke, eta benetako artea politikoki "ikertzen" duena izango litzateke. Arte autonomoa autonomoa ez denetik desberdintzeko, funtsezko desberdintasuna ahazten da, arteaz "mundu" autonomia egin duena. Artearen autonomia ez dago artistaren borondatearen —edo asmo onen edo txarren— mende. Nabarmendu dugun bezala, gizarte-egitatea da. Berriaz politikoa den arteak autonomo gisa

jarraitzen du kultura-ikuspuntu batetik. Eta, bistakoa den bezala, obra baten balio artistiko eta politikoak ezin dira artistak "gizarte borrokekin" duen lotura kontzientearen mailaren mende egon. Arte-bitartekotzaren ondorioz, bizitza sozialean ezkatututa dagoen zerbait egitate gisa erakusten da, baina artearen lana ez da mundu errealeko alderdiren bat frogatzea, azalpen baten bidez. Ikuspuntu hori arriskutsua izan daiteke —arteari buruz hitz egiten badugu—, baldin eta pentsatzen badugu artistaren *jarrera* asertiboak "lanaren banaketa" arriskuan jar dezakeela, berriaz edo egite magiko bat izango balitz bezala. Artea ikerketa dela ukatzea —bere izaera jardunbide horretakoa ez dela eta gainera kontrakoa dela— ez du nahitaez eskatzen jarrera politiko kontserbadore bat, ezta mugan desegiteen beldurra ere¹³. Aitzitik, *sineskortasun* mota berri eta orokorraren fruitua delako susmoan oinarritua egon daiteke, eta susmo hori artearen "munduan" terminoa *naturalizatu* den moduak berretsi du; eta praktikan, dakigun bezala zaila da sineskortasuna zinismo hutsetik bereiztea. Ebidentzia mota berriak eginkizun ideologikoa betetzen du, eta *artworld*-ak funtzio soziala duela esan dezake eta "benetako esperientzia" atseginarekin amets egin, bere erretorika *kritikoak* eskaintzen diona.

Bien artean, Arte Museo eta Zentroetan, Azoketan eta Bienaletan, Fakultate eta Eskoletan berehala ziurtatzen dugu egintzat jotzen duguna, alegia, artearen horizontean funtzio mitiko berria sortu dela, azken hamarkadetan galdutako gizarte sineskortasuna berreskuratzen lagunduko diguna: ikertzearen *artea*. Faustroll doktoreak profetizatu zuen, beste guztiek bere teorema txukunak txantxan hartzen zituzten bitartean: "Patafisika irudizko irtenbidearen zientzia da, eta lerrokadurak sinbolikoki lotzen ditu bere birtualtasunak deskribatutako objektuen ezaugarriekin¹⁴. Inolako kezkarik gabe azkenik onar daitekeen definizioa I+G+b arte-ikerketaren proiektuetako hizkuntza berrian. Ziurrenik gogobetez berretsiko luke Steyerlen testuaren ondorioa, hain zuzen hurrengo paragrafoan. Paragrafo horretan baieztatzen du aipaturiko arte-ikerketa "erresistentziaren estetika" izateaz gain, hauxe sortzen duela: "aplikatutako edo aplikatu daitekeen arte ekoizpenerako trakzioa, enpresa-berrikuntzan erabil daitekeena, gizarte-kohesioan, hiri-marketinean eta kultura-kapitalismoaren beste mila alderditan".

13. Adibide ezagun bat: *Histoire(s) du cinéma* Godard-ena (1988-1998) ez dagokio, berbaldiaren eraketa gisa, Zinemaren Historiari, ezta Historia Garaikideari ere; nabaria denez, *Film* esaten diogun hori da. Horregatik esan daiteke ederra eta izugarria dela. Bestalde, egia da Historia eta Zinemari buruz gehiago ikasi daitekeela saiakera-zinemaren pieza hori ikusita Zinemaren Historiari buruzko tratatu diziplinatu eta metodikoak irakurrita baino. Baina hori ez da gertatzen zentzu akademikoan ikerketa bat osatzen duelako, bazik eta kontrakoa, gauzak ulertzeko beste modu bat eskaintzen digu, diziplina-berbaldien automatismoak apurtuz. Lortutako obra —arte-bitartekotzakoa— da, besterik ez.

14. Alfred Jarry, *Hechos y dichos del Dr. Faustroll, Patafisico*, Bartzelona: Madrágora, 1975 (1898).



INTER/MULTI/CROSS/TRANS
EL TERRITORIO INCIERTO DE
LA **CRÍTICA DE ARTE** EN LA
ÉPOCA DEL CAPITALISMO
ACADÉMICO

Directora:
Yaiza Hernández Velázquez

Este libro forma parte del proyecto "Actas", publicaciones que recogen los distintos seminarios y cursos desarrollados dentro de la programación del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea. Es una compilación de las distintas ponencias presentadas en el centro como parte del curso titulado *Inter/Multi/Cross/Trans. El territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico*, que tuvo lugar los días 3 y 4 de diciembre de 2010.

INTER/MULTI/CROSS/TRANS. EL TERRITORIO INCIERTO DE LA TEORÍA DEL ARTE EN LA ÉPOCA DEL CAPITALISMO ACADÉMICO

Yaiza Hernández Velázquez

Investigadora y candidata doctoral en el Centre for Research in Modern European Philosophy (Londres). Con anterioridad ha trabajado, entre otras cosas, como directora del CENDEAC (Murcia), conservadora del CAAM (Las Palmas de Gran Canaria) y profesora en la Facultad de Bellas Artes de Middlesex University (Londres). Ha realizado también una extensa labor como traductora, editora y profesora invitada en varias instituciones artísticas y académicas.

1. Entre las numerosas publicaciones dedicadas a devanarse los sesos con tal cuestión por aquellas fechas estarían M. A. Holly y M. Smith (eds.), *What is Research in the Visual Arts?*, 2009; J. Reardon (ed.), *Ch-changes*, 2009; S. H. Madoff (ed.), *The Art School*, 2009; J. Elkins, *Artists with PhDs*, 2009; K. MacLeod y L. Holdridge (eds.), *Thinking Through Art*, (2005) 2009; G. Sullivan, *Art Practice as Research*, 2009. Esto por no citar las numerosas revistas online, artículos, simposios y conferencias dedicados a la misma cuestión.

2. Véase www.eees.es donde se explica la versión heroica de todo esto. La explicación pedestre y algo más creíble aparece en L. Alegre y V. Moreno (eds.), *Bolonia no existe*, Gipúzcoa: Hiru, 2009. Gran Bretaña se encuentra hoy sólo por detrás de Norteamérica en el “mercado educativo global”, aunque la composición de éste está ahora mismo sufriendo una considerable transformación (es dudable, por ejemplo, que China siga enviando sus estudiantes a Norteamérica y Europa si consigue comprar la capacidad de acreditar titulaciones externas en sus propias universidades). Véase, Andrew Ross, “La emergencia de la universidad global” en el muy recomendable *La universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber*, Edu-Factory y Universidad Nómada (comps.), Madrid: Traficantes de Sueño, 2010, pp. 51-70. Respecto al modelo norteamericano, donde las miserias de este proceso se ven más claramente en práctica, véase Sheila Slaughter y Gary Rhoades, *Academic Capitalism and the New Economy. Markets, state and higher education*, 2004 y (junto a Larry L. Leslie) *Academic Capitalism. Politics, policy and the entrepreneurial university*, 1997, ambos publicados por Johns Hopkins University Press y de los que este libro, en parte, tomó su nombre.

3. Huelga decir que la preocupación de las escuelas y facultades de arte por hacer los deberes y ayudar a cuantificar qué debe constituir un crédito académico cuando se aplica a la enseñanza artística es, por supuesto, anterior al 2010. Vale la pena explorar alguna de la fraseología de redes como ELIA (European League of Institutes of the Arts), EARN (European Artistic Research Network), UFRAD (European Forum for Research Degrees in Art and Design) y la red de redes SHARE (Step-Change for Higher Arts Research and Education).

4. Esto se plantea como un requisito de la investigación a nivel doctoral con independencia de la cantidad de veces que los resultados doctorales no consigan estar a la altura de dicho requisito. No se trata, pues, de defender la realidad *de facto* de ninguna de estas posturas, sino de contrastar sus horizontes.

5. Andrew McGettigan, “Art Practice and the Doctoral Degree” publicado originalmente en *After- all online* www.afterall.org/online/art-practice-and-the-doctoral-degree (consultado el 21 de sep- tiembre 2011). Disponible también en el magnífico blog de McGettigan, donde se da cuenta con ejemplar rigor del insostenible ejercicio de financiación que ha acompañado la reforma universitaria en el contexto británico, véase <http://andrewmcgettigan.org/>.

En la primavera del 2009, Xabier Arakistain y Beatriz Herráez me invitaron a formar parte del jurado que debía asignar las becas anuales de “Arte e investigación” que habían iniciado desde Montehermoso. Ya entonces compartimos alguna conversación —salpicada por algo de perplejidad— respecto al repentino interés de todo el mundo por un problema que hasta ese momento parecía inexistente, el de definir una cosa llamada “investigación artística”¹. Poco más de un año después nos reunimos de nuevo en el encuentro que daría lugar a esta publicación. Para entonces había cosas peores de las que preocuparse. Los “brotes verdes” de un capitalismo zombie no respondían a sus repetidas invocaciones. La dimensión del fraude sistémico comenzaba a calar en los ánimos occidentales a medida que los recortes sociales se recrudecían, haciéndose sentir de manera tajante y apenas anticipada. Hacía años que sabíamos que tras la desaparición del bloque soviético nuestro frágil estado del bienestar había sobrevivido a su función pacificadora y nada ya apuntaba a su longevidad, pero aún así, el oportunismo con el que los estados se sumaron al carro de la “austeridad” nos cogió a todas en paños menores.

La universidad no se libró de la quema. En los países pertenecientes a ese inefable espacio europeo de educación superior diseñado para promover el libre tránsito de estudiantes-clientes, la idea de que las universidades deben dirigir sus esfuerzos a “competir” en un fantasmático mercado educativo global ha tardado muy poco en convertirse en dogma². En este contexto, la consigna de que resulta necesario definir (convertir en cuantificable y vendible) nuestra elusiva investigación artística, deja de ser desconcertante y, como indica Marina Vishmidt, se vuelve simplemente sintomática³.

Independientemente de lo novedoso que un doctorado en Bellas Artes pueda parecer en ciertos contextos, en algunos países del espacio europeo (como España) éstos han existido desde hace mucho tiempo sin que nadie se preocupara gran cosa por ellos. El problema, por tanto, no consiste en saber si se debe o no otorgar doctorados a los artistas, un gesto que en sí resulta bastante banal. Un artista con doctorado no es necesariamente mejor (ni peor) artista, es sólo un artista que ha pasado más tiempo en tratos con la universidad. La Universidad —al menos putativamente— es un sistema para la certificación universalmente objetivable y estandarizada de saberes y competencias. Ahí reside, sin duda, su carácter restrictivo y conservador (el doctorado como la legitimación de lo emergente por lo ya existente). Pero en esa ambición universalizante reside también la demanda de que los resultados investigadores sirvan para hacer avanzar un conocimiento colectivo, que se genere un acervo que no es sólo movilizad para impulsar la trayectoria individual, sino para enriquecer de forma contrastable el saber tenido en común⁴. José Díaz Cuyás apunta en su contribución a este volumen que el tipo de saberes y competencias que se obtienen en una facultad de Bellas Artes (desde el grado al doctorado) difícilmente pueden ser objetivados y estandarizados universalmente (de ahí partiría la reivindicación de mantener un estatus excepcional para el arte dentro de la academia). Pero además, como Andrew McGettigan ha advertido, en su forma más reciente, cuando pretenden responder a la demanda de estandarización, los doctorados en arte a menudo consisten en “un proyecto de investigación individual que, de hecho, determina los criterios específicos que se deben utilizar para su evaluación final”⁵. Esto, que se acerca peligrosamente al solipsismo, se aleja de la idea

de una investigación académica "tradicional" al tiempo que establece un dudoso modelo de "servicio al cliente".

Así y todo la "investigación" de la investigación artística no resulta problemática cuando la utilizamos en un sentido cotidiano, para referirnos a lo que hacen los artistas cuando desarrollan su proceso de trabajo. Un proceso de trabajo (que como el trabajo de las sociedades terciarizadas en general) se ha vuelto crecientemente inmaterial. Tratar de definir en qué consiste es responder a un falso problema, aunque a una demanda real lanzada desde los cuerpos administrativos. Hasta ahora, el arte ha funcionado como un campo de excepcionalidad dentro de la universidad, ahora debe alinearse. La facultad pierde autonomía y autoridad para dar fe por sí misma del estándar del estudiante (un sistema imperfecto, vulnerable a abusos, pero que por lo menos permitía una cierta variedad de estándares).

Por mucho que los gestores universitarios se empeñen en forzar a cuerpos de facultad a producir infértiles informes jugando al juego de la ficción burocrática (hay algo de humillación ritual en ello), la investigación artística entendida en ese sentido vago y cotidiano no va a tornarse en nada muy diferente de lo que viene siendo hasta ahora. El peligro, creo, no reside ahí. Hay algo extrañamente intempestivo en la idea, repetida hasta la saciedad, de que el problema fundamental de Bolonia consiste en pretender encorsetar a una enseñanza artística "indisciplinada" en los rígidos parámetros de la estructura universitaria⁶. Esto no es sólo porque esta idea puede hacer pensar que una operación como Bolonia, cuya lógica organizadora es la de maximizar las oportunidades para reconvertir bienes públicos en recursos privados, presenta exclusivamente un problema pedagógico o curricular. Además de ello, parece querer hacernos pensar que mientras la enseñanza artística se revoluciona, el resto de la universidad permanece inmutable, una idea que —en el actual escenario— podría pasar por tranquilizadora.

Así, por ejemplo, en un reciente intercambio, Eva Egerman se lamenta de que "los currículos universitarios están diseñados para introducir a los estudiantes a las metodologías y los hábitos de unas disciplinas específicas, en lugar de dotarles de habilidades con aplicación práctica" y Marion von Osten de que "la movilidad social es el privilegio de aquellos que se someten a la certificación oficial; cualquier otro conocimiento adquirido en la vida cotidiana o en el lugar de trabajo se queda sin reconocimiento social, respetando así la división del trabajo y la jerarquía de clases"⁷. Ambas declaraciones son cuando menos desconcertantes en un contexto en el que la universidad se ve sometida a reformas que, precisamente, parecen ir dirigidas a excluir de sus competencias cualquier tipo de conocimiento que no tenga una "aplicación práctica", por lo que básicamente se entiende una utilidad para el cuerpo empresarial o una capacidad para generar plusvalías mediante patentes u otros cercamientos del trabajo intelectual. Por otro lado, la queja de que el "conocimiento adquirido en el lugar de trabajo se queda sin reconocimiento social" resulta francamente obsoleta en la era del *work-based learning*⁸. Es sin duda cierto que muchísimas tareas ni reciben, ni se someten a una certificación académica, pero la batalla hoy no puede establecerse en los mismos términos que enmarcaron en los sesenta la defensa de la enseñanza politécnica⁹.

En su contribución a este libro, Dieter Lesage plantea otra posibilidad. Lejos de quedar encorsetada en criterios rígidos y prefijados, puede ser que la investigación artística sirva como motor

6. Robo el término a Irit Rogoff, que gusta de hablar de "estudios indisciplinados". El peligro de situarse *a priori* en ese territorio "indisciplinado" es permanecer obstinadamente inatenta a los academicismos en los que incurrimos.

7. Véase Fahim Amir, Eva Egermann, Marion von Osten y Peter Spillmann, "What Shall We Do...?" en *e-flux journal* #17, junio-agosto 2010, pp. 7 y 9.

8. O "aprendizaje basado en el trabajo", la capacidad creciente de las universidades para computar horas de trabajo realizadas en entornos laborales como créditos académicos. El ejemplo más claro es la generalización de los periodos "en prácticas" como requisito de los grados y postgrados. Pero más allá de éstos, la tendencia es a la generalización de cursos diseñados para completarse casi completamente en el lugar de empleo; un ejemplo serían los *foundation degrees* que la Manchester Metropolitan University acredita para empleados de Boots, Tesco y McDonalds, véase www.mmu.ac.uk/news/articles/1384 (consultada el 21 de septiembre del 2011).

9. Entonces aún se podía argumentar con cierta capacidad de convicción no mermada por la historia que ésta impediría que la división de clases se replicara a nivel educativo. Este es, por ejemplo, el argumento de Eric Robinson en *The New Polytechnics: A Radical Policy for Higher Education*, Londres: Cornmarket, 1968. Debo esta referencia al fascinante recuento de Lisa Tickner, *Hornsey 1968. The Art School Revolution*, Londres: Frances Lincoln Limited, 2008.

de una transformación de la universidad *tout court*. Según su lectura de la situación, sería bien posible que los nuevos formatos y redes de difusión y colaboración de los resultados investigadores que se vuelvan aceptables en la academia gracias a los esfuerzos realizados para acomodar la investigación artística, provocaran "el final de la hegemonía de las ciencias naturales" dentro de la academia¹⁰. La investigación artística aquí funcionaría como un caballo de Troya capaz de destruir desde dentro el sistema que la ha generado. Ahí radicaría para Lesage el valor del Proceso de Bolonia, en el hecho de que "posee la extraña capacidad de derrotarse a sí mismo"¹¹. No muy lejos de esta postura se situaría la de John Roberts en su defensa de los doctorados en Bellas Artes como "enclaves" de pensamiento crítico, como el lugar donde "construir las cuadrillas pioneras que darán forma a la dirección progresiva de futuras luchas artísticas y culturales"¹². Ambos comparten una lectura fundamentalmente optimista respecto a la capacidad de las facultades de Bellas Artes para actuar como sedes de resistencia transformadora dentro de una universidad crecientemente hostil. Ambos se muestran reticentes ante el intento de señalar a la "inter/multi/cros/trans-disciplinarietà" como un problema. Sin duda, poner en cuestión la pertinencia de perseguir una verdadera transdisciplinarietà podría hacernos pensar en el tipo de críticas melancólicas que han proliferado recientemente (incluso desde la izquierda) reivindicando prácticas artísticas cimentadas sobre el saber-hacer artesanal, el manejo creativo del medio y el dominio de la técnica. Unas prácticas que se presentan como venidas a menos por un pernicioso culto a la teoría que se le achaca al arte post-conceptual¹³.

No es difícil percibir algo de este lamento en Thierry de Duve cuando describe la evolución de los modelos de enseñanza artística utilizando una estructura tripartita. En su esquema, el primer modelo de la academia tradicional respondería a la tríada talento/*metier*/imitación: la academia detecta a unos genios dotados de un "talento" excepcional que son entrenados en las técnicas de la *metier* y se ocupan en la imitación de los grandes maestros. En el modelo moderno (claramente el favorito de De Duve), los términos serían creatividad/medio/invencción: la creatividad en cuanto que "don universal" se entrena para enfrentarse a su medio o soporte particular con el objetivo de innovar más allá de sus límites. En un tercer momento (presumiblemente aún el nuestro) la tríada sería actitud/práctica/deconstrucción. Este sería el momento en el que la "lingüística, la semiótica, la antropología, el psicoanálisis, el feminismo, el estructuralismo y post-estructuralismo, en breve la 'teoría' entró en las escuelas de arte y consiguió desplazar la práctica de estudio al tiempo que renovaba el vocabulario crítico y las herramientas intelectuales con las que enfrentarse a la construcción y apreciación del arte"¹⁴. Es una lástima que, como resultado de todo este increíble desembarco, De Duve no consiga ver más que un ejercicio de cinismo. Hoy no nos quedaría otra cosa que la imagen residual del paradigma moderno "con menos fe y más sospecha"¹⁵.

La postura de De Duve recuerda (a su pesar) a ese rechazo visceral a la "teoría" (muchas veces ligado a un rechazo a los estudios culturales y poscoloniales que funcionaban como significantes en código para referirse a lo "popular" y lo "no occidental"), que sobrevivió a las célebres *culture wars* para renacer fortalecido después del 11 de Septiembre. La jeremiada recurrente de que la universidad ha sido tomada por "los radicales" o "los relativistas", que regresa

10. Dieter Lesage, "La teoría y la academia" en este volumen. Creo que vale la pena ser cauta antes de demonizar las "ciencias naturales" o establecer líneas antagónicas frente a las colegas científicas. Aunque es cierto que las humanidades en general y el arte en particular han tenido que hacer esfuerzos indebidos y hasta estafalarios para encajar en unos criterios académicos diseñados a medida de las ciencias, las ciencias no sólo no navegan cómodamente las demandas de la universidad mercantil, sino que (por su mayor capacidad para generar patentes) sufren desmesuradamente sus efectos perniciosos. Pensemos por ejemplo en la reacción de la comunidad científica del Reino Unido ante la demanda de que las solicitudes de fondos para investigación fueran acompañadas de un informe sobre su posible valor "económico y social" (es decir, su atractivo comercial), lo que se conoció como "impact summary" <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=405350> (consultado el 12 de agosto de 2011). Pensar que el objetivo es hacer que las artes se parezcan más a las ciencias es desviar la atención del problema, el objetivo es que ambas se parezcan más a la mercancía.

11. Lesage, *op. cit.*

12. John Roberts, "El territorio incierto de la teoría del arte: *Bildung*, Universidad y nuevas artistas" en este volumen, páginas XXXX. El incremento sustancial de las tasas de matrícula para la educación superior, ligado a la concentración de los "centros de excelencia" en áreas metropolitanas con elevados costes de vida, hacen difícil concebir estos "enclaves" en términos alejados de la exclusión de clase.

13. En este sentido resulta elocuente la reciente afirmación de Rosalind Krauss de que "el abandono de la especificidad del medio marca la muerte del arte serio", véase Krauss, *Perpetual Inventory*. Cambridge: MIT Press, 2010, p. xiii. Afirmaciones similares, si bien no tan radicales, han venido también de la mano de Benjamin Buchloh, Hal Foster y otros. (Mención aparte merece T.J. Clark, cuya melancolía sigue siendo más difícil de rebatir). Roberts ofrece un convincente contra-argumento a esta postura en su *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, Londres: Verso, 2007.

14. Thierry de Duve, "When Form has Become Attitude— Any Beyond" en Stephen Foster and Nicholas de Ville (eds.), *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and The Wider Cultural Context*, Southampton: John Hansard Gallery, 1994, pp. 23-40, p. 40.

15. De Duve, *loc. cit.*

regularmente mientras la universidad es tomada por los *managers*. Pero el escepticismo ante los actuales modelos de interdisciplinariedad no tiene por qué llevarnos a reclamar la restauración de rígidas fronteras entre disciplinas, ni a reestablecer la división del trabajo intelectual, mucho menos a cuestionar la pertinencia de “teorizar” frente a un mundo sumido en la praxis utilitaria. Es decir, la búsqueda de esa *Bildung* revolucionaria a la que se refiere Roberts no va necesariamente reñida con el cuestionamiento de los actuales modelos de investigación artística, ni supone un rechazo a “la teoría”. De hecho, al hablar del “territorio incierto de la teoría del arte” me preocupaba más su preservación, que su (aparente) domino.

El prolífico Henk Slager puede servir para desenmarañar algunas de las contradicciones en las que gran parte del debate en torno a la investigación artística incurre en relación a la “teoría”. En un texto de 2009, comienza hablando de un tipo de conocimiento —la investigación artística— que “no puede ser canalizado mediante rígidas directrices académicas y científicas... que requiere prestar atención a lo único, lo cualitativo, lo particular y lo local... una forma de producción de conocimiento nominal incapaz de servir a una visión del mundo retinal y unidimensional caracterizada por la singularidad transparente”. Para Slager tal producción de conocimiento debe ir atada a una “actitud” investigadora caracterizada por permanecer “abierta y no-disciplinar”, insertándose “en múltiples modelos de interpretación”¹⁶. Es decir, puede ser afrontada desde una variedad potencialmente enorme (o minúscula) de metodologías y saberes previos y, más allá de ello, puede ser interpretada desde una pluralidad igualmente abrumadora. Y, sin embargo, el texto pasa inmediatamente a afirmar que la investigación en arte “se rige por la más importante máxima de cualquier investigación científica desde tiempos inmemoriales: la conciencia de la necesidad de una comunicación transparente”. Este giro inesperado (por no decir incoherente)¹⁷, va aún más allá, el investigador artístico debe atenerse a los parámetros básicos de la investigación universitaria, sabiendo explicar no sólo por qué el campo de las artes visuales debe afrontar las preguntas que su investigación plantea, sino también por qué esas preguntas deben lanzarse desde ese campo. Una pregunta esta última que resulta difícil de responder sin apelar a la *especificidad* del campo artístico, que paso seguido se revela así:

... la formulación de un problema desde un proceso artístico situacional específico y, más allá de eso, la [capacidad de] interconectar ese problema en una constelación abierta con varios sistemas y disciplinas de conocimiento. Estos proyectos de investigación artística parecen burlar las disciplinas bien definidas, ya que conocen las cuestiones hermenéuticas de las humanidades (las ciencias *alfa*); ponen en práctica métodos empíricamente científicos (las ciencias *beta*) y están al tanto del compromiso (las ciencias *gamma*). Dada su capacidad para meterse en relaciones epistemológicas nuevas e inesperadas en un proceso metodológico de interconectividad, la investigación artística podría definirse como una disciplina *delta*: una forma de investigación que no queda determinada a priori por ningún paradigma científico establecido ni por ningún modelo de representación¹⁸.

De este modo, Slager otorga a la investigación artística un papel que pretende ser único dentro de la academia, el de funcionar como una meta-disciplina que atraviesa transversalmente todas las demás. Es decir, sería su carácter intrínsecamente multidisciplinar (esa combinación de ciencias, *alfas*, *betas* y *gammas*, por no decir ya *deltas*)

16. Ésta y la anterior, Henk Slager, “Editorial” en *MaHKUzine 7. A Nameless Science*, (verano 2009), pp. 4-7, p. 4.

17. Es difícil entender cómo, por ejemplo, Slager reconcilia su apelación a “múltiples modelos de interpretación” con esa supuesta “comunicación transparente” de la que venimos disfrutando desde tiempos inmemoriales. Es decir, aún cuando se sea escéptica a la hora de reconocer dicha transparencia inmemorial, huelga decir que apelar a diferentes modelos de interpretación implica celebrar que cada uno de ellos devendría en una lectura distinta, tejiendo así una urdimbre de sentidos más bien densa y opaca.

18. *Ibid.*, p. 5.

el que dotaría a la investigación artística de especificidad metodológica (quizás por compensar su indeterminación epistemológica). Frente a esta excitante inter-multi-cros-trans-disciplina, el resto del paisaje universitario se presenta como un compendio de “rígidas directrices”, determinadas *a priori* por paradigmas científicos e informadas por una visión del mundo “retinal y unidimensional”. Es reconfortante encontrarse con alguien que guarda tanto entusiasmo respecto a la estatura relativa del campo en el que trabaja, pero la perorata de Slager nos hace recordar una *boutade* reciente de Tirdad Zolghadr en la que se lamentaba de que, si el alcance epistémico del arte se extiende a la totalidad de la creación, no habrá lugar, ni conversación en el mundo donde podamos esperar que los artistas callen un momento y escuchen un poco a los demás¹⁹.

Pero, por supuesto, el problema no reside en la voluntad de la enseñanza artística de hacer de *todo el mundo* su campo de estudio. Tanta ambición no podría ser más que aplaudida. La delta disciplina que describe Slager quizás no fuera otra cosa que la culminación de ese antiguo deseo de la filosofía de moverse en una universalidad absoluta, milagrosamente despojado ahora de la amenaza de formalismo que siempre le acosó e inmerso, en lugar de ello, en “lo único, lo cualitativo, lo particular y lo local”²⁰. Esto nos recuerda al imperativo intelectual de C. Wright Mills que Alberto Toscano recupera en este volumen, el consistente en esforzarse por “ver el todo”, por intentar “captar la propia época en su totalidad, evitando en todo momento tratar este esfuerzo de totalización como una excusa para justificar cualquier tipo de determinismo, y cualquier idea de destino social o histórico”²¹. Como prescripción sigue siendo reivindicable, como descripción de lo que ya sucede *de facto* en la investigación artística académica, en el mejor de los casos resulta excesivamente benévola, y en el peor, imperdonablemente ingenua. El problema de defender la investigación en base a la *afirmación* de una transdisciplinariedad no problemática (esa capacidad inusitadamente infinita del investigador artístico para navegar cómodamente cualquier disciplina) y políticamente subversiva (pues es cuidadosamente vigilada por las autoridades “institucionales” para evitar su desmane), es que da por realizado el que podría ser su principal objetivo, eximiéndonos así de la obligación de trabajar para consumarlo.

Antes de ser una palabra biensonante, la transdisciplinariedad fue una necesidad política. Para afrontar una realidad social más amplia y compleja nuevas herramientas críticas se hicieron necesarias, capaces de atravesar unas fronteras disciplinares estrechas y arbitrarias. Como Gail Day recuerda en su intervención, el giro hacia la teoría, representó “el deseo de romper no sólo con la especialización disciplinar, sino con los efectos y la sustancia de la cosificación social”²². En la definición clásica que Horkheimer ofrece de la “teoría crítica” en oposición a la “teoría tradicional”, la primera se distingue por su orientación hacia la transformación de la sociedad en su totalidad, en lugar de su mera explicación²³. No existe, escribe, teoría alguna que no contenga motivaciones políticas, pero éstas no se pueden evaluar mediante la reflexión “neutra”, sino “en la acción y el pensamiento personal, en la actividad histórica concreta”²⁴; en esa unidad entre el “yo ciudadano” y el “yo militante” de la que habla Day.

Así que dejando por un momento de lado el problema de cómo cuantificar la investigación artística, pensemos ahora en el estado de ese territorio incierto que hemos llamado “teoría del arte”.

19. Tirdad Zolghadr, “Worse than Kenosis” en *Judgment and Contemporary Art Criticism*, Vancouver: FillipArtspeak, 2010, pp. 13-31, p. 25.

20. Respecto a la vida ulterior de este deseo de totalidad, véase Peter Osborne, *Philosophy in Critical Theory*, Londres: Routledge, 2000, especialmente el cap. 1, comentado extensamente en este volumen por Gail Day.

21. Véase Alberto Toscano, “Las divisiones de reconocimiento”.

22. Gail Day, “Transdisciplinariedad/Totalidad/Crítica”.

23. Huelga decir, en una alusión clara a la última de las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx.

24. Max Horkheimer, “Traditional and Critical Theory” en *Critical Theory: Selected Essays*, Nueva York: Continuum, 2002, pp. 188-243, p. 222.

Puede que valga la pena abordar la **transdisciplinaridad** no como una cuestión pedagógica, mucho menos como una cuestión particular o exclusivamente ligada a la práctica artística. Si afirmamos la transdisciplinariedad (en un sentido débil) como el campo de operaciones dado de la teoría "en general" ¿qué valor tiene la inter/multi/cros/trans-disciplinariedad *en sí misma*? ¿Puede ser que —como advierte Pilar Villela— la estemos convirtiendo en una cohartada para señalar que nuestra "actividad histórica concreta" siempre se encuentra *en otra parte*? Desechar el **habitus** disciplinar no es garantía de nada. Pero si además nuestro *habitus* se entiende como siempre-ya inter/multi/cros/transdisciplinar, ni siquiera habremos salido de casa todavía.

LAS DIVISIONES DE RECONOCIMIENTO

Alberto Toscano

Profesor de Sociología en Goldsmiths, University of London. Es autor de *Fanaticism: On the Uses of an Idea* (2010) y *The Theatre of Production: Philosophy and Individuation Between Kant and Deleuze* (2006). Ha sido también traductor al inglés de los libros de Alain Badiou *Logics of Worlds* (2009) y *The Century* (2007) y es uno de los editores de la revista *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*.

1. Entre los intentos de ofrecer un recuento y una defensa de la estética política cartográfica, se encuentran: Alexis Bhagat y Lise Mogel (eds.), *An Atlas of Radical Cartography*, Los Angeles: Journal of Aesthetics and Protest Press, 2008; Nato Thompson e Independent Curators International (eds.), *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography, and Urbanism*, New York: Melville House, 2009; Janet Abrams y Peter Hall (eds.), *Else/Where: Mapping – New Cartographies of Networks and Territories*, Minneapolis: University of Minnesota Design Institute, 2006; Katharine Harmon, *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton: Princeton Architectural Press, 2009. Asimismo, varias revistas han dedicado recientemente número monográficos a la cartografía, como *Printed Project* 12, y *Afterall* 27. La exposición *Uneven Geographies: Art and Globalisation*, comisariada por T.J. Demos y Alex Farquharson en Nottingham Contemporary, reunió gran parte de este trabajo.

2. Las reflexiones críticas de Paglen sobre los dibujos de redes de Mark Lombardi y las limitaciones del “mapeado” cuando funciona como un horizonte donde todo cabe para la investigación estética sobre las configuraciones espaciales contemporáneas del poder, son importantes en este sentido, haciéndose eco de los comentarios de Neil Smith sobre las limitaciones de la metáfora del mapeado en su imprescindible *Uneven Development*, Athens: University of Georgia Press, 1984. Acerca de Paglen, véase Jeff Kinkle, “Filling in the Blanks: Trevor Paglen’s Parapolitical Geography”, *Site* 29/30 (2010).

Durante los últimos años, en el arte contemporáneo y la teoría social —y sobre todo en aquellos campos de producción y praxis que resultan más difíciles de definir y categorizar— hemos presenciado una verdadera eflorescencia de intentos de proporcionar modelos, diagramas o narrativas, que nos permitan orientarnos por el sistema-mundial. Cierta postura crítica y cognitiva parece estar cada vez más mediada por la cartografía, ya sea literal o metafóricamente, de un modo que refleja y modula nuestra condición cultural y visual¹. Entre los artistas y colectivos que producen obra en este registro orientativo y cartográfico —algunos de los cuales aparecen en más de uno de los libros que cito— podríamos destacar a Bureau d’Études, Ashley Hunt y Trevor Paglen por su capacidad de abordar este “giro cartográfico” de una manera reflexiva en su práctica y desafiante en su estética, echando por tierra cualquier fantasía de transparencia en la localización, al tiempo que hacen un uso estratégico del repertorio visual del mapeado². La variedad de intentos de proporcionar mapas cognitivos del presente se hace eco de la simultánea centralidad de la teoría política y el activismo en el mundo del arte, pero se diferencia también de ésta. En el contexto de un giro hacia las preocupaciones políticas en el arte y la teoría tan amplio como ambivalente, el deseo de orientación intelectual convive con la búsqueda de modelos de acción decisiva. Ambas tendencias dan fe de un agotamiento de los modelos “pacificadores” de interdisciplinariedad, pero albergan diferentes potenciales y adolecen de diferentes limitaciones. También se diferencian en términos de las lógicas institucionales de producción artística e intelectual. Cuando se trata la teoría y la estética de la economía, todavía se suele hacer sin relacionarlas con la teoría y la estética de la política. En lugar de apelar a una putativa síntesis, vale la pena reflexionar sobre las dificultades muy reales a las que responde esta escisión entre sistema y capacidad de acción, conocimiento y praxis, conocimiento social y principio político, cartografiado cognitivo y teorías del sujeto.

Puede que el momento de la teoría, como el del postmodernismo con el que tan íntimamente estaba relacionada, haya pasado ya, pero si es así se debe más a una difusión y complicación de las energías que lo generaron que a una consolidación de las disciplinas, o a una vuelta a la filosofía (aunque ésta ha tenido algún efecto sobre los debates recientes acerca del arte y la política). Si —siguiendo a Jameson— es posible pensar en la teoría como un deseo de sistema sin la fantasía ideológica de autonomía y completud —es decir, el deseo de establecer una filosofía soberana y enciclopédica como visión del mundo — entonces podemos esperar que este deseo vaya a más y a menos, pero no que desaparezca. Sin embargo, este deseo de sistematismo, de totalización, resulta a su vez profundamente ambiguo. Porque —por lo menos tal y como lo explica Jameson— siempre estamos ya totalizados, aunque de maneras que escapan a nuestro control y conocimiento. Así pues, la teoría, con su ímpetu metapolítico o parapolítico, supone, en cierto sentido, un esfuerzo de contra-totalización, de totalizar al totalizador (la sociedad, el estado, el capital), no necesariamente para provocar un cambio, pero por lo menos para localizar los mecanismos funcionales y los centros neurálgicos más sensibles.

En la medida en que podemos considerar la resurgencia de lo político en el arte y en la teoría en el eje de la afirmación de principios y la investigación cognitiva, la decisión y la totalización, la voluntad y el saber, vale la pena regresar a algunos de esos

3. Fredric Jameson, "Cognitive Mapping", en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), Urbana: University of Illinois Press, 1988.

momentos intelectuales —momentos de relativo estancamiento, estatismo y ansiedad— en los que el problema de la orientación, y la tensión entre el conocimiento y la acción se pusieron más claramente de relieve. La fuente teórica más próxima de nuestra coyuntura cartográfica sería el "mapeo cognitivo" de Jameson, que éste formuló a mediados de los ochenta, en el contexto del neoliberalismo de Reagan y en un punto flaco de las energías de la izquierda en el norte del planeta (pero no sólo ahí)³. Se trata de una tesis que comparte muchas resonancias con otro texto programático escrito también en un momento en el que la política estaba de capa caída: *La imaginación sociológica* de Charles Wright Mills, publicada en 1959 como un intento de definir algo así como una política de la investigación que pudiera desplazar la unidimensionalidad tecnocrática. Creo que no es casualidad que los mismos términos estéticos y proyectivos —el mapeado, la imaginación— sean los que alimenten la investigación que trata de pensar políticamente en tiempos antipolíticos, ni que estos textos continúen resonando con los esfuerzos actuales por enlazar la intervención política y la comprensión de los aparatos, las estructuras y los mecanismos del poder.

El amargo salvo de Mills ha envejecido mucho menos que algunas de las proféticas declaraciones de sus contemporáneos (como la que proclamaba "el final de la ideología"): "Nuestro tiempo es un tiempo de incomodidad e indiferencia —aún no formulado de tal forma que permita el trabajo de la razón y el juego de la sensibilidad—. En lugar de problemas —definidos en términos de valores y amenazas— encontramos sólo la miseria de una vaga incomodidad; en lugar de asuntos explícitos, encontramos sólo el sentimiento constante de que hay algo que no va bien"⁴. Entre los temas que reaparecen en *La imaginación sociológica*, hay uno que consigue aunar su ética de la artesanía intelectual y su ideal político de "autocontrol colectivo sobre las mecánicas estructurales de la historia"⁵, se trata de la imagen de unas ciencias sociales preocupada por la biografía, la historia y la intersección de ambas en la estructura social. A primera vista, podría parecer algo anodina: simplemente relaciona las trayectorias individuales con las tendencias sistémicas mediante sus mediaciones colectivas e institucionales —por utilizar un poco de lo que Mills llamaba con sorna "sociojerga" [*socspeak*]— resulta lo suficientemente general como para describir, en lugar de motivar, gran parte de la investigación social. Pero como sus ataques despiadados a la "gran teoría" de Parsons y al "empirismo abstraído" de los gabinetes de investigación sugieren, Mills pensaba que este imperativo "clásico" del pensamiento social se encontraba en peligro, con graves consecuencias políticas. Contra esta amenaza, hizo un llamamiento a una "percepción fresca" que "implicara la capacidad de desenmascarar y acabar con los estereotipos de visión e intelecto con los que los medios de comunicación modernos nos asaltan"⁶, y por una forma de trabajo intelectual que combinara una actitud juguetona con "una motivación de entender el mundo verdaderamente fiero"⁷. En una metáfora que relaciona la artesanía con la claridad de ideas, habló de la necesidad de "pulir las lentes a través de las cuales podamos quizás ver con algo más de claridad el mundo en el que vivimos"⁸.

Ejemplificando la capacidad de moverse entre niveles de abstracción, que él identificaba con el "pensador imaginativo y sistemático"⁹, señaló los vínculos, normalmente pasados por alto, entre las cuestiones disciplinares catalogadas de "metodológicas" o "teóricas" por un lado, y las profundas ansiedades de su tiempo por el otro.

4. C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, Nueva York: Oxford University Press, 1959, p. 11.

5. *Ibid.*, p. 116.

6. *Ibid.*, p. 69.

7. *Ibid.*, p. 211.

8. *Ibid.*, p. 151.

9. *Ibid.*, p. 34.

10. *Ibid.*, p. 21.

11. *Ibid.*, p. 176.

12. *Ibid.*, p. 131.

13. Daniel Geary, *Radical Ambition: C. Wright Mills, the Left, and American Social Thought*, Berkeley: University of California Press, 2009, p. 109.

No sólo era la "imaginación sociológica" algo que excedía las fronteras de la sociología, también podía considerarse como el objeto de una capacidad o un deseo a menudo silenciado pero colectivo (algo que recuerda la manera de entender la filosofía de Gramsci). La valoración que hacía Mills de los enormes obstáculos administrativos e ideológicos para la continuación de lo que él llamaba análisis social "clásico" iba acompañada de la idea de que las "cualidades de la mente" que constituían la tradición "se estaban convirtiendo en un denominador común de nuestra vida cultural en general"¹⁰.

De hecho, esta disparidad entre la necesidad pública y la actividad académica, fue lo que llevó a Mills a denunciar duramente a "los científicos sociales de las sociedades ricas" cuya falta de voluntad para enfrentarse a los problemas sociales constituía para él "sin duda, la mayor deuda contraída por los hombres privilegiados de nuestro tiempo"¹¹. En lugar de ello, la vocación del pensador social imaginativo, con el privilegio de hacer que su hacer artesano influyera en ese "denominador común" era capaz de abordar ese hiato entre las preocupaciones individuales y las transformaciones colectivas y, al hacerlo, asumía una tarea que era al mismo tiempo intelectual y política, una tarea que el paso desde la insurgencia intelectual a la práctica administrativa amenazaba —y aún hoy amenaza— con hacer imposible. Tal y como escribe Mills:

El "problema fundamental"... y su solución, normalmente requieren que se atienda tanto a la incomodidad que surge de la "profundidad" de la biografía como a la indiferencia que surge de la propia estructura de una sociedad histórica. Mediante nuestra elección y declaración de problemas, debemos traducir, en primer lugar, la indiferencia en asuntos concretos, la incomodidad en dificultades y, en segundo lugar, debemos admitir a esos asuntos y a esas dificultades en la declaración de nuestro problema. En cada uno de estos pasos, debemos tratar de declarar de la manera más simple y precisa posible, los diferentes valores y amenazas que están en juego y tratar de relacionarlos. Cualquier "respuesta" apropiada a este problema deberá, a su vez, contener una visión de los puntos de intervención estratégicos, de los "mecanismos" mediante los que la estructura puede ser preservada o transformada; así como una valoración de quiénes son los que están en posición de intervenir pero no lo están haciendo¹².

Lo que resulta particularmente destacable de esta declaración, que nos recuerda a lo que algunos han llamado el "radicalismo desilusionado" de Mills, es la idea de que la tarea cívica de la imaginación sociológica no es la de crear un conocimiento pacificador, sino, en cierto sentido, la de afilar y dar contenido, la de radicalizar lo que de otro modo sería una ansiedad vaga e impotente, al mismo tiempo que proporciona una estimación realista de los poderes que se necesitarían para cambiar el curso de la historia. Tal y como leemos en la excelente biografía de Mills, *Radical Ambition*: "En lugar de situar al individuo en un escenario institucional particular, Mills seguía la pista de la influencia de unas fuerzas mayores y más impersonales sobre el individuo"¹³. Entre todos los imperativos intelectuales que defiende *La imaginación sociológica*, el más importante es el de "ver el todo", el de tratar de captar la propia época en su totalidad, evitando en todo momento tratar este esfuerzo de totalización como una excusa para justificar cualquier tipo de determinismo, y cualquier idea de destino social o histórico. Del mismo modo, Mills heredó de lo que él llamaba un "marxismo simple" la idea de que, como escribió en *La imaginación sociológica*, "vivimos en una época históricamente única; el capitalismo es una formación cultural que define nuestra época, afectando a toda la actividad humana",

14. C. Wright Mills, *op. cit.*, p. 55.

sin pretender, de ninguna manera, subsumir bajo ésta lo que él denominaba “la variedad humana”¹⁴.

¿Qué es lo que podemos sacar de esas demandas hoy en día, en un momento en el que el conformismo de la Guerra Fría al que Mills se enfrentaba nos parece tan lejano? Vale la pena recordar que Mills consideraba que su época constituía un umbral y, de hecho, fue uno de los primeros en utilizar el término “post-moderno”, para referirse a lo que llamaba La Cuarta Época, un periodo “en el que, por primera vez las variedades de mundos sociales que contiene están interactuando de forma seria, rápida y evidente”¹⁵. La idea de la imaginación sociológica de Mills sobrevivió bajo diferentes mutaciones en los debates que se generaron alrededor del postmodernismo y, específicamente, en la sugerencia avanzada por Fredric Jameson de que una de las necesidades que habían surgido con los cambios socioeconómicos de los setenta era la de establecer algún tipo de “mapeado cognitivo” —un término que tomaba del clásico sobre diseño urbano *La imagen de la ciudad* de Kevin Lynch que, curiosamente, se publicó en el mismo año que *La imaginación sociológica*. En el contexto de su famoso comentario sobre el Hotel Bonaventure de Los Ángeles como alegoría material de lo postmoderno, Jameson habló de “la incapacidad de nuestras mentes, por lo menos actualmente, para cartografiar las grandes redes de comunicación multinacionales y descentradas en las que nos encontramos atrapados como sujetos”¹⁶. En otras palabras, de la imposibilidad de crear esa relación entre la biografía, la historia y la estructura social que Mills demandaba y que, para Jameson, constituía el núcleo de, por ejemplo, las “biografías” de Flaubert y Genet escritas por Sartre, así como de la *Crítica de la razón dialéctica* de éste, que dio forma a esta idea con su concepto de totalización. La incapacidad de mapear cognitivamente los contornos del sistema mundial resulta tan debilitadora políticamente como la incapacidad de mapear mentalmente una ciudad sería para quien habita en ella.

Mientras que Mills relacionaba su idea de la imaginación sociológica con la actividad pública de las ciencias sociales, a pesar de que reconocía su latencia como el “denominador común” de la época, para Jameson, aunque el mapeado cognitivo no queda restringido al arte, sí que constituye una cuestión “estética”, una cuestión que atañe a la capacidad para representar el presente, que a su vez es una precondition para encontrar mecanismos políticos y resulta inseparable de cualquier boceto de una arqueología del futuro que pudiera arrojar luz sobre la ontología del presente. El requisito de Mills de que el pensamiento social manifestara “la capacidad para abarcar desde las transformaciones más impersonales y remotas a las más íntimas características del ser humano, y de ver cuál es la relación entre ambas”¹⁷, persiste en Jameson, aunque se podría alegar que en ocasiones éste es todavía más pesimista que Mills acerca de la posibilidad de desplazarse convincentemente entre estos dos niveles, entre otras cosas porque él no está tan convencido de la estabilidad contemporánea del yo, como se deriva de su tratamiento de la esquizofrenia en *Postmodernismo*. Pero “ver el total” sigue siendo crucial para Jameson, quien —en una formulación explícitamente hegeliana— declara que el objetivo del mapeado cognitivo es el de generar una “cartografía del absoluto”. Las obras que pudieran emerger bajo el paraguas de esta estética, permitirían a los sujetos individuales y a las colectividades, entender su situación local en un mundo globalizado: “para permitir una representación situacional por parte del sujeto individual de esa totalidad mayor

17. C. Wright Mills, *op. cit.*, p. 7.16. Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Londres: Verso, 1998, p. 16.18. Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 51.19. C. Wright Mills, *White Collar: The American Middle Classes, 50th Anniversary Edition*, Nueva York: Oxford University Press, 2002, p. xx.20. Citado en Geary, *op. cit.*, p. 37.21. Véase Ian Buchanan, *Fredric Jameson: Live Theory*, Londres: Continuum, 2006, p. 113.22. *The Sociological Imagination*, p. 149.

y en realidad no representable que constituye el conjunto de las estructuras de la sociedad en su totalidad”¹⁸. Esta frase se acerca mucho a otra de Mills en *White Collar*, donde escribe “que el individuo no puede comprender su propia experiencia o valorar su propio destino sin localizarse dentro de las tendencias de su época y las oportunidades vitales de todos los individuos en su escala social”¹⁹. Es por esta misma razón que la teoría puede parecer una necesidad tanto social como individual, por lo menos si entendemos la teoría en el sentido propuesto por Mills en una carta a un amigo de 1941: “Todas las cosas nuevas están ‘en el aire’. Si te quedas demasiado cerca de la ‘tierra’, nunca podrás volar sobre nuevas regiones. La teoría es un avión, no un par de pesadas botas; es la división de reconocimiento y espionaje”²⁰.

Como apunté al principio, en las dos décadas desde que Jameson propuso su eslogan cartográfico y particularmente en el pasado más reciente, hemos visto una tendencia considerable a producir obras que trabajan sobre algún tipo de mapeado o, alternativamente, que hacen incidir la imaginación sociológica en la producción de artefactos y narrativas visuales. En sus últimas obras, el propio Jameson ha mencionado la película de Michael Winterbottom *In This World*, la serie de televisión *Traffik* y el documental *Life and Debt* como ejemplos de intentos de representar la globalización²¹. La obra filmica y fotográfica de Allan Sekula, especialmente *Fish Story* y *The Lottery of the Sea*, proporciona lo que quizás sea la respuesta intelectual y artística contemporánea más sistemática y reflexiva al “deseo llamado mapeo cognitivo”, a través de su detallada atención histórica a las relaciones entre los modos de producción artística, las experiencias laborales y los imperativos del capital. También sería posible enumerar la enorme variedad de obras que responden a ese extendido deseo de mapeado, pero no consiguen articular la historia, la biografía y la estructura social de esa manera, políticamente productiva que buscaban Mills y Jameson.

Así pues, el mapeado cognitivo podría parecer una especie de melodrama global de finitud compartida (en películas como *Babel*, por ejemplo), una conspiración (como en las películas de los setenta de las que habla el propio Jameson en *The Geopolitical Aesthetic*, cuyas variantes contemporáneas no son difíciles de encontrar), o podría adoptar un punto de vista tan cósmico que la historia y la biografía quedarán completamente aplastadas (como sucede en *Koyaanisqatsi*).

El sentido de destino o tragedia, el afecto “inactivador” contra el que luchó Mills, es uno de las consecuencias más evidentes de la actual crisis económica, en la que la distancia de las personas corrientes respecto a los mecanismos de decisión política se ve agravada por la conducta despótica de las élites del poder y, lo que es más importante, por un déficit de inteligibilidad de enormes proporciones, pues los propios operarios financieros demuestran escandalosos niveles de ignorancia acerca de los instrumentos que ellos mismos han creado. La transformación de la avaricia en rutina y la promoción de la agresión como “un principio impersonal de la organización” —algo que ya lamentaba Mills— están presentes, sin duda, pero también lo está otro elemento de la crisis política e intelectual que él también percibía en su tiempo, lo que llamaba “la ausencia de la mente como fuerza pública de cualquier tipo”²². Quizás sea demasiado temprano (o quizás sea demasiado tarde...) para buscar una descripción de la actual coyuntura económica y sus tendencias subyacentes que pueda responder a las demandas

elevadas por *La imaginación sociológica* a los científicos sociales de su tiempo. Poseemos impresionantes descripciones de las víctimas económicas de esta crisis, como el libro *Economics of Global Turbulence* de Robert Brenner y algunas visiones detalladas, de puertas para dentro y semi-etnográficas del exótico mundo de los *hedge-funds* y las obligaciones de deuda colateralizadas, gracias a los agudos artículos para la *London Review of Books* del sociólogo de la economía Donald MacKenzie. Pero es posible que todavía estemos lejos de encontrar una forma de pensar “los problemas de la historia, los problemas de la biografía y los problemas de la estructura social en la que se cruzan la biografía y la historia”²³, de una manera que nos permita localizar esos mecanismos estratégicos de los que venimos hablando. Las finanzas siguen estando insidiosamente presentes y se resisten a la totalización. Algunos síntomas de ello se pueden ver en algunas obras recientes que tratan de cartografiarlas. En la serie de la BBC *Freefall* vemos una potente representación del impacto biográfico de la crisis del crédito, que relaciona los problemas personales con los asuntos públicos. Sin embargo, podríamos decir que la visión de un mapa más sociológico se pierde en la urgencia por personificar la avaricia y el sufrimiento, y que cualquier sentido de las dinámicas más amplias de las que emergen y de los posibles mecanismos de transformación, se desvanece en el fondo. En una vena más experimental, la obra de Melanie Gilligan *Crisis in the Credit System*, basada en la investigación y las entrevistas con expertos y *brokers*, emplea una técnica brechtiana para conseguir otro tipo de realismo, quizás uno que —a pesar de su ausencia de naturalismo— se acerca más a la verdad del tipo de ininteligibilidad y a la enormidad de variables y operaciones de las que se compone el capitalismo financiado, que posiblemente sea más resistente al “mapeo cognitivo”, a la totalización y a la conexión con la biografía que cualquier otro sistema social. Quizás sea emblemático de los desafíos que plantean estos acontecimientos recientes a la imaginación sociológica que las formas de cognición relacionadas con las finanzas en la obra de Gilligan sean las del inconsciente y el medio psíquico: que sean sintomáticamente incapaces de lidiar con la información política que se cuele en las gráficas financieras. Aunque se han vuelto más grandes y más sagaces, a las divisiones de reconocimiento —tanto artísticas como teóricas— todavía les hace falta dejar atrás la fase de reclutamiento y pasar a la siguiente fase.

ENTRE, A TRAVÉS Y/O MUCHOS: LAS LUCHAS POR EL VALOR EN LA UNIVERSIDAD

Marina Vishmidt

Escritora y candidata doctoral en Queen Mary, University of London. Ha coeditado las antologías *Uncorporate Identity* (2010) con Metahaven y *Media Mutandis: Art, Technologies and Politics* (2006). A menudo escribe con y para artistas y ha publicado en numerosos catálogos y antologías. Sus artículos aparecen con frecuencia en revistas como *Mute*, *Aprior*, *Afterall*, *Textu zur Kunst* y *Reartikulacija*. También forma parte de los proyectos colectivos *Unemployed Cinema*, *Cinenova* y *Signal:Noise*.

Me gustaría comenzar con una perla de conocimiento que adquirí hace sólo unos días y que puede venir a colación para este debate. Parece ser que en el actual régimen de subvención pública de las artes en el Reino Unido —aunque seguramente esto será extrapolable a otros regímenes de subvención pública como el de la educación— los términos “valor intrínseco” y “valor económico” han dejado de referirse a dos cosas diferentes, a dos construcciones diferentes de lo que quiere decir “valor” y a los conjuntos incompatibles de visiones sobre el mundo que se supondría conlleva cada uno de ellos. El “valor intrínseco” parece referirse a los activos que no son contabilizados ni evaluados dentro de una organización como, por ejemplo, el “capital humano”, mientras que el “valor económico” consiste en esos activos cuyo valor puede ser medido de forma precisa, según su precio, y enumerado en los presupuestos de la manera habitual.

Sólo unos pocos días antes, en una conversación con una colega, nos preguntábamos acerca de la contradicción no dialéctica en la que incurrieran los que defendían una mayor contribución de las arcas públicas a la educación universitaria o las artes hablando en sus demandas en términos del “valor intrínseco” de éstas, mientras que al mismo tiempo se dedicaban a demostrar la contribución económica que estos sectores aportaban a la sociedad. Pero ya para entonces nos encontrábamos en un régimen discursivo antiguo, viendo una diferencia allí donde no existía ninguna. Es decir, la conversación ya ha pasado a otra fase. Ya no resulta inteligible defender nada en términos de un “valor” que, *prima facie* no resulte mensurable en algún momento. La idea misma de “valor intrínseco” parece servir sólo como comodín dentro del análisis de costes y beneficios para referirse a un “intangible” que *todavía* no puede ser medido y, por tanto, debe entenderse mediante una medida ficticia consensuada, pues está claro que algún tipo de medida es necesaria.

Este elemento de la temporalidad (lo que aún no es mensurable) resultaba también evidente en una declaración con la que me encontré el mismo día por parte del vicerrector de la School of Oriental and African Studies (SOAS), que protestaba ante estas medidas con tanta fuerza como era posible esperar de un blando burócrata en una posición desde la que se beneficia enormemente tanto de la situación actual como de las medidas de mercantilización anunciadas. En dicha declaración, el vicerrector se oponía a los recortes en educación porque, según él, demostraban una lógica “contable” en lugar de “económica”, es decir, una lógica que prioriza el corto plazo y el análisis de costes y beneficios ineficiente, una suerte de “economismo”, o lo que es lo mismo un fetiche en lugar de un cálculo económico racional y a largo plazo. Como dice el dicho, no se puede gestionar lo que no se puede medir y, como S. Artesian ha apuntado recientemente¹, la universalidad del valor se encuentra íntimamente ligada a la universalidad del número —quizás sea por esto por lo que ese gesto ideológico de tratar las operaciones de las economías nacionales como si se tratara de operaciones de economía doméstica, funciona tan bien, por lo menos al principio. El valor no es nada si no está domesticado y, como todas las cosas del hogar, no admite ser cuestionado.

Aquí podemos imaginar tres situaciones que, cada una a su manera, parecen eludir la especificidad de lo “político” como categoría con la que pensar sobre la medición: la primera es la que ya he insinuado, aquella en la que la visibilidad del hueco político, o la posibilidad de un antagonismo político, quedan imposibilitadas por

1. S. Artesian, “Mis-measure for Mis-measure”, *Mute* (9 noviembre 2010) http://www.metamute.org/en/articles/mis-measure_for_mis_measure [consultada el 15 de abril del 2011].

la normatividad de la medida; la segunda construiría una política directamente a partir de la problemática naturaleza de esta medida —éste sería el gesto autonomista de proclamar el declive de la ley del valor y de la omniproductividad como algo que nos llevaría más allá del capitalismo—; una tercera consistiría en afrontar la especificidad del momento presente con toda su pobreza política como, precisamente y en todas sus manifestaciones, una crisis de valor, del valor en cuanto que principio de acumulación, del valor de plusvalía como objeto de la producción y de la extensión de este problema a la reproducción en la crisis. No se trata de una crisis del modo en que el valor opera en el capitalismo, las medidas de austeridad demuestran que disfruta de buena salud: basta con seguir reduciendo los costes. En realidad se trata de una crisis en el sentido de que su funcionamiento normal se ve cada vez más como sintomático de una crisis y como algo que acelera dicha crisis; la forma-valor establece así un circuito mucho más directo con el antagonismo social.

Antes o después, medir el valor se convierte en medir la devaluación del trabajo, la devaluación de su tiempo de reproducción... El capital ha tomado su propia medida y no da la talla. Siempre tiene un día de retraso y le faltan un dólar o un millón. La burguesía no tiene a donde ir y nada que hacer sino regresar a la fuente una vez más y hacer más presión para devaluar el trabajo. Cualquier cosa y todo lo que mejore la reproducción del trabajo y las trabajadoras en cuanto que seres sociales, se convierte en objetivo².

2. *Ibid.*

¿QUE RELACIÓN GUARDA TODO ESTO CON LA TEORÍA DEL ARTE?

Tal y como se indica en el texto con el que se presentaba este encuentro, es posible que exista una analogía, además de una posible correlación estructural, entre las demandas de “inter”, “trans” y “cros” disciplinaria que han adoptado de forma normativa los gestores universitarios, los docentes y los estudiantes y la implementación de reformas mercantiles o, mejor dicho, la inserción distópica de “mercados artificiales” y lógicas competitivas en el sector público. Es posible establecer un vínculo entre la erradicación de las disciplinas, con sus exigencias irreducibles, sus condiciones y relaciones con diferentes esferas extra-académicas, y la erradicación de la autonomía, la condición de experto y el autogobierno en la institución educativa en general, así como en las instituciones culturales que gestionan programas educativos, como los museos. Por un lado, se cultiva la homogeneidad y la complicidad con unas herramientas de gobierno completamente vacuas: la métrica gerencial y la lógica competitiva ya mencionadas, y la eliminación de los contra-ejemplos de temporalidad o de producción existentes que no se alineen de forma efectiva con la racionalidad que los administra o, incluso, que de forma completamente inocente, apuntan a la falsedad de dicha racionalidad. Por otro lado, existe un fomento de la diferencia, de la flexibilidad y del oportunismo mediante incentivos a la competición a nivel individual e inter-departamental, promoviendo la colaboración sólo en los casos en los que sirve para ahorrarse recursos, de hecho, quizás esto podría servir como otra definición de “trans-disciplinaria”. Por ejemplo, el objetivo de evaluar el “impacto” de una investigación refleja la preocupante ambigüedad de lo que se considera la “relevancia social” de la investigación académica, pero también como la relevancia social en sí queda definida: como relevancia económica, como fuente de ingresos derivados de la propiedad intelectual. Una inversión afectiva en la autonomía —en las estructuras sociales y profesionales de la academia—

se utiliza para promover las más heterogéneas regulaciones, estándares, etc. Además, esto se consolida mediante el modelo de la “autonomía del consumidor” y la educación “basada en el servicio” que imponen los estudiantes que pagan matrículas de elevado coste y que, por tanto, no pueden evitar valorar su experiencia como una experiencia de consumo. El papel de la deuda estudiantil no debe ser infravalorado, como tampoco deben serlo los efectos disciplinarios de la deuda en el campo social en general. La relación de la deuda con la soberanía, ya entendamos esta deuda como riqueza, solvencia o acceso al crédito, o como lo que hace peligrar la soberanía forzando la dependencia en unos niveles de trabajo cada vez más intensos y en más deuda, es crucial.

Así que aquí nos encontramos con unas cuantas definiciones de autonomía incompatibles, que vale la pena examinar en más detalle. Encontramos un fuerte elemento de la razón legislativa de Kant, es decir, la razón debe llevar a cabo un proceso de crítica inmanente respecto a sus propias condiciones de validez. Para ello necesita su autonomía, necesita liberarse de la “inmadurez” de la costumbre, la superstición y la ignorancia. Pero esta autonomía es necesaria precisamente para reconocer los límites de la razón y, por tanto, los límites de la autonomía. Así que cualquier “crítica de la razón gerencial”, si es que necesitamos tal cosa, tendrá que lidiar con esta problemática, que, por supuesto, nos lleva directamente a Foucault: el sujeto autónomo es el que puede elegir libremente ser gobernado, el que internaliza la racionalidad de la sumisión en su propia persona, como condición de la libertad en general. En este sentido, quizás sería interesante examinar la formación discursiva de la “evaluación” tal y como funciona en la academia. La “evaluación” es el nombre de una medida objetiva de los resultados, pero su objetividad reside sólo en sus procedimientos —ratificados por protocolos y contratos— mientras que su contenido es subjetivo, aunque afirmado a través de jerarquías profesionales. La “evaluación” y la “valoración” acosan las mentes de unos gerentes que no son capaces de controlar sus propias medidas, y la utilización de esta métrica en la academia convierte a todo el mundo en un gerente —desde el profesor al estudiante— gerentes de los resultados del proceso educativo y de las consecuencias materiales de esas valoraciones (financiación, carga laboral, notas, etc.). En cuanto que métrica que determina el valor de lo que se ha producido, la valoración o evaluación es un tipo de juicio y, en cuanto que tipo de juicio, presupone la autonomía del juez. Pero en las actuales condiciones de la academia, este juicio resulta imposible, puesto que la autonomía que presupone es también imposible: la evaluación y valoración funcionan como formalidades, su contenido coincide plenamente con su necesidad administrativa o económica. Esta tendencia recursiva o tautológica (la métrica debe medir lo que se produce de modo que lo que se produce pueda ser medido) hace imposible que tenga lugar una valoración real. La evaluación, al igual que el aprendizaje, siempre se ve pospuesta para poder aplicar la métrica. Cualquier mecanismo que existe solamente para ratificar las condiciones de su propia existencia genera una economía que no sólo es aporética, sino entrópica.

Pero, por supuesto, también es aporética. Esta aporía adquiere una nueva dimensión en la educación artística. Podríamos considerar el juicio estético en Kant, que Adorno recupera en su filosofía tardía (por ejemplo en la *Dialéctica negativa* y en la *Teoría estética*). La definición del juicio estético reside en que no puede ser subsumido a un concepto, de este modo dota a la experiencia del arte de una

forma específica de razón, de una racionalidad. Por supuesto, la producción del arte, a la que Kant se refiere como un “propósito sin propósito” también posee una racionalidad específica. Así que aquí nos encontramos con dos tipos de juicios que operan en la academia de arte o en la educación artística que, a primera vista, resultan incompatibles: no pueden ser subsumidos bajo un concepto y, sin embargo, pueden ser valorados de forma justa mediante una métrica estandarizada que imputa “resultados” tales como las “habilidades críticas” o, como también podríamos llamarlas, la “autonomía”. Pero quizás exista una conexión oculta: ambos tipos de juicio son puramente formales, como parecería indicar la ficción operativa del “valor intrínseco”.

La teoría como término polivalente que ha circulado desde los ochenta, quizás pueda servir como otro ejemplo de la eficacia social del problema de la “autonomía” en la educación superior y en la educación artística en particular. Tras las revueltas sociales y políticas de los sesenta y setenta, se reclamaba un contexto intelectual más amplio para una educación artística que todavía tendía a producir individuos modernistas monádicos y enclaustrados, según el modelo codificado de la autonomía reaccionaria o, por lo menos, según las presuposiciones de dicha educación tal y como se ponía en práctica. Huelga decir que los individuos monádicos se forman o se dispersan también a través de otras fuerzas e influencias sociales. Así que la teoría llega, importada de otros campos como la estética, la sociología, la filosofía, la antropología y las varias divisiones moleculares post-68 de la política a medida que se fueron institucionalizando: la teoría feminista, la teoría poscolonial, la teoría *queer*, etc. Con esto no se quiere decir que la educación artística hubiera estado exenta de teoría hasta entonces, sólo que la teoría no constituía un parámetro disciplinar. En la medida en la que constituía un discurso intra- o extra-disciplinar, lo hacía por virtud de profesores y profesoras que decidían adoptarlo a nivel individual.

La institucionalización de la teoría se presentó a sí misma como una forma de romper las fronteras y abrir las líneas de comunicación entre la educación artística y las disciplinas académicas más tradicionales, además de como una fuerza de estandarización y equiparación del conocimiento en todo el campo de la educación politécnica británica. Es decir, se trataba de una fuerza que impulsaba a la profesionalización según un modelo discursivo concreto, el modelo de las “humanidades” y —a largo plazo— supuso la erradicación de los modelos de entrenamiento, socialización y evaluación específicos de la educación artística. Se trataba también de un proceso integrador, pero esta integración implicó debilitar muchas de las estructuras artesanales tradicionales de la autoridad personal en la relación profesor-alumno (que todavía persiste, por ejemplo, en el sistema alemán) y abrir la educación artística a toda una serie de debates críticos que se desarrollaban a través de las humanidades y las ciencias sociales, de los que había permanecido aislada hasta entonces, por lo menos dentro de la academia. Ahora bien, en qué medida este giro representó un refuerzo disciplinar de la disolución de las disciplinas en la universidad del valor capitalista, o un disciplinamiento mediante la imposición de dicho valor —que ha sido el motor efectivo de las transformaciones en la mitificada universidad humanística— es una cuestión que se puede plantear de muchas maneras. Por ejemplo, en términos de crítica ideológica, es decir, preguntándonos si la teoría ha supuesto el desplazamiento de unas energías o preocupaciones

críticas que no pueden abordarse en el marco operativo de la propia institución (lo que a su vez nos lleva a la cuestión más general acerca de la crítica institucional como formación y estrategia [una institución] que supone el desplazamiento de la crítica al capital y resulta, por tanto, fundamentalmente homeopática); o en términos de una crítica materialista de la reestructuración provocada por el “capitalismo académico”, con su intensificación de la explotación, la proletarianización y la precarización del personal académico y los estudiantes, la financiarización de los presupuestos, la vigilancia, el control biopolítico, la eliminación de huecos para el disenso tanto dentro de la universidad como en el espacio social que ésta solía ocupar, etcétera. Mientras que ninguna de estas críticas se puede separar de la otra, hay algo que ambas necesitan, da igual cómo las categoricemos: tomarse en serio el problema de la autonomía y las contradicciones que éste implica, no sólo para los objetos de esta crítica sino para el proyecto de crítica en sí y para el papel que pueda jugar la teoría en su elucidación.

Puede que valga la pena apuntar aquí que el uso de la “teoría” como disolvente para las fronteras disciplinares más recalcitrantes, guarda alguna similitud con lo que Jacques Rancière llama un “régimen estético”, el impulso que se augura en el Modernismo y el arte de vanguardia, predicado en la disolución de las fronteras entre el arte y todo lo demás —entre el arte y el no-arte, entre el arte y la vida— y que establece su especificidad precisamente mediante ésta capacidad para provocar la disolución, por lo menos dentro de su propio campo. Me gustaría averiguar si es posible reintroducir algún tipo de antagonismo y negatividad en esta no-especificidad, no sólo para relacionar nuestra discusión de nuevo con la economía política de una manera que, constitutivamente, no sólo no formaría parte del proyecto político formalista de Rancière, sino que además generaría un cortocircuito entre la negatividad y un horizonte emancipador en un momento en el que la economía realmente ha copado el mercado de lo utópico, como el ejemplo del “valor intrínseco” demuestra. También necesitaríamos definir de nuevo qué tipo de objeto discursivo o crítico es la “teoría del arte”, oponiendo ésta al papel homogenizador que la “teoría” juega en el campo de las humanidades en general y en la educación artística en particular. Podríamos decir que la “teoría del arte” sigue siendo algo muy específico, mientras que la teoría en el arte, constitutivamente, no lo es. Otro problema sería saber si la extensión de la “teoría” ha iniciado a su vez una expansión de la “teoría del arte”, pero por el momento voy a asumir que la extensión de la “teoría” es la extensión de la “teoría en general” y que se propone como una alegoría que funciona en el campo epistémico para llamar nuestra atención sobre la extensión de la forma valor en la universidad.

AUTONOMÍA / NEGATIVIDAD

La economía libidinal, la textura secreta de los valores, los estilos de vida y deseos ocultos por la economía política constituyen el verdadero plano de consistencia de esta revuelta
Claire Fontaine, “Human Strike”

Podemos pensar en la confrontación con la métrica, tal y como se está manifestando actualmente en el movimiento estudiantil contra los recortes y las reformas “degenerativas” en la educación pública, dentro y fuera del contexto del Proceso de Bolonia, como producto del proyecto de autonomía crítica: se trata de adelantar la posibilidad —aunque no siempre de forma consistente o consciente—

de un ejercicio de producir y compartir conocimientos que se niegue a someterse a la heteronomía, entendida ésta como la lógica economista o razón instrumental (es decir, reivindica la autonomía del tiempo y el espacio del aprendizaje no instrumental) y como la autonomía que se nos ofrece actualmente (la autonomía del consumidor, de los clientes empoderados frente a sus proveedores de servicios). En su punto más álgido —especialmente en las ocupaciones— este movimiento también implica enfrentarse no ya a la autonomía, sino a la “anomia” de una comunidad política sin programa ni afiliación política, su propia insuficiencia y contingencia radical, que se presenta al mismo tiempo como condición de poder (por ejemplo, el resultar indiscernible a los aparatos de represión, el rechazar las unidades autoritarias o formalista) y como condición de debilidad (la dificultad para encontrar fuentes de compromiso sostenido, para trazar un plan, reaccionar a las circunstancias y para sostener un antagonismo de forma positiva más que meramente reactiva).

El giro hacia la autonomía en este análisis se podría plantear de forma diferente, sobre todo cuando hablo de la “autonomía del consumidor” como el medio que hace posible entender cómo la participación y la independencia se convierten en estrategias de control por parte de las instituciones capitalistas en descomposición. Ésta forma parte de la subjetividad de un mercado que estas instituciones no pueden dejar de reproducir, tanto cuando la ocultan (mediante la categoría de “excelencia” o la promesa de la “investigación independiente”), como cuando refuerzan. Éstas “abstracciones reales”. Todos los movimientos de oposición que operan en este terreno comparten el mismo problema. Por supuesto, la soberanía arropada en términos de la soberanía del consumidor no es nada nuevo, es la forma mediante la que los deseos emancipadores se mercantilizan e individualizan en una sociedad sin ningún tipo de horizonte para realizar dichos deseos colectivamente. Este debate también tendrá que visitar en algún momento tanto la designación de una “autonomía relativa” tal y como ha sido reapropiada por la cultura y la educación, y el uso de la “autonomía” como el potencial crítico de la obra de arte en su carácter de valor de intercambio absoluto en la teoría estética de Adorno. Tampoco es posible avanzar en esta ruta sin aludir por lo menos a la inseparabilidad del sujeto autónomo y la autonomía del arte como rasgo canónico de la ortodoxia modernista (Greenberg y compañía), el campo autolegisador que obedece a sus propias leyes inmanentes, medio por medio. Y eso se puede seguir, claro está, con la observación de que esta noción de autonomía fue sustituida por otra diferente, la avanzada por el arte conceptual, menos interesado en la inmanencia de las reglas de producción del arte específicas de cada medio (véase Kosuth y compañía) que en el sentido político e institucional de la “autonomía”. O se podría decir que superar ese primer sentido de autonomía era necesario para imaginar qué podría significar que el arte buscara ese segundo tipo. Y es posible que Adorno marcara el nexo inestable entre estos dos tipos de autonomía, por ejemplo con su uso del concepto de mónada para esquematizar el arte.

Lo que intento decir es que el exceso afectivo que corresponde al término “autonomía”, la economía libidinal de la autonomía (como dice la cita) que a menudo resulta ser previsiblemente perversa: cuando la vemos desde la perspectiva de la autonomía en su registro normativo del sujeto racional autolegisado, que establece un vínculo no demasiado disimulado con la subjetividad heterónoma del agente racional de la economía neoclásica, el dueño

del “capital humano”. Pero también establece un negación dialéctica de este vínculo, ya persiga una negación de la racionalidad o de la heteronomía (y de su sustancia común, el reconocimiento de los límites).

Hay un conocido pasaje en el que Marx nos alienta a hacer lo imposible, es decir, a pensar en este desarrollo como algo positivo y negativo a la vez; conseguir, en otras palabras, un tipo de pensamiento que sea capaz de percibir las características patentemente penosas del capitalismo junto a sus dinámicas más extraordinarias y liberadoras en un solo pensamiento y sin atenuar la fuerza de ninguno de esos juicios. Debemos, de algún modo, elevar nuestras mentes hasta un punto en el que sea posible entender que el capitalismo es al mismo tiempo lo mejor y lo peor que jamás le ha sucedido a la raza humana. El lapso desde este austero imperativo dialéctico a una postura más cómoda desde la que adoptar posiciones morales es una tendencia recalcitrante y demasiado humana. A pesar de ello, la urgencia del tema exige que hagamos por lo menos un esfuerzo para pensar la evolución cultural del capitalismo tardío de forma dialéctica, como catástrofe y progreso simultáneamente³.

3. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso: Londres y Nueva York, 1991, p. 47.

Al defender este abordaje dialéctico de la “autonomía”, podemos visitar la “teoría” en sus múltiples guisas. Se trata, al mismo tiempo, del disolvente de la distinción académica, del agente corrosivo de la resistencia disciplinar y del objeto amenazado por la disciplina del mercado en la integración directa de las asignaturas académicas en los análisis de coste-beneficio que operan en la falla de su lógica: desde el santo y seña del “valor intrínseco”, que en realidad favorece sólo lo que resulta explotable como fuente de ingresos. Lo que necesitamos traer a colación es la negatividad de lo no-específico, una negatividad que —como ya se ha dicho— es emblemática del modo en que el arte opera y se define a sí mismo como un “régimen estético” pero que sólo puede emerger en la praxis política de la hostilidad hacia el presente, en lugar de en la mimesis de lo ya existente, es decir, la disolución de todas las distinciones en la ley del valor excepto aquellas que ella misma engendra y refuerza. La negatividad es también una categoría apolítica, que emerge del encuentro directo con unos campos de actividad privados de sus ilusiones humanistas y de la necesidad de ir más allá de ellos al tiempo que lidiamos con el poder residual de dichas ilusiones, que albergan el deseo de otra cosa. Es a esto a lo que me refiero cuando digo “autonomía”. Si queremos hablar de “defender la educación” o “defender las artes”, sin recurrir a lecturas obsoletas e históricamente inexactas del “bien público” (esa supuesta apreciación visionaria que el estado pre-neoliberal tenía del conocimiento y la cultura valorados por sí mismos, que, convenientemente, se refuerza con argumentos sobre los beneficios económicos de dicho desinterés), nos enfrentamos a un enorme dilema: la gente no va a luchar por lo que no existe, ni por lo que no puede imaginar. Lucharán por algo que creen que existe, incluso si la crítica señala que, de hecho, no existe o, que si existe, su existencia ha sido siempre sólo para unos pocos y bajo condiciones de gran desigualdad. El sujeto de la crítica debe cuestionar, antes que nada, las condiciones de su propia autonomía crítica y bajo qué condiciones ésta debe ser preservada o desechada. Un objeto como esa “educación” que debe ser “defendida” se vuelve visible, o incluso emerge, precisamente cuando está siendo atacado y las relaciones sociales que presupone dicho objeto, a medida que se inventan retrospectivamente, también deben ser inventadas en el presente. Eso es una cosa. Otra cosa es que en el mundo del “valor intrínseco”, la idea de que un bien no pueda

medirse resulta tan anacrónica como intempestiva. Resulta anacrónica porque esa idea ya incluye una forma de contabilizar, por lo menos “ideológicamente”, lo que se resiste a ser medido, evidenciando que no posee ninguna incompatibilidad técnica o de principios con la métrica gerencial o “economista”, saber si la forma valor puede ser cuestionada en lugar de consolidada a través de instrumentos cada vez más nebulosos, pero no por ello menos eficaces, es siempre una cuestión de praxis política. También resulta anacrónica en términos de la producción de subjetividad, ya que la aculturación a formas de vida corporativas que acompaña a la subsunción real de la educación (y la producción cultural), y que incluye la naturalización de la idea de servicios mercantilizables, la educación como mercancía, el recibir de acuerdo con lo pagado y demás, destruye las bases desde las que plantear una oposición a esta forma de gestionar las universidades como si fueran negocios que proporcionan un servicio a astutos consumidores.

La soberanía del consumidor puede considerarse, al mismo tiempo, un indicador de la subsunción real en estas áreas, un signo del eclipse histórico de la legitimidad de la idea de “bien público” y la reconfiguración de todas las comunidades en la comunidad del capital. Pero a medida que descompone objetivamente y erosiona las condiciones de posibilidad de su propia existencia, provoca fricciones que —por lo menos en un principio— tienen que partir de la presunción distorsionada, pero muy real, de dicha soberanía. Este es el caso, evidentemente, no sólo del movimiento estudiantil (que, por otro lado, no sólo se compone de estudiantes), sino también de los trabajadores universitarios administrativos o académicos (es decir, de aquellos trabajadores que poseen un estatus nominal de un nivel que implica un cierto interés afectivo por no alterar el *status quo*). Es posible que sea mucho más difícil romper con los patrones de atomización y complicidad propios de la versión de la autonomía imperante hoy en el lugar de trabajo universitario, que con el modo en que esas condiciones son mediadas para los estudiantes, porque aquí la autonomía queda imbricada en un ciclo vicioso de “profesionalismo” que vacía unas estructuras de autogobierno que deben rellenarse con una lógica de dominación, competición y medición vacua y aún más brutal.

Aquí sería interesante referirse —de nuevo con una brevedad imperdonable— al contexto del que he sacado la referencia utilizada anteriormente, la de un estado de la comunidad del capital que se “descompone objetivamente”. El término “comunidad del capital” viene de Jacques Camatte y de la teoría comunista de extrema izquierda en la que trabajaba: su contraposición de una “comunidad humana” con dicha comunidad del capital, implicaría todo tipo de discusiones sobre “el ser como especie”, la antropología negativa y el materialismo antropológico que pasaré por alto ahora. Sin embargo, el espíritu de la referencia proviene de la obra de *Theorie Communiste* y *Endnotes* sobre la “comunización”, que presenta una ruptura en las relaciones de clases que, por primera vez, hacen posible el comunismo (tampoco me meteré demasiado en eso) y también, de manera más tangencial, de la obra de Loren Goldner y de todo el trabajo que se está haciendo alrededor de la tesis de que el capitalismo está en “decadencia” y ya no es una fuerza progresiva, sino una cuya continuada existencia depende en la no-reproducción de fuerzas reproductivas, la liquidación de activos y la proliferación de un capital ficticio (por ejemplo, la “financiarización” pero también, por ejemplo, la “economía del conocimiento”) que se apoya en un valor de plusvalía aún por ser producido, y que quizás nunca se produzca.

La respuesta de un movimiento para promover la lucha de clases debe entender los costes sociales de la reproducción del capital en su totalidad y que son estos costes sociales de la totalidad de la reproducción y no sólo el coste de la maquinaria, de la mano de obra, del transporte, sino el coste total de la organización social esencial para la acumulación capitalista es lo que hoy en día constituye la dificultad de la acumulación⁴.

La importancia de esta referencia para el trabajo que actualmente estoy haciendo sobre el arte dentro y, potencialmente en contra, del capital bajo el título “la especulación como modo de producción” es que lidia con una crítica de la forma-valor que es negativa en la medida en que reconoce el valor de uso como un aspecto del valor de intercambio (la naturaleza dual de la mercancía) y el trabajo como trabajo capitalista, a diferencia de cualquier crítica moralista o reductivista que entendiera la afirmación del valor de uso o la valorización del trabajo contra el capital como prefiguraciones de una sociedad, o una vida, no capitalistas. Yo situaría gran parte de los debates sobre el “procomún” en esta última categoría. Lo que es más, pediría que, por lo menos experimentalmente, pensáramos en la “autonomía” en las líneas de la negatividad que esta investigación desarrolla a partir de la crítica de Marx a la economía política. Una negatividad en relación a la autonomía de la clase trabajadora, la autonomía de un “hacer” que atraviesa y, en cierto sentido ontológico, precede a su apropiación capitalista. Aquí la “autonomía” debería pensarse en la línea de sus condiciones de imposibilidad y, al pensar su imposibilidad se deberán tomar en cuenta sus actuales condiciones de posibilidad, pues éstas constituyen también las condiciones de su destrucción.

Hay aspectos problemáticos en el pensamiento de la comunización, como su rechazo de la mediación paradójicamente combinado con (o duplicado por) una teleología clásicamente hegeliana de la historia. Pero, para concluir, hay algo que podemos sacar de este pensamiento, que nos lleva de vuelta a esa necesidad de establecer un vínculo entre la economía política y la negatividad, y la no-especificidad de la teoría y del arte en particular, se podría decir que esta no-especificidad, hasta ahora se ha experimentado y propagado como un valor que se expande a sí mismo, análogo al capital tanto en su vacío cualitativo como en su rigidez cuantitativa; un signo de lo político en la academia, marcado por el formalismo y la desconexión de la idea de lo “político” en la subsunción real de la enseñanza. Esto es así, a pesar de que, curiosamente, en el campo artístico o cultural la “educación” se haya vuelto una contraseña para decir “política” y ciertas formas flexibles, contingentes e incluso emancipadoras de educación se refugien en él, o lo utilicen para poner en práctica prototipos que después vuelven a insertarse en los circuitos “académicos” o del “capitalismo cultural”. Pero la idea de una relación de clase rota entre la clase trabajadora que rechaza identificarse política o socialmente como trabajadora (o como estudiantes o consumidores) y un capital que tampoco se reconoce a sí mismo como tal (utilizando epítetos como el de la *Big Society*) y que no contribuye en nada al desarrollo (o siquiera al mantenimiento) de las condiciones de vida actuales, nos lleva de nuevo a la no-especificidad de formaciones como la teoría, o el arte, o la educación. Esta no-especificidad se articula dentro de los movimientos estudiantiles actuales, pero también aparece como una oposición a un presente que, literalmente, no tiene nada que ofrecer. Una oposición que tampoco tiene nada (ni identidad, ni organizaciones) en lo que refugiarse. Así pues, la “teoría en general” puede continuar

4. “Here Comes, There Goes. The Other Hand Clapping; The Other Shoe Dropping; The Other Lung Collapsing” at *The Wolf Report: Non-confidential analysis for the anti-investor blog*, (consultada el 5 de febrero del 2010), <http://thewolfatthedoor.blogspot.com/2010/02/here-comes-there-goes.html>

manteniendo abierto el espacio dentro del cual esta crítica y estas proposiciones para una praxis no-capitalista pueden circular, pero parte de esta misión consiste en institucionalizar de forma diferente y, mientras tanto, luchar por el potencial de las instituciones existentes para apoyar estos intentos, una dialéctica claramente ilustrada por el modo en que las protestas estudiantiles organizan ocupaciones en las universidades pero también animan a abandonarlas en bloque. Y, finalmente, aunque sea de forma algo tangencial, me gustaría llamar la atención sobre la relación de la no-especificidad con la superación de la división del trabajo en la que se basan las divisiones disciplinares dentro de la academia (pues en esto se basa también la cultura gerencial, aunque en la práctica esta división se suspenda gracias a la proliferación de trabajo administrativo, de control o de mantenimiento, independientemente de cuál sea el puesto que se tenga) y sobre el hecho de que ésta fue siempre la promesa de la educación burguesa en “artes liberales”, una falta de especialidad que evitaba el estigma tecnocrático de especializarse en algo en concreto. Yo misma soy producto de dicha educación, una educación que ha sido una baza fundamental para la movilidad de clase en los Estados Unidos. Es evidente que hay algo utópico en esta promesa de no-especificidad. También es utópica en Marx: la división del trabajo social que Marx asociaba al auge del capitalismo y que esperaba se hiciera redundante con la libre asociación de productores que lo reemplazaría, es esa misma división entre el trabajo mental y el trabajo manual que produce las polaridades del arte y el trabajo, la teoría y la práctica, las humanidades y las ciencias, dentro de la Universidad. Algunas veces el capital social total ha favorecido un lado de esa polaridad, otras veces ha favorecido al otro. Estamos en un punto en el que no favorece a ninguno mientras que pretende sacar el máximo partido a ambos, manteniendo la capacidad, el consentimiento y el monopolio sobre la violencia para hacerlo. Por tanto, estas divisiones deben ser revisitadas, revisadas y exacerbadas en pos de esos espacios de autonomía que todavía se pueden generar en nuestras circunstancias actuales, aunque sabemos que dichos espacios de autonomía están aún por crear.

ELOGIO DE LA MODESTIA

Pilar Villela Mascaró

Profesora de Arte Público en la Escuela de Arte del Estado de Morelos y artista. Ha sido docente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas La Esmeralda y en la facultad de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana. Sus escritos aparecen regularmente en revistas especializadas como *Curare* o *Radical Philosophy*. Ha comisariado eventos como el 3° y el 5° *Foro de Arte Público* en la Sala de Arte Público Siqueiros (2004, 2007) y muestras como *El Resplandor* en el Salón los Ángeles (2008). Como artista ha participado recientemente en las exposiciones *El jardín de Academus* (MUAC, 2010) y *Darker than Night* (Casino Metropolitano, 2010).

There was something in the air that night
The stars were bright, Fernando
They were shining there for you and me
For liberty, Fernando
Though we never thought that we could lose
There's no regret
If I had to do the same again
I would, my friend, Fernando
ABBA

Hace unos meses, durante la reunión que tuvimos en Montehermoso, y siendo la única invitada que no provenía de algún país europeo me pareció evidente que mi participación debía referirse a esta coyuntura. Eso me planteaba una clara disyuntiva: ¿sacar las plumas y el taparrabo (por demás siempre esperados y aplaudidos por el respetable público) o fingir una igualdad de términos que sólo se puede asumir (y entre comillas) de derecho?

Puesto que una parte importante de mi formación y mi trabajo se han dado en el campo del arte acción, suelo ser especialmente susceptible ante el cacofónico término de “performatividad”, ya sea que la palabra se refiera a un texto escrito o a una presentación pública. Es decir: sé bien que basta elegir un tono, una persona gramatical, un cierto léxico o una lista de nombres para que un texto sea leído en cierta clave. En breve, soy consciente de que si uno incluye una palabra como “performatividad” en algo llamado “Elogio de la modestia” tiene que pedir disculpas. Lo prometo, no lo vuelvo a hacer. Con la licencia que me da el arte, evito tanto las citas teóricas como los tecnicismos.

Si bien el tema de qué tanto un determinado lenguaje es necesario para expresar cierto pensamiento es muy vasto y apenas novedoso, la academia (siempre atenta a los buenos modales y temerosa por sus sueldos, bonos y prestaciones) no suele actuar sobre este tipo de reflexiones. De hecho, en el caso del arte contemporáneo, esta necesidad de una legitimidad académica garantizada por la oscuridad de los términos (y la sintaxis enrevesada) se ha convertido en un problema de proporciones epidémicas: basta con que el tono sea el adecuado para que una sarta de despropósitos pase totalmente inadvertida. Son las ventajas de la “performatividad”, pero también de lo inter/multi/cross/trans. Así, si uno aprende —como los niños y los perros— de la dinámica premio-castigo, saldrá corriendo cada vez que alguien use los términos “curaduría” (“comisariado”) y “máquina de guerra” en la misma frase.

A pesar de usar este tono pleno de excesos literarios (que es un recurso para darle vuelo a la pluma y al taparrabos también) mi intención en aquella plática era transmitir tanto este extrañamiento asumido como un sentido de urgencia. ¿Cómo explicar que, sin asumir ni inferioridad ni superioridad alguna, era posible afirmar una diferencia significativa de experiencias que, aún así, eran transmisibles? ¿Cómo explicar que, en mi opinión, el tema relativamente inocuo del encuentro —una evaluación de los modelos multidisciplinares en la educación artística a la luz de los cambios que traerá consigo el Plan Bolonia— descubría otros asuntos tan relevantes como apremiantes? ¿Cómo explicar la experiencia de como el lugar en el que vivo pasó de una relativa paz a un estado *visible* de guerra permanente, en el que la catástrofe dejó de ser hipótesis teórica o dato histórico para convertirse en un conteo diario de muertes violentas por estado (treinta y cinco ayer en Tamaulipas, trece cadáveres “aparecen” hoy en Michoacán), en un delirio institucional y una presencia constante del ejército en la calle? ¿Cómo explicar, sobre

todo, que la urgencia de esta situación (no el *Grand Guignol*, sino sus causas y sus efectos) no aparecía en mis planteamientos como una garantía de otredad (del hueso en la nariz y la cabeza reducida), sino que era una urgencia compartida donde el despertar de Europa a la/las crisis quizá marcaba un tiempo propicio para poder discutir desde un lugar que no fuera el de esta otredad?

LUGARES COMUNES

A fin de responder las preguntas arriba planteadas, me pareció que una buena *estrategia* era hablar directamente de algunos proyectos artísticos realizados recientemente en México (o desde México) que, de alguna manera, vincularan la cuestión de la educación con lo inter/multi/cross/trans por la vía de lo político y, a su vez, se constituyeran en ejemplos de ciertos modelos más generales. Los proyectos de los que hablaré pueden agruparse bajo el dudoso término de “arte político”. Lo que tienen en común es que, sacando al arte del arte, garantizan su supervivencia escamoteando su definición disciplinar y apelando a una utilidad social/educativa/histórica que siempre está en *otro lugar*. Vaya, que se trata de una disputa contra los iconoclastas: el ídolo (el fetiche burgués de lo artístico) es salvo pues enseña e ilustra al vulgo. Definir la especificidad de la teología de esta nueva iconoclasia y la posición de sus iconódulos es el propósito de este texto.

Por otra parte, me pareció interesante convertir esta especificidad del arte (versus el inter/multi/cross/trans) en una metáfora topológica. Finalmente mi dificultad estaba en un posicionamiento territorial y era precisamente esta exterioridad o interioridad del territorio (del conocimiento) lo que veníamos a discutir. Si bien en la plática de Montehermoso usé una serie de imágenes de manifestaciones políticas, acontecimientos populares y escándalos mediáticos para poner en contexto los modelos que ejemplifican mis casos, en esta ocasión, y dado que la palabra escrita da más tiempo para pensar, empezaré por definir —de manera bastante laxa— lo que, por elemental que parezca, es el territorio común desde el que me gustaría plantear estos modelos. No he sustentado las generalizaciones que planteo a continuación suponiendo que están suficientemente documentadas en otras partes. Sin embargo, me parece que es necesario hacerlas explícitas aunque sea de manera muy somera.

A mediados del siglo xx, después de la posguerra europea, la masificación de la educación universitaria se volvió equivalente a una promesa de movilidad social. En general, esta promesa de movilidad se cumplió, en diversos momentos y en algunos territorios geográficos bien delimitados. Sin embargo, fue en una gran parte de eso que llamamos primer mundo donde tuvo un efecto más extendido. Por lo general, el cumplimiento de la promesa estuvo asociado a estados de bienestar —con resabios selectivos de las economías keynesianas— que garantizaron, durante algunas décadas, zonas de paz relativa en las que el fomento al consumo por medio del incremento de la deuda (pública y privada) se mezclaba con una estabilidad social garantizada por una cierta distribución del ingreso. Esta distribución fue promovida de manera activa por estados fuertes/coloniales cuya capacidad bélica garantizaba tanto las medidas proteccionistas negadas a las colonias, como la paz dentro de los límites territoriales de sus respectivas naciones (o grupos de naciones).

En mi opinión, es importante considerar los discursos acerca de las economías del conocimiento, el post-fordismo y el trabajo

inmaterial por un lado, así como los de los mercados financieros y la terciarización de la economía, por el otro, a la luz de estas divisiones geopolíticas y los diferenciales que éstas producen en la velocidad y la dirección de los flujos de capital, personas y mercancías. La cuestión aquí no es tanto si un Estado-nación tal o cual es oprimido u opresor (y mucho menos sus ciudadanos), sino qué genera y cómo funciona esta forma de producción basada en los diferenciales en la velocidad y el sentido de los flujos.

En ese sentido, me gustaría sugerir un vínculo entre la idea de la ubicuidad del trabajo inmaterial (capitalizada y producida, por supuesto, en y por el primer mundo) con una noción teleológica de la historia que, por lo tanto, se impone como un modelo de desarrollo. Por una parte, este modelo de producción considera que aquellas tecnologías que reducen notablemente el esfuerzo humano requerido para la producción de bienes tangibles (resultado a su vez de un sistema organizado que incluye asuntos como la creación planificada de tecnologías de patente, de las grandes inversiones en I+D y los mercados de obsolescencia planificada) son las que alientan y permiten el desarrollo de sectores terciarios y especulativos y —sobre todo— que estos sectores tienen una posibilidad de crecimiento ilimitado en tanto que multiplican la circulación prácticamente ex-nihilo y que éste es, en sí, crecimiento económico (macro-económico).

Por supuesto quienes defienden esta idea, reconocen que el trabajo inmaterial no es lo que prima a nivel global. Así, por otra parte, se presenta el problema de explicar la relación entre ambas situaciones. Aquí es donde interviene la cuestión del desarrollo, pues la contradicción se resuelve considerando que unas zonas están más desarrolladas que otras (es decir, que llevan la delantera en una línea histórica imaginaria), en vez de considerar que esto es resultado de una situación de conjunto. El trabajo inmaterial depende de una serie de materialidades que, o bien son invisibles, o están siempre en otra parte (atrás en la historia, con las víctimas, en los candentes trópicos, en Oriente, etc.). El problema aquí es la piadosa omisión del “garrote y la zanahoria”: es decir, que para garantizar las patentes (y la distribución de los productos) hace falta el imperio de la ley con un policía con garrote que la haga cumplir¹; y que para que la gente se compre un Mac nuevo y ande por ahí siendo inmaterial y creativa hace falta que el anterior deje de servir o que su nuevo i-Pad sea la zanahoria que envidian todos sus colegas del estudio de diseño. (Los ejemplos sobran, desde las farmacéuticas en África, hasta las irregularidades en la ayuda humanitaria de la ONU durante el bloqueo a Irak, los negocios de Monsanto o la producción de tantalio).

Aquí es fundamental hacer notar que no se trata de la *conspiración* de un puñado de empresarios iluminati malosos o de presidentes beodos —por consolador que sea este pensamiento— sino de un sistema de producción, una forma de organización, que funciona a escala global, por así decirlo, según una línea de menor resistencia o de necesidad (no en el sentido metafísico, si no en el condicional lógico-matemático de un \Leftrightarrow). Puede haber una clase creativa sí, y sólo sí, en alguna parte hay mineros que extraen el coltán para que funcionen los ordenadores. Pudo haber milagrosa recuperación europea sí, y sólo sí, hubo Plan Marshall. Lo de los biocombustibles está muy bien, sólo que el maíz puede funcionar como combustible de un automóvil o de un indio muerto de hambre en la sub-América. Y la sub-América está muy lejos.

1. Otro lado de este mismo garrote está asociado a los mercados negros: operaciones financieras y militares complejas, sumamente organizadas y redituables. Son muchas las voces que han hecho notar que las formas asumidas por la escalada de la violencia en México (decapitaciones, torturas, secuestros) son resultado de formas sofisticadas de entrenamiento militar (el caso más conocido en México es el de los Zetas, un grupo armado “privatizado” cuyas tácticas provienen del entrenamiento que recibieron algunos de sus miembros en la SOA/WHINSEC cuando formaban parte de las Estado) y no de una “reacción emocional”. Esto no es resultado de una conspiración, sino el resultado lógico de ciertos imperativos de mercado mezclados con políticas de Estado subordinadas a ciertas prioridades.

Inter/multi/cross/trans o el milagro de la combinatoria en una economía de flogisto que, como las bacterias, se reproduce por bipartición. En ocasiones, y a nivel poblacional (en incubadoras y universidades de preferencia), hay casos de intercambio de material genético, lo que otorga la posibilidad de generar nuevas especies. En su nueva especificidad, los individuos y las poblaciones crecen y eventualmente se recombinan con otras, generando nuevos campos de crecimiento económico que permiten acelerar y diversificar los canales de flujo de capital. Esto no es una figura deleuziana, sino una metáfora pura y dura: el arcaico anciano con pajarita que cuidaba los vejestorios del museo genera poblaciones enteras de teóricos del arte, museólogos, comisarios especializados en arte contemporáneo, especialistas en educación en museos, en arte y política, en patrimonio, en gestión cultural, en restauración, en conservación de plataformas digitales, en estudios de género, en estudios post-coloniales y hordas de profesores de todas estas disciplinas. En un principio, muchos de ellos eran egresados de aquellas carreras de arte que se integraron a las universidades en la era de su masificación: de ese incremento en la población surgieron variaciones genéticas. Incluso podríamos seguir las variaciones estadísticas por década: en los últimos años los centros que ofrecen la carrera o la especialización en curaduría se reproducen a toda velocidad.

Vuelvo al principio de esta sección. Hasta hace muy poco (hace una generación en el primer mundo y todavía en la mayoría del tercero) la educación universitaria fue vista como garante de movilidad social. (Por ahí del 2007, una universidad londinense ofrecía, orgullosa, sus servicios en el metro con la inverosímil pregunta retórica “¿Qué quieres ser?” y respondía —apostando por un público con serios problemas de amor propio— “Empleado”). En ese modelo, la educación universitaria estaba destinada a garantizarle al individuo un mejor empleo o —en otras palabras— un empleo menos arduo y mejor remunerado al que se tendría acceso por medio de un mayor grado de especialización. Al Estado y a la sociedad en general le ofrecía estabilidad política, altos índices de consumo interno (una economía “saludable”) y el crecimiento de las economías del conocimiento (la posibilidad de patentar bienes simbólicos y tecnológicos, y dejar que el trabajo sucio se hiciera en otra parte), creando la ilusión de que la riqueza se originaba de la nada. En ese sentido, la eficacia de la educación universitaria se volvía algo claramente medible (número de estudiantes graduados, cuántos de ellos consiguen empleo, cuánto dinero donan las empresas para programas de investigación de calidad o, incluso, cuánto invierten los mismos gobiernos según estos mismos medidores de eficacia).

Pero, de pronto, resulta que el número de curadores que hace falta es más bien limitado —aunque cada pueblo, cada villorrio, construya su Museo de Arte Contemporáneo—. Pero eso no le importa a la Universidad, que mide su “éxito” según el número de alumnos inscritos por carrera (sólo le importa en el sentido de que los famosos son “buena publicidad”: la perversión de que las carreras más exitosas sean aquellas que tienen alumnos mejor colocados y, por lo tanto, consideran que el *networking* es una parte esencial de sus enseñanzas. En el caso de la curaduría, el Bard College podría ser un ejemplo excelente de esto). Por otra parte, y a nivel poblacional, resulta que, como la gente se dedicó a estudiar en vez de dedicarse a la reproducción, hay toda una generación de ancianos a la que mantener y no hay suficientes jóvenes trabajando (mientras se desmantelan/privatizan los planes de pensiones). Una masa de desempleados

con tarjeta de crédito e hipotecas *sub-prime* no va a lograrlo. ¿Qué hacer? Proteger el mercado interno y nada de que te pasas siete años en la universidad chupando del bote o te sumas al paro. La operación es hartó sencilla, devolvemos al peruano que friega el suelo a su país a punta de golpes y echamos mano de la reserva de locales para que tengan con qué pagar las tarjetas de crédito. Modulamos el flujo. Si y sólo si.

La mayor parte de las cosas que acabo de decir son, según mi parecer, bastante evidentes (por lo menos en cuanto a su lógica), aunque reconozco que he incluido algunos elementos polémicos en la ecuación que, sin duda, merecerían mayor atención. No obstante y dado que, tal y como dije en un principio, la intención de estas últimas líneas no era más que trazar los límites del territorio desde el que me referiré a lo inter/multi/cross/trans en mis ejemplos/modelos, pasaré a desarrollarlos a continuación.

El punto que quiero probar al presentarlos es que, en ellos, el inter/multi/cross/trans (tal y como lo enunciaron algunos de sus pioneros en las décadas de 1960 y 1970) no se genera a partir de una lógica de desarrollo intrínseca a tal o cual disciplina (o de su combinatoria como en mi metáfora biológica), sino que se forma a partir de respuestas coyunturales a situaciones *de facto* en las que diversos agentes actúan estratégicamente según sus creencias e intereses, desplazando el disenso a esferas que incrementen su productividad. Para decirlo de otra forma: no se trata de seguir quejándose de que el capitalismo es capaz de apropiarse de toda forma de disenso y someterla a sus formas de productividad (el curador Jorge Reynoso, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, llama a esta operación Marxismo Gnóstico); y mucho menos de caer en una especie de ludismo libertario y proponer que lo que hay que hacer es ponernos todos a sembrar rábanos en las terrazas para después morir de cáncer a los treinta años porque resulta que había uranio en las macetas.

Si he titulado este texto “Elogio de la modestia” es porque, a mi parecer, estas formas de apropiación distan de ser misteriosas y operan por medio de un conjunto de desplazamientos que se vuelven necesarios a partir diversas formas y grados de violencia. Lo inter/multi/cross/trans resulta particularmente prolífico como un campo que permite desplazarse, estratégicamente, en un presente que se supone absoluto². Creo que es en esa estrategia y en ese presente, en el que hay también un campo de acción.

CASO 1

LOS CONCEPTUALISMOS Y LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM)

La siguiente es la historia de un anacronismo. No se trata únicamente de un llamado a revisar una historia de la recepción (aunque lo es), sino de cómo se creo una narrativa que “recuperó” a un conjunto de artistas que no se había perdido.

Cuando fui estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, a principios de los noventa, el currículo vigente era uno que habían hecho, en los años setenta, un grupo de artistas convencidos de que la *abstracción geométrica* (con su promesa de vincular el arte y la ciencia) era el futuro del arte. Así se explica, por ejemplo, que tuviésemos que cursar dos años completos de geometría, o que la materia en la que ahora los alumnos aprenden a usar Photoshop llevara el rimbombante nombre de *cibernética*. En aquel entonces (cosa que, de alguna manera, ocurre hasta hoy) no había ninguna

2. Este presente que se supone absoluto podría tener varias formas, desde “el fin de la historia (y las ‘ideologías’)” hasta los museos de arte contemporáneo, o tesis como el “presentismo” histórico de François Hartog.

3. Gran parte de esta situación se debía no sólo a que la ENAP (precisamente a raíz de los acontecimientos de 1968) había sido enviada a las afueras de la ciudad, sino al sistema de contratación y plazas de la Universidad. Un ejemplo sería como, con la obsesión de volverse facultad a fin de obtener mayores recursos, la Escuela Nacional de Artes Plásticas llevó a cabo un convenio con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia en España, haciendo que muchos de los profesores de tiempo completo que fungían como investigadores se doctoraran, a distancia, en dicha institución. Preocupada por los rankings y demás medidas cuantitativas de eficacia, la Escuela dedicó denodados esfuerzos a su acreditación en los sistemas internacionales de evaluación. Esto no ha alterado en nada el estado de facto de la institución en relación a la enseñanza (pues conserva la misma planta docente), sino que ha transformado los sistemas administrativos.

4. Debroise Olivier y Cuauhtémoc Medina, Genealogía de una Exposición, en *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: UNAM, 2006, p.19.

clase en la que oficialmente un alumno pudiera hacer algo que no fuera pintura, escultura, fotografía o algún tipo de gráfica. Todo lo que no cupiera en estas categorías era arte alternativo, y los alumnos leían con avidez las revistas que venían del extranjero (no había Internet claro está) buscando con ahínco otros modelos a seguir fuera de esa academia que se sabía tan rancia como autista³.

Casi veinte años después, en el 2007, abrió sus puertas el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la misma UNAM. Se trató del primer museo público mexicano que, basándose en una colección preexistente (la del Museo Universitario de Ciencias y Artes—MUCA) llevó a cabo un programa de adquisición con la intención de hacerse de un conjunto de obras destinadas a constituir una visión antológica e incluyente del “arte contemporáneo” en México (aunque ya para aquel entonces muchos museos exhibían lo que en México, en décadas anteriores, las instituciones habían llamado *arte experimental o alternativo*).

La adquisición de esta colección estuvo precedida de una muestra cuya relevancia no sólo radica en que uno de sus curadores era parte fundamental del comité de adquisición, sino porque se erigió a sí misma como la primera muestra histórica-antológica que presentaba una propuesta coherente de la historia del arte mexicano en los últimos treinta años (un arte que, en el sentido histórico, seguía debatiéndose contra las narrativas del muralismo o, peor aún, contra el éxito exotizante de algunos de sus epígonos: es decir, Frida Khalo). En palabras de los curadores:

Como lo reveló el anacronismo de la representación artística que acompañó la muestra. “México: Esplendores de 30 Siglos” organizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) en el Metropolitan Museum en 1991 —anquilosada en el canon que Fernando Gamboa había creado en los años cincuenta—, había una similitud entre la imagen de exportación que fabricaba el gobierno mexicano y los prejuicios de los críticos del *mainstream* interesados en algunos de los artistas jóvenes: la limitación cronológica al mexicanismo de preguerra, y la deposición de todo lo producido a partir de 1960. El pasado reciente estaba marginado de la historia a tal grado que parecía no haber ocurrido nunca⁴.

Aquí hablamos de la misma Universidad que, por un lado, había expulsado de manera consistente (por medios administrativos) a todos aquellos profesores que pudiesen haber dado fe de esos treinta años perdidos y, por otro, impulsó la creación de un nuevo canon del arte reciente en México que reivindicaba, precisamente, a aquellos que habían sido expulsados. Ambas partes podían así atribuirse las virtudes del disenso (con los beneficios que esto implicaba).

Mientras que el grupo de la Escuela atendía a pequeños intereses y se atrincheraba por medio del control de un aparato burocrático-administrativo localizado, afirmando su independencia de los mercados y las cúpulas del “arte contemporáneo internacional”; el estandarte enarbolado por el otro bando estaba legitimado por una red de intereses harto más compleja que pasaba por la recuperación tardía, a nivel internacional, de los movimientos artísticos de los años sesenta en América Latina. De una manera u otra, sin importar si se trataba del neoconcretismo brasileño o los conceptualismos argentinos, la recepción de estos movimientos se volvió aceptable cuando éstos lograron establecer su diferencial (una forma de subalternidad) en relación al canon “universal-occidental” en la forma de una respuesta política a los acontecimientos de ese periodo.

Deshaciéndose de un número considerable de particularidades y complejidades tales como las razones de ese “olvido” de treinta

años, esta forma de recuperación planteaba una doble ventaja: por una parte, distinguía estos movimientos como algo profundamente politizado y, en ese sentido, particular; mientras que, por la otra, garantizaba que el arte latinoamericano había seguido un desarrollo homólogo a las narrativas imperantes en torno a lo ocurrido en otras latitudes (básicamente en occidente o, más bien, en los países más poderosos de la Unión Europea y en Estados Unidos).

He dicho que mi idea es que estos ejemplos se refieran a modelos. El modelo que ejemplifica esta narrativa es un efecto del inter/multi/cross/trans. La idea del grupo detrás de la exposición *La era de la discrepancia*, y esto quizás es muy loable, consistió en criticar de manera consistente las ideas que habían fundado el Estado-Nación mexicano en la época post-revolucionaria, y —tratándose de un grupo dedicado a la historia del arte— en particular a la creación de una serie de iconos que homologaron (con un Estado aliado a una oligarquía fuerte) un imaginario de Nación excluyente y totalitario. Hasta ahí muy bien, estamos en el terreno de las preguntas que se plantearon los inter/multi/cross/trans. La cuestión es el resultado. Puesto que la nueva narrativa se establecía desde el enunciado de un disenso, no consideraba necesario enunciar sus propios intereses, ni sus posicionamientos estratégicos, asumiendo así que éstos no existían.

El anacronismo (el cambio de territorio) y el cuestionamiento, construido desde un modelo desprendido del inter/multi/cross/trans (la crítica “postcolonial” a una historia basada en el modelo del Estado-Nación) es lo que permite este movimiento. He aquí una primera pregunta para este caso ¿Hasta qué punto, lo inter/multi/cross/trans funciona como una cortina de humo que oculta tanto los desplazamientos como las complicidades?

CASO 2

¿DE QUÉ OTRA COSA PODRÍAMOS HABLAR?

He dicho ya que el arte contemporáneo (post-conceptual) latinoamericano —en su construcción histórica— logró su internacionalización por la vía de lo político. En el caso de México, esto ocurrió, en particular, después del relativo éxito de mercado de una primera generación de artistas que logró tener circulación internacional durante los noventa, en la época fuerte de la globalización⁵. Pero, más allá de los efectos de las dictaduras militares en el cono sur o el disenso con el mexicanismo de la dictadura de partido de México ¿en qué consistía este ser político? Y, sobre todo, ¿cómo se construía en el presente?

En 2009, y por segunda vez después de un lapso de más de cincuenta años, México participó en la Bienal de Venecia. En esa ocasión la artista elegida fue Teresa Margolles, con la curaduría de Cuauhtémoc Medina. Este acontecimiento se llevó a cabo un año antes de las celebraciones del Centenario de la Revolución y el Bicentenario de la Independencia de México; y correspondía ya a un momento en el que el incremento de la violencia en el país “ponía en riesgo” su imagen internacional. Cuando se nombró a Margolles como representante de la Nación en la muestra, la presidencia manifestó su desacuerdo. Aún así, el Instituto Nacional de Bellas Artes apoyó la exposición y ésta se presentó como una representación nacional (es decir, de Estado).

Independientemente de la glosa que el curador hace en el catálogo de la muestra de la situación de la “guerra contra las drogas en el país”, el papel que desempeñan las víctimas, las condiciones de la guerra contra el narcotráfico como una manera de perpetuar las condi-

5. En ese sentido no es baladí que, por ejemplo, en la primera mitad de los 2000, el grupo de artistas asociado a Gabriel Orozco (artista “relacional”) y la Galería Kurimanzutto haya recurrido al Neoconcretismo brasileño como una fuente de legitimidad histórica.

6. Es importante mencionar que, en el catálogo de la muestra, en entrevista con Taiyana Pimentel, el curador se ve en la necesidad de justificar la contradicción que señalé en la sección anterior (pero en otra parte, por otros motivos).

TP: (...)¿Qué sentido tendría hoy generar una representación para alguien que ha sido muy crítico al respecto de cualquier construcción de lo nacional?

CM: Porque creo que nunca le he sacado el bulto al tema, sino que he procurado hacer ahí una intervención problemática. En parte bajo el argumento de que operar en la cultura global requiere estar igualmente avergonzado de la posición cosmopolita que del nacionalismo. Actuar en un terreno como la representación nacional implica asumir que no hay un lugar que permita un refugio frente al problema de la representación, pues la cultura del Estado existe y sigue siendo una de las bases de circulación de la cultura visual en el mundo, y la nación sigue siendo uno de los dispositivos claves de la modernidad en términos de la producción de los sujetos y del poder mismo.

Conversación de Taiyana Pimentel con Cuauhtémoc Medina y Teresa Margolles en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, México: RM Editores, 2009, pp. 83-84.

7. Los mensajes que los grupos criminales envían a otros grupos y que suelen aparecer junto a cadáveres mutilados o colgados (hay, en el narcotráfico una especie de semántica de los cuerpos).

ciones de vida bajo el capitalismo salvaje, etc., me parece importante destacar los movimientos inter/multi/cross/trans que la sitúan en su contexto; en particular porque la constitución misma de la obra depende de los imaginarios asociados a las narrativas correspondientes a un Estado-Nación⁶. No se trata aquí de la mezcla ecléctica de autores y sistemas de pensamiento que tan frecuente es en los textos de arte, sino de cómo esta mezcla funciona para cubrir la omisión de cómo se articula una situación de facto (la obra estuvo ahí como representante de México, el catálogo se publicó, las instituciones públicas y privadas apoyaron la muestra) con su interpretación.

Las exposiciones incluyó una serie de joyas hechas con vidrios de coches balaceados, unas mantas ensangrentadas bordadas con narcomensajes en hilo de oro⁷, el despliegue de telas con manchas de sangre y lodo (tomadas de escenarios de muertes violentas), una acción que consistía en fregar el suelo cada tanto con “agua de muerto” (agua mezclada con los fluidos que se desechan después de limpiar los cadáveres en la morgue o recogidos de lugares en los que ha habido un hecho de sangre) y una pieza de un periodo anterior en la producción de la artista titulada “tarjetas para picar cocaína” (una serie de tarjetas con imágenes de cadáveres).

La muestra se tituló, en un supuesto desafío a algunas autoridades nacionales, a quienes les incomodó que la violencia se volviera producto de exportación: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Aquí la pregunta es, ¿de qué y cómo “hablaba” esta muestra? Y sobre todo ¿a quién le hablaba? En su texto del catálogo, el curador y algunos de los colaboradores, proceden a pintar un retrato gótico de México, a hablar del escándalo de la muerte constante, de su constante difusión (en aquel entonces, por ejemplo, la violencia no se había normalizado al grado de que se incluyeran tácticas de guerra en los programas de educación primaria del país) y a salpicar todo esto con referencias teóricas de diverso cuño (una mezcla entre Marx, Bataille y lo “abyecto”).

No obstante, lo que me interesa más son las omisiones y, en especial, la forma en la que se plantea el cruce de lo artístico con lo político (en los términos geoestratégicos de los que hablaba en la introducción). Quiero aclarar que esto no es “crítica de arte”, no se trata de hablar de la obra de Margolles, sino de ver cómo se instrumentó su circulación como un dispositivo de producción en relación a cierto discurso.

El texto curatorial dice que:

Sólo mediante el desenvolvimiento inmanente de los dispositivos con que un artista contemporáneo establece su campo de práctica, es que un determinado rango de autonomía estética sigue operando en la obra contemporánea, incluso (si no es que, *sobre todo*) cuando el principal medio de la producción poética parte de la combinación de momentos de captura e intervención de lo real. Bien vista, la fricción que la obra de arte contemporánea establece entre los fragmentos y episodios de lo social que absorbe e incorpora, y su destino consistente en parasitar o intervenir espacios, circuitos sociales, afectos colectivos y discursos públicos, negocia un rol que es todo menos la representación, pues las operaciones estéticas pierden su carácter inerte e ideal de no-cosas, y el registro que ellas dan de “la realidad” ya jamás puede estabilizarse como un dato de la conciencia. En medio de la confusión entre crítica y afirmación, [debido a su] no-producir y no-consumo, no tiene nada que enseñar: su designio es perturbar epistemologías y prácticas. Ese rango es político, en la medida que se niega a contemporizar con la increíble capacidad del campo artístico para procesar la inquietud histórica en apaciguamiento curatorial. Al menos estamos ante una operación que se niega, con todos los dientes y garras, a ofrecernos una violencia domesticada⁸.

8. Cuauhtémoc Medina, “Espectralidad Materialista” en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, México: RM Editores, 2009, pp. 24-25.

Lo que me interesa aquí son las grandes comillas que deberían encerrar los términos “no-producir” y “no-consumo”.

Una primera lectura, bastante prosaica y evidente, señalaría que el Estado ha invertido en esta empresa y el galerista ha apoyado la muestra, que se han pagado billetes de avión, viáticos, hoteles. Además y, evidentemente, ha habido sueldo para el curador, se ha producido el catálogo que cito (con los pagos correspondientes), e incluso se ha generado esta cita, que —de ser computada— producirá bonos por productividad en los sistemas de evaluación académica (y que a mí me ayudó a pagar la renta). Asimismo, ha generado un posicionamiento que, a su vez, es capaz de nuevas productividades, siendo la más evidente y directa, que la participación en este tipo de exposiciones incrementa el valor de la obra.

Me interesa apuntar a este mecanismo precisamente en la medida en que corresponde a una forma productiva (a un modelo). Por un lado está el “desenvolvimiento (¿?) inmanente de los dispositivos con que un artista contemporáneo establece su campo de práctica”, es decir, un estilo⁹, que es —según el autor— el *locus* de la autonomía artística. La dicotomía que plantea esta inmanencia no es nueva y, de hecho, vista bajo esta luz resulta bastante torpe: formalmente, en tanto que está circunscrita por la voluntad individual de quien la produce, la obra es autónoma, no así sus “contenidos”, los “fragmentos y episodios de lo social que absorbe e incorpora” según un dudoso grado cero de la representación.

Al cerrar la pregunta “¿de qué otra cosa podríamos hablar?”, lo que se excluye es la articulación de aquello de lo que estamos hablando. Una sábana empapada en sangre podría ser una apología del parto o —simplemente— un lienzo marrón; los datos que van creando la particularidad del discurso (aunque son parte esencial de la obra en tanto que obra) son externos y aparecen, a pesar de su complejidad, como dados —como otra instancia de “desenvolvimiento inmanente”—. El incremento de la violencia en México y su representación en los medios, el hecho de que esta violencia se haya originado en una “guerra contra el narcotráfico”, que las condiciones del narcotráfico y de las partes beligerantes correspondan a las del capitalismo salvaje, todo eso se glosa por encima, como una excrecencia y, no obstante, se presenta como lo fundamental. Es en torno a eso que se construye el discurso crítico (inter/multi/cross/trans).

En ese sentido, en efecto, retirada de toda productividad, la obra “no tiene nada que enseñar”. Esta retirada estratégica opera por medio de una deixis que enmascara una construcción (o más bien varias construcciones)¹⁰: eso exterior que me limito a señalar y por lo tanto aparece ahí, como algo sólido, innegable. El discurso se mueve pero el objeto se presenta como dado, precisamente porque —ante la crisis de la modernidad— no hay posibilidad ni sentido en enunciar el territorio desde el que se construye.

Resulta notorio que el autor del catálogo no haya percibido (y me gustaría vincular esto con lo dicho por Marina Vishmidt en Montehermoso) que su descripción corresponde puntualmente a una descripción de la circulación como forma de producción. Una en la que “las operaciones estéticas pierden su carácter inerte e ideal de no-cosas y el registro que ellas dan de ‘la realidad’ ya jamás puede estabilizarse como un dato de la conciencia” como resultado de “la fricción (...) entre los fragmentos y episodios de lo social que [la obra/mercancía] absorbe e incorpora, y su destino [circulación] consistente en parasitar o intervenir espacios, circuitos sociales, afectos colectivos y discursos públicos”.

9. Por estilo entiendo un conjunto de rasgos formales que fundan una identidad, la idea de que éstos llevan a cabo o presentan un “desenvolvimiento inmanente”.

10. Podemos encontrar esta misma operación en contextos tan disímiles como la “performatividad”, el “ready-made”, algunas prácticas de la administración de empresas (el “empleado del mes”, el “ejecutivo de cuenta”) o, incluso, la “responsabilidad corporativa” (la ausencia de responsables legales que se desprende de que la figura que actúa no es un individuo, sino una corporación). No obstante, desarrollar este análisis excede por mucho los límites de este ensayo.

CASO 3 EL JARDÍN DE ACADEMUS

Un año después de la exposición de Teresa Margolles en la Bienal de Venecia, el MUAC (institución de la que hablamos en el caso uno y de la que Cuauhtémoc Medina es un asesor importante) presentó la muestra *El Jardín de Academus*. He elegido *El Jardín de Academus* como mi último ejemplo-modelo por varias razones. Primero, porque presenta otra versión de lo político, pero esta vez desde la positividad (propone “soluciones” y las pone en marcha); segundo porque —como modelo— propone la diversidad de disciplinas y conocimientos, de manera explícita, como punto de partida, y tercero, porque ante el ejercicio que consiste en llevar el análisis a casos concretos, plantea algo que, aunque ya ha aparecido en los casos anteriores, no ha sido presentado de manera explícita hasta ahora.

Antes de describir *El Jardín de Academus* hablaré de las partes que desempeñaron un papel importante a la hora de decidir que se llevara a cabo esta muestra. Si bien no hay espacio en este texto para extenderse al respecto, aquellos interesados en la historia reciente del arte en México (a nivel institucional) podrán cruzar varios datos significativos.

Las coyunturas que acompañaron a esta muestra están directamente relacionadas con lo relatado en el caso uno. Si la ENAP (la institución educativa) había rechazado sistemáticamente toda la producción (y a sus autores) que “rescató” *La Era de la Discrepancia*, a su vez el MUAC no tenía vínculos directos con la ENAP que no fuesen —estrictamente— aquellos determinados por los órganos de gobierno de la misma Universidad. Por universitario que fuera, la vocación de este Museo (internacional) de Arte Contemporáneo excluía, naturalmente, el trabajo de aquellos que, dedicados a la docencia o privilegiando criterios administrativos, eran totalmente ajenos al circuito que éste pretendía representar.

No obstante, había algunas excepciones. Una de ellas era el trabajo del profesor José Miguel González Casanova, quien, a principios de los noventa, había pertenecido al grupo de Temístocles 44¹¹ y, en su papel de Coordinador de la Carrera de Artes Visuales, había incluido cursos que no correspondían a las disciplinas tradicionales y llevaba años dirigiendo un taller (fuera del currículo) en el que se admitía otro tipo de producción. De hecho, y considerando su labor docente como parte de su producción artística, el tipo de trabajo de González Casanova y de muchos de sus alumnos podría haber encajado como anillo al dedo en eso que se llamó arte relacional, con la mala suerte (pero ya dije que más que destino, esto es circulación) de que en el momento de la internacionalización del arte mexicano, González se deslindó del grupo que había apostado por la “profesionalización”, es decir, por fundar su carrera en tratar de obtener presencia en el circuito cultural y comercial de Europa y los Estados Unidos¹².

Por su parte, y ante la necesidad de rendir cuentas ante la Universidad, el MUAC tenía que justificar las grandes cantidades invertidas en su construcción y operación. Para hacerlo, el Museo debía, por una parte, demostrar sus vínculos con la misma Universidad y, por la otra, probar que esta inversión implicaba un “beneficio público”. Tratándose de una institución que desde un principio y como garante de su actualidad se había constituido según un modelo corporativo, el museo empezó a recurrir a la figura de la “responsabilidad social”.

Evidentemente, que una institución pública reclame para sí la figura de la “responsabilidad social” es ya complicado, pues en tanto que institución pública está fundada en una responsabilidad social (esta especie de tautología —o eufemismo— merecería también un estudio aparte). Baste mencionar que, en este caso, la figura provino directamente de los lineamientos y debates del ICOM. Así pues, dejar que González Casanova curara una exposición en el MUAC era para las autoridades una excelente oportunidad de cumplir con ambos requisitos: la muestra probaba que el museo sí tomaba en cuenta a la ENAP y que privilegiaba los proyectos con “responsabilidad social”.

Sin embargo, como este profesor no sólo llevaba a cabo actividades independientemente de los colegios disciplinares, sino también había competido en las últimas elecciones contra el entonces director de la Escuela, lo único que logró (cara a la ENAP) con esta muestra, fue que se le retirara el derecho al uso del salón en el que se reunía su grupo, obviamente, con un argumento administrativo. Si he mencionado todo esto no es por un interés en difundir las politiquerías de la escena local, sino por hacer énfasis en que —lejos de las teorías de la conspiración— en una situación dada cada uno de los participantes actúa en respuesta a una coyuntura concreta que marca la línea de defensa de sus intereses individuales o gremiales. No sé (sinceramente no lo sé) si la doxa de la administración de empresas es una ideología de clase. No obstante, creo que las preguntas acerca de este tema en concreto (la agencia, como le dicen los anglosajones) deben verse a la luz de casos específicos y que, de haber acción posible, es también al nivel de estas particularidades. Este sería, y esta vez es en serio, el primer momento en el que —en efecto— hay un elogio de la modestia. Es en este punto —el mismo que haré explícito en este último caso— en el que me gustaría vincular este texto, de manera no específica, con lo dicho por Alberto Toscano en el encuentro.

Por otra parte, como proyecto curatorial, *El Jardín de Academus* planteaba varias cuestiones interesantes, muchas de las cuales se hicieron explícitas a lo largo de las discusiones que tuvieron lugar durante el proceso de la muestra. La exposición consistió en invitar a un grupo de artistas a que trabajaran con grupos específicos que, por una razón u otra, estuvieran “excluidos del museo”. Cada artista tenía derecho a ocupar la sala entera por dos días y durante esos dos días debía llevar a cabo un taller o actividad con el grupo de su elección. Finalmente, los resultados de esta actividad quedaban exhibidos en la Sala. La idea detrás de la muestra —muy influenciada por Freire— es que cada colectividad sería capaz de generar y compartir diversos saberes a partir de esta experiencia.

Como participante en la muestra, en mi opinión, lo que ésta puso de manifiesto fueron una serie de imposibilidades. Por supuesto, en un principio se discutió ampliamente qué tanto este modelo correspondía, por ejemplo, a las políticas culturales asistencialistas europeas que asignan presupuestos directamente a aquellos proyectos culturales que benefician a “minorías”, o la acepción misma de minoría. Se discutió también sobre el museo como un espacio de legitimación y acerca de la manera en la que los artistas instrumentan sus actividades con ciertos grupos para obtener visibilidad. En particular, se discutió —de manera frontal o tras bambalinas— el conflicto entre las individualidades y los grupos, así como los efectos de musealizar un proceso que no era representable por esos medios.

11. Temístocles 44 fue un espacio independiente que funcionó en la ciudad de México a principios de los noventa. Actualmente se considera uno de los semilleros de artistas más importantes que ha dado el país en los últimos veinte años.

12. González Casanova mismo narra este episodio en “¿Conceptualismos en México?”, *Revista Curare*, n° 32/33, México, 2010, pp. 139-140. González dice: “Se mostraron claramente dos posiciones respecto al arte... me parece que su problemática estaba en la profesionalización y en las estrategias de juego en el campo del mercado del arte... Por mi parte, reconocí claramente que mi proyecto era más bien educativo y cultural”.

Si bien hubo voces que hicieron notar que *Academus* llegaba demasiado tarde (o demasiado temprano) desmarcándose de otras experiencias similares en otras partes del mundo —suponiendo que hay en efecto un “desenvolvimiento inmanente” que garantiza la singularidad del “campo de práctica”— los resultados fueron harto predecibles independientemente de la pesadilla logística del proceso. La exposición final, una acumulación ecléctica de objetos y textos que nadie en su sano juicio leería rodeado de la familia mientras está de pie en la sala de un museo, propiciaba una lectura que, de nuevo, se movía por una línea de menor resistencia: *El Jardín de Academus* era una muestra de artesanías producida por asiduos visitantes a la corte de los milagros, mientras que la autoría correspondía a la “autoridad/artista” que había coordinado cada taller.

Al final de la muestra se llevó a cabo una multitudinaria discusión para evaluar los resultados del proyecto: dos de los comentarios me parecen dignos de repetirse, no por su valor intrínseco, sino sintomático. Los integrantes del grupo Drag King México¹³, encabezados en la muestra por Paola Dávila, se deshicieron en halagos agradeciendo la plataforma de visibilidad que les ofrecía el museo. Cabe mencionar que, en esa ocasión, fue el único colectivo que estuvo presente como tal (es decir, más de una persona tomó la palabra para referirse a su intervención). Nadie hizo la pregunta, por supuesto, de cuál era el sentido y cuáles los efectos de esta visibilidad, no digamos de cómo su presencia era un garante de la virtud (y la apertura) del museo. La ausencia de esa pregunta es lo que, en mi opinión, resulta significativo.

Sin embargo, la intervención del crítico e historiador del arte Francisco Reyes Palma me pareció aún más notable. Reyes Palma afirmó el éxito rotundo de esta experiencia al haber hecho que una gran diversidad de públicos (que normalmente no lo hacen) visitara el museo. Lo notable fue su argumento. Reyes Palma se refirió a la intervención de Urs Jaeggi *La locura sueña con Minerva en su jardín* en la que, el colectivo en cuestión era (cito textual) “un grupo de psicóticos indigentes del Centro de Integración Social (CASI) y pacientes de la Clínica Monte Albán”. Reyes Palma aseguró que nunca había visto a nadie tan conmovido por una obra de arte como lo estuvo este colectivo al visitar la muestra antológica de Félix González Torres que se exponía en el mismo museo, en particular refiriéndose al gozo que sintieron los psicóticos indigentes al poder tomar todos los dulces que quisieran de la pieza *Sin título (placebo)*.

No sé hasta qué punto la experiencia generada por *Academus* haya beneficiado o alterado las vidas de quienes participaron en los talleres. Por otra parte, es fundamental decir que no todas las intervenciones tuvieron el mismo sentido, ni las mismas peculiaridades. Pero el planteamiento de conjunto de la muestra exigía una clave de lectura e instrumentación que limitaba las maneras en las que estas circunstancias podían circular y ser interpretadas. Finalmente, tanto el MUAC como la ENAP permanecieron incólumes ante estas intervenciones “reales”, precisamente por la manera en la que el museo acota y distribuye lo que acontece en sus confines. Cara a la administración, el museo “atiende” a numerosos públicos (incluyendo a los psicóticos indigentes) y es incluyente en su programación. Los artistas que formamos parte de la exposición (entre los que me cuento) podemos decir: “yo expuse en el MUAC” y ponerlo en el currículum.

Finalmente, la muestra resultó una larga incomodidad administrativa para el museo en la medida en que los requerimientos de

13. <http://jardindeacademus.org.mx/?p=281> (consultada el 21 de agosto del 2011)

montaje se alejaban de los procedimientos usuales. No más. Lo otro, a estas alturas, era muy predecible. Al suponer que, a diferencia de otras experiencias análogas, este proyecto no se enfrentaría a cierta forma de instrumentalización por parte del museo, simplemente porque se había desarrollado en condiciones distintas a las de otros grandes proyectos institucionales con visibilidad internacional (al creer que las condiciones latinoamericanas garantizaban su “desenvolvimiento inmanente”) el proyecto fue incapaz de cuestionar al museo.

CONCLUSIONES

Este “Elogio de la Modestia” no es una defensa del sentido común, ni una invectiva contra la teoría. Ni siquiera es un llamado en contra de las diversas formas del inter, el multi, el cross y el trans. En cambio, quizá, es la admisión de una derrota. La crítica de los mitos de un Estado nación con ínfulas totalitarias —por ejemplo— está muy bien, pero esa crítica entra en aprietos a la hora de tener que afirmar que lo que hay que hacer es apoyar la privatización de la cultura para que las empresas paguen más seminarios internacionales de marxismo, pues tienen “responsabilidad social”.

No se trata tampoco de un ataque a la “mala teoría,” ni a una esencial deshonestidad voluntaria o involuntaria. Habidas cuenta de estas salvedades, no me parece que los modelos inter/multi/cross/trans (con toda la vaguedad del término), en tanto que modelos teóricos hayan ofrecido respuestas insuficientes. Me parece sí, que en la medida en que esta producción teórica está subordinada a una lógica operativa y de circulación fundada precisamente en un movimiento que concentra por vía de la diversificación (y aquí, de nuevo, pienso en un modelo empresarial-corporativo), la diversificación *per se* no es garantía de nada.

He hablado de estos cruces entre arte, política y educación porque son los que se encuentran con más frecuencia en el campo en el que me desempeño y que me es familiar. Sin embargo, no creo que las formas y las causas del tipo de cruzamientos a los que me he referido sean exclusivas de este campo. Ya sea que la oposición a un canon (o sistema) funcione para evitar enunciar otro —como en el primer caso—, para afirmar una posición desde una ausencia (como en el segundo) o, como en el caso de los psicóticos, para mayor gloria de una lógica cuantitativa, mi única intención ha sido señalar que, en ocasiones, lo que podría pasar como falta de rigor o deshonestidad, no es ninguna de las dos, sino estrategia. Quizás sea sobre estas estrategias, que implican siempre una finitud en tanto que negocian con condiciones *de facto*, sobre las que habría que reflexionar más allá de los eufemismos o la promiscuidad en los discursos.

Dije en un principio que el tema a tratar me parecía urgente cuando estuvimos en Montehermoso. Diversos acontecimientos (de los dos lados del Atlántico) que han ocurrido desde entonces a ahora sólo han servido para incrementar esa sensación. Intentaré ser más clara a riesgo de repetirme: me parece que las reformas educativas (por demás similares en muchos puntos) están encaminadas al control de la población cara a un modelo económico y de producción sustentado por una violencia activa, por un lado, y por el otro por la inviabilidad de las propuestas alternativas para sostener ciertas formas de vida.

Creo que hay mucho que hacer (y que pensar). Pero igual que vivir en una ciudad que vive atrofiada por las marchas y donde hay una sentada en cada plaza me ha hecho dudar de la capacidad de este

tipo de manifestaciones para efectuar cualquier tipo de cambio que no tenga que ver con manipuleos mediáticos de “la opinión pública”, soy incapaz de ver las razones por las que el tipo de cambios que está habiendo en la enseñanza a nivel global (el “Plan Bolonia” no es, en ese sentido un problema exclusivo de la Unión Europea) deberían alterarse si la educación se equipara al desarrollo en la medida en que está destinada a la creación de empleos y a un incremento de la “competitividad”.

Aquí es donde podrían entrar las salidas estratégicas y el inter/multi/cross/trans, y aquí está la trampa de la que he querido hablar. Está claro que una educación crítica, por ejemplo, no es compatible con una destinada al incremento del empleo, la productividad y la competitividad (que, por cierto, es lo que miden los índices de desempeño académico). Ambas intenciones se contradicen claramente, son otros sus propósitos y sus ámbitos de acción, representan puntos de vista esencialmente incompatibles. No hay inter/multi/cross/trans capaz de cruzar este puente, tan sólo una negociación que podría conseguir concesiones presupuestales. Son esas concesiones las que han hecho que en los museos de lo contemporáneo proliferen el arte político, los seminarios teóricos y los proyectos educativos paralelos, esgrimiendo de vez en cuando la autonomía del arte como defensa de la obligación de rendir cuentas de productividad, pero rindiendo —obedientes— aquellas que se le exigen al arte.

Sin duda, hablar tan sólo de estas imposibilidades, de estas trampas y estrategias, es desmoralizante, con el inconveniente de la incertidumbre que campea afuera de su ámbito protector. Pero por modesta que sea la intentona y por modesto que sea el “no” (después de todo, es muy irrelevante), implica, al menos, una vía menos a recorrer. Yo no sé si la revolución va a pasar por la televisión. Pero si me preguntan si va a ser instrumentada desde un museo de arte contemporáneo, puedo responderles, con bastante certeza, que no.

LA TEORÍA Y LA ACADEMIA

Dieter Lesage

Filósofo, crítico y profesor en el departamento de Artes Audio-visuales y Performativas (Rits), Erasmushogeschool y en la Vrije Universiteit de Bruselas. Ha sido también profesor invitado en el Piet Zwart Institute de Rotterdam y el Institut für Kulturtheorie de la Leuphana Universität Lüneburg. Además, es miembro del comité editorial de la revista *Afterall*. Junto a Kathrin Busch ha editado *A Portrait of the Artist as a Researcher: The Academy and the Bologna Process* (2007) y junto a Ina Wudtke ha escrito *Black Sound White Cube* (2010).

Cuando el Proceso de Bolonia se lanzó en 1999, se suponía que conduciría al establecimiento de un Área Europea de Educación Superior en el año 2010, que según la Estrategia de Lisboa, contribuiría a situar a la Unión Europea como la mayor economía de conocimiento del mundo a partir de ese mismo año. La “movilidad”, la “empleabilidad”, la “compatibilidad”, la “comparabilidad” y la “flexibilidad” eran algunas de las palabras que circulaban por entonces en los comunicados que los ministerios de educación de los países que participaban en el Proceso de Bolonia emitían después de cada una de sus conferencias bienales. A día de hoy, desde la integración de Kazajistán como miembro del Proceso de Bolonia en marzo del 2010, cuarenta y siete países participan en este Proceso. El 12 de marzo del 2010, sus ministros de educación lanzaron la llamada “Declaración de Budapest-Viena” con la que oficialmente quedó instaurada el Área Europea de Educación Superior, lo que quiera que sea tal cosa.

Si se ajustan a ciertos estándares académicos, los programas de estudio de las instituciones de educación superior europeas están siendo acreditados para que puedan emitir certificados de grados, másters y doctorados. La educación superior artística europea también ha sido invitada, obligada o forzada a participar de este proceso. En muchos países y regiones europeas, la educación superior artística se ha comprometido a implementar el Proceso de Bolonia, voluntaria o involuntariamente. Como consecuencia de ello, desde hace unos pocos años, la obligación de volverse más “académicos” se ha convertido en la misión de rigor en gran parte del sector de educación superior artística europeo. Dado que normalmente se ha llamado “academias” de arte a las instituciones clásicas de la educación superior artística, la cuestión es cómo entender la obligación de que éstas se vuelvan más académicas. Cuando hable de “academias” en este texto, siempre me estaré refiriendo a todas estas instituciones de educación artística superior, ya enseñen artes visuales, bellas artes, cine, teatro o música, bien se llamen de hecho “academias” o no.

Lo que resultó particularmente confuso para estas “academias” fue que muchas de ellas habían dedicado grandes esfuerzos pedagógicos a asegurar que la enseñanza y el aprendizaje que ofrecían se volvieran menos “académicos” de lo que habían sido. Mientras que en las universidades el adjetivo “académico” suena como una etiqueta cualitativa genérica, en las academias “académico” se había convertido hacía tiempo en un insulto, en un significante de la falta de calidad artística. Así que se dio el caso de que, en el preciso momento en el que muchas academias europeas habían desarrollado una preocupación por no enseñar a sus alumnos a producir “arte académico”, se les comunicó que se debían “academizar” si querían que sus cursos de estudios artísticos fueran acreditados.

Por supuesto, esta no es la única razón por la que el proceso de academización lanzado por la Declaración de Bolonia y sus varios procesos de implementación nacionales y regionales se ha enfrentado con una enorme variedad de críticas y resistencias que no me es posible analizar detalladamente en esta ocasión. Evidentemente, muchos críticos ya han hablado con más rigor del problema de la agenda neoliberal oculta, y no tan oculta, de Bolonia. “Bolonia” se convirtió en el significante por excelencia de la imposición de una agenda neoliberal en asuntos educativos. Como respuesta, desde que se reunió en Praga en el año 2001, el Grupo de Seguimiento del Proceso de Bolonia ha estado tratando de paliar estas críticas a base de subrayar las dimensiones sociales de la educación superior y reconocer que la responsabilidad por la educación superior debe recaer en las autoridades públicas

La retórica del Proceso de Bolonia es un ejemplo más del hecho bien conocido de que el capitalismo ha integrado conceptos que, en su momento, se habían entendido como conceptos que reflejaban una resistencia. Puede que nos hayamos olvidado, pero hace un tiempo, en los sesenta del pasado siglo, los trabajadores pedían más flexibilidad, más responsabilidad, etc... En su libro *El nuevo espíritu del capitalismo* de 1999, los sociólogos franceses Luc Boltanski y Eve Chiapello demostraron convincentemente que el capitalismo, para poder defenderse, integró algunos de los valores de sus principales enemigos. El resultado de esta integración es el discurso de lo que se ha dado a llamar *neo-management*, que ha alcanzado hoy una completa hegemonía. También explica por qué es tan difícil organizar la resistencia contra el Proceso de Bolonia. Bolonia parece prometer cosas que hemos estado pidiendo desde hace mucho tiempo. Creo que esta es la razón por la que algunas personas han afirmado que necesitamos nuevos conceptos. Estoy de acuerdo, pero en lo que no estoy necesariamente de acuerdo es en que, para poder adquirir nuevos conceptos, también necesitamos nuevos nombres o nuevas palabras. Por ejemplo, admiro enormemente el vocabulario de Kodwo Eshun, que encuentro maravilloso desde un punto de vista literario, pero en cuanto que estrategia política, prefiero ceñirme a lo que Derrida llama la *paléonymie*. Yo prefiero utilizar palabras viejas y dotarlas de nuevos significados, en lugar de inventar palabras nuevas con nuevos significados, o, lo que es aún peor, nuevas palabras con viejos significados.

Me gustaría apuntar aquí algo que, desde luego, no es la primera vez que digo pero que estoy repitiendo de forma deliberada, en un esfuerzo consciente —y, debo añadir, con cierto éxito— de influir y alterar el discurso hegemónico. Lo que quiero decir es que el Proceso de Bolonia y la retórica que le acompaña, también parece producir —como un subproducto secundario y no anticipado— importantes cambios en la relación entre el arte y la teoría, cambios que no son necesariamente negativos, ni para el arte, ni para la teoría. Mi hipótesis es que el Proceso de Bolonia, de un modo completamente involuntario, puede que acabe contribuyendo a terminar con la hegemonía de las ciencias naturales en el campo de la investigación. Lo que estamos presenciando hoy en día, por lo menos en las regiones y países donde las instituciones de educación artística superior se han comprometido, voluntaria o involuntariamente, a formar parte del Proceso de Bolonia, es el principio de una batalla feroz por la definición de la investigación. Redefinir el concepto de “investigación” sería la estrategia peleonímica que yo propondría: dotemos a esa vieja palabra “investigación” de nuevos significados. Yo creo que la “investigación” es uno de los conceptos centrales para desarrollar un concepto de educación no alineado y, por tanto, es importante implicarse en debates respecto al significado de la investigación para la sociedad. En muchas regiones alemanas, donde a la educación artística superior —en parte debido a la oposición por parte de la *Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen* (la Conferencia de rectores de escuelas de arte alemanas)— se le permitió no formar parte del Proceso de Bolonia, esta batalla por la definición de la investigación probablemente ha quedado sólo pospuesta. De hecho, el estar exento de la obligación de organizar carreras de grado y postgrado convalidables a nivel internacional no implica necesariamente que se esté exento de la obligación de invertir en investigación.

Una breve historia de esta batalla por la definición de la investigación sería la que sigue. Una de las máximas más importante que

acompañaron a los diferentes procesos de implementación nacional y regional del Proceso de Bolonia fue la idea de que la enseñanza en la educación superior se debía basar en la investigación. Como consecuencia lógica de esta máxima, también en la educación artística superior la enseñanza de las artes se debía basar en la investigación. Como interpretación de esta consecuencia lógica de la máxima de investigación, las instituciones de educación artística superior han propuesto la idea de que la enseñanza en la educación artística superior se debe basar en la investigación *artística*. Con la formación de un cuerpo creciente de *discurso sobre la investigación artística*, las universidades, que pretenden tener el monopolio en la definición de lo que significa investigar, se enfrentaron a un ataque a su hegemonía en cuestiones de investigación. De forma más precisa, el ataque a la hegemonía de la universidad en cuestiones de investigación es un ataque a la hegemonía interna de las ciencias naturales dentro de la universidad.

Tan pronto como la hegemonía se ve atacada, presenciamos el miedo entre aquellos que veneran dicha hegemonía. Dado que la hegemonía suele ser producto de una alianza entre diferentes grupos, la respuesta a la pregunta “¿quién tiene miedo de la investigación artística?” deberá describir a esos diferentes grupos y a la forma en que sus alianzas hegemónicas quedan construidas. En la medida que una futura contra-hegemonía se tenga que basar en una alianza alternativa entre diferentes grupos, se podría intentar describir qué tipo de alianzas podrían tener potencial contra-hegemónico. Mi hipótesis es que el concepto de investigación artística y la formación de un discurso de investigación artística es algo a lo que temen tanto grupos de dentro de la academia y el mundo del arte, como grupos de dentro de la universidad y el mundo científico. Huelga decir que donde la oposición entre academias y universidades ya ha dejado de tener sentido, o bien porque las academias se hayan convertido en universidades, o porque hayan sido integradas en universidades, el miedo a la investigación artística no ha desaparecido por ello.

En primer lugar, la obligación de que la enseñanza en la educación superior en general, y por tanto también en la educación artística, se base en la investigación, fue entendida en un primer momento por algunos como una obligación de que las academias llevaran a cabo investigación *científica*. Aunque puede que algunos realmente hayan entendido mal la obligación de investigar —dada la hegemonía de las ciencias naturales en lo que atañe a la definición de investigación— mi hipótesis es que otros deliberadamente entendieron mal la obligación de que las academias investigaran como una obligación de que desarrollaran investigación *científica* porque en realidad les daba miedo... la investigación *artística*. ¿Y por qué sería eso? A saber, la ofuscada identificación retórica de la “investigación” con la “investigación científica” les permite librarse de cualquier forma de investigación dentro de la academia. El argumento viene a ser el siguiente: el arte no es lo mismo que las ciencias, los artistas no están entrenados como científicos y tampoco deberían ser entrenados como tales y, por tanto, la obligación de que las academias lleven a cabo investigación no tiene ningún sentido. Entre los que adoptan esta postura podemos encontrar la mayoría de los que piensan que el arte es un producto del genio, algunos que creen que las artes son un conjunto de habilidades técnicas y otros que piensan que las artes son una combinación de genio y de habilidades técnicas.

Sin embargo, dentro de las instituciones de educación artística superior que se han comprometido con el Proceso de Bolonia, algunas de ellas han estado defendiendo la posición de que la ciencia

no posee el monopolio de la investigación, de que el arte también puede describirse como algo que posee un componente importante de investigación y que el compromiso de las academias con el Proceso de Bolonia implica un compromiso con el desarrollo de investigación *artística*, no investigación científica. Así que la idea de la investigación artística a menudo implica que la práctica artística se puede describir de una manera más o menos análoga con la investigación científica. De este modo, un proyecto artístico comenzaría con la formulación, en cierto contexto, de un problema artístico que requiere una investigación, tanto artística como temática acerca de cierta problemática que puede, o no, culminar en una obra de arte, una intervención, una *performance* o una declaración con la que el artista se posiciona en relación al problema artístico inicial y su contexto.

A pesar de lo útil que resulte para tratar de defender un concepto pluralista de la investigación, hay que tener mucho cuidado con este argumento analógico. La idea de que la investigación artística es análoga a la investigación científica, ha llevado ya a algunos a pensar que, en tal caso, deberíamos evaluar los resultados investigadores de las academias de arte de una manera análoga a como se miden los resultados de la investigación científica en las universidades. El cómo medir los resultados y establecer criterios de referencia para la investigación artística en las academias va a ser una de las conversaciones más animadas en las academias de arte durante los próximos diez años.

Como parte de esta discusión, los científicos y las organizaciones científicas ya han conseguido admitir y comprender que la investigación artística no tiene por qué resultar en libros y artículos publicados en revistas especializadas que apliquen la revisión por pares. Han conseguido admitir que la “publicación” de la investigación artística puede adoptar diferentes formatos: exposiciones, conciertos, *performances*, obras de arte, películas, vídeos, simposios interdisciplinarios, o... simposios sobre la interdisciplinariedad. Para las academias, el resultado de estas concesiones fue, al principio, la valoración eufórica de la increíble variedad de resultados de investigación artística que pueden presentar, efectivamente, en forma de exposiciones, conciertos, *performances*, obras de arte, películas y vídeos producidos por sus alumnas o profesoras. En un sentido puramente cuantitativo, al utilizar este concepto amplio de “publicaciones”, hasta las academias más pequeñas se encontraron con que le resultaba muy fácil superar a las grandes universidades en cuanto al número de “publicaciones”.

Sin embargo, puede que la siguiente fase de la discusión, en la que parece que estamos ahora, traiga menos razones para la euforia. Ahora se pedirá a las academias no sólo que cuenten sus publicaciones artísticas, sino también que configuren una categorización de diferentes tipos de publicaciones artísticas, unas categorías a las que será necesario atribuir un peso diferente según su importancia para la comunidad de investigadores artísticos, de un modo análogo a como se evalúan las publicaciones científicas según se hayan publicado en revistas de categoría A, B o C. Este nuevo desarrollo del debate sería tan problemático para la investigación artística como ya lo lleva siendo hace tiempo para las humanidades.

En la medida en que el reconocimiento oficial de la investigación artística se haga depender de la aceptación por parte de los investigadores de unos criterios absurdos con los que evaluar sus resultados investigadores, disfrazados de analogías de la investigación científica, de modo que se ajusten a las ciencias naturales, pero no a las

humanidades. Los investigadores artísticos que busquen reconocimiento para un concepto pluralista de investigación que incluya también la investigación artística podrán encontrar muchos aliados entre los colegas que trabajan en el campo de las humanidades, muchos de los cuales también se enfrentan a métodos restrictivos de evaluación de sus resultados. Muchos investigadores en las humanidades rechazan la idea de que los artículos en revistas internacionales sometidas a revisión por pares deban ser el formato académico más importante, como sucede en las ciencias naturales. Los representantes de las ciencias naturales tienden a imponer la opinión de que los libros, las antologías, los artículos o críticas en periódicos y los ensayos en revistas de un carácter más general, deben considerarse prácticamente exentos de valor académico, a pesar de que, por ejemplo, algunos de los más importantes filósofos de las últimas décadas, sobre los que se han escritos cientos, si no miles de artículos en revistas académicas internacionales sometidas a revisión por pares, no han escrito ellos mismos nada en dichas revistas académicas internacionales sometidas a revisión por pares.

En segundo lugar, muchos han entendido la obligación de que la enseñanza en la educación superior en general —y por tanto también en la educación superior artística— se deba basar en la investigación, como la obligación de que haya *más teoría* en los programas de estudio de los cursos que se imparten en la academia y, por tanto, que haya *menos práctica*. Puede que esto parezca una variante de la primera posición. Sin embargo, su enfoque se dirige sobre todo a la distribución de los cursos y, por tanto, también a la distribución de los puestos de trabajo entre teóricos y artistas dentro de las academias. Los que defienden esta postura tienden a ver una fuerte oposición entre la teoría y la práctica, expresada en la idea de que la investigación no es responsabilidad del artista, sino del teórico. Esta postura permite diferentes variaciones. Hay unos pocos que creen que no hay ningún lugar para los teóricos en la academia de arte. También están los que piensan que una dosis limitada de teoría en el currículo de las academias de arte es un mal menor. Luego están los que creen que debería haber un balance entre algo de teoría y mucha más práctica. Y entre ellos encontraremos a los que aprecian que en su academia hayan algunos teóricos dedicados a la investigación, de modo que la academia se encuentre en un lugar seguro cuando le pregunten si está llevando a cabo alguna investigación. Esta es la gente que cree que la academia necesita teóricos porque las autoridades esperan que las academias produzcan investigación. Esta gente no entiende (todavía) que la investigación es una responsabilidad de la academia que debe ser repartida entre teóricos y artistas y que puede tomar la forma de proyectos comunes con metodologías diversas o proyectos individuales con metodologías distintas.

Los que proponen una visión maniquea de la relación entre la teoría y la práctica artística también se sienten muy incómodos con las figuras híbridas, como los artistas que desarrollan teorías o los teóricos que desarrollan prácticas artísticas. En la medida en que el concepto de investigación artística permite valorar a estas figuras híbridas, se trata de un concepto al que tienen miedo todos los que preferirían mantener una clara división del trabajo académico entre artistas y teóricas. Cuando se trata de artistas sin ningún interés por la teoría, no sólo prefieren a otros artistas que no tengan ningún interés por la teoría, sino que también prefieren a científicos sin ningún interés por la práctica artística más allá de una admiración ingenua por el genio de los pintores, en lugar de a filósofos, sociólogos

y gente de estudios culturales, que constantemente avergüenzan a los genios con sus contribuciones discursivas a los proyectos artísticos, que parecen oponerse, implícita o explícitamente, al tipo de estética en la que ellos creen.

Creo que lo más fructífero es tener teóricos en la academia que posean un verdadero interés por las artes, no como un tema de estudio científico —como podría ser el caso para los historiadores del arte o los teóricos del arte— sino como un medio de comunicación o expresión de pensamientos, reflexiones, etc. Estoy convencido de que las exposiciones, por ejemplo, no son el privilegio exclusivo de los artistas o los comisarios. Del mismo modo que los artistas tienen todo el derecho del mundo a escribir libros, las filósofas tienen todo el derecho del mundo a montar exposiciones, participar en *performances* y conciertos, a colaborar en películas o vídeos y no sólo como adláteres, sino afrontando el proyecto como un modo perfectamente legítimo de presentar su investigación. Creo que las academias deberían asumir el proceso de academización con mucha seguridad en sí mismas, podrían interpretar el proceso como la obligación de que las universidades aprendan de los ambientes experimentales que generan las academias. ¿Qué sucedería si este proceso de academización en lugar de suponer la obligación de que las academias de arte se conviertan en (algo parecido a las) universidades, supusiera la obligación de que las universidades se conviertan en (algo parecido a las) academias de arte? Como ya he dicho en otras ocasiones, yo estoy completamente en contra de la idea de que un doctorado en arte signifique que un artista tiene que escribir una tesis. En lugar de ello, me gustaría ver a un filósofo producir una película para obtener un doctorado en filosofía.

Por supuesto, este tipo de ideas va en contra de la tendencia reaccionaria a re-disciplinar o re-instalar fronteras claras entre las disciplinas. ¿Es cierto que hemos estado conduciendo demasiado rápido ese inter/multi/cros/trans-Europa Express? No lo creo. Creo que hemos destruido la última barrera, esa que separaba al artista del teórico. Si el arte y la teoría se consideran diferentes géneros (en ambos sentidos de la palabra) dentro de la academia actual, con su división proteccionista del trabajo entre artistas y teóricos, ha llegado el momento de aplicar algo de *gender bending* académico.

La formación de un discurso sobre la investigación artística, los múltiples formatos para la presentación de la investigación que se vuelven aceptables gracias a este discurso, las redes de instituciones educativas y artísticas que diseminan dicho discurso, las alianzas que comienzan a formarse con secciones y representantes de las humanidades en la universidad, todo ello podría provocar el final de la hegemonía de las ciencias naturales, que resulta evidente en el dominio de su valorización extremadamente reduccionista de los resultados investigadores de los que depende, en gran medida, la distribución de los fondos dedicados a la investigación. Si gracias a las alianzas estratégicas entre investigadores dentro y fuera de las instituciones, se destruye la hegemonía natural de las ciencias naturales, aunque sea de forma involuntaria, entonces tendremos una buena razón para apreciar el Proceso de Bolonia: el hecho de que posee la extraña capacidad de derrotarse a sí mismo.

TRANSDISCIPLINARIEDAD / TOTALIDAD / CRÍTICA

Gail Day

Profesora en la Facultad de Bellas Artes, Historia del Arte y Estudios Culturales de la Universidad de Leeds. Asimismo, es una de las organizadoras del seminario de investigación *Marxism in Culture* del Institute of Historical Research de Londres. Sus textos han aparecido en revistas como el *Oxford Art Journal* (del que fue editora), *Third Text* y *Radical Philosophy*. Su último libro *Dialectical Passions: Negation in Postwar Art Theory*, fue publicado por Columbia University Press a finales del 2010.

I

Las preguntas que se nos ha invitado a considerar me parecen importantes, ya que, ni se limitan a considerar “los problemas del arte” (algo que se ha vuelto habitual), ni se centran en nuestras metodologías favoritas (aunque éstas se hagan ineludibles); en lugar de ello demandan que hagamos frente a la matriz social e institucional en la que las prácticas críticas se llevan a cabo (ya se trate de arte, teoría del arte o, en realidad, cualquier otro campo de conocimiento). De los asuntos que se nos presentaron para debatir, dos fueron los que captaron mi atención: si el giro hacia la postdisciplinarietà realmente se ha enfrentado a las cuestiones sociales y políticas que inicialmente motivaron su emergencia, y si es posible resistirse al cerramiento de estas ambiciones iniciales de la transdisciplinarietà. En esencia, se nos pide que reflexionemos sobre lo acontecido desde el giro hacia prácticas teorizadas en las artes y las humanidades que tuvo lugar en los setenta y los ochenta o, más específicamente, desde el auge de la “teoría del arte”. Tomando una serie de instantáneas de la historia de la teoría crítica (y de la teoría de la crítica literaria), trataré de argumentar que las aspiraciones transdisciplinares resultan inextricables de las tradiciones y los legados de la crítica emancipadora, así como de los deseos de reconfigurar la totalidad social. Que la crítica o el espíritu de la “criticalidad” social tengan un futuro políticamente *efectivo*, es decir, que estén a la altura de las esperanzas que invocaba la crítica radical, dependerá de la voluntad que exista, por parte de aquellos que estén comprometidos con tales proyectos, para reconocer que la mera adherencia a la crítica resulta insuficiente. En lugar de ello, me gustaría proponer que recordáramos la fuerza de un modo de crítica distintivo, entendido como socialmente procesual y praxial (aunque incluso haciéndolo, sólo conseguiremos una precondition de su efectividad, en lugar de su garantía). El compromiso con el arte y la crítica nos conduce más allá de los límites disciplinares.

Sin duda, muchas de las ambiciones iniciales de la *cross-*, *multi-*, *inter-* o *trans-disciplinarietà* se han institucionalizado en el ámbito de la teoría del arte o del teorizar la propia práctica, hasta el punto de que hoy en día, en la enseñanza artística del Reino Unido, el “arte” se ha vuelto coextensivo con la “práctica crítica”. Hoy los y las estudiantes aprenden un conjunto de lecciones básicas y contra-intuitivas como parte estandarizada de su educación en la universidad o en las escuelas de arte. También se ha expandido el énfasis burocratizado en las “habilidades críticas”, que ahora aparecen incluso como puntos de referencia en los estándares utilizados para evaluar los estudios de grado (y que, como ha sido avanzado en otros momentos de este libro, interseccionan con la concepción de “investigación” en otros lugares de la Unión Europea bajo el impacto del acuerdo de Bolonia). Denigrar el impacto en el arte del pensamiento crítico *per se* y suspirar por formas más antiguas de abordar los estudios artísticos, demostraría una enorme estrechez de miras. Durante las dos últimas décadas, ha habido ya suficientes congresos organizados para reunir a los que pretendían disminuir el impacto de la “teoría”, pues la veían como una intrusa no bienvenida en el campo del arte. Mis observaciones sobre la institucionalización de la crítica y la teoría no pretenden cuestionar la presencia de la “teoría” en la educación artística, y creo que la adquisición de algunas ideas contra-intuitivas en la universidad sigue teniendo su valor. Más bien se trata de reconocer cómo ciertas ambiciones críticas han quedado instrumentalizadas en las

1. Paul de Man, "The Resistance to Theory", en *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 3-20.

estrechas anti-ambiciones de medios y fines del capitalismo moderno. El proceso de institucionalización ha ocurrido en gran medida bajo el mandato del neoliberalismo, proporcionando técnicas para entrenar a nuevos sujetos globales (una clase media liberalizada cuyo papel es el de administrar los aspectos públicos, productivos y afectivos de la sociedad). Lo que es más, tal y como el teórico literario Paul de Man alegó en su día, la "resistencia a la teoría" se entiende mejor no como el miedo que tiene algunos a la investigación teórica, sino como el proyecto fundamental de la propia teoría: la resistencia a la teoría es la definición de la propia teoría¹.

II

Al tiempo que se reconoce el contexto neoliberal de la institucionalidad de la teoría del arte y la práctica crítica, es muy importante evitar reducir todo lo concerniente al arte actual a un reflejo del mercado neoliberal. Este enfoque se ha convertido en una orientación hasta cierto punto predominante en los estudios críticos sobre arte. No hay ninguna escasez de actividades críticas —ni entre los artistas, ni entre los escritores— y, sin embargo, seguimos escuchando argumentos que dicen que vivimos en un mundo completamente mercantilizado en el que la práctica crítica del arte es poco más que una capa de barniz para los intereses del mercado. Creo que esta línea de crítica se ha vuelto demasiado poco sutil, poco diferenciada: la tendencia es ver todos los aspectos de la producción artística no-amateur como trazados con el mismo pincel. Existen diferentes variaciones de este argumento, que en la práctica se suelen combinar y que me gustaría esbozar aquí en términos esquemáticos.

El primero de estos enfoques tiene que ver con la asociación del arte con el poder, ya se trate del poder de los negocios o de la sección de la economía conocida como las industrias creativas. Este abordaje puede centrarse en fenómenos como el papel de Charles Saatchi, por ejemplo, o la forma en que el arte funciona como vehículo de especulación financiera. Este relato de la incorporación del arte tiende a ser sociológico en los mejores casos, pero lo encontramos más frecuentemente en el periodismo populista que adopta un tono moralista (sin perder por ello su fascinación por la dimensión de famoseo del mundo del arte)². Una variable de este argumento crítica al arte como esfera del privilegio, poniendo énfasis en una manera de entender el arte como una apropiación del poder. Basándose en la sociología de los museos elaborada por Pierre Bourdieu, este enfoque —que también suele ser moralista— piensa en la implicación con el arte como la adquisición de una "distinción" cultural, la ostentación de "capital simbólico". Otra narrativa diferente, identifica el arte con la mercancía a un nivel más constitutivo. Su abordaje es menos "sociológico" y está más imbuido por los discursos políticos de la teoría crítica, basándose sobre todo en la idea de cosificación de Georg Lukács. Partiendo de conceptos como el "espectáculo" (de Guy Debord) y la "industria cultural" (de Theodor Adorno y Max Horkheimer) este abordaje suele centrarse en el control cada vez más grande del capital sobre todos los aspectos de la vida social y psíquica. Su tono es más teórico y, a menudo, queda caracterizado por un deje melancólico. Una versión más fuerte de este enfoque en la mercancía también parte de Lukács (y Georg Simmel) e identifica paralelismos u homologías entre aspectos de la cultura y ciertas características sociales del capitalismo. Existen dos tendencias principales dentro de esta postura homologadora: la primera identifica homologías entre cul-

2. La "fiesta del arte" [*arty party*], como ha llamado Hal Foster a sus tendencias más "relacionales" tiene exposiciones patrocinadas y vino y canapés proporcionados por las corporaciones del capital multinacional. Pero esta "fiesta del arte" se puede ver como algo más que auto-complacencia social y miopía: también sirve para metaforizar el espacio que separa a, por un lado, un conjunto de aspiraciones y deseos sociales y, por el otro, su ineficacia social.

turas y tipos de prácticas, procesos o relaciones laborales. La comparación de Siegfried Kracauer del Fordismo y el Taylorismo con el "ornamento de masas" de las *Tiller Girls* sería un buen ejemplo temprano de esta tendencia. Las fascinantes ideas de Herbert Marcuse sobre la sublimación y la desublimación serían otro. Algunos ejemplos más recientes podrían reconocer ciertos atributos que sitúan al arte junto al "trabajo inmaterial", o localizan una serie de técnicas o habilidades que el arte comparte con el *management* contemporáneo, como la identificación de prácticas artísticas relacionales con el requisito moderno de producir trabajadores "dialógicos" con buenas habilidades afectivas y capacidad de establecer redes de contactos. (Algunas de las preguntas que se presentaron a los contribuyentes a este volumen, podrían partir de esta premisa). Alternativamente, se establece una homología entre la forma estética y las formas-valor del capital —por ejemplo, el dinero, el valor de intercambio, el capital financiero o ficticio— tratando de establecer la conexión a nivel de los principios más abstractos sobre los que se apoya el capital (aquí pensamos en algunas de las obras de Adorno y Fredric Jameson como particularmente influyentes).

Todas estas posturas proyectan —en mayor o menor medida— la narrativa de un encarcelamiento social cada vez mayor, o de una creciente sujeción a fuerzas heterónomas. Hay toda una serie de *entramados* reconocibles que se utilizan para ello. Por ejemplo: "material" queda sustituido por "inmaterial" o es "desmaterializado"; la libertad da paso a su supresión; los "objetos" y las "cosas" ceden su centralidad a las "relaciones" o a la "relacionalidad"; el valor de uso se rinde al valor de intercambio (y al capital ficticio); los núcleos centrales quedan "periferalizados" o "vaciados" (o, por lo menos, eso nos cuentan). No se trata de que estas narrativas no tengan fundamento. El problema es, más bien, que funcionan en una sola dirección, simplificando tanto la historia como las tendencias globales actuales, además de que leen ciertos pasajes clave de la teoría de la sociedad de la mercancía de Marx de forma completamente unilateral. A pesar del deje anti-teleológico y anti-historicista que comparten la mayoría de estas posturas, sus narrativas poseen, sin embargo, una teleología implícita. Llama la atención que, a menudo, se conciben habitando el momento posterior a una caída, anhelando un momento en el que consideran que el arte era "libre" o, por lo menos, "más libre" de lo que es hoy en día; un momento que se suele situar antes del auge del capitalismo o en sus primeros estadios (asociado, por ejemplo, con el "capitalismo *laissez-faire*" o "liberal" del siglo XIX). Yo dudo que ese momento de mayor libertad jamás existiera. A pesar de que la mayoría de autores y autoras se dedican a descubrir por doquier la imbricación del arte con el capital, no sería descabellado defender que hoy el arte está en el momento más crítico en el que ha estado jamás. Quizás no debería sorprender del todo que, junto a la "incorporación" del arte en las instituciones del capital, también encontremos negaciones de esa asimilación. Tal y como el *Manifiesto Comunista* dejó claro en 1848, el capitalismo debería entenderse de forma dialéctica, ofreciendo —históricamente hablando— nuevas libertades junto a nuevas restricciones. En síntesis, lo que la mayor parte de las narrativas críticas han hecho es escindir una parte de esta dialéctica. En particular, han cortado los aspectos emancipadores de la capacidad de acción humana, incluso cuando tratan de defender, y apelar a, el discurso de la emancipación. Lo que es más, estos teóricos contemporáneos rara vez reflexionan sobre sus propias posiciones dentro de las

fuerzas institucionales que describen. Normalmente, la crítica radical emite un juicio nefasto sobre el estatus de la práctica artística al tiempo que retiene para sí misma la función crítica (una confianza en sí misma que sugiere que sólo ella retiene algo de criticalidad). Así pues, podría ser tentador dar la vuelta a la perspectiva habitual y decir que, al contrario de lo que indican las apariencias, son la crítica y la teoría las que van a la zaga de la práctica. Sería tentador porque quedaría muy limpio; pero si lo pensamos bien, esta “reversión” resultaría insuficiente. Como iré aclarando, la cuestión girará alrededor de cierta distinción entre la teoría y la práctica será un problema, pero no esa (cansina) distinción que se corresponde con las divisiones del trabajo que todavía existen entre el escribir sobre arte y el hacer arte.

III

Para los fines de este ensayo, mi principal preocupación no será ni con las formas en que una transdisciplinariedad crítica ha sido apropiada por las instituciones del capitalismo tardío, ni con el modo en que algunos agentes, antaño críticos, se han “vendido”. De hecho, tampoco me centraré en la transformación de la institución en una máquina dinámica de auto-crítica permanente (como apuntaba aquella vieja frase de Toni Negri de que el capital aprendió a leer *Das Kapital* para su propia supervivencia)³. Todos estos asuntos son serios, pero me gustaría argumentar que el problema puede encontrarse en el devenir de la idea de crítica y considerar las limitaciones de las posturas “críticas” en sí mismas. De forma más específica, sugeriré que cierta condición aporética resulta endémica de la mayoría de modelos críticos (algo que también podrían entenderse como una las autolimitaciones de la teoría crítica).

Mi enfoque no está restringido al campo institucional específico llamado “crítica de arte”. Desde luego, recorreré varias versiones de la crítica de arte, pero vale la pena apuntar que cuando digo “crítica” (o criticalidad, etc.), me refiero a ésta en el sentido más amplio. Immanuel Kant definió su tiempo, célebremente, como “la era de la crítica, a la que todo debe someterse”⁴. Su intención era la de enfrentarse al dogmatismo racionalista (y al escepticismo), pero muchos han opinado que la filosofía de Kant permite que su momento crítico quede subsumido bajo el momento del juicio legislativo (el “tribunal”)⁵. A partir de las metacríticas de la filosofía crítica de Kant, se desarrolló la idea de crítica como una herramienta en la búsqueda de la libertad humana —como, por ejemplo, en el compromiso de la teoría crítica con el proyecto sociopolítico para superar las relaciones sociales capitalistas o, por utilizar un ejemplo más temprano, en la concepción de la dialéctica de Karl Marx como “una crítica descarnada de todo lo que existe”⁶. Este sentido emancipador de la crítica se convirtió en una de las características principales de la ambición transdisciplinar o, por decirlo de otra manera, la transdisciplinariedad se convirtió en una expresión de esta empresa crítica.

Puede que parezca que doy un salto muy grande al pasar desde la crítica emancipadora a la transdisciplinariedad. Sin embargo, una vez reconocemos el papel de la teoría crítica para la nueva izquierda [*new left*] —y el papel de la nueva izquierda en las transformaciones de las disciplinas, en el fomento de la transdisciplinariedad y en el desarrollo del arte y la teoría cultural— este salto resulta ser un pasito relativamente pequeño. Ciertos problemas que antaño parecían pertenecer a las “ciencias sociales” tuvieron un impacto

3. Toni Negri, “Keynes and the Capitalist Theory of the State post-1929”, en *Revolution Retrieved. Selected Writing on Marx, Keynes, Capitalist Crisis and New Social Subjects (1967-83)*, trad. P. Saunders y E. Bostanjoglu, Londres: Red Notes, 1988, p. 13. Este ensayo fue publicado originalmente en italiano en *Contropiano* 1, 1968.

4. Immanuel Kant, Prefacio a la primera edición (A xi, nota a), *Critique of Pure Reason*, trad. Norman Kemp Smith, Londres: Macmillan, 1929, p. 9.

5. El “tribunal” de Kant de la crítica de la razón pura, al interrogar los fundamentos de la razón buscaba cuestionar la supuesta legitimidad del “tribunal de la razón” de los racionalistas. Kant, *Critique of Pure Reason*, A 751/B 779. Véase también, Howard Caygill, *A Kant Dictionary*, Oxford: Blackwell, 1995, p. 139.

6. Karl Marx, “Letter to Arnold Ruge”, septiembre 1843, *Deutsch-Französische Jahrbücher*. Cf. Los comentarios de Marx al final de su “Afterword to the Second German Edition”, *Capital*, vol. 1. El énfasis en la crítica y la libertad — “la libertad para hacer uso público de la propia razón en todos los asuntos”— también se puede encontrar en el texto de Kant “Una respuesta a la pregunta ‘¿Qué es la Ilustración?’” (1874), *Political Writings*, trad. H.B. Nisbet, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, pp. 54-60. Sin embargo, Kant circunscribe su idea de libertad a la libertad de pensamiento religioso permitida por el rey prusiano, Federico II.

7. El comentario de Peter Osborne de que “el marxismo es el mediador evanescente en la formación de los estudios culturales” es acertado. Véase Peter Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, p. 10. El argumento del que parte es la idea de que “el pragmatismo es el inconsciente filosófico de los estudios culturales post-marxistas”, p. 9.

8. Para dos perspectivas tempranas, ambas centradas en el Reino Unido véase Fred Orton y Griselda Pollock, “Memories Still to Come... An Introduction”, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester: Manchester University Press, 1996 y Jon Bird y Lisa Tickner, *The BLOCK Reader in Visual Culture*, Londres: Routledge, 1996, pp. xi-xiv.

sobre las “artes y las humanidades”. Si el giro a la teoría se asocia ahora con la creciente prominencia académica del estructuralismo y el post-estructuralismo, es importante reconocer que inicialmente vino conformado por toda una serie de desarrollos diferentes. Aunque hoy se trate como poco más que parte del “contexto” de los sesenta, o juegue el papel de un mediador evanescente en estos desarrollos, la nueva izquierda fue entonces particularmente relevante⁷. Sin duda, se podía decir que la apertura intelectual había comenzado ya antes, en la órbita de unas prácticas de izquierdas anteriores, pero éstas normalmente quedaban marginadas; por lo general poseían unas relaciones con las instituciones académicas muy frágiles y eran tratadas como si intentaran de introducir en ellas factores externos al estudio de los objetos artísticos. (Aquí podríamos pensar, por ejemplo, en los primeros momentos de la historia social del arte). Los intelectuales de la nueva izquierda consolidaron y expandieron estas iniciativas y, en Gran Bretaña, por ejemplo —donde su aparición coincidió con la expansión del sector universitario y la transformación de la educación artística— consiguieron tener un impacto sobre la institución. Pensemos, por ejemplo, en las tendencias más politizadas dentro del arte conceptual; en la teoría neo-brechtiana en el cine y la fotografía; en los enfoques sociohistóricos, marxistas y feministas del arte que se desarrollaron durante los setenta; en el auge de los estudios culturales (cuyos orígenes en el Reino Unido se remontan a la Worker’s Education Association de los años cincuenta y a las iniciativas de figuras como Raymond Williams y E. P. Thompson). No es éste el momento de detenernos en estos acontecimientos —aunque su historia todavía está por escribir⁸— pero deberíamos apuntar que cada uno de ellos parecía representar una ruptura con el sentido de disciplina hasta entonces aceptado normalmente. El arte conceptual político problematizó las pretensiones del arte de poseer una autonomía autorreflexiva; las múltiples sedes de la fotografía rompió con los habituales contenedores institucionales; los enfoques críticos y sociales —que oficialmente se consideraban “externos” al meollo real del estudio del arte— transformaron la historia del arte. En los términos disciplinares del momento, el “afuera” estaba metiéndose “dentro”. Los estudios culturales hicieron apología de la producción de conocimiento y de los espacios del conocimiento que se encontraban fuera del alcance de los programas de estudio existentes. Estos desarrollos supusieron la diseminación —y se podría decir que también la academización— de las ideas de la nueva izquierda.

La nueva izquierda reorientó las jerarquías y la arquitectura de la disciplinariedad moderna tal y como se había establecido a mediados del siglo veinte. En sus formas más extendidas, alimentó la aspiración de romper con la especialización disciplinar, buscando maneras de dirigir estas prácticas “disciplinares” hacia otras prácticas culturales (por ejemplo, relacionando las artes visuales con la teoría del cine o la literatura, hibridando técnicas, saberes y procedimientos). Para algunos, esto significaba evadir la visión miope que promovían las disciplinas y apostar por una investigación enriquecedora y por la expresión creativa. Para otros, esto significaba desafiar a los poderes investidos en la especialización como tal, la crítica de los protocolos disciplinares y las ideologías, así como el desarrollo de métodos alternativos (tales como la investigación militante o la co-investigación que se practicó en Italia a principios de los sesenta). Esto sugiere una ambición más fundamental: dirigir unas disciplinas particulares hacia una realidad social más amplia. El giro hacia

9. Por ejemplo, el principal atractivo del psicoanálisis para algunos escritores a partir de Marcuse consistía en que parecía ofrecer formas de entender no sólo la formación del sujeto *per se*, sino de manera más específica, que ofrecía una visión de cómo los sujetos podían adherirse a las ideologías sociales dominantes y, por tanto, cómo podían resistir, interrumpir o disolver su imbricación en la soldadura socio-psíquica del capital.

10. Por “mediación” aquí, no se quiere decir “supresión” ni “superación”.

la teoría, por tanto, también representó el deseo de romper no sólo con la especialización disciplinar, sino con los efectos y la sustancia de la cosificación social. Por tanto, la expansión metodológica —todas esas búsquedas de metalenguajes viables— se entendió de forma más o menos explícita como un problema que tenían que ver con la emancipación humana, que pretendía construir una política orientada a la reconstitución de las relaciones sociales humanas⁹. Sin embargo, a pesar de sus solapamientos y conexiones, existía una tensión latente entre el desafío a la especialización y el desafío a la cosificación.

Se podría decir que la obra de Marx y de los mejores representantes de la tradición marxista, siempre ha sido “transdisciplinar” (aunque utilizado en este contexto, el término parece anacrónico). Aceptemos entonces que, puesto que sus recursos intelectuales podían a veces parecer limitados y demasiado ensamblados en la “economía”, uno de los objetivos del marxismo occidental y de la teoría crítica ha sido el de completar a Marx con otras “disciplinas” o cuerpos de pensamiento (añadiendo a Weber, Simmel, Freud, Spinoza, Lacan, etc.). Aceptemos también que los propios debates marxistas tienen la costumbre de bifurcarse en guerras disciplinares (los economistas contra los filósofos, los filósofos contra los historiadores y así sucesivamente). Sin embargo, hay pocas cosas que puedan estar a la altura de los esfuerzos del propio Marx por conducir su “crítica de la economía política” pensando al mismo tiempo filosófica e históricamente, mediando así entre una de las divisiones más fundamentales de las formaciones (u orientaciones) del conocimiento¹⁰. Sin embargo, la tensión entre el desafío a la especialización y el desafío a la cosificación sigue existiendo, incluso si a uno le gustaría poder eludirla. Si reunimos a estudiosos comprometidos con el análisis marxista del arte: un historiador social históricamente orientado, un historiador social filosóficamente orientado, uno influido por la sociología, un filósofo de estética de orientación social, etc. etc., nos encontraremos con que es difícil encontrar apenas ningún “lenguaje” compartido, a pesar de que, supuestamente, todos estarían inmersos en un proyecto común de desafío a la cosificación. Llama la atención hasta qué punto resulta difícil para los que están implicados en análisis políticos del arte ponerse de acuerdo sobre la constitución o el “lugar” de algunas categorías operativas fundamentales, como “lo social”.

Este caso particular no tiene nada de excepcional. La especialización produce unos grupos de profesionales cada vez más pequeños, versados en los valores y el lenguaje de sus disciplinas (esta es la historia que a menudo cuentan Jürgen Habermas y otros que combina la demanda de crítica kantiana y la descripción weberiana de la separación de las esferas del conocimiento). Sin embargo, el problema parece tener que ver de manera más fundamental con los paradigmas: no con los paradigmas cambiantes dentro de cada una de las disciplinas particulares, sino con los paradigmas del pensamiento tal y como son conformados y representados por las disciplinas. Así pues, mientras que la teoría del arte moderno y la teoría literaria podrían parecer íntimamente emparentadas (ambas tienen en su núcleo objetos culturales, ambas comparten muchas metodologías y han sido influidas por los mismos enfoques teóricos), el modo en que cada una de ellas aborda sus objetos y sus procedimientos de estudio —sus “hábitos” y “disciplinas” de pensamiento— sigue mostrando los signos de sus formaciones históricas distintivas. Está bien tener estos problemas en mente cuando se debate sobre el

sueño transdisciplinar; en gran parte porque existe una tendencia, cuando se relata cómo han emergido las disciplinas modernas, a simplemente imaginar que antes de la divergencia del conocimiento existía una raíz común: un momento en el que las artes eran una, en el que éstas iban de la mano de las “artes liberales” y las humanidades, en el que el estudio de las ciencias naturales resultaba inseparable de todas ellas y demás. Sin duda, esta “unicidad” se exagera y se fantasea. Sin embargo, dependía de una visión del mundo religiosa, desde y en contra de la cual apareció por primera vez el pensamiento crítico. Debemos ser cuidadosos con cómo imaginamos la transdisciplinariedad. La fantasía de la a-disciplinariedad, trae con ella la disolución del pensamiento crítico; la ambición de la transdisciplinariedad, por el contrario, no sólo debe conservarlo, sino que su existencia depende de ello.

IV

Me gustaría ahora volver mi atención sobre una serie de importantes intervenciones en la cuestión de la “crítica”, todas ellas relacionadas de algún modo con la nueva izquierda, ya sea como participantes, precursores o herederos de sus ambiciones (hay algunos que podrían ocupar varios papeles a la vez). Una de las figuras más importantes en la construcción de los estudios culturales británicos, el teórico literario Raymond Williams, no sólo fue fundamental para la formación de la transdisciplinariedad, también jugó un papel clave en la transición desde la vieja a la nueva izquierda. “La crítica” observa “se ha convertido en una palabra difícil”¹¹. Aquí, Williams no estaba tratando de encontrar la “definición” de la crítica a base de buscar las raíces de las palabras (en el sentido formal de la etimología). En lugar de ello, aborda la “crítica” como una de sus *Keywords* [palabras claves]: una investigación sobre los procesos mediante los que se construyen las premisas ideológicas, contestadas socialmente e inscritas en nuestro vocabulario. Williams se refiere a dos significados de la palabra “crítica” que a menudo se solapan. Existe un significado común, que tiene que ver con encontrar defectos o censurar, y cuyo uso en inglés se remonta a principios del siglo xvii. Después existe también una connotación más especializada, que se desarrolló a partir de finales del siglo xvii, en la que la crítica se entiende como juicio y se relaciona con los debates sobre el gusto, la discriminación y el cultivo. En sus reflexiones, Williams señala a la aparición histórica de la actividad de la crítica (a finales del siglo xvii y durante el xviii), y su relación con las aspiraciones de autoridad y la confianza en sí misma de una clase social educada y privilegiada. A Williams le preocupa el modo en que ciertas declaraciones dentro de la jerarquía social pasan por alto el hecho de que sus juicios se apoyan en unas prácticas socialmente construidas e históricamente situadas. Sin embargo, sus observaciones históricas son una manera de explorar el sentido de crítica que hemos heredado, le preocupa especialmente la formación de los estudios literarios como disciplina profesional moderna en los años anteriores y posteriores a la II Guerra Mundial. Fue durante este periodo, nos dice en su introducción a *Keywords*, cuando “el dominio decisivo de una idea particular de crítica” se consolidó¹². Aunque existían otras categorías que fueron reformadas o consolidadas con su uso moderno, en el caso de la “crítica”, “la formación que subyace a este desarrollo es muy difícil de entender, pues se ha asentado ya en nuestras mentes de manera muy poderosa”¹³. El argumento de Williams es que este concepto de crítica se confor-

11. Raymond Williams, “Criticism”, en *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Londres: Fontana, 1976, p. 74.

12. Williams, “Introduction”, *Keywords*, p. 10.

13. Williams, “Criticism”, *Keywords*, p. 75.

mó como si se tratara del resultado inevitable de nuestras respuestas hacia el arte. Esta naturalización de la reacción crítica, argumenta “previene de forma activa el entendimiento de una respuesta que no asume el hábito (o el derecho o deber) de juzgar”¹⁴.

Williams también se dedica a aclarar otros aspectos de la cuestión. Describe, por ejemplo, cómo en esta forma de juicio crítico se asume que la recepción de impresiones queda aislada de la situación en la que dicha recepción tiene lugar (“el aislamiento de la recepción de impresiones”)¹⁵. A partir de ahí, toda una serie de características interrelacionadas de este modelo de la crítica-como-juicio se vuelven visibles: su manera de divorciar de su contexto al fenómeno que se crítica (la “abstracción de la respuesta de su situación y circunstancias reales”); la constitución del sujeto crítico como un “consumidor” de sensaciones; y el enmascaramiento ideológico de “esta posición por una sucesión de abstracciones de sus verdaderos términos de respuesta”¹⁶. Como veremos, estas cualidades —u otras que se le parecen mucho— se pueden encontrar en otras descripciones de la crítica (tradicional).

Terry Eagleton, que en muchos sentidos seguía la estela de Williams, que fue su profesor, también ha situado la historia de la crítica a partir de la emergencia de las relaciones sociales capitalistas, y rechaza la idea de crítica como una especie de autorreflexividad natural que se genera desde dentro del arte. Además, Eagleton entiende la crítica como una práctica institucional, que ayudó a incorporar a nuevas clases o a fracciones de nuevas clases en una nueva unidad cultural, ya fuera a base de establecer consensos, o a base de establecer una serie de modales y tradiciones compartidos. Williams concluye su descripción de la crítica alegando que: “lo que siempre debe entenderse es la especificidad de la respuesta [al arte], que no es un juicio, sino una práctica, y que establece relaciones activas y complejas con la situación y las condiciones de dicha práctica y, necesariamente también, con otras prácticas”¹⁷. Explorando estas condiciones, Eagleton describe como en el siglo XVIII, la crítica funcionaba como “un conjunto completo de instituciones ideológicas: periódicos, cafés, tratados estéticos y sociales, traducciones de clásicos, manuales de buenos modales y morales”¹⁸. La crítica debe entenderse como una actividad que en sí misma está situada entre otros discursos adyacentes¹⁹. Pero Eagleton quiere insistir en otra cuestión más precisa. La crítica, nos dice, emerge dentro de “cierta coyuntura” de diferentes ámbitos ideológicos, una coyuntura en la que la estética adquirió un papel inusualmente prominente y en la que “fue ‘llevada al primer plano’ como portadora privilegiada de los temas sobre los que esa formación [social] reflexionaba”²⁰. Con esto, Eagleton no pretende sugerir que “la estética se convierte en el campo dominante de la ideología”, una postura que (aunque planteada en unos términos algo diferentes) podríamos reconocer de otros argumentos que en ocasiones se han avanzado en la teoría estética más reciente. En lugar de ello, describe como la estética posee la capacidad de formar “alianzas” con otros discursos, como el político, el ético o el religioso. Esta capacidad asociativa permite a la estética hablar de más cosas que de sí misma y, al hacerlo, se convierte en una condensación sobredeterminada de estos otros discursos. Sin embargo, la eficacia particular de este papel se encuentra en las características particulares de la estética: su poder de convocar, o de jugar sobre la inmediatez sensoria, la afectividad y demás²¹. Consecuentemente, la crítica se erigió como el lugar mediador de múltiples discursos, como una sede principal de este “portador”

14. *Ibid.*, p. 76.

15. *Ibid.*, p. 75.

16. *Ibid.*, p. 76.

17. *Ibid.*, p. 76.

18. Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Londres: Verso, 1978 (1976), p. 19. Véase también Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From The Spectator to Post-Structuralism*, Londres: Verso, 1984.

19. Eagleton, *Criticism and Ideology*, p. 17.

20. Eagleton, p. 20.

21. Eagleton, pp. 20-21. Eagleton repite este argumento algunos años más tarde: “la categoría de la estética asume la importancia que asume en la Europa moderna porque al hablar del arte habla también de otras cuestiones que se encuentran en el núcleo de la lucha de la clase media por la hegemonía política”. Véase, Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990, p. 3.

22. Williams aborda *Criticism and Ideology* de Eagleton como una rama específica, histórica y política del “estructuralismo literario”. Véase, Williams, “The Crisis in English Studies”, *Writing in Society*, p. 207. En el mismo artículo, Williams apunta que su propia versión del “materialismo cultural” se remonta a 1970 (p. 210). Williams percibe que una semiótica radical e histórica (en lugar de un desplazamiento estructuralista de la historia), podría parecerse al modo en que él entiende el materialismo cultural; ambos, sugiere, reflexionan críticamente sobre el paradigma disciplinar en sí mismo (en lugar de quedar definidos simplemente por el objeto de conocimiento, p. 211.) Williams sugiere que el modelo althusseriano, generaliza hasta tal punto la “ideología” que la convierte en un objeto que sólo puede ser analizado mediante la teoría (pp. 207-8). *Criticism and Ideology* incluía una sección bastante amplia dedicada a Williams. Eagleton considera que Williams se acerca demasiado al populismo con categorías demasiado imprecisas (como “estructura de sentimiento”), incluso con su relación con el Marxismo (por ejemplo, su modificación de la “hegemonía” de Gramsci). Sus diferencias en los setenta podrían resumirse como la preferencia althusseriana del uno, comparada con las tendencias lukácsianas del otro. Véase, Eagleton, *Criticism and Ideology*, pp. 21-42 y los ensayos reunidos en Williams, *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*, Londres: Verso y New Left Books, 1980.

23. El vínculo entre el modernismo y Kant fue establecido de forma explícita por Clement Greenberg. Véase Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1960), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, ed. John O’Brian, Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 85-93. El influyente ensayo de Kurt Forster sobre la historia del arte, de 1972, da buena cuenta de la creciente sospecha que despertaba la estética, que se consideraba una categoría burguesa que precisaba ser desmitificada. Kurt Forster, “Critical History of Art, or Transfiguration of Values”, *New Literary History*, vol. 3, 1972, pp. 459-470. Véase también O.K. Werckmeister, “Marx on Ideology and Art”, *New Literary History*, vol. 4, 1973, pp. 501-519. Véase también Paul De Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; aunque esta antología, publicada póstumamente se centra en este problema, la deconstrucción crítica de la “ideología estética” por parte de De Man puede encontrarse también en sus escritos más tempranos.

24. *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990 de Eagleton, es sintomático de este giro, al proponer un doble argumento donde la estética se entiende, por un lado, como una formación ideológica del capitalismo y, por el otro, como la oferta de un espacio para desafiar a la ideología dominante.

25. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, Londres: Routledge, 2000 (a partir de ahora PCT). Véase el primer capítulo, pp. 1-19 y, en particular, pp. 16-19. Los estudios culturales, junto a la Teoría Crítica de la Escuela de Fráncfort constituyen un especialismo en un “tipo de generalidad crosdisciplinar”, argumenta (p. 7). En términos de su carácter histórico y especulativo, Osborne también compara este “especialismo anti-disciplinar” con varios tipos de filosofía anti-disciplinar (es decir, con la filosofía continental), véase, p. 8.

privilegiado de preocupaciones sociales y también como un conductor afectivo de éstas. Por tanto, esta concentración transdiscursiva permitía a la crítica ir más allá de los estrechos confines de unas actividades sociales concretas, para aspirar a la totalidad social. Si adoptamos esta perspectiva del posicionamiento social del papel de la crítica, la cuestión de la “disciplinabilidad” (y su superación) se puede entender como un mero desarrollo a un nivel diferente —más estrecho y más particularizante— de esta cuestión.

Hay que admitir que la descripción de Williams posee una formulación muy concisa, pero se podría pensar que sugiere que la crítica es una imposición social sobre la recepción de artefactos culturales, una imposición que a él le gustaría derrocar. No estoy segura de que Williams pueda ser interpretado de manera tan simple, pero me parece evidente que, en su propio argumento, Eagleton no se presta a esta interpretación. De hecho, explica como las cualidades estéticas se imbrican en el rol social de la crítica moderna. Así pues, el “arte” y la “crítica” pueden verse como “separadas” sólo en la medida en que no reconocemos su integración mutua dentro de una división del trabajo estético más extensa. Los textos de Eagleton y Williams a los que me refiero son de mediados de los setenta aunque —como Williams dice en su introducción— *Keywords* debería entenderse como una síntesis de unos argumentos y una investigación que había estado desarrollando durante varios años. Los argumentos de Eagleton se sitúan en la vanguardia metodológica de la teoría cultural anglófona de mediados de los setenta y —con su énfasis en la “autonomía relativa” de la crítica y en la complicación de las “determinaciones”— resultan típicos de los intereses teóricos de la nueva izquierda de la época (y, sobre todo, de los de Louis Althusser vía Pierre Macherey)²². Aún así, ambos autores se enfrentan al problema de la crítica de arte desde una perspectiva histórica y político-cultural que ejemplifica el momento de la crítica ideológica dirigida a las pretensiones de autonomía modernista y al “desinterés” que entonces se asociaban a la filosofía kantiana, de cuyo legado muchas figuras recelaban y que se vino a conocer como “ideología estética”²³.

V

Los escritos de Peter Osborne, resultan particularmente lúcidos en este sentido, pero son posteriores a la reconsideración de la estética —su revinculación con el pensamiento político— que tuvo lugar en la filosofía continental radical en los años siguientes²⁴. En particular, me gustaría considerar el modo en que Osborne explora la relación entre filosofía y teoría cultural, esta última abarca a los estudios culturales, la teoría del arte y las culturas visuales: unos campos donde la influencia de Williams ha sido notable. A pesar de la distancia que separa a la filosofía continental de la teoría cultural (y de los enfoques históricamente orientados de Williams y de Eagleton), el objetivo de Osborne es explorar las ambiciones “transdisciplinares” (o anti-disciplinares) que comparten. Lo que es más, al contrario de lo que la imagen que la propia teoría cultural tiene de sí misma parecería dictar, Osborne considera la “trayectoria totalizante” de la teoría cultural, su apelación a una forma de universalidad que habla con la voz de un futuro anterior (la prospectivamente retrospectiva del “habrá sido”)²⁵. No es posible aquí hacer justicia al detalle de sus argumentos, que abordan muchos problemas importantes para este libro y que necesariamente son planteados también en mi ensayo: la larga elisión entre los términos “estética” y “arte”

26. *Ibid.*, p. 30.

27. Osborne, "Art Beyond Aesthetics", p. 658; ed. cast. "El arte más allá de la estética" en *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Murcia: Cendeac, 2010, p. 40. Este concepto de crítica contrasta con el anterior sentido de crítica en Kant, donde se entiende como doctrina (ciencia) o como empírica.

28. E.H. Carr, *What is History?*, Londres: Penguin, 1990. Cf. Osborne, PCT, p. 78.

(una confusión cuya continuidad yo he permitido) que aparece entre Kant y los románticos de Jena; una lectura del abordaje de Kant al "juicio" en las tres Críticas y en la tercera Crítica en particular; la cuestión del juicio como "indeterminado" y "reflexivo"²⁶. Una implicación mayor necesitaría explorar y situar más cuidadosamente el "juicio" y la "estética", ambos han sido abordados en modo "teoría político-cultural" en los escritos de Williams y de Eagleton. Baste con decir que Osborne se distancia de esta desconfianza genérica hacia el "juicio" que éstos comparten con el relativismo cultural; también cuestiona las lecturas de Kant que habían aparecido en algunas posturas marxistas anteriores (que, entre otras, incluirían las posturas de Williams y de Eagleton en los setenta), que se centran en criticar la pretensión de situar las pretensiones sociales por encima del interés (es decir, que pretendían naturalizar sus pretensiones). Hablando de Kant, Osborne insiste en la aparición de la "crítica" en cuanto que crítica trascendental inmanente, la "crítica de la capacidad de juicio estético por la reflexión trascendental, no la crítica de juicios particulares"²⁷. Su argumento plantea muchas más cuestiones de las que podemos abordar aquí, pero me gustaría centrarme en el modo en que Osborne habla de la historicidad, en su distinción entre la historia del arte y la crítica de arte.

De forma más precisa, Osborne habla de los tipos de imaginación temporal que se relacionan con la historia y con la crítica de arte. Distingue los enfoques que adoptan los críticos y los historiadores o, como él dice, "la historia del arte del crítico de arte" y "la historia del arte de los historiadores de arte". Esta última, sugiere, adopta una perspectiva historicista, mientras que la primera se ocupa de discernir qué es lo que está en juego en la contemporaneidad y de su orientación hacia el futuro. Sin duda, muchos historiadores se habrán sorprendido al ver que su disciplina quedaba tildada de historicista. Durante toda la segunda mitad del siglo xx, y de manera creciente desde entonces, la historia del arte moderno ha tenido a gala distanciarse metodológicamente del historicismo, al que ve como característico de unas formas de historia del arte anteriores ("precríticas"). A pesar de lo diplomático que intenta ser respecto a la historia del arte contemporánea (su ensayo fue publicado, a fin de cuentas, en la revista de la *Association of Art Historians* [asociación de historiadores del arte]), lo que viene a decir no es que algunos historiadores del arte sean historicistas mientras que otros no lo son, sino de que el tipo de atención de la historia del arte —"la historia del arte del historiador del arte"— sigue estando dentro de los parámetros temporales de la empresa historicista. Cuando Osborne habla de "historicismo" se refiere al tipo de historicismo al que E.H. Carr se enfrentó célebremente a mediados de los cincuenta: el tipo de historicismo del siglo xix que se asocia a Ranke o Michelet, con su pretendido objetivismo y su ceguera constitutiva hacia sus propias políticas subjetivas²⁸. También presenta el historicismo en el sentido de una narrativa cronológica de desarrollo progresivo, que en su día fue caracterizada por Rosalind Krauss como el "tren chu-chu-chu" de la historia del arte. El ejemplo del método historicista que Krauss tenía en mente por encima de cualquier otro era la obra del crítico de arte Clement Greenberg. Sin embargo, aunque Osborne no defiende el enfoque greenbergiano, su concepto de crítica de arte incluye a Greenberg y, según Osborne, los primeros escritos de Greenberg ofrecen un ejemplo positivo de su modelo crítico. En "El arte más allá de la estética" se centra más en Harold Rosenberg, de cuya breve observación "La crítica de arte de hoy es historia del

arte, aunque no necesariamente la historia del arte del historiador de arte" parte toda la reflexión de Osborne. Greenberg recibe más atención en el capítulo sobre "El tiempo y la obra de arte" en el que Osborne delinea las tensiones emergentes entre las varias modalidades que pueden detectarse en los escritos de Greenberg ("crítico", "pensador estético" e "historiador")²⁹. Por supuesto, Osborne es perfectamente consciente de que la distinción entre historia y crítica se ha vuelto menos clara desde los sesenta. También sabe que ha habido un desdibujamiento de las fronteras entre la actividad de la escritura y la práctica artística³⁰. Sin embargo, lo que trata de hacer no es re-dibujar las fronteras institucionales —y reactivar las luchas territoriales— dentro del arte. En lugar de ello, las funciones de "crítico" e "historiador" pueden entenderse como casos límites dentro de un argumento que tiene que ver con cómo nos relacionamos con el tiempo. El problema principal gira en torno a las orientaciones temporales del pensamiento que se asocian con la historia y con la crítica, y el principal interés de Osborne es desarrollar el "modo de historicidad" de ésta última³¹. Específicamente la cuestión que se plantea es cómo pensar la historicidad de presente, cómo captar el presente históricamente (en lugar de pensarlo como meramente "contemporáneo" como sólo el último eslabón en una cadena cronológica)³². En esta perspectiva, tanto el "historicismo" como el fetiche de lo contemporáneo son —de manera consciente o inconsciente— evasiones de la historicidad. Sin embargo, si el historicismo borra la futuridad (y resulta de-historizante y des-temporalizante)³³, siguiendo a Adorno, Osborne toma el fetiche de lo nuevo, incluso en su más débiles articulaciones, como algo que todavía revela aspectos de la historicidad. Sin embargo, son las articulaciones más fuertes de la contemporaneidad las que Osborne trata de avanzar, en las que, por decirlo de algún modo, "lo nuevo" se rinde ante la perspectiva histórica y la especificidad contextual, ante la urgencia declarativa y deíctica y la intención política de "el ahora".

Su argumento se elabora en "El tiempo y la obra de arte" en relación a Greenberg, así que algunos ejemplos nos serán útiles; sin embargo, mi intención aquí no es ni reabrir los debates sobre Greenberg como tales, ni los debates sobre la suerte de la crítica de arte, sino explicar cómo describe Osborne la temporalidad o modo específicos de la historicidad. Acerca de los escritos de Greenberg de finales de los treinta y principios de los cuarenta, escribe:

... en lugar de seguir a la historia del arte y adoptar la conciencia temporal del historicismo del siglo xix, su idea del modernismo como auto-crítica funcionaba con una concepción del tiempo histórico verdaderamente "tensa", centrada en el presente histórico del acto enunciativo... y sus relaciones de negación con acontecimientos pasados...³⁴

Éste es el modo temporal asociado con el "crítico" que Osborne cree que fue abandonado en pos de la narrativa de la especificidad del medio del Greenberg posterior, cada vez más rígida y progresivista (su "historia del arte de los historiadores"). Osborne relaciona esto con su reflexión sobre el concepto de modernidad, dentro del cual encuentra una tensión —un "desdoblamiento temporal paradójico"— entre sus dimensiones "narrativas" (una cronología historicista y cosificada) y "discursivas" (o su presente performativo). El enfoque del crítico está aliado con esta última y se describe como productivo, iterativo y político. Interrumpe las temporalidades narrativas dadas y se implica en "posiciones de enunciación y

29. Osborne, PCT, p. 83. En pos de la brevedad, pasaré por alto el segundo de estos modos.

30. Osborne, "Art Beyond Aesthetics", pp. 651-653.

31. Osborne, PCT, p. 82.

32. Osborne, "Art Beyond Aesthetics", p. 651.

33. Osborne, PCT, p. 83.

34. *Ibid.*, p. 82; ed. cast. "El tiempo y la obra de arte", en *El arte más allá de la estética*, pp. 231-242, p. 238.

35. *Ibid.*, p. 82, ed. cast., p. 238; aunque citándose a sí mismo en el libro *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres: Verso, 1995, p. 14, en el capítulo “Modernity: A Different Time”.

36. *Ibid.*, p. 84, ed. cast., p. 241.

37. Osborne, “Art Beyond Aesthetics”, p. 656. También añade que esto no se puede separar de “el acto crítico del juicio” (las cursivas son de Osborne), que —según mantiene— posee una “temporalidad cualitativamente histórica”, en lugar de la “temporalidad cronológica del historicismo”, p. 656.

38. Una explicación detallada necesitaría, en este punto, extenderse sobre la naturaleza del “juicio”, dado que el acto del juicio es algo que ya plantea Williams.

39. Ambos en *ZfS*, vol. 6, n.º 2, 1937.

40. En una nota al pie, Osborne cita la periodización que ofrece Helmut Dubiel de las primeras épocas de la Escuela de Fráncfort (1930-45), que distingue el “materialismo interdisciplinar” de 1930-37 de la “teoría crítica” de 1937-40. Observa también que, para 1945, “las relaciones dinámicas entre la investigación interdisciplinar, la construcción teórica, la presentación dialéctica y la proyección política se habían atascado debido al impulso sobredeterminante de la crítica de la razón instrumental”, véase Osborne, *PCT*, p. 120, n. 12.

alusión históricas”; se puede entender como “un acto de autodefinición histórica mediante una diferenciación, identificación y proyección que trascienden el orden de la cronología en la construcción de un presente con sentido”³⁵. La historia del arte del crítico de arte se presenta como “la constitución social iterativa de la obra mediante el campo de juicio histórico, tal y como se encarna en la totalidad de las prácticas críticas que componen la institución arte”³⁶. En “El arte más allá de la estética”, Osborne describe esto como una atención a la “dimensión performativa futura de la lógica temporal de la totalización histórica”³⁷. Básicamente, viene a decir, existe una distinción entre la historia entendida como algo a lo que uno debe dirigirse (como la actividad de dirigirse a una serie de objetos externos del pasado, como un “objeto de estudio”) por un lado y, por el otro, una concepción de la historia como un proceso y, más específicamente, un proceso en el que los sujetos se entienden a sí mismos como participantes.

VI

Aunque Osborne establece su contraste entre “la crítica de arte” y la “historia del arte”, yo propondría que el núcleo de la distinción se puede extender a, y ser considerado como, una distinción interna, dentro de la propia crítica. Así pues, sería necesario prestar atención a la diferencia entre una concepción externalizada de la crítica y otra que trata de concebirse a sí misma en relación a lo que pueda estar en juego en la historia. Se podría decir que la forma de crítica que se tendemos a encontrar hoy —incluso en la izquierda— es la primera. El modelo de una “crítica externa *de*” es el que más se acerca al tipo de crítica que hoy en día se asocia con la actividad profesional; comparte la abstracción del contexto y la relación de consumidor que ya encontramos en la reflexión de Williams³⁸. La segunda manera de abordar la actividad crítica es aquella en la que ésta se entiende a sí misma como situada procesualmente, implicada en contestar la historicidad del presente (es decir, jugándose el futuro al aquí y ahora). Entender la crítica como praxis es ir aún más lejos que Osborne, aunque se trata de algo que ya queda implícito en su texto. Se trata de hacer algo más que declarar que la crítica es enunciativa, iterativa y productiva, aunque dichas características sin duda pertenecen a un concepto de crítica procesual-praxial; deberíamos, por ejemplo, desplazarnos desde una noción de lo “productivo” en un sentido generativo más general, a una articulación más fuerte y socialmente constructiva. Pero extender así el argumento no es gratuito, ya que algo parecido a este modelo aparecía ya en las declaraciones fundacionales de la teoría crítica que plantearon ya 1937, en dos artículos para el *Zeitschrift für Sozialforschung*, la revista del Instituto de Investigación Social (la Escuela de Fráncfort), Max Horkheimer y Herbert Marcuse³⁹.

Estos debates se alejaban de cualquier exploración de “la crítica” en su sentido más limitado, el que alude a la crítica de arte o de literatura. (Creo que el trabajo de Osborne retoma algunas de las ambiciones de este debate más amplio cuando se dirige específicamente a la “crítica de arte”, aunque no hace referencia en detalle ni a Horkheimer ni a Marcuse)⁴⁰. Su campo lo constituye una reflexión política sobre la filosofía. Sin embargo, las transformaciones históricas de la Ilustración y el siglo XVIII —a las que prestan atención tanto Williams como Eagleton y Osborne— siguen siendo importante para estos debates (las transformaciones que, según Horkheimer, tenían que ver con los desafíos a los que se había enfrentado el dogmatismo

y con el auge del “sujeto *consciente*”). Tanto para Horkheimer como para Marcuse, la teoría crítica se planteaba como una contribución a la transformación material de la sociedad y el logro de la felicidad humana. Como se ha apuntado frecuentemente, en el ensayo de Horkheimer la designación “teoría crítica” sirve como otro término con el que decir “marxismo” (el ensayo constituye una crítica de la II y III Internacionales; su contexto queda enmarcado en el traslado del Instituto a la Universidad de Columbia). Marcuse es más explícito a la hora de relacionar la teoría crítica con el materialismo histórico. La teoría crítica — o el “verdadero materialismo”, como lo llama Marcuse— se diferencia del materialismo “falso” de la actividad burguesa. Sin embargo, las circunstancias del Instituto proporcionan el subtexto evidente en ambos ensayos: la bienvenida que recibió en la universidad de Nueva York tenía un claro contrapunto en la hostilidad intelectual generalizada de la teoría social norteamericana a la filosofía especulativa que practicaban muchos miembros de la Escuela de Fráncfort.

Horkheimer compara la “teoría crítica” con la “teoría tradicional”, es decir, con esa filosofía que sigue afirmando la sociedad existente. Mientras que las descripciones tradicionales ponen el énfasis en las series y en los hechos, el pensamiento crítico presta atención a la dialéctica de las fuerzas y contrafuerzas. Marcuse entiende la teoría crítica no tanto como un rechazo de la filosofía, sino, en primer lugar, como el deseo de salvaguardar la verdad de la abstracción filosófica y, en segundo lugar, como la ambición de reclamar una filosofía que “sobrepasa” a su contenido (que apunta más allá de lo existente)⁴¹. Marcuse piensa que la filosofía está “orientada hacia las potencialidades del hombre que se encuentran más allá de lo que de hecho es” pero que esta empresa se ve siempre obstaculizada⁴². La teoría crítica, nos dice, busca “sólo las condiciones sociales específicas que se encuentran en la raíz de la incapacidad de la filosofía para plantear los problemas de forma más exhaustiva y para indicar que cualquier otra solución se encuentra más allá de las fronteras de la filosofía”⁴³. La razón de esta esclerosis fue, según Marcuse, la incapacidad de la filosofía para enfrentarse a dos problemas fundamentales: la división del trabajo mental y manual y el fracaso de la revolución. Pero estos problemas no podían eludirse sólo a base de ignorarlos; al contrario, ambos fueron internalizados por la filosofía (y aquí Marcuse adopta un tropo freudiano), como *su propio* carácter abstracto. La teoría crítica comenzó como un intento de sobreponerse a esta limitación; al igual que el comunismo, buscó la realización de la razón que la filosofía había sido incapaz de lograr, proporcionando, según Marcuse, los cimientos de una posible transformación social⁴⁴.

Estas exposiciones de la teoría crítica establecen una relación clara con el tiempo y una concepción particular de la relación entre sujeto y objeto. En términos de su temporalidad, se trata de un modo de pensamiento que trata de entender su propio papel en lo que Horkheimer llama la “alteración continua”, que queda “condicionada por una relación consciente con la práctica histórica”. Ser “crítica” es estar orientada al futuro (entendido éste no de una manera estrecha y lineal, sino en el sentido de una demanda social, de una ambición de libertad humana). También implica entender la relación sujeto-objeto de una forma específica. A diferencia de lo que ocurre en la teoría tradicional, que trata al sujeto y al objeto como separados y mutuamente externo, el ser humano se entiende como el sujeto activo de la historia y de la lucha social.

41. Marcuse, “Philosophy and Critical Theory”, pp. 148-149.

42. *Ibid.*, p. 146.

43. *Ibid.*, pp. 149-150.

44. *Ibid.*, p. 141. Cf. pp. 135, 153, 158. La convicción racionalista expresada por Marcuse no se debería entender como una fe ciega en el racionalismo. Para Marcuse, la razón debería entenderse como la actividad de “individuos concretos en su situación social específica”, no como el “fundamento absoluto o la esencia de lo que es”. Herbert Marcuse, “The Struggle against Liberalism in the Totalitarian View of the State” (1934), *Negations: Essays in Critical Theory*, trad. Jeremy J. Shapiro, Londres: Free Association Books, 1988, p. 272, n. 25; véanse también las pp. 14-16, donde Marcuse subraya el hecho de que su presentación del racionalismo toma la forma de un tipo-ideal, y que su principal propósito es aclarar el concepto opuesto de irracionalismo.

45. Marcuse, "Philosophy and Critical Theory", p. 152.

46. *Ibid.*, 148. Aquí Marcuse hace alusión al párrafo 166 de *La enciclopedia de las ciencias filosóficas: lógica*, donde Hegel habla del juicio. La formulación de Marcuse es muy cuidadosa: no es al juicio *per se* a lo que se opondría, sino la separación y externalización de su objeto.

47. También vale la pena recordar la descripción que ofrece Kojin Karajani de la "transcítica", un estudio que se dedica específicamente a Kant y Marx. Según Karatani, lo "crítico" —que de nuevo, se asocia con la transformación social— no debería entenderse ni como un modelo de crítica externo, ni como uno immanente, sino como un momento de *paralaje*, que implica tanto un cambio temporal como una serie de acciones procesuales entre el sujeto y el objeto (tanto en la predicación como en el acto del juicio). Kojin Karatani, *Transcritique: On Kant and Marx*, trad. Sabu Kohso, Cambridge: MIT, 2003.

48. He hablado del *citoyen* militante de Lukács en "Realism, Totality, and the Militant *Citoyen*: Or, What Does Lukács Have to do with Contemporary Art?", *The Fundamental Dissonance of Existence: New Essays on the Social, Political and Aesthetic Theory of Georg Lukács*, Nueva York y Londres: Continuum, 2011.

La teoría crítica es, tal y como escribe Horkheimer, un intento de romper el dualismo cartesiano del pensamiento y el ser a base de unir la teoría y la práctica. En lugar de ser independientes el uno del otro, el sujeto y el objeto se entienden como mutuamente dependiente, como elementos que interactúan activamente. Marcuse llega a una conclusión parecida: al buscar el contenido de verdad de la filosofía, la teoría crítica debería distinguirse claramente de la sociología; no se podía plantear meramente la búsqueda de explicaciones sociológicas que demostraran que la conciencia filosófica dependía de las estructuras sociales⁴⁵. Lo que preocupa a Marcuse no es tanto la tendencia reductista de estos abordajes "sociológicos" como el hecho de que entiende que la principal deficiencia de la sociología es su separación del sujeto y el objeto, el modo en que combina la "contingencia" del predicado con la "externalidad" del proceso de juicio⁴⁶.

VII

A pesar de sus diferencias, los temas que reaparecen en estas versiones de lo que es la crítica —las de Williams, Eagleton, Osborne, Horkheimer y Marcuse— giran en torno a unos argumentos parecidos: una forma procesual o praxial de crítica en contraposición a otra en la que la externalidad del juicio se pone de relieve; en la que la primera de ellas está situada en la historia y se sitúa a sí misma como histórica⁴⁷. Horkheimer hace una observación particularmente sagaz al respecto. Sería incorrecto, nos dice, asumir que el teórico tradicional promueve, tolera o simplemente no consigue reconocer las injusticias sociales; de hecho, hay muchos de ellos que se oponen de forma fundamental a la desigualdad social y a la discriminación. No es el sentimiento subjetivo, la actitud política, la convicción personal, la posesión de conocimiento crítico o la preferencia social lo que distingue a los teóricos críticos. Lo que los diferencia de los teóricos tradicionales, sostiene Horkheimer, es que los primeros establecen una división entre su "yo especialista" o profesional y su "yo ciudadano"; es decir, el conocimiento queda escindido de la actividad política. La idea del yo ciudadano —que también aparece en la llamada que hace Lukács a la figura (narrativa) del "*citoyen* militante"— se ha visto comprometida últimamente⁴⁸. Suena, o bien demasiado humanista, demasiado aferrada a la idea del sujeto racional (o centrado), o demasiado dependiente de la nación y del estado (donde conviven aquellos que gozan del privilegio de la ciudadanía y aquellos que quedan excluidos de ésta); suena demasiado *burguesa*. Nos hace pensar en algunas demandas más recientes de satisfacer los requisitos de ciudadanía, en la introducción de clases de ciudadanía en el currículo escolar, o en esas exhortaciones por parte de políticos neoliberales a que juguemos el papel que nos corresponde en la gestión de la austeridad: razones más que suficientes para dudar de que esta idea pueda resultarle útil a un proyecto social crítico y radical. Sin embargo, este "yo ciudadano" también podría entenderse como el yo "público", "político", "movilizado" o incluso "partisano". Lo que es más, al quedarnos atascados en términos como "yo" o "ciudadano" es posible que perdamos de vista el principal problema. Se trata de otra cosa: se trata de desafiar la cosificación del sujeto político y su delimitación a un papel contemplativo.

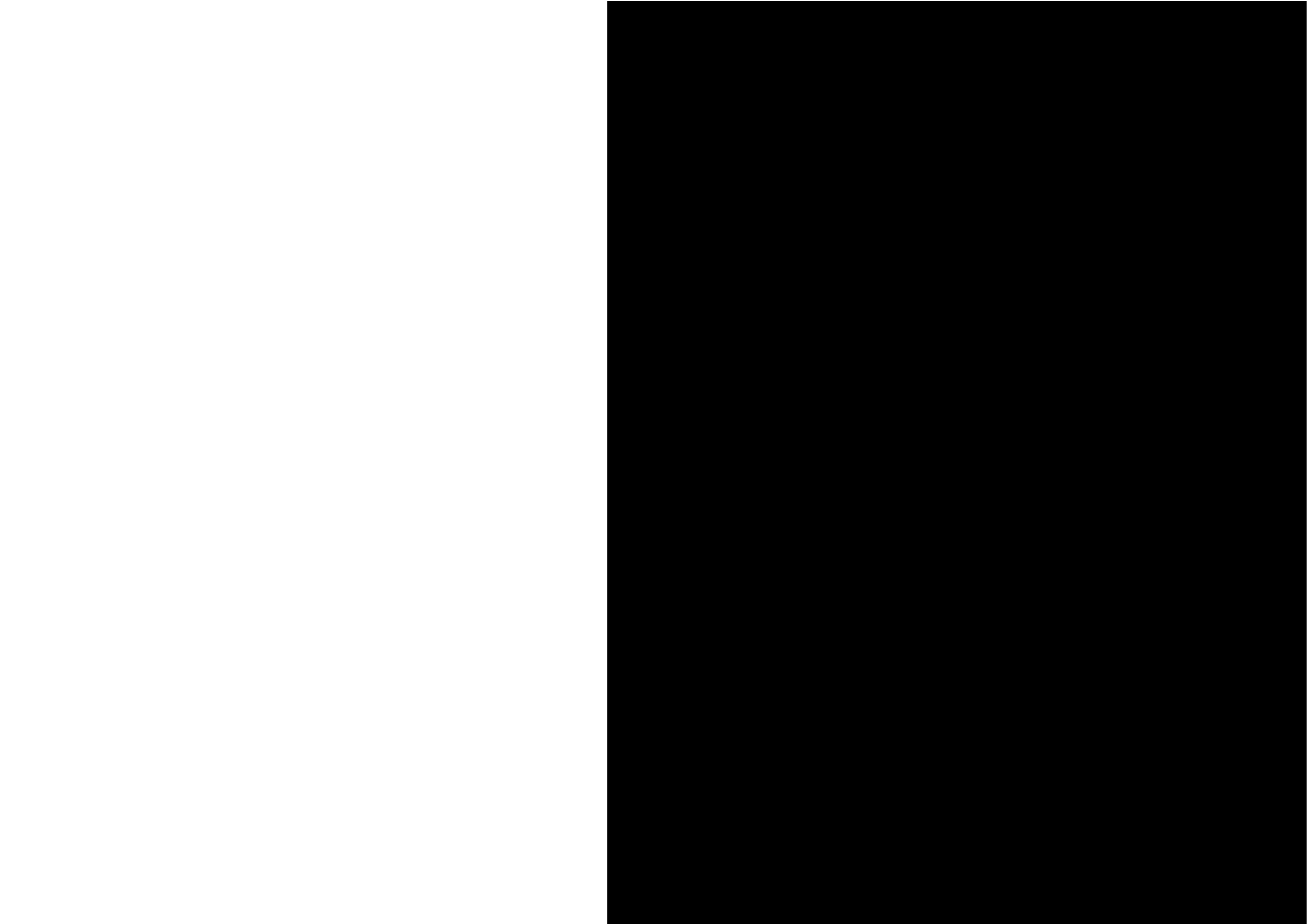
Aquí encontramos ya algunas ideas importantes para el contexto actual: puede que los defensores de la teoría crítica de hoy —incluyendo a la teoría crítica del arte y la cultura— se comprometan ideológica y subjetivamente con la política progresista, pero

49. Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, tesis 1 y 5.

mientras este compromiso se siga manteniendo al margen de su actividad crítica, seguirá siendo frágil, siempre a riesgo de volver a caer en todo, menos en nombre, en la teoría tradicional. Esto nos recuerda que debemos recoger el desafío lanzado por Marx a esas maneras de pensar que "conciben las cosas, la realidad, lo sensorial, bajo la forma de *objeto de contemplación*, pero no como *actividad sensorial humana, no como práctica*, no de un modo subjetivo"⁴⁹. Esta era su descripción de unas formas tempranas de filosofía materialista; el idealismo, nos decía por otro lado, había subrayado la "parte activa", pero sólo de forma abstracta. El interlocutor inmediato de Marx era Ludwig Feuerbach, que había pretendido dejar atrás la disyunción entre el materialismo y el idealismo (a base de antropologizar la religión). Pero para Marx, Feuerbach no había conseguido pensar en lo sensorial como una "actividad sensorial humana práctica" ni entender "la propia actividad humana como una actividad *objetiva*"; no había conseguido estar a la altura de sus propias demandas de sensibilidad, desplazando el pensamiento abstracto del idealismo con la "contemplación sensorial" —lo sensorial en el pensamiento en lugar de lo sensorial como "crítico-práctico"—. Por supuesto, una de las paradojas históricas más fundamentales en la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort —sobre todo tal y como la ejercieron Horkheimer y Adorno— fue su reversión a justo el tipo de abordajes que en un principio criticaban. O, como ya hemos visto que argumentaba Marcuse, su modo de darle la espalda a los problemas —el problema de la praxis presentada como la división social del trabajo y el fracaso de la revolución— hace que esos mismos problemas se vuelvan a imponer de forma abstracta dentro de las formas filosóficas.

Además de ello, la cuestión que se nos plantea hoy —particularmente en la academia post-nueva izquierda— podría ser ésta: ¿hasta qué punto el "yo profesional" ha asumido la identidad y los tropos del "yo ciudadano" de forma subrepticia (pero no por ello menos efectiva) declarando poseer la "praxis" de éste último y su enfoque hacia la transformación de la totalidad social?⁵⁰. Aunque a primera vista pudiera parecer que esta postura tiene la ventaja de negarse a separar a estos dos "yoes", demasiado a menudo consiste en algo mucho más circunscrito: la aspiración universal se eleva desde una perspectiva cosificada. La efectividad de las aspiraciones políticas inscritas en la transdisciplinariedad seguirá siendo imposible hasta que no plantemos cara a estos dos problemas: el de la separación y el de la pseudo-unidad.

50. Este era, a menudo, el problema de la "praxis teórica" a la que tanto afecto tuvo antaño el althusserianismo cultural anglófono.



“EL TERRITORIO INCIERTO DE LA TEORÍA DEL ARTE”: BILDUNG, UNIVERSIDAD Y NUEVAS ARTISTAS

John Roberts

Catedrático de Arte y Estética en la Universidad de Wolverhampton. Entre sus publicaciones destacan *Postmodernism, Politics and Art* (1990), *Selected Errors* (1993), *The Art of Interruption* (1998), *Philosophizing the Everyday* (2006) y *The Intangibilities of Form* (2007). También ha editado las antologías *Art Has No History* (1994), *The Impossible Document* (1997) y coeditado *The Philistine Controversy* (2002) y *As Radical as Reality Itself* (2007). Sus artículos han aparecido en *Art Journal*, *Third Text*, *Philosophy of Photography*, *Historical Materialism* y *Radical Philosophy* entre otras publicaciones. Su último libro es *The Necessity of Errors* publicado por Verso en 2011.

La academización de la investigación artística durante los últimos diez años —particularmente en el Reino Unido y en el resto de Europa— ha contribuido a transformar profundamente la relación entre la artista como “hacedora” y la artista como “pensadora”. Dejando atrás esa larga tradición de la división del trabajo intelectual en el modernismo y en ciertas vertientes del postmodernismo, en los que el artista defendía su expresividad no teórica, o su necesidad para transformar sensorialmente los materiales de forma directa, hoy en día se impulsa a los artistas a que trabajen *en la teoría*, es decir, a que traten la teoría como una parte explícita de las relaciones de su producción artística. Ahora bien, por supuesto, esta entidad, la “teoría” es una cosa muy amplia e indefinida, un conjunto pluralista de metodologías y conceptos funcionales que se toman prestados de toda una serie de disciplinas y que encajan de forma pragmática con lo que funciona para una actividad dada en un contexto concreto. Y, sin embargo, este cambio en las prácticas laborales y la identidad de los y las artistas dentro de la academia, ha continuado desafiando el requisito de que los artistas “hagan” cosas y que los teóricos y los críticos, se dediquen después a explicarlas y a reflexionar sobre ellas. En este sentido, el artista del nuevo milenio ha conseguido, en varios sentidos diferentes, llevar a desarrollo los cuatro axiomas y las cuatro demandas clásicas de la pedagogía del arte Conceptual.

1. La crítica de la división intelectual del trabajo como ejemplo de una *Bildung* revolucionaria (las comunidades de autoaprendizaje crítico).
2. La importancia de la contribución del artista que escribe a la crítica de las ideologías de la espontaneidad del arte, de la identidad del arte y de la artisticidad.
3. La destrucción de la visualización pictórica como corolario del valor y el significado artístico (“la verdad exenta de imagen”).
4. El recurso a nuevas relaciones de conocimientos y habilidades, basadas en las tecnologías de reproducción.

Por un lado, estos cuatro axiomas volvían la mirada hacia la vanguardia histórica, pero, por otro, no albergaban la más mínima ilusión de que dicho legado pudiera ser reconstruido desde cero, no sólo porque las condiciones para la emergencia histórica de la vanguardia ya no existieran, sino porque no se podía confiar a los historiadores del arte o críticos oficiales la tarea de dar a conocer e interpretar la vanguardia. Resumiendo, la revitalización de las demandas intelectuales de unos artistas que también querían escribir, tenía que basarse en la excavación y reconstrucción histórica de un pasado inaccesible u opaco. Es por esto por lo que a finales de los sesenta y principios de los setenta, el artista tuvo que convertirse necesariamente en el historiador y el crítico de su propia producción, para poder desafiar las aporías del modernismo y su antagonismo constitutivo hacia el artista como pensador. El resultado de este proceso fue doble: la reinserción del artista en comunidades de autoaprendizaje y nuevas redes de formación artística y social (*Bildung*), y coextensivamente, el establecimiento de un programa extendido de autodidactismo teórico que, en gran medida, no surgió tanto de la academia como de las escuelas obreras y grupos de lectura obreros. Huelga decir que es fácil sobrevalorar los efectos políticos y pedagógicos de estas transformaciones, pero así y todo, los artistas estaban obligados a compartir un desafío: o llevaban a cabo este trabajo teórico e histórico personalmente, o el trabajo se

quedaría sin hacer. Por tanto, en este respecto, la reconfiguración del artista-como-pensador se podría entender como un efecto de la *infrateorización* del arte avanzado en el periodo de la reacción al modernismo y el *pathos* de la desaparición de la vanguardia de las historias de la práctica artística operativas.

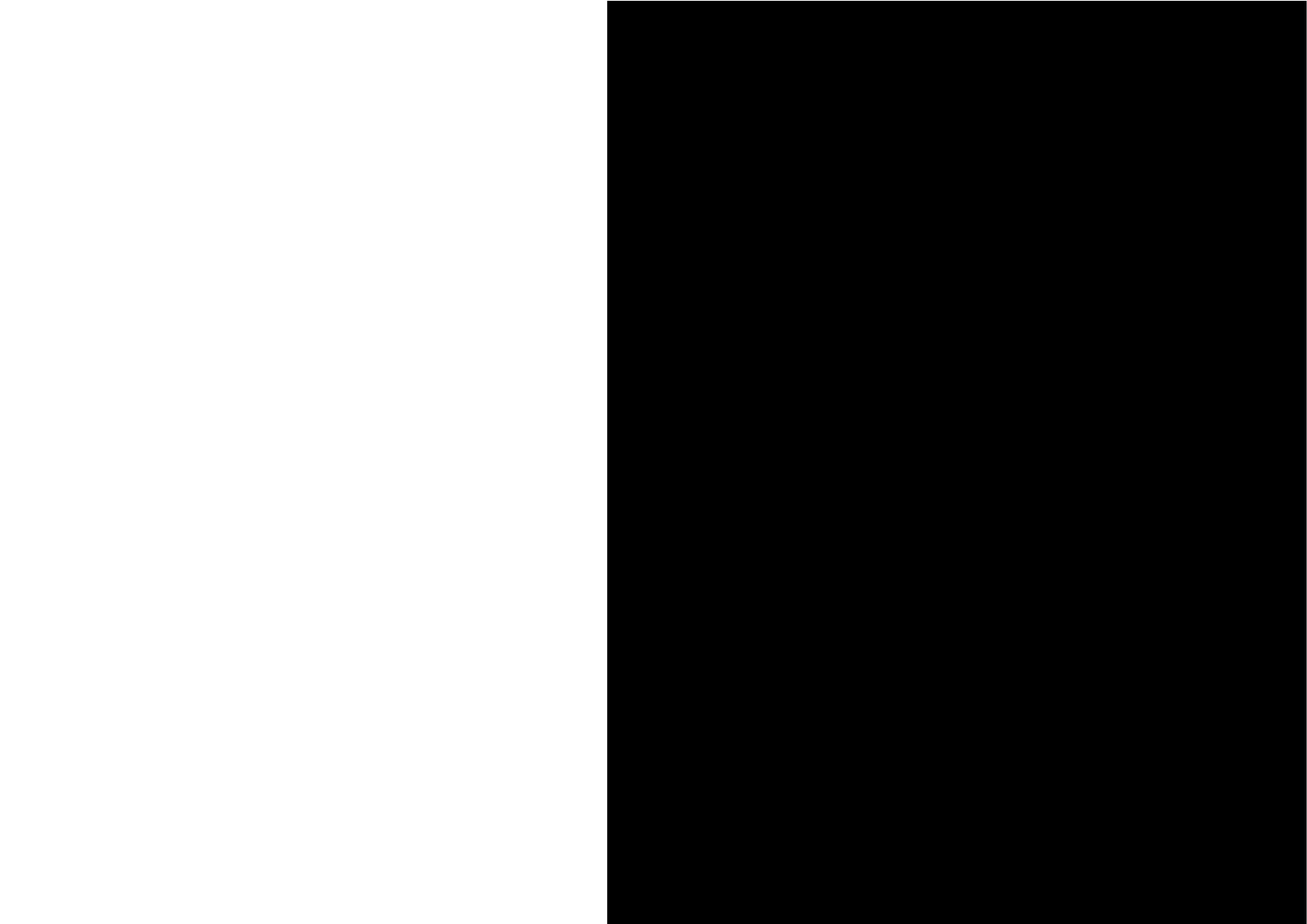
Sin embargo, hoy en día —sólo treinta y cinco años después de esta ruptura— el artista opera en un campo postconceptual en el que la teoría es un material constitutivo y cotidiano de reflexión, agencia y representación dentro y fuera del estudio. De hecho, del mismo modo que las instituciones y las estructuras de apoyo al arte han crecido y se han solidificado a nivel global durante este periodo, la producción teórica *en* el arte, *sobre* el arte y *en cuanto que* arte (en cuanto que el contexto sostenedor y declarativo en el que el arte emerge) ha conseguido una extraordinaria hegemonía. Hoy en día, el artista —en su condición genérica y postartesanal— trabaja con, sobre y en la negociación crítica con un enorme campo de textos históricos y teóricos sobre lo moderno en el arte como el medio que proporciona a los y las artistas las habilidades y competencias necesarias. En otras palabras, con el saber-hacer que les permite saber qué “hacer” o “producir”, o cómo permitir a otros que “hagan” y “produzcan” en su nombre. En este sentido, el artista-como-pensador es hoy por hoy una figura tan dominante como rutinaria en este mundo inmaterial exponencialmente extendido del juicio estético (incluso a pesar de que los mercados sigan acorralando violentamente todo lo que los artistas piensan en una forma asimilable e intercambiable). Así que, a grandes rasgos, lo que en su día fue una condición del autodidactismo y de las necesidades cotidianas de la renovación artística, se ha convertido hoy en algo que se gestiona de forma profesional. El artista ha asimilado la “teoría” no ya como un anexo de la práctica, sino como una práctica teórica propiamente dicha.

Ahora bien, si esto parece anunciar una interdiscursividad sin precedentes entre lo que los artistas hacen como pensadores y lo que los teóricos hacen como pensadores y lo que los comisarios hacen como pensadores —en la medida en que la producción de la obra de arte contemporánea es invariablemente sensible a la red y transitiva— este intercambio del trabajo intelectual del artista con el trabajo de los y las no-artistas no se debería confundir con un profesionalismo *regresivo*, con una especie de desarrollo profesional casposo a la imagen y semejanza de la nueva clase media funcional. Esta caracterización resulta demasiado burda e instrumental, como si el auge del artista-como-pensador y estas formas de interdiscursividad fueran sólo un ataque continuado a la independencia y autonomía del arte: es decir, se presupone que al integrar al arte en la universidad de forma completamente constituida, la independencia y negatividad del arte pueden ser controladas y evaluadas más eficazmente. En lugar de ello, lo que está emergiendo es algo más interesante y menos restrictivo: la inserción del arte en los marcos de investigación de la universidad proporciona el *espacio autodirigido* necesario para que los artistas evalúen, avancen y reenmarquen su condición postartesanal y postconceptual. En este sentido, el desarrollo generalizado de programas de doctorado para artistas en el Reino Unido y Europa no debería entenderse como una sobreprofesionalización de los artistas en condiciones de desempleo generalizado o infraempleo de los artistas, sino como una oportunidad para reconfigurar lo que esa *Bildung* en cuanto que forma ejemplar de educación podría significar para los artistas hoy,

en un clima de extrema hostilidad hacia la investigación hacia el arte como investigación que se desarrolla al margen de la academia. En otras palabras, la creciente disolución del *ethos* romántico del artista mediante la asimilación del arte en las estructuras de la vida universitaria supone una oportunidad para desarrollar nuevas formas de autonomía crítica en el arte y, por tanto, ofrece la oportunidad de producir programas de investigación cultural agonísticos o incluso revolucionarios.

Así pues, la incorporación del arte en la academia no constituye, en sí misma, la academización del arte, del mismo modo que la mercantilización global del objeto artístico no supone la completa erradicación de sus valores de uso. Se trata de la falacia postsituacionista del capital-devenido-imagen. Por tanto, es un error asumir que el “territorio incierto de la teoría del arte” es resultado de una interdisciplinariedad promiscua o débilmente pragmática que se desmana en estas nuevas condiciones de producción intelectual. Sin duda, este tipo de interdisciplinariedad puede conducir fácilmente a prácticas y teorías inocuas o meliorativas, y proporcionar toda una serie de coartadas para la apropiación reaccionaria de la condición postartesanal del artista (por ejemplo, definiéndolo como un emprendedor o emprendedora nómada). Los que trabajamos en este sector vemos y experimentamos este hecho de forma cotidiana, sobre todo a medida que el sistema universitario se prepara para llevar acabo nuevos ataques sobre las artes y las humanidades como refugios de la disensión y el pensamiento antipositivista. Pero la Universidad, incluso en este periodo de contradicción social, idiotéz y brutalismo neoliberal, sigue siendo un lugar donde los artistas, en cuanto que pensadores, pueden mover hacia delante las limitaciones sociales del arte. La informalidad del estudio y del “mundo del arte” no consiguen hacer lo mismo de forma sistemática, en la medida en que no consiguen establecer las condiciones colegiales para la producción de un *Bildung*, sobre todo en un momento en el que la variedad intelectual del arte contemporáneo institucionalizado a nivel de las bienales internacionales producen la anomia de la “diversidad gestionada”.

Este modelo de arte-hacia-la-investigación sugeriría, por tanto, que el programa de doctorados universitarios para artistas representa un modelo clásico de espacio de enclave para la renegociación radical del arte y del artista en el momento histórico de la dispersión y disolución social del artista, un lugar donde el o la artista puede expandir sus intereses en una “atmósfera de apoyo a la investigación”. Pero es mucho más que esto. Esta supuesta “academización” del arte, es también una oportunidad para generar nuevas formas de entrenamiento crítico dentro de los problemas y los marcos de la práctica artística avanzada. Es decir, sin la expansión de los programas para artistas, la relación funcional entre la universidad y la práctica y teoría artística, serían más débiles política y teóricamente. De hecho, los más ambiciosos programas de doctorado para artistas poseen un rol pedagógico explícito: el construir las cuadrillas pioneras que darán forma a la dirección progresiva de futuras luchas artísticas y culturales. Por tanto, que los artistas abandonaran la idea de tener doctorados, ya se basen éstos en la teoría o en la práctica, para defender un sentido más antiguo de autonomía artística al que siguieran aferrados, sería rendirse a esos que confunden la resistencia del arte a la instrumentalización con su resistencia a la teoría.



MOSTRAR Y DEMOSTRAR: ARTE E INVESTIGACIÓN

José Díaz Cuyás

Profesor de Estética en la Universidad de La Laguna. Entre sus publicaciones destacan la edición del catálogo *Encuentros de Pamploña: Fin de fiesta del arte experimental*, (MNCARS, 2009); el catálogo razonado *Ir y venir de Valcárcel Medina*, (Fundació Tapiès, 2002); así como la edición del libro *Cuerpos a motor*, editado por el CAAM de Las Palmas y el CGAC de Santiago de Compostela en 1997. Desde los años 80 viene impartiendo conferencias y publicando artículos en revistas especializadas. En la actualidad es director de *ACTO: revista de pensamiento artístico contemporáneo* (edición digital: *revista-acto.net*).

La actual polémica en torno a la “investigación” en Bellas Artes está propiciada por un problema curricular que, en realidad, viene afectando a los estudios artísticos desde que estos se incorporaron a la Universidad. Es significativo que esta situación, latente desde hace años, se presente ahora como un debate nuevo y urgente justo en el momento en que la I+D+i se ha convertido en la meta y el modelo del saber universal. Es decir, en el momento en que de ningún campo o disciplina académica cabe esperar una investigación que no este supeditada, cuando no determinada, por conceptos tan poco “científicos” —tan subrepticamente ideológicos— como son la Innovación y el Desarrollo.

Al mal ajuste que los estudios artísticos han tenido desde siempre en la Universidad se suma ahora este nuevo e imperioso reclamo dirigido a todo tipo de saber: ¿qué puedes —qué sabes— hacer por la Innovación y el Desarrollo? Una pregunta que, como es obvio, va más allá del debate meramente académico y que ha situado a la práctica artística, de entre todas las disciplinas humanísticas, en la posición más difícil y contradictoria. Desde un punto de vista epistémico no debería haber ninguna objeción en pensar en el arte como un saber, como un tipo de saber-hacer, del mismo modo que también lo sería la tecnociencia. Pero el producir del arte se basa en la acción de mostrar, mientras que el producir tecnocientífico se sustenta en la efectividad y la demostración. La cuestión, en principio irresoluble, parece ser esta: ¿cómo puede demostrar el arte que aquello que sólo alcanza a mostrar —tal como le corresponde— sirve efectivamente a la nueva teleología de la Investigación —entendida como el sumando de la Innovación y el Desarrollo—?

Estos dos párrafos vienen a sintetizar, como tentativa inicial, mi posición con respecto al tema que Yaiza Hernández nos planteó en el encuentro del pasado diciembre. De hecho, constituyen el resumen que por entonces le envié como presentación de mi ponencia. Desde entonces he podido revisar con más detenimiento el bullucioso y, en no pocas ocasiones, sorprendente debate que se ha abierto en estos últimos años sobre la especificidad de la investigación artística¹. Y aunque el encuentro no estaba centrado en la cuestión de la enseñanza en Bellas Artes, las nuevas lecturas han reafirmado mi convencimiento de que la educación artística (los saberes y habilidades que cabe exigirle a un joven que quiere ser artista) ha venido a constituirse en un nudo gordiano desde el que abordar las paradojas y contrasentidos tanto de la nueva universidad como del arte actual. Pero no es este el lugar ni el momento para desarrollar esta perspectiva en profundidad. El presente texto pretende retomar algunas de las cuestiones abordadas en las citadas jornadas. Su intención no es otra que la de ofrecer una primera propuesta de trabajo y un acercamiento provisional a la intrincada red de problemas que allí se plantearon.

Empecemos, en primer lugar, con las dificultades por las que atraviesa el arte en la Universidad. Desde un punto de vista académico, el arte ha venido a constituirse en piedra de toque de la violencia con que la homologación del espacio de enseñanza europeo ha derivado en la uniformidad de un modelo de saber que tiende a ser exclusivista, cuantificable en sus resultados y abiertamente mediatizado por sus fines (políticos y económicos, como es obvio). De entre todas las disciplinas humanísticas la del arte —ligada inevitablemente a un modelo de experiencia— es la que más se resiste a ser abordada como un conocimiento intelectual específico, transmutable en una información o comunicación conceptual —discursiva— y evaluable de un modo mensurable —mediante criterios objetivos y universales. Como es evidente, la primera distinción que habría que establecer aquí es la que separa a un estudiante universitario de un artista, pero aún asumiendo que lo que se evalúa en un estudiante no es lo mismo que se debe valorar en un artista lo cierto es que en

1. Entre los libros más recomendables: Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire?)*, Ginebra: Les presses du réel, 2008; James Elkins, *Why Art Cannot be Taught: A Handbook for Art Students*, Illinois: University of Illinois Press, 2001 y James Elkins (ed.), *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington: New Academia Publishing, 2009; Katy MacLeod y Lin Holdridge (eds.), *Thinking Through Art: Critical Reflections on Emerging Research*, Londres: Routledge, 2005. Así como las variadas revistas-e y los informes institucionales que pueden localizarse en la red.

ninguna otra Facultad ha resultado, y sigue resultando, tan problemático establecer criterios convencionales sobre algo tan elemental como qué es o qué debería ser una tesis propia.

Por lo que respecta al arte como disciplina —si es que puede hablarse del arte en estos términos—, sus vías de transmisión y sus criterios de valor, su *formación discursiva*, a diferencia de lo que ocurre con otras disciplinas universitarias, dependen más del mundo exterior, de lo que Danto llamó en los años sesenta *artworld*, que de la sanción jerárquica del claustro. Lo significativo es que en las últimas décadas el arte más celebrado entre los *connaisseurs*, o cuanto menos una parte muy revelante del mismo, ha heredado de la fase final de la vanguardia, del conceptualismo entendido en sentido amplio, una marcada predisposición hacia el discurso teórico y hacia la autoconciencia de las implicaciones ideológicas de su propia práctica. De manera que hoy asistimos a la siguiente paradoja: mientras en la Universidad los docentes experimentan como una demanda urgente —como una carencia problemática— el agenciarse de un corpus teórico definido, equiparable al de otras disciplinas y del que dependerá su futuro profesional; en el *artworld*, en el sector más representativo del mismo, lo que prima entre artistas, críticos y comisarios es una marcada y asertiva intelectualización del hecho artístico —un exceso no problemático de pensamiento especulativo—, que hace descansar la capacidad de convicción de las obras en una profusa —y en no pocas ocasiones confusa— retórica teórica.

Para ser realistas, y para añadir más complejidad a la situación, habría que insistir en que también en las Facultades y Escuelas actuales conviven modelos o visiones muy diversas del hecho artístico. En algunas de ellas una parte importante del profesorado proviene de las prácticas tardovanguardistas de los años setenta y ochenta. Y entre la plantilla docente hay también acérrimos partidarios de la investigación artística entendida como *practice-based research*. Pero esto no afecta en lo sustancial a la paradoja que acabamos de exponer. Sean partidarios o no del arte como investigación los universitarios, al contrario que críticos, artistas y comisarios, se ven en la tesitura de tener que explicar de manera razonable a sí mismos, a sus colegas, y a la propia burocracia universitaria, en qué consiste esa especificidad. Una cuestión que, a pesar de las promesas de masteres y programas de doctorado ofertados bajo el nuevo lema de la *research*, permanece envuelta en la polémica.

Este paradójico estado de cosas se hace especialmente evidente por lo que respecta a los usos del término investigación. Es un hecho constatable que la palabra *research* se ha constituido en el principal reclamo —y en la principal exigencia— de las numerosas convocatorias dirigidas hoy desde distintas instancias a los jóvenes estudiantes o graduados en arte. Por lo general, se trata de un uso metafórico o, lo que es peor, *naturalizado*, de lo que se entiende por tal en los ámbitos científico y humanístico. No resulta evidente, en absoluto, que la función o finalidad del arte haya sido nunca ni sea en la actualidad la de investigar: es decir, tal y como se entiende en el medio académico, la de contribuir a un conocimiento razonable del mundo. Todas las disciplinas universitarias, incluyendo entre las humanidades a la Historia del Arte o la Estética, podrían hacer suya esta tarea sin mayores objeciones —bien es cierto, que desde posiciones teóricas muy diversas, así como metodológicamente incompatibles. El problema es que así como se puede decir sin violentar su realidad histórica que el arte produce conocimiento,

resulta muy problemático afirmar que ese conocimiento sea del mismo orden que el de un saber razonable (es decir, que pueda tener un valor demostrativo, que dependa de su eficacia o que venga a corroborar o falsar la validez de una hipótesis). Se trata de una diferencia básica pero fundamental. Cuando hablamos de conocimiento en general, no estamos excluyendo ningún modo de experiencia —se puede conocer la razón de las cosas, pero también se puede conocer a alguien, un lugar, a uno mismo, etc. Sin embargo, cuando adjudicamos al arte un modo de conocimiento concebido como un saber fundado —aunque sea presuntamente— en un método o sistema razonable —demostrativo—, al hacerlo eliminamos de un plumazo toda posibilidad de *mediación* artística, en especial el carácter radical y necesariamente procesual de la experiencia que le es propia: a saber, el hecho de que su sentido no descansa en unos supuestos predicados artísticos —comunicables—, sino en aquello que ocurra en el proceso de su propio acontecer, en aquello que toda obra sólo puede mostrar o dar a conocer *en acto*. Eso que se muestra en la experiencia que hacemos de la obra no puede ser traducido ni transcrito, como si se tratara de mera información conceptual, fuera de la situación —del presente temporal y espacial— y de los elementos materialmente significativos que la conforman². Si convenimos que la autonomía del arte sigue siendo un *fait social* —y no hay ningún indicio en el *artworld* que invite a pensar lo contrario—, este carácter radicalmente eventual —como evento y como provisionalidad— del “conocimiento” artístico vendría a constituirse en el principal dispositivo diferenciador entre la experiencia artística y la extrartística. Una diferencia especialmente pertinente para evitar confundir lo que se puede entender de manera razonable, según prescriben las disciplinas universitarias “tradicionales”, con aquello que se puede entender por medio del arte: frente al saber del discurso razonable el saber artístico no nos ayudaría a comprender *algo distinto*, es decir, un contenido específico diferenciado pero equiparable al de otras disciplinas, sino *de otro modo*, es decir, por medio de una experiencia actual (y, en consecuencia, inevitablemente *corporal*) que supone de hecho una negación y subversión del discurso de la razón metódica. Esta insalvable diferencia epistémica es la que siempre ha obligado a la enseñanza artística, desde su reciente incorporación a la Universidad, a mantenerse en un delicado y forzado equilibrio. Una frágil posición que no ha hecho sino extremarse en sus contradicciones con el nuevo Plan Bolonia.

Hay algo de perogrullesco en esta defensa de la singularidad del arte. En apoyo de la distinción que de manera esquemática acabamos de esbozar podríamos traer a colación, siempre en su trazo grueso, posiciones estéticas tan diversas como, entre otras, la Teoría Crítica de Adorno, la Hermenéutica de Gadamer, la Analítica de Wittgenstein, la Deconstructiva de Derrida, así como la teoría de la imagen anacrónica de Didi-Huberman, los análisis pedagógicos de Thierry de Duve o el concepto de cuerpo-medio de Belting. Por lo demás, se trata de una diferencia a la que apela el sentido común de cualquier artista o aficionado: una obra puede interpretarse *como si* fuera un discurso, pero de ello no cabe deducir que pueda ser reducible a enunciados discursivos. Sea el individuo en cuestión consciente de ello o no, esta particularidad irreductible se debe a que en toda obra se quiebra la relación automática y codificada entre signo y significado —una automatización, por cierto, sin la cual no se podría comunicar el saber de ninguna de las disciplinas

2. Este valor de actualidad, como es obvio, seguirá siendo válido con independencia de la intención individual del artista. De modo que también —y especialmente— en los casos más extremos de disolución entre arte y vida nos encontraremos con que es este *obrar*, precisamente, el que abre la posibilidad de una representación artísticamente significativa.

3. Sobre el concepto de automatismo véase Christoph Menke, *La soberanía del arte: La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor, 1997. En especial p. 51 y ss.

universitarias “tradicionales”. Lo que se abre a la comprensión en una experiencia artística descansa en esta quiebra y en este proceso desautomatizador que le es inherente³. Aquello que se aprende en ella no depende de ningún contenido predicativo, sino de la ambivalencia radical de su sentido actual, de esa oscilación irreductible —e irresoluble— entre la claridad del significado y la opacidad de la materia (o dicho de otro modo, esa oscilación irresoluble, siempre en suspenso, entre lo intelectual y lo somático). Pero todo apunta a que en el presente existe una voluntad generalizada por soslayar y minimizar esta diferencia que venimos planteando. Y el principal síntoma de este nuevo estado de ánimo sería el proceso de *naturalización* —inevitablemente ideológico— que en el ámbito del arte viene sufriendo el término investigación.

Nos encontramos aquí con tres elementos interrelacionados que contribuyen a esa naturalización del término y al acrecentamiento del síntoma. En primer lugar, la herencia del carácter autorreflexivo propio de la fase vanguardista, una tendencia que fue llevando a su extremo en su fase final. A medida que avanzaba el siglo pasado se fue haciendo cada vez más evidente la necesidad de una legitimación teórica de las obras ya fuera por parte de los propios artistas o de los críticos afines. Lo que estaba en juego, como en toda exigencia de legitimación era, ateniéndonos a su acepción legal, un problema de autenticación. Desde un punto de vista histórico es evidente cómo, en los últimos sesenta y primeros setenta la credibilidad de una obra, su efecto de autenticidad, descansaba en gran medida en su capacidad de convicción teórica —retórica— que la justificaba. Lo destacable es que tras la despotenciación del mito vanguardista esta exigencia de legitimación ha seguido ejerciendo como dispositivo de autenticación abstraído del horizonte que entonces le otorgaba sentido.

En segundo lugar, y en paralelo con lo anterior, nos encontramos con otro factor más general de orden epistémico. En el marco de la crisis de los mitos modernos y de los consiguientes debates postmodernos, se desarrolló una nueva querrela en torno a la validez de las disciplinas humanísticas tradicionales. Esta subversión teórica, cuyo ejemplo más notorio en nuestro campo sería la creación de la *visual culture* o *visual studies*, se postulaba como un intento de superación de las limitaciones metodológicas e ideológicas de la Historia del Arte. El desarrollo de esta y de otras nuevas ramas de enseñanzas, especialmente en el ámbito anglosajón, han tenido el efecto positivo de obligar a replantear algunas de las categorías y principios disciplinares, pero ha contribuido también a una pérdida autocomplaciente del rigor académico bajo la premisa de la transdisciplinareidad y la transversalidad. Esta laxitud o debilidad de orden epistémico ha favorecido en el campo académico la hibridación de diferentes discursos con resultados desiguales, pero por lo que respecta a la actividad artística, ha venido alimentando, desde la misma institución universitaria, la ambición holística propia de todo artista en ciernes. En este sentido, la transgresión institucionalizada de los límites disciplinares puede interpretarse también como una invitación —legitimada— al artista para que se sienta libre de usar, de manera experimental, cualquier modelo epistémico.

En tercer lugar, nos encontramos, como ya hemos indicado, con el problema curricular. La investigación artística hoy es en buena medida una exigencia sobrevenida por la vinculación de la enseñanza artística a la Universidad, así como por el nuevo modelo de saber basado en el I+D+i por el que se rige.

LA INVESTIGACIÓN COMO INSTANCIA LEGITIMADORA

Detengámonos en esta aparente contradicción entre el arte y sus discursos legitimadores. Puede decirse que con la progresiva “conceptualización” del arte el papel de la teoría ha pasado a percibirse, a un tiempo y de manera inevitable, como una carencia y como un exceso. Carencia porque siendo la investigación el principal problema teórico que plantean hoy la Institución y la Academia nadie sabe a ciencia cierta en qué puede consistir; exceso porque, a su vez, todo el mundo parece dar por supuesta su existencia. Pero el hecho de que esta ambivalencia haya pasado a primer plano en la actualidad, en gran medida a causa de los debates curriculares en el marco del Plan Bolonia, no debe llevarnos a engaño. Una primera propuesta de trabajo podría quedar establecida como sigue: la percepción paradójica del papel de una teoría *legitimadora* en el arte —su naturaleza excesiva y carencial— es consustancial a la modernidad, y se evidencia como problemática desde el mismo inicio del proceso de su autonomía.

A la arquitectura “visionaria” del XVIII que, de una manera explícita, pretendían transparentar en sus formas los principios abstractos de la razón se la conoció al poco tiempo como *architecture parlante*. Era una manera irónica de referirse al efecto extravagante que producían aquellas construcciones que se comportaban, que se ofrecían a la mirada, como si se tratara de enunciados graves y grandilocuentes. Las formas de un edificio no sólo parloteaban de manera tautológica sobre la función a la que se encontraba destinado, sino sobre todo decían a voces el discurso —la “metafísica arquitectónica”— que lo legitimaba. Una doble valencia autorreflexiva que, no hay que insistir en ello, guarda un manifiesto aire de familia con el arte de las vanguardias, en especial, con el de su fase última y más extremada en la década de los sesenta. Claro que en las postrimerías del mito *moderno*, a diferencia de lo que ocurría en su fase embrionaria, el recurso al enunciado tautológico y a la legitimación “filosófica” pasó a constituirse, por derecho propio y sin necesidad de más mediaciones, en *obra* final. Nunca se había visto un cubo, un objeto utilitario, un gesto cotidiano, un dato informativo o una superficie monocroma, incluso al vacío y al silencio, platicar de aquella manera. Cualquier cosa podía decir en su forma lo literalmente obvio al tiempo que al hacerlo apelaba a las grandes categorías universales. Aquella primera arquitectura parlante sólo era un aviso del modo en que dará por concluido su ciclo el arte “revolucionario”, como burdas y herméticas *ideas parlantes*. En nuestros días ya no resulta extraño que las obras parloteen sin cesar sobre sí mismas y su “metafísica”, pero lo que chocaba antaño de aquella severa pretensión de elocuencia “utópica” era, precisamente, comprobar el modo en que las figuras se plegaban, instrumentalmente, a una explícita voluntad comunicativa, el modo en que el conjunto permanecía supeditado a unas ideas superiores que, paradójicamente, deseaban exhibirse en su propia desnudez. Lo que entonces sorprendía, en definitiva, era esa suerte de *exhibicionismo* teórico que llevaba a las obras a convertirse en la transcripción expresa de una nueva —y universal— doctrina de la arquitectura.

Es cierto que aquellos arquitectos “revolucionarios” se vieron atrapados entre dos épocas, sin embargo el efecto cómico o ridículo que ya producía entre los contemporáneos sus excesos “metafísicos” no deben interpretarse como una simple cuestión de cambios de gusto. Aquella sobreabundancia teórica era entonces, como ahora,

síntoma también de una carencia. De una borradura. La que resulta de hacer *tabula rasa* para reescribir de nuevo los principios fundacionales y universales del arte del futuro. Por eso resulta tan significativa la historia de su recepción. Sepultados en el olvido por la ironía romántica y el eclecticismo pragmático del siglo XIX, no fueron recuperados hasta que Emil Kaufmann acierte a situarlos, precisamente en los años veinte, como precursores del estilo moderno internacional. El futuro, finalmente, se los tomó en serio, la vanguardia moderna del periodo de entreguerras supo extraer, por primera vez, las consecuencias premonitorias de aquellas formas que con tanta elocuencia exteriorizaban su filosofía. No deja de ser significativo que Ledoux, el más representativo entre aquellos arquitectos que hacían “hablar a los muros”, se granjeara la fama de “ilegible” tras la publicación de su gran legado teórico, *L'Architecture*, y esto precisamente por las dificultades “conceptuales” de su lenguaje⁴. Al parecer, era más sencillo que las paredes hablaran sobre los universales, que explicar con claridad en un discurso razonado las nuevas categorías “de todos los géneros de edificios conocidos en el orden social”. Ya lo hemos visto, exceso de teoría por un lado y, de otro, carencia. Salvando las distancias —que, en este caso, son considerables—, Kosuth vendría a ser en el s. XX el caso más paradigmático —y extremo— de un artista de contenido deliberadamente filosófico en su práctica que, de manera paradójica —o consecuente, según se mire—, resulta de igual manera “ilegible” conceptualmente.

A cualquiera que esté familiarizado con el arte contemporáneo no le resultará difícil rastrear hasta hoy mismo, con la debida articulación histórica, esta contradictoria relación del artista —o de las obras— con su discurso de justificación teórica. Por lo que respecta al siglo XX sería problemático pretender más bien lo contrario, localizar alguna figura verdaderamente influyente en la que no se produzca de manera palmaria esta discordancia. El problema no estriba, como es obvio, en la mayor o menor capacidad del artista para reflexionar por escrito sobre su obra, ni tampoco atañe, por supuesto, a una supuesta y burda distinción entre teoría y práctica. Si hemos traído a colación el ejemplo de los arquitectos utópicos es precisamente porque en su caso, especialmente en la obra y proyectos de Ledoux, se hace manifiesto que son las obras las que empiezan a resultar “parlantes”, expresión consciente de un determinado, y pretendidamente original, *discurso* arquitectónico. Lo que resulta una novedad de época es la necesidad generalizada de legitimación doctrinaria a la que se ve abocado el arte en la era de su autonomía. Es la cesura fatal que resulta de la conversión de la Naturaleza en Historia. La decapitación de Luis XVI marca el paso definitivo de una sociedad fundada sobre la Naturaleza a otra fundada en la Historia. En el arte este paso supone una relación nueva con el pasado: el oficio ya no se transmitirá por tradición de un artista a otro bajo la supervisión de la Academia, sino que su legado comienza verse mediatizado —y, en buena medida, cortocircuitado— por el surgimiento de la conciencia histórica, por los discursos dominantes de esas dos disciplinas incipientes que son la Historia del Arte y la Estética. Como templo de la memoria histórica, el Museo pasará a constituirse en el depositario de los valores artísticos. La desubicación de las obras, su desarraigo y reordenamiento según los modernos modelos de saber, es el paradigma de esa nueva relación con el pasado, mediatizada por el discurso reflexivo y por la recién bautizada experiencia estética —como cara y cruz de un mismo fenómeno.

4. Véase Anthony Vidler, *Ledoux*, Madrid: Akal, 1987, p. 147.

5. Sobre el sistema de Bellas Artes y sus modelos de enseñanza véase De Duve, *op. cit.*, especialmente el capítulo 1.

6. Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid: Taurus, 1992 (1970), p. 9.

Hegel supo verlo en su momento con una lucidez premonitoria, la proliferación de la reflexión conceptual sobre arte era indicativa de que éste ya no desbordaba de vida la cultura a la que pertenecía, de que el “imperio de lo bello” había entrado en su era póstuma. Bien es cierto que de todo esto hace ya dos siglos, en realidad, poco más o menos el tiempo que hace desde que se instituyó el sistema de las Bellas Artes. Pero de eso estamos hablando, de los problemas que entraña una investigación —que se sobreentiende reflexiva y razonable— en nuestras actuales Facultades de Bellas Artes. Si nuestra propuesta inicial tiene base histórica, de ella cabe deducir que esta relación paradójica entre arte y teoría (como doctrina o sistema conceptual que legitima —autentifica— “razonablemente” las obras) es consustancial al propio desarrollo del sistema de las Bellas Artes. Un sistema que aún permanece en parte vigente en el ámbito académico, a pesar de que entró en crisis ya por la década de los sesenta.

LA INVESTIGACIÓN COMO EVIDENCIA

A la separación entre géneros propia de los inicios de la modernidad, le siguió, en el periodo vanguardista, la distinción entre los medios de los que se valen las llamadas “artes plásticas”. Pero el sistema de las Bellas Artes, sustentado primero en la especificidad de los géneros y después en la de los medios artísticos, no perderá su vigencia hasta el momento en que la idea del “arte en general” se haga convincente y dominante⁵. La figura de Duchamp, y sobre todo su recepción en los sesenta, asume el protagonismo de este cambio de paradigma que supone la pérdida irremediable de los límites entre las artes —de los límites del arte.

La infinitud a la que éste se ve abocado desde entonces es la que llevó a Adorno a iniciar su *Teoría Estética*, hacia finales de la década, con aquella célebre declaración sobre su falta de certeza. Merece la pena volver a leerla atentamente:

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse a ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o aproblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución⁶.

A esta sentencia, con esa primera frase paradójica e intempestiva —es evidente que nada es evidente—, debemos otorgarle un carácter epocal, testimonia el momento de despegue definitivo del arte hacia la libertad infinita. Aunque su carrera hacía lo ilimitado había empezado mucho antes, por lo menos desde la época en que comienza a concebir su tarea como la expresión de ideas o pasiones sublimes —“metafísicas”. Pero lo destacable para nuestro tema, más allá de que suponga una declaración tácita del desplome del sistema de las Bellas Artes y del discurso estético que lo acompañaba, es su insistencia en eso “que se ha perdido” al dejar de concebirse el arte como una labor no reflexiva ni problemática. Es decir, aquello que se abandona cuando el arte deja de ser un oficio percibido culturalmente como algo evidente en sí mismo. A todas luces con quien está aquí dialogando entrelíneas es con Hegel, al que citará expresamente poco más adelante para atribuirle el mérito de haber despertado al arte de su *ingenuidad*. Lo significativo es que lo hará para lamentarse de inmediato de un nuevo modo de ceguera propia

del arte emancipado: “ahora el arte venda sus ojos con una ingenuidad al cuadrado al haberse vuelto incierto el para-qué estético”⁷. Esta ingenuidad de segundo orden, no presupondría, como la primera, una falta de reflexión, sino que, según se deduce de su argumentación, sería un nuevo modo de ingenuidad surgida dentro del horizonte autorreflexivo que recorre todo el arte de la modernidad y que habría terminado, por entonces, socavando sus propios presupuestos. “La autonomía”, asegura, “comienza a mostrar signos de ceguera”. Resulta tentador pensar que con aquel despertar de la ingenuidad y con esta nueva caída se cierra un ciclo: el que comienza con la denuncia de un exceso de reflexión y termina constatando hacia 1970, en el final de la vanguardia, por causa —o a pesar— de ese mismo movimiento reflexivo, una nueva forma de ceguera: la que extrapolando su argumentación nos atrevemos a denominar como *ingenuidad reflexiva o teórica*. Lo significativo es que este nuevo modo de ingenuidad —que tiende hoy a percibirse culturalmente como evidente—, es propia del momento histórico en que el arte mismo ha dejado de ser evidente, es decir, se ha visto obligado a revolverse contra su propio concepto llegando a convertirse en “algo incierto hasta en sus fibras más íntimas”. Ya hemos visto cómo aquello que el arte pierde al abandonar su estado de ingenuidad cultural no puede ser compensado en su fase de autonomía, pero a esta pérdida se vendría a sumar ahora otra nueva que atañe a la posibilidad misma de lo artístico. Bien es cierto que aquello que en el arte se debilita o desaparece resulta compensado mediante el engrosamiento y la expansión, justo por aquellos años, de la *institución arte*. El “concepto” de arte languidece, pero su institucionalización y, en consecuencia, sus *dispositivos* de legitimidad social, se fortalecen. No es de extrañar que en la misma etapa en que nos enfrentamos a la enorme dificultad de dar cuenta desde el pensamiento reflexivo ya no de los significados, sino si quiera de los propósitos del arte (tal y como testimonia la propia *Teoría Estética*), nos encontremos con una ingenuidad de nuevo cuño que tiende a renovar, amparándose en su carácter autorreflexivo, su pretendida evidencia cultural. Una restauración de la evidencia que descansaría en esta ocasión en una retórica reflexiva hipertrofiada. Así, una vez que el arte ha quedado reducido a la *institución arte*, la tarea del artista debería limitarse a reflexionar sobre esta supuesta situación de hecho, al ejercicio de eso que se ha dado en llamar *crítica institucional*. En este caso, como es obvio, el efecto de autenticidad descansaría exclusivamente en la capacidad de persuasión teórica del discurso —crítico— de la obra. De nuevo, demasiada teoría. O demasiado poca, según se mire.

De entre todas las argumentaciones a favor de la investigación artística la que defienden los artistas de esta tendencia es la que resulta más seductora en la escena artística actual. Habría, pues, dos motivos fundamentales y correlacionados por los que hemos optado por detenernos brevemente en los argumentos de Adorno. De una parte, por el importante papel que la Teoría Crítica, y el propio Adorno como fuente de autoridad, juegan en esta renacida y autocomplaciente ingenuidad teórica —crítica— que el arte ha asumido en las últimas décadas. De otra, porque en su teoría estética podemos encontrar una precoz argumentación contra esa nueva ingenuidad que se ha instaurado en el *artworld*, con tan aparente naturalidad, que hoy se manifiesta como algo evidente en sí mismo. Esta sería pues, nuestra segunda propuesta de trabajo: el arte autónomo, en su fase más reciente, tras la despotenciación del mito vanguardista, ha desarrollado una nueva modalidad de ingenuidad

sustentada en la hipertrofia retórica de su carácter autorreflexivo, gracias a la cual tiende a ocultar, bajo una legitimación teórica explícita y presuntamente crítica, la radical precariedad e incertidumbre de su propia tarea.

EJEMPLOS

La figura del artista actual se corresponde cada vez más a la de un turista epistémico. La visita a cualquier *formación discursiva*, ya pertenezca a la historia del arte, al psicoanálisis lacaniano, a la filosofía postestructuralista, a las teorías de género, a los estudios visuales o postcoloniales, a la sociología, a la antropología o a la física cuántica, puede permitirle hacer una provisión de *recuerdos* que servirán —de vuelta al *artworld*— como fuente y fundamento conceptual de la obra. No se trata en absoluto de una posición de desventaja o necesariamente negativa. Partiendo de la base de que en el ámbito turístico sí se ha realizado la utopía del “todos somos turistas”, las bondades o debilidades de estos viajes epistémicos a los que aludimos dependerán, como ocurre con cualquier tour, del modo en que cada individuo los afronte. El peligro estriba, también aquí, en confundir lo que haya de verdad en el viaje con la ilusión de autenticidad provocada por el propio *dispositivo* turístico o, trayéndolo más directamente al terreno que nos interesa, en confundir lo que pueda actuar de verdad en la obra, con la ilusión de autenticidad provocada por el *dispositivo* del *artworld*.

Y puestos a comparar dispositivos, el del arte hoy resulta cuanto menos tan perverso y equívoco como pueda serlo el del turismo, no en vano los dos se fundamentan en el deseo más o menos consciente de alcanzar una “experiencia auténtica”⁸. Resulta significativo que tras el desencantamiento de la vanguardia a principios de los setenta —y de la consiguiente desaparición del horizonte social del mito revolucionario—, la posición más seductora, a la que se ha venido otorgando mayor credibilidad en la escena artística, sea esta a la que acabamos de aludir y que Thierry de Duve ha denominado como *actitud crítica*. Una posición que con el tiempo convive y termina confundiendo con la simple y nominal *actitud artística*⁹. Del artista ya no se valora el *talento*, como ocurría en tiempos de la academia, ni tampoco la *creatividad* según el modelo romántico heredado por las vanguardias. Con el derrumbe de los grandes mitos de la modernidad teorizado por las corrientes postestructuralistas y neomarxistas la idea de creatividad se volvió sospechosa e ideológicamente insostenible. Antes de sufrir el menosprecio de la ironía distanciada del pensamiento tardomoderno la idea de creatividad había servido de piedra angular, como trabajo liberado, a toda empresa pedagógica vinculada a un proyecto utópico revolucionario. Pero a partir de la década de los setenta el efecto de autenticidad de la obra comienza a descansar en un concepto tan dúctil y acomodaticio, tan falto de contenido, como el de *actitud*. La función del artista ya no consiste tanto en el juego de la invención, por entonces desacreditado, como en el de la interrogación de su propio “mundo”, en la crítica o la deconstrucción, como hemos indicado más arriba, del arte entendido ahora como institución. Mientras tanto, el concepto de creatividad ha evolucionado de su contenido utópico inicial al solapamiento con las equívocas apelaciones al carácter creativo del “nuevo” capitalismo.

El problema de muchas de las obras producidas desde esta *actitud crítica* es que parecen sustentarse en un principio de verdad, ideológico, que sólo admite ser criticado desde la pertinencia

8. En relación con el turismo y sus dispositivos de autenticidad véase el clásico de Dean MacCannell, *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Barcelona: Melusina, 2003 (1973).

9. De Duve, *op. cit.*, p. 37.

exclusivamente política de su discurso. De este modo la corrección política deriva automáticamente en corrección artística, y la obra como tal puede permanecer parapetada tras el escudo protector de esa incuestionable “verdad” a la que apela. Criticarla negativamente supondría mantener en lo político una posición contraria a la que quedaría reflejada en la obra. Pero, con toda evidencia, también aquí habrá que distinguir (mientras se acepte el juego de la mediación artística) entre lo que el artista dice que hace y lo que manifiestamente hace. Lo contrario sería incurrir en una actualización de la falacia intencional producida en este caso por el espejismo de la teoría —ideología. El caso de Beuys resulta paradigmático en este sentido. Se puede mantener un prudente escepticismo ante la solidez teórica de sus sermones sobre la escultura social y, sin embargo, apreciar con abierta sinceridad la validez de su obra. O bien se puede dar el caso contrario. Un ejemplo de la brutalidad en que puede incurrir esta *actitud crítica* lo tenemos en la pieza *Marx Lounge* que el artista Alfredo Jaar ha instalado recientemente, tras su paso por Liverpool, en el CAAC de Sevilla¹⁰. La obra consiste literalmente en una habitación roja con una mesa en la que se encuentran depositados libros de Marx y sobre Marx. Supone, por tanto, una invitación por parte del artista a que leamos libros de teoría política. Pero aparte de colocar en un museo institucional de la Junta de Andalucía los textos marxianos como lo estarían en un expositor de feria, en la obra no hay mayor mediación por parte del artista que el simple *acto* de invitar a su lectura. Una recomendación meramente testimonial por lo inadecuado del lugar, lo que plantea, ya de entrada, una contradicción entre lo que es y lo que pretende; pero lo que realmente convierte en fallido este “radical” testimonio político es lo que se adivina en su *actitud* de anacrónicamente romántica y engañosamente esencialista: la equívoca relación paternalista que el autor, como conocedor de la “verdad” —en este caso social— pretende mantener con su público. El artista pasa así a convertirse en profesor y el público, si le sigue el juego, en alumno disciplinado. Como nuevo demiurgo nos prepara una lección —lectura— y nos ofrece el escenario para hacer una “investigación” o una “reflexión” política bajo la salvaguarda del pensamiento crítico. Ningún peligro, ningún automatismo se quiebra. No hay nada en la obra, ni en la banalidad de lo que expresa, ni en las confortables y equívocas relaciones —simbólicas, institucionales e intersubjetivas— que establece, que haya sido llevado de verdad en acto a un estado crítico. Tampoco —y sobre todo— por lo que respecta a su pretendido carácter emancipador.

Tomemos para terminar el ejemplo de una artista interesante, Hito Steyerl, que practica la *crítica institucional* y que es abiertamente partidaria de la investigación artística. De nuevo debemos separar aquí el valor que nos merezca su obra, de la validez que le demos a su teoría. En un texto muy divulgado de 2010 propone analizar la investigación artística desde la perspectiva del conflicto o “para ser más exactos, de las luchas sociales”¹¹. En este sentido, afirma, los debates actuales no reconocen el legado de una historia internacional de la investigación artística entendida, en relación con Peter Weiss, como una “estética de la resistencia”. Entre los antecedentes remite a métodos de investigación artística ligados a movimientos sociales o revolucionarios como sería el caso del formalismo ruso, el fotoperiodismo de la *Farm Security Administration*, el cine ensayo de Hans Richter, la resistencia anticolonial de Chris Marker y Alain Resnais, el *Ensayo como forma* de Adorno, la deriva

10. <http://www.juntadeandalucia.es/cultural/caac/programa/jaar11/frame.htm>

11. Hito Steyerl, “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict”, en *MaHKUzine. Journal of Artistic Research* 8, invierno, 2010. http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf

En castellano en *eipcp. Instituto europeo para políticas culturales progresivas*, <http://eipcp.net/transversal/0311steyerles>

12. En ausencia de una definición, el ejemplo que se nos ofrece es una obra de la propia autora, *The Building* (2009), en la que se habría desarrollado una investigación sobre las huellas del trabajo esclavo del nazismo en el edificio que alberga la Academia de Arte de Linz, en aquel año en que esta ciudad era Capital Europea de la Cultura. Descubrir que los radiadores del edificio podrían provenir del desmantelado campo de concentración de Mauthausen es, sin duda, un dato de interés para la historia local, y muy bien puede constituirse en motivo para el desarrollo de una obra artística o literaria. Pero este hallazgo en sí, sin más articulación discursiva, no puede entenderse como una investigación —en el sentido de la demostración o falsación de una hipótesis que contribuye a un conocimiento racional del mundo. Sencillamente porque no hay nada *demostrativo* en este descubrimiento con respecto al conocimiento de la historia cultural, social o política local. Sólo *muestra* o señala un dato significativo del pasado concreto e individual de un edificio público. Aquí se confunde la investigación en el sentido académico o disciplinar, con la investigación entendida como pesquisa detectivesca o policial —siempre vinculada al *caso*, nunca con valor demostrativo o generalizable más allá del *suceso* en cuestión. Una acepción del término investigar, que en efecto, mientras no pretenda hacerse pasar por una metodología disciplinar, mantiene afinidades con el proceder artístico.

13. Un ejemplo conocido: *Histoire(s) du cinéma* de Godard (1988-1998) no pertenece, como formación discursiva, a la Historia del Cine, ni tampoco a la Historia Contemporánea, sino que, como es obvio, consiste en eso que denominamos una *Película*. Por ese motivo puede decirse de ella que es hermosa y terrible. Bien es cierto que se puede aprender más sobre Historia y Cine contemplando esta pieza de cine ensayo que leyendo disciplinados y metódicos tratados de Historia del Cine. Pero esto no es debido a que constituya una investigación en el sentido académico, sino, muy al contrario, a que nos ofrece en acto *otra* forma de comprender que quiebra los automatismos de los discursos disciplinares. A que se trata, sencillamente, de una obra —de mediación artística— lograda.

situacionista, los *cut-ups*, la antropología deconstructiva y surrealista, la historia oral, etc. Lo que uniría todas estas diferentes modalidades de investigación sería su vínculo político —una función política, por otra parte, válida en tanto *actitud*, sin mayores distinciones ideológicas—, aunque en ningún momento se explica lo que se entiende por investigar¹². Que el arte pueda tener esa función se deduce como algo evidente de su naturaleza crítica o política. La investigación artística —y por extensión la disciplina— quedaría así supeditada a la posición ideológica del artista, lo que entraña no pocos problemas si trasladamos lo que puede tener credibilidad en el *artworld*, a lo que puede tener una mínima credibilidad académica. Por lo pronto, una Facultad de Bellas Artes basada en este modelo disciplinar sería la única que justificaría su programa de investigación en la segregación entre los estudiantes correctamente *engagés*, de los incorrectamente *engagés*. Quedaría por determinar cómo y por quién podría establecerse administrativamente esta corrección política.

Pero vamos a centrarnos en un solo párrafo en el que se adivina la principal contradicción de esta modalidad de *research*. Tras sostener que toda investigación artística es un acto de traducción, la autora afirma que también “las denominadas obras de arte autónomas”, traducen de un lenguaje a otro aunque “no tienen ninguna pretensión en absoluto de participar en ningún tipo de investigación”. Eso no significa que no puedan ser cuantificadas o formar parte de prácticas disciplinares. Lo que diferenciaría a estas obras es que no ponen en peligro “la división del trabajo establecida entre historiadores del arte y galeristas, entre artistas e investigadores, entre la mente y los sentidos”. El párrafo finaliza con la siguiente frase: “De hecho, gran parte de la animadversión conservadora contra la investigación artística proviene de una sensación de amenaza por la disolución de estas fronteras y este es el motivo por el cual, con frecuencia, en la práctica cotidiana, se niega que la investigación artística sea ni arte ni investigación”.

Como vemos se establece una diferencia entre arte autónomo no investigador y arte de investigación —comprometido en las luchas sociales. Se trata de una vieja polémica, que ahora retorna en forma de debate disciplinar. El arte inauténtico, que no “pone en peligro la división del trabajo” sería el autónomo, y el arte auténtico sería el que “investiga” políticamente. Pero al separar de este modo el arte autónomo del que no lo es, se olvida la diferencia fundamental, la que hace del propio arte un “mundo” autónomo. La autonomía del arte no depende de la voluntad —de las buenas o malas intenciones— del artista. Es, como ya hemos insistido, un hecho social. El arte expresamente político también permanece como autónomo desde una perspectiva cultural. Y como, es obvio, los valores artísticos y políticos de una obra no pueden depender del grado de vinculación consciente del artista con las “luchas sociales”. La mediación artística supone que algo, oculto en la vida social, se muestre en acto, no tiene como tarea la enunciación demostrativa de ningún aspecto de lo real. El riesgo de este planteamiento consiste en contribuir a la ilusión —mientras sigamos hablando de arte— de que la *actitud* asertiva del artista puede poner en peligro, por sí misma y como si se tratara de un acto mágico, nada menos que la “división del trabajo”. La negación de que el arte sea investigación —de que su naturaleza es ajena y contraria a ese proceder— no presupone necesariamente una posición política conservadora, ni tampoco un temor a la disolución de las fronteras¹³.

Puede, por el contrario, estar fundada en la sospecha, confirmada por el modo en que se ha *naturalizado* el término en el “mundo” del arte, de que no es sino el fruto de una nueva y generalizada forma de *ingenuidad* —tan difícil de distinguir en la práctica, como se sabe, del mero cinismo. Una nueva modalidad de evidencia que cumple un papel ideológico gracias al cual el *artworld* puede presumir una función social e ilusionarse con la fruición de una “experiencia auténtica”: la que le ofrece, de manera complaciente, su retórica *crítica*.

Mientras tanto en los Museos y Centros de Arte, en las Ferias y Bienales, en las Facultades y Escuelas nos apresuramos por acreditar lo que ya todos damos por supuesto, que en el horizonte de lo artístico ha surgido una nueva función mítica que nos va a permitir recuperar la credibilidad social perdida en la últimas décadas: el *arte* de investigar. El doctor Faustroll lo había profetizado mientras todo el mundo se tomaba a chufra sus lúcidos teoremas: “La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que concierta simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad”¹⁴. Una definición que por fin puede ser asumida sin ningún escrúpulo en la nueva jerga de los proyectos de investigación artística en I+D+i. A buen seguro corroboraría con satisfacción la conclusión del texto de Steyerl, justo en el párrafo siguiente, cuando viene a confirmar que la susodicha investigación artística, aparte de consistir en una “estética de la resistencia” produce, por añadidura, una “tracción hacia la producción de saber/arte aplicado o aplicable, que puede emplearse para la innovación empresarial, la cohesión social, el marketing urbano y miles de otros aspectos del capitalismo cultural”.

14. Alfred Jarry, *Hechos y dichos del Dr. Faustroll*, *Patafísico*, Barcelona: Madrágora, 1975 (1898).

INTER/MULTI/CROSS/TRANS
THE UNCERTAIN TERRITORY
OF ART THEORY IN THE AGE
OF ACADEMIC CAPITALISM

Director:
Yaiza Hernández Velázquez

This book is a part of the project "Proceedings", publications collecting the different seminars and courses developed within Montehermoso's programming. This is a compilation of the different lectures that took place as part of the course *Inter/Multi/Cross/Trans. The Uncertain Territory of Art Theory in the Age of Academic Capitalism*, held in the Center on 3 and 4 December 2010.

INTER/MULTI/CROSS/TRANS. THE UNCERTAIN TERRITORY OF ART THEORY IN THE AGE OF ACADEMIC CAPITALISM

Yaiza Hernández Velázquez

Independent researcher and PhD candidate at the Centre for Research in Modern European Philosophy (London). She has previously worked, among other things, as director of CENDEAC (Murcia), curator at CAAM (Las Palmas de Gran Canaria) and tutor at the School of Fine Arts, Middlesex University (London). She has also worked frequently as an editor, translator and visiting lecturer in several academic and artistic institutions.

1. Among several publications dealing with “artistic research” that came out around the time are M. A. Holly and M. Smith (eds.), *What is Research in the Visual Arts?*, 2009; J. Reardon (ed.), *Ch-changes*, 2009; S. H. Madoff (ed.), *The Art School*, 2009; J. Elkins, *Artists with PhDs*, 2009; K. MacLeod and L. Holdridge (eds.), *Thinking Through Art*, (2005) 2009 and G. Sullivan, *Art Practice as Research*, 2009. Not to mention the countless seminars, conferences, symposia and online journals dealing with the same.

2. See www.ehea.info for the heroic border-busting version. A more pedestrian account of the EHEA appears in L. Alegre and V. Moreno (eds.), *Bolonia no existe*, Gipúzcoa: Hiru, 2009. Great Britain is today second only to the United States in terms “global education” market share, although its composition is rapidly being reconfigured (it remains to be seen, for example, whether China will continue to send its students abroad or will opt instead for securing degree-granting powers from foreign universities). See Andrew Ross, “The Rise of the Global University” in The Edu-factory Collective (eds.), *Toward a Global Autonomous University*, New York: Autonomedia, 2009, pp. 18-31. An analysis of the U.S. model, where the miseries of the Bologna process can be more clearly fathomed, is offered in Sheila Slaughter and Gary Rhoades, *Academic Capitalism and the New Economy. Markets, state and higher education*, 2004 and (with Larry L. Leslie) *Academic Capitalism. Politics, policy and the entrepreneurial University*, 1997, both published by Johns Hopkins University Press.

3. Needless to say the preoccupation of schools and faculties of Fine Art with quantifying academic credits in art education predates 2009. It is worth exploring some of the earlier documents produced by networks such as ELIA (European League of Institutes of the Arts), EARN (European Artistic Research Network), UFRAD (European Forum for Research Degrees in Art and Design) and the network of networks SHARE (Step-Change for Higher Arts Research and Education).

4. This is posited as a requirement for doctoral research despite how often research results fail to live up to this requirement. I am not attempting to describe de actual results of each model, but rather to compare their contrasting horizons.

5. Andrew McGettigan “Art Practice and the Doctoral Degree” originally published in *Afterall online* www.afterall.org/online/art-practice-and-the-doctoral-degree (retrieved on 21st September 2011). It is also available on McGettigan’s excellent blog where he provides an ongoing rigorous analysis of University “reforms” in the UK, see <http://andrewmcgettigan.org>

In the spring of 2009, Xabier Arakistain and Beatriz Herráez invited me to be a member of the jury that had to assign the yearly awards for “Art and Research” they had set up in Montehermoso. Already at that point we exchanged some puzzled conversations on the sudden interest of everyone for a problem that, up until then, was seemingly non-existent: that of defining what something called “artistic research” could possibly consist of.¹ A little over a year later, we met again for the event that would eventually give rise to this publication. By then, we had worse things to worry about. The “green shoots” of a zombie capitalism were failing to respond to their repeated invocations. The scale of the systemic fraud was starting to sink in the West as social cuts became more bitter, making themselves felt in hardly anticipated ways. After the collapse of the Soviet block, we knew that our fragile welfare state had outlived its pacifying function and nothing pointed towards its continuing endurance. But the opportunism with which “austerity” measures were embraced caught all of us unawares.

The University was not spared. In the countries belonging to that ineffable European Higher Education Area, designed to promote the free movement of student-customers within its borders, the idea that universities should deploy its energies “competing” in a phantasmatic global educational market has become dogma in a very short time.² In this context, as Marina Vishmidt points out, the idea that our elusive artistic research must be defined (that is to say, turned into something quantifiable and sellable) ceased to be puzzling and became merely symptomatic.³

However novel a PhD in Fine Arts might appear in some contexts, they have existed for a long time in some countries belonging to the EHEA (such as Spain) without causing much of a stir. The problem is not determining whether artists should be granted PhDs or not, the gesture in itself is pretty banal. An artist with a doctorate is not necessarily a better (or worse) artist than one without one. She is simply an artist who has spent a longer time dealing with university structures. The University is—at least putatively—a system for the standardised and universally objectifiable certification of knowledge and skills. Needless to say that is where its restrictive and conservative core lies (the PhD as the legitimation of the emergent by the already extant). But in this universalising ambition lies also the demand that research contributes to a collectively held knowledge, that it feeds a common project that goes beyond the individual trajectory of the student and enriches a wider community of scholars.⁴ As José Díaz Cuyás points out in his contribution to this volume, the kind of knowledge that is gained in a Fine Art School (from the Foundation to the PhD degree) can hardly be objectified and standardised (this is where the demand to keep an exceptional status for art within the university stems from). But moreover, as Andrew McGettigan has observed elsewhere, in more recent PhD programmes that attempt to fit into a more standard process of evaluation, “the individual’s research project sets the test it is to undergo and effectively determines the specific criteria which are brought into play at final assessment”.⁵ This comes dangerously close to solipsism and takes the doctorate in Fine Art away from traditional academic research, while engaging in a dubious kind of client-led behaviour.

Nevertheless, the term “research” in artistic research is not particularly problematic if understood in an everyday, non-administrative sense, to refer to whatever it is that artists do in the course of devel-

oping their working processes—working processes that, in keeping with the wider conditions of labour in the capitalist West, have become increasingly immaterial. The attempts to define it answer to a non-problem but a real demand, a demand that is extended from the managerial layers of academic life. If up until now art has functioned as a somewhat singular case within the university, now it must step into line. The Fine Art Faculty loses autonomy and authority to certify on its own the student's ability to reach an abstract standard (this was, needless to say, an imperfect system, vulnerable to abuse, but one that at least allowed for a certain variety of standards).

However much university managers insist on forcing faculty to play along with their bureaucratic fictions to produce fruitless reports (a mild form of ritual humiliation), artistic research in this everyday sense will probably not be magically transfigured into anything closer to academic research. I don't think that is where the danger lies.

There is something untimely about the endlessly repeated idea that the main problem with the Bologna Process has to do with its attempt to make an "undisciplined" artistic education fit within the restrictive parameters of the University.⁶ This is not just because this idea could lead us to believe that an operation like Bologna, whose organising logic is turning public goods into private resources, poses an exclusively pedagogical or curricular problem. It also appears to suggest that, while artistic education undergoes a massive transformation, the rest of the university remains immutable; an idea that in the current scenario could sound reassuring.

Hence, in a recent exchange, Eva Egerman laments the fact that "University curricula are designed to introduce students to the methodologies and habits of specific disciplines, rather than provide skills with practical applicability", while Marion von Osten points out that "social mobility is the *de facto* privilege of those who submit to the sanctioned certifications; all other necessary knowledge that could be acquired in everyday life or at the workplace remains without social recognition, leaving the division of labor and the class hierarchy unchallenged."⁷ Both positions are disconcerting to say the least, in a context where the university is undergoing reforms that are geared towards excluding those kinds of knowledge that have no "practical application", understood to mean some direct value for employers or an ability to generate surplus value by the selling of patents and the like. The point about knowledge gained at the workplace remaining without social recognition, sounds even more obsolete in the age of work-based learning.⁸ Needless to say, there are still many practices that neither submit to nor receive academic certification, but given the qualitative blurring of lines between those which do and those which don't (lines which nowadays are not so clearly traced upon class divisions), the arguments used in the 1970s to defend polytechnic education cannot simply be rehashed today.⁹

In his contribution to this volume, Dieter Lesage proposes another possibility. Instead of falling under the strictures of rigid and prefixed university criteria, artistic research might serve as the motor of a transformation of the university *tout court*. In his reading, it might well be possible for the new formats and networks of dissemination and collaboration that have become acceptable in academia thanks to the efforts made to accommodate artistic research to provoke "the end of the hegemony of the natural sciences"

6. I take the term from Irit Rogoff, who likes to talk of her practice as belonging to "undisciplined studies". The danger with positioning ourselves *a priori* in this "undisciplined" terrain is remaining obdurately blind to our own academicism.

7. See Fahim Amir, Eva Egermann, Marion von Osten and Peter Spillmann, "What Shall We Do...?" in *e-flux journal* #17, June-August 2010, pp. 7 y 9.

8. This refers to the growing ability by universities to compute hours spent in the workplace as academic credits. The clearest example of this is the generalisation of "work experience" periods as a prerequisite of graduate and postgraduate courses. But beyond these, the tendency is towards courses that are designed to be almost completely undertaken in the workplace. A clear example would be the foundation degrees that Manchester Metropolitan University accredits for employees of Boots, Tesco y McDonalds, see www.mmu.ac.uk/news/articles/1384 (retrieved on 21st September 2011).

9. At that point one could still argue with some conviction not dented by history that such education could stop class divisions being replicated at an educational level. This is for example, Eric Robinson's argument in *The New Polytechnics: A Radical Policy for Higher Education*, London: Cornmarket, 1968. I owe this reference to the fascinating account offered by Lisa Tickner in *Hornsey 1968. The Art School Revolution*, London: Frances Lincoln Limited, 2008.

10. See Dieter Lesage, "Theory and the Academy" in this volume. I am wary of demonising the "natural sciences", establishing lines of antagonism with scientist colleagues. It is no doubt true that the humanities in general and art in particular have had to make undue efforts to fit into academic criteria designed to fit the sciences (the peer review journal is only the most commonly cited example). However, the sciences are far from comfortable in the entrepreneurial university, in fact they suffer disproportionately from its pernicious effects. We can recall, for example, the reaction of the scientific community in the UK when faced with the demand that research funds applications should include a report on the "social economic" (i.e. commercial) value of such research, known as an "impact summary". www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=405350 (retrieved on 12th August 2011). To believe that the aim is to turn the arts into sciences is to turn our attention away from the problem, the aim is to turn both into commodities.

11. Lesage locates the value of the Bologna process precisely in its self-defeating potential, in the fact that it "possesses the strange ability to destroy itself", *op. cit.*

12. John Roberts, "'The Uncertain Terrain of Art Theory': *Bildung*, the University and the New Artist" in this volume, pp. XXXX. The substantial raise in University fees and the increasing concentration of "centres of excellence" in metropolitan centres with a high cost of living, makes it difficult to conceive of these "enclaves" as class neutral.

13. In this sense, Rosalind Krauss' declaration that "the abandonment of the specific medium spells the death of serious art" is pretty eloquent (see Krauss, *Perpetual Inventory*, Cambridge: MIT Press, 2010, p. xiii). Similar pronouncements—if not necessarily so radical—have come from Benjamin Buchloh, Hal Foster and others. (T.J. Clark whose melancholy remains harder to dismiss deserves a separate mention). Roberts offers a convincing counter-argument to these laments in his *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London: Verso, 2007.

14. Thierry de Duve, "When Form has Become Attitude—And Beyond" in Stephen Foster and Nicholas de Ville (eds.), *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and The Wider Cultural Context*, Southampton: John Hansard Gallery, 1994, pp. 23-40, p. 40.

15. De Duve, *loc. cit.*

throughout the university.¹⁰ Here, artistic research is seen as a Trojan horse with the ability to destroy from within the system that has given rise to it.¹¹ John Roberts' position comes close to Lesage's in his defence of Fine Art PhDs as veritable "enclaves" of critical thinking, sites where the "building of primitive cadres that will shape the progressive direction of future artistic and cultural struggles" will take place.¹² Both share a fundamentally optimistic view regarding the ability of Fine Art Schools to act as sites of resistance and transformation within an increasingly hostile university context. Both are suspicious of the attempt to posit "inter/multi/cross/transdisciplinarity" as a problem. Obviously, questioning the relevance of pursuing a true transdisciplinarity could bring us into line with a host of melancholic critiques (that have recently proliferated even within the left) that call for artistic practices cemented on a kind of artisanal know-how, a creative engagement with the medium and technical skills. The most conservative of those critiques understand those practices to be compromised by a pernicious fixation with "theory", understood as the generalised after-effect of conceptual art.¹³

It is not hard to detect some of this melancholy in Thierry de Duve's tripartite account of the evolution of artistic education. According to De Duve, the first ever model—that of the traditional academy—was guided by the triad talent/*metier*/imitation: the academy "detected" those endowed with genius or exceptional talent, training them in the techniques of the *metier*, directing them towards the imitation of great masters. In the next stage, corresponding to the modern academy (quite clearly De Duve's favourite), the triad was that of creativity/medium/invention: creativity, understood as a universal attribute can be trained to engage with a given medium in order to innovate within its limits. In a third moment (presumably our own) this triad will be made up of attitude/practice/deconstruction. For De Duve, this is the time in which, "linguistics, semiotics, anthropology, psychoanalysis, Marxism, feminism, structuralism and poststructuralism, in short, 'theory' (or so-called 'French theory') entered art schools and succeeded in displacing—sometimes replacing—studio practice while renewing the critical vocabulary and intellectual tools with which to approach the making and the appreciating of art."¹⁴ Unfortunately De Duve is unable to gather much enthusiasm for the arrival of all this theoretical cargo. In its aftermath, he sees nothing more than a widespread cynicism. Today we will be left with nothing more than a residual image of the modernist paradigm, only "minus faith, and plus suspicion".¹⁵

De Duve's position is reminiscent (doubtlessly despite himself) of that visceral rejection of "theory" (often linked to a rejection of cultural and postcolonial studies as coded signifiers for the "working class" and the "non-Western") that survived the infamous *culture wars* only to re-emerge energised post 9-11; that recurrent jeremiad about how the University is being taken over by "radicals" or "relativists" that is dramatically invoked while the University is placidly being taken over by management. But scepticism about current models of transdisciplinarity does not necessarily have to be linked to a desire to reinstate the borders between disciplines, reestablish a division of intellectual labour, much less any attempt to question the pertinence of "theorising" in a world subsumed in utilitarian practice. That is to say, the search for that revolutionary *Bildung* Roberts talks about is not necessarily incompatible with a questioning of current models of artistic research, nor does the

latter presuppose a rejection of “theory”. In fact, when I talk about “the uncertain territory of art theory”, whatever anxiety I might be sharing has less to do with the dominance of (critical) theory than with its survival.

The writings of the prolific Henk Slager can serve as a case in point to untangle some of the contradictions that a great deal of debate around artistic research incurs in when dealing with the status of “theory”. In a text from 2009, Slager starts by describing a kind of *knowledge*—artistic *research*—that “cannot be channeled through rigid academic scientific guidelines... but requires full attention for the unique, the qualitative, the particular, and the local... a form of nominal knowledge production unable to serve a retinal, one-dimensional worldview characterized by transparent singularity”. For Slager, this kind of knowledge production must be tied to a research “attitude” characterised by remaining “open and non-disciplinary”, inserting itself in “multiple models of interpretation”.¹⁶ That is to say, it can be approached from a potentially enormous (or miniscule) variety of methodologies and previous knowledge and, beyond this, it can also be received in an equally overwhelming plurality of ways. And yet, research conducted by artists “is as well-guided [as any] by the most important maxim of any scientific activity since time immemorial: the awareness of the necessity of transparent communication”. This unexpected (not to say incoherent) turn goes even further.¹⁷ The artist-as-researcher must attend to the basic parameters of academic research, being able to explain not just why the field of visual arts must deal with the questions his or her research poses, but also why those questions must be raised from this field and no other. Explaining this latter point becomes quite difficult without appealing to some kind of *specificity* of the artistic field, a specificity that is revealed as follows:

A striking methodology in the topical practice of artistic research appears to be the formulation of a certain problem from a specific situational artistic process and, furthermore, to interconnect that problem in an open constellation with various knowledge systems and disciplines. Such artistic research projects seem to thwart the well-defined disciplines, since they know the hermeneutic questions of the humanities (the alpha-sciences); they are engaged in empirically scientific methods (the beta-sciences); and they are aware of commitment (the gamma-sciences). Because of that capacity and willingness to continuously engage in novel, unexpected epistemological relations in a methodological process of interconnectivity, artistic research could best be described as a delta-discipline: a way of research not a priori determined by any established scientific paradigm or model of representation.¹⁸

In this way Slater grants artistic research a seemingly unique role within the university, in terms of its ability to function as a meta-discipline that transversally crosses through all others. That is to say, it would be its intrinsically multidisciplinary character (that combination of *alfa*, *beta* and *gamma* sciences, not to mention *delta* ones) that would endow artistic research with the requisite methodological specificity (perhaps compensating for its epistemological indeterminacy). Against this exciting inter-multi-cross-trans-discipline, the rest of the academic landscape appears as little more than a compendium of “rigid directives” determined *a priori* by scientific paradigms and informed by a world vision that is “retinal and one-dimensional”. It is comforting to see anyone demonstrate such enthusiasm about the relative standing of his field, but Slager’s outburst calls to mind a recent *boutade* by Tirdad Zolghadr in which

16. Henk Slager, “Editorial” in *MaHKUzine 7. A Nameless Science*, (Summer 2009), pp. 4-7, p. 4.

17. It is hard to understand how Slager can reconcile his “multiple modes of interpretation” with his “transparent communication”. Even if we are sceptical about the transparency of times immemorial, appealing to different modes of interpretation implies allowing for multiple readings; far from allowing transparency this would weave an ever denser (and hence opaque) net of meanings.

18. *Ibid.*, p. 5.

19. Tirdad Zolghadr, “Worse than Kenosis” in *Judgment and Contemporary Art Criticism*, Vancouver: Fillip/Artspeak, 2010, pp. 13-31, p. 25. I quote him freely.

20. On the ulterior life of this desire for totalisation, see Peter Osborne, *Philosophy in Critical Theory*, London: Routledge, 2000, esp. chap. 1, which is discussed extensively by Gail Day in this volume.

21. See Alberto Toscano, “Divisions of Reconnaissance”.

22. See Gail Day, “Transdisciplinarity/Totality/Critique”.

23. In an explicit echo, needless to say, of Marx’s last *Theses on Feuerbach*.

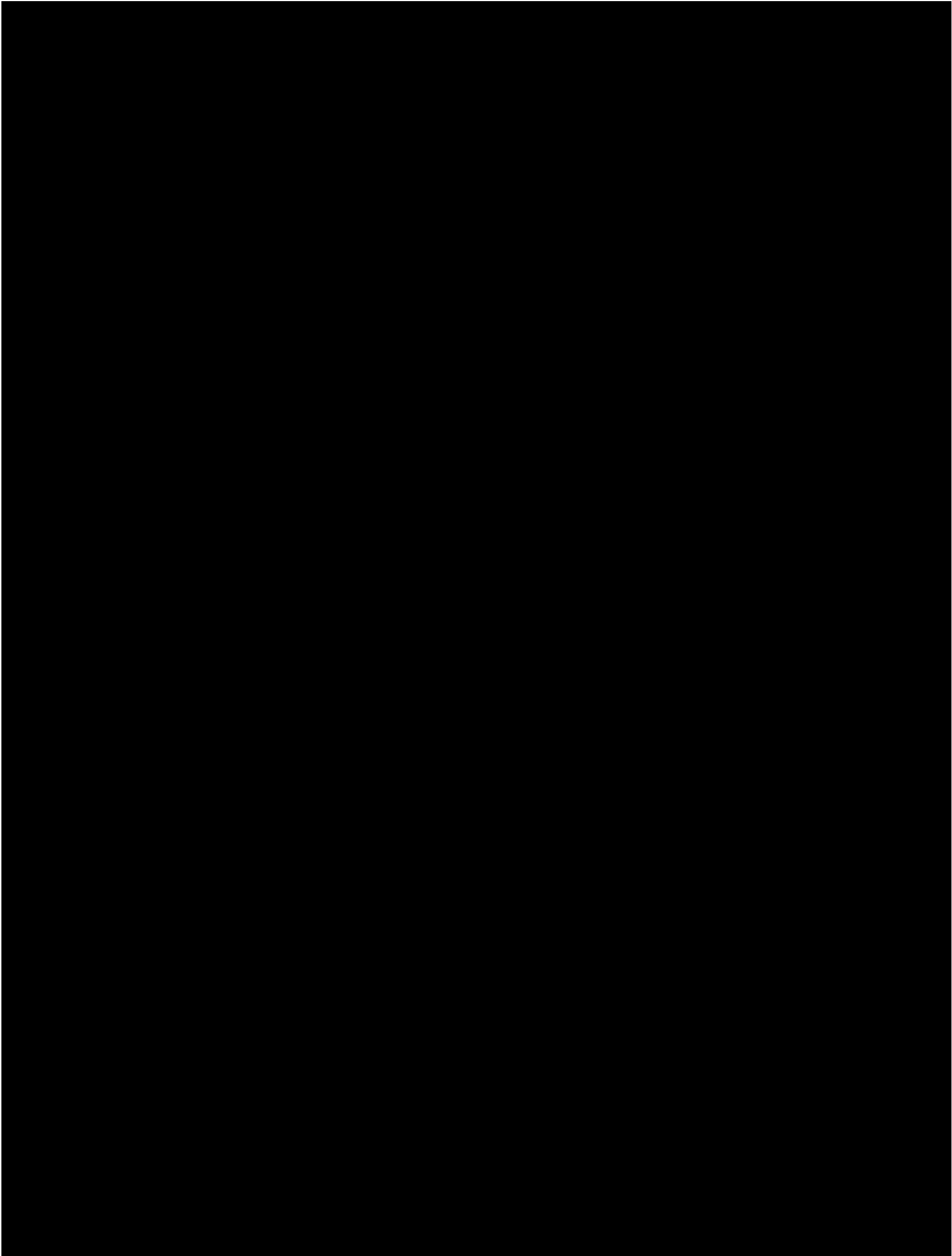
24. Max Horkheimer, “Traditional and Critical Theory” in *Critical Theory: Selected Essays*, New York: Continuum, 2002, pp. 188-243, p. 222.

he lamented that, if the epistemic field of contemporary art can be said to extent to the whole universe, there will be no place or conversation in the world where we could expect artists to remain silent and listen out.¹⁹

But needless to say, the problem does not reside with the desire of artistic research to turn the whole world into its field of study. Such an ambition could only be applauded. The delta discipline described by Slager might be nothing more than that old philosophical will of moving in an absolute universality, miraculously devoid now of the threat of formalism that always haunted it, instead dwelling quite comfortably in “the unique, the qualitative, the particular, the local.”²⁰ This resonates with Charles Wright Mills’ intellectual imperative revived by Alberto Toscano in this collection, the one that urges us to “grasp one’s epoch in its totality, while not treating this effort at totalisation as an excuse to justify any kind of determinism, or notion of social and historical fate.”²¹ As a prescription it remains defensible, as a description of what already goes on in Fine Art schools that pursue doctoral studies it is at best naive. The problem with defending artistic research by *affirming* its transdisciplinarity as non-problematic (the seemingly boundless ability of the artist as researcher to comfortably navigate any pre-existing discipline) and politically subversive (for it must be carefully monitored by institutional authorities) is that it takes what it should be our main task as already realised, relieving us of the obligation to work towards it.

Before it was a buzzword, transdisciplinarity was a political need—in order to tackle a wider social reality, it was necessary to acquire critical tools that traversed the narrow and arbitrary confines of traditional disciplines. As Gail Day reminds us, the turn to theory reflected an aspiration “to break away not only from disciplinary specialisation, but to break the effects and substance of social reification.”²² In Max Horkheimer’s classical formulation, “critical theory” is opposed to “traditional theory” inasmuch as the former is oriented towards the transformation of the whole of society, rather than its mere interpretation.²³ There is no theory that does not contain political motivations, he writes, but these cannot be calibrated through “neutral” reflection, but rather “in personal thought and action, in concrete historical activity,”²⁴ in that conjunction of the “citizen self” and the “militant self” discussed by Day.

So leaving aside the issue of how to quantify artistic research, how can we more properly think about that uncertain terrain we have called “art theory”? It might be worth thinking transdisciplinarity from this angle, not as a merely pedagogical issue, much less one particularly (or even exclusively) linked to artistic practice. If we understand inter/multi/cross/trans-disciplinarity (in the weak sense) as the field of operations contemporary theory *as such*—theory “in general”—understands itself to be setting off from, what value does this inter/multi/cross/trans-disciplinarity hold *in itself*? Could it be, as Pilar Villela suggest, simply a way of ensuring that our concrete historical activity can always be expected to lie *somewhere else*?. Disregarding one’s disciplinary *habitus* is no guarantee of anything. If our *habitus* is always already understood as inter/multi/cross/transdisciplinary, we have not even left home yet.



DIVISIONS OF RECONNAISSANCE

Alberto Toscano

Senior Lecturer in Sociology at Goldsmiths, University of London. He is the author of *Fanaticism: On the Uses of an Idea* (2010) and *The Theatre of Production: Philosophy and Individuation Between Kant and Deleuze* (2006). He is the translator of *Alain Badiou's Logics of Worlds* (2009) and *The Century* (2007). He is an editor of the journal *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*.

1. Indicative surveys and advocacies of a cartographic political aesthetics include Alexis Bhagat and Lise Mogel (eds.), *An Atlas of Radical Cartography*, Los Angeles: Journal of Aesthetics and Protest Press, 2008; Nato Thompson and Independent Curators International (eds.), *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography, and Urbanism*, New York: Melville House, 2009; Janet Abrams and Peter Hall (eds.), *Else/Where: Mapping—New Cartographies of Networks and Territories*, Minneapolis: University of Minnesota Design Institute, 2006; Katharine Harmon, *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton: Princeton Architectural Press, 2009. In recent journals, *Printed Project 12*, and *Afterall 27* are dedicated to mapping. The recent exhibition *Uneven Geographies: Art and Globalisation*, curated by T.J. Demos and Alex Farquharson at Nottingham Contemporary, brought together much of this recent work.

2. Paglen's critical reflections on Mark Lombardi's network drawings, and the limitations of "mapping" as a catch-all horizon for aesthetic research into contemporary spatial configurations of power, are significant in this respect, echoing as they do Neil Smith's comments on the limitations of the mapping metaphor in his very important *Uneven Development* (Athens: University of Georgia Press, 1984). On Paglen, see Jeff Kinkle, "Filling in the Blanks: Trevor Paglen's Parapolitical Geography", *Site 29/30* (2010).

Across the contemporary arts and social theory—and especially in domains of production and practice difficult to pigeonhole and categorise—the past years have witnessed a veritable efflorescence in efforts to provide models, diagrams or narratives that might allow us to orient ourselves around the world-system. In a manner that both mirrors and inflects a broader cultural and visual predicament, a critical and cognitive stance increasingly appears as mediated by cartography, literally or metaphorically.¹ Among the artists and groups producing work in this orientational or cartographic register—some of whom feature in more than one of the listed volumes—Bureau d'Études, Ashley Hunt and Trevor Paglen stand out for their capacity to address this "cartographic" turn in a practically reflexive and aesthetically challenging manner, thwarting fantasies of locational transparency while strategically deploying the visual repertoire of mapping.² The wide range of attempts to provide cognitive maps of the present both resonates with and differs from the concurrent foregrounding of political theory and political activism in the art-world. In the context of a broad, if ambivalent, turn to political concerns in art and theory, a desire for intellectual orientation exists alongside a search for models of decisive action. Both of these tendencies testify to a fatigue with pacifying models of interdisciplinarity, but they harbour different potentials and suffer from different limitations. They also play out differently in terms of the institutional logics of artistic and intellectual production. The theory and aesthetics of the economy are still most often dealt with in isolation from the theory and aesthetics of politics. Rather than calling for a wishful synthesis, it is worth reflecting on the very real difficulties that this rift bears witness to—between system and agency, knowledge and action, social knowledge and political principle, cognitive mapping and a theory of the subject.

The moment of theory, like that of postmodernism, with which it was so closely entangled, may have passed, but if this is so it is more by way of a diffusion and complication of the energies that brought it to the fore, than by a new consolidation of the disciplines, or a return of philosophy (though the latter has had some effect on recent discussions of art and politics). If, following Jameson, we can regard theory as a desire for a system without the ideological fantasy of autonomy and completion—that is, for the establishment of a sovereign and encyclopedic philosophy as world-view—then this is a desire which may wax and wane but not vanish. Yet this desire for systematicity, for totalisation is in turn deeply ambiguous. For, or at least so the Jamesonian proposal goes, we are always already totalised, albeit in ways which largely lie beyond our control and outside our knowledge. So that theory, in its meta-political or para-political impetus, is in some respects an effort at counter-totalisation, at totalizing the totaliser (society, state, capital)—not necessarily to impel change, but at least to locate the functioning levers and sensitive nerve-centers.

To the extent that we can consider a resurgence of the political in art and theory along the axes of principled affirmation and cognitive inquiry, decision and totalisation, will and knowledge, it is helpful to return to some of those intellectual moments—moments of relative ebb, stasis and anxiety—at which the problem of orientation, and the tension between knowledge and action were most acutely posed. The more proximate theoretical source for our cartographic conjuncture, Jameson's "cognitive mapping", was itself first formulated in the mid-eighties, in the midst of Reaganite neo-liber-

3. Fredric Jameson, "Cognitive Mapping", in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), Illinois: University of Illinois, 1988.

4. C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, New York: Oxford University Press, 1959, p. 11.

5. *Ibid.*, p. 116.

6. *Ibid.*, p. 69.

7. *Ibid.*, p. 211.

8. *Ibid.*, p. 151.

9. *Ibid.*, p. 34.

10. *Ibid.*, p. 21.

11. *Ibid.*, p. 176.

alism and at a low-point of Left energies in the North (and not only).³ It is a thesis that resonates strongly with another programmatic text written amid political doldrums, C. Wright Mills' *The Sociological Imagination*, published in 1959, as an attempt to define something like a politics of inquiry and research that could dislocate technocratic one-dimensionality. It is not by chance I think that broadly aesthetic and projective terms—mapping, imagination—drive investigations aimed at thinking politically in anti-political times, nor that such texts continue to speak to present efforts to link political intervention and the comprehension of power's fulcrums, structures and devices.

Mills' bitter salvo has dated far less than many of the prophetic declarations of his contemporaries ("the end of ideology", for one): "Ours is a time of uneasiness and indifference—not yet formulated in such ways as to permit the work of reason and the play of sensibility. Instead of troubles—defined in terms of values and threats—there is often the misery of vague uneasiness; instead of explicit issues there is often merely the beat feeling that all is somehow not right".⁴ Among the unrelenting themes of *The Sociological Imagination*, which bring together its ethos of intellectual craftsmanship and its political ideal of "collective self-control over the structural mechanics of history",⁵ is an image of the social sciences as concerned with biography, history, and the intersections of these in the social structure. At first glance, this might seem anodyne enough: linking individual trajectories to systemic trends via their collective and institutional mediations—to employ a bit of what Mills derided as "socspeak"—is general enough to describe, rather than motivate, much social research. But, as the no-holds-barred attacks on Parsonian "grand theory" and the "abstracted empiricism" of research bureaus suggest, Mills thought that this "classical" imperative of social thought was imperilled, with grave political consequences. Against this, he called for a "fresh perception" that "involves the capacity to unmask and to smash the stereotypes of vision and intellect with which modern communications swamp us",⁶ and for a form of intellectual work that could combine playfulness with "a truly fierce drive to make sense of the world".⁷ In a metaphor that links craft to clear-sightedness he spoke of needing "to grind a lens through which we can perhaps see a little more clearly the world in which we live".⁸

Exemplifying the very capacity to shift between levels of abstraction that he identifies with the "imaginative and systematic thinker",⁹ he pointed to the neglected ties between disciplinary questions corralled off as "methodological" or "theoretical", on the one hand, and the deep anxieties of his age, on the other. Not only was "the sociological imagination" something that exceeded the boundaries of sociology, it could also (like Gramsci's understanding of philosophy) be regarded as the object of an often muted but collective capacity or desire. Mills' estimation of the enormous administrative and ideological obstacles to the continuation of what he called "classical" social analysis was accompanied by a sense that the "qualities of mind" that constitute the tradition "are becoming a common denominator of our general cultural life".¹⁰

In fact, this disparity, between public need and academic practice, was what led Mills to sound harsh notes of reprobation against "the social scientists of the rich societies", whose unwillingness to confront social problems was "surely the greatest human default being committed by privileged men in our times".¹¹

Instead, the vocation of the imaginative social thinker, with the privilege to bring craftsmanship to bear on this "common denominator" was to be able to span the hiatus between individual anxieties and collective transformations, in so doing acquitting a task which was simultaneously intellectual and political—and one which the shift from intellectual insurgency to administrative practicality threatened, and threatens, to render impossible. As Mills writes:

The "basic problem"... and its answer, usually require attention both to the uneasiness arising from the "depth" of biography, and to indifference arising from the very structure of an historical society. By our choice and statement of problems, we must first translate indifference into issues, uneasiness into trouble, and second, we must admit both troubles and issues in the statement of our problem. In both stages, we must try to state in as simple and precise a manner as we can, the several values and threats involved, and try to relate them. Any adequate "answer" to a problem, in turn, will contain a view of the strategic points of intervention—of the "levers" by which the structure may be maintained or changed; and an assessment of those who are in a position to intervene but are not doing so.¹²

12. *Ibid.*, p. 131.

Of particular note in this statement, redolent of what some have termed Mills' "disillusioned radicalism", is the idea that the civic task of the sociological imagination is not to create a pacifying knowledge, but in a sense to sharpen and give content, to radicalise, what would otherwise be a vague and powerless anxiety, while at the same time providing a realistic estimate of the powers necessary to change the course of history. As we read in a fine biography of Mills, *Radical Ambition*: "Rather than situating the individual in a particular institutional setting, Mills traced the influences of larger and more impersonal forces on the individual".¹³ Foremost among the intellectual imperatives advocated by *The Sociological Imagination* is that of "seeing it whole", of endeavouring to grasp one's epoch in its totality, while not treating this effort at totalisation as an excuse to justify any kind of determinism, or notion of social and historical fate. Likewise, Mills inherited from what he called "plain Marxism" the idea, as he put it in *The Sociological Imagination*, that we "live in a historically unique epoch; capitalism is an epochal, cultural formation affecting all human activity", while not wishing in any way to subsume what he termed "the human variety".¹⁴

What are we to make of such theoretical demands today, in a moment when the Cold War conformism that Mills was struggling against seems distant? It is worth recalling that Mills regarded his own epoch as a threshold and was in fact one of the first to make theoretical use of the idea of the "post-modern", in *The Sociological Imagination*, to qualify what he called The Fourth Epoch, a period "in which for the first time the varieties of social worlds it contains are in serious, rapid, and obvious interplay".¹⁵ Mills' idea of the sociological imagination persisted in mutant form in the debate around postmodernism, and specifically in Fredric Jameson's suggestion that one of the needs arising with the socio-economic shifts of the 1970s was a kind of "cognitive mapping"—a term he borrowed from Kevin Lynch's classic of urban design, *The Image of the City*, incidentally published the same year as *The Sociological Imagination*. In the context of a notorious discussion of Los Angeles' Bonaventure Hotel as a material allegory of the postmodern, Jameson spoke of "the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentred communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects"¹⁶—in other words, of the impossibility of creating that very articulation of biogra-

13. Daniel Geary, *Radical Ambition: C. Wright Mills, the Left, and American Social Thought*, Berkeley: University of California Press, 2009, p. 109.

14. *The Sociological Imagination*, p. 55.

15. *Ibid.*, p. 150.

16. Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, London: Verso, 1998, p. 16.

phy, history and social structure demanded by Mills, and which for Jameson was at the heart, among others, of Jean Paul Sartre's "biographies" of Flaubert and Genet, as well as his *Critique of Dialectical Reason*, which rendered this idea with the concept of totalisation. An inability to cognitively map the contours of the world system is as debilitating politically as being unable to mentally map a city would be for a city dweller.

Whereas Mills, though recognising its latency as the "common denominator" of the age, linked his idea of the sociological imagination to the public practice of social science, for Jameson cognitive mapping, though not limited to art, is an "aesthetic" question—a question of the figurability or representability of the present, which is in turn a precondition for seeking out any political "levers", and goes hand in hand with any sketch of an archaeology of the future that might elucidate the ontology of the present. Mills' requirement that social thought manifest "the capacity to range from the most impersonal and remote transformations to the most intimate features of the human self—and to see the relations between the two",¹⁷ persists for Jameson, though it could be argued that he is at times even more glum than Mills about the possibility of shifting convincingly between these levels—also because he is less persuaded of the contemporary stability of the self, as his foregrounding of schizophrenia in *Postmodernism* suggests. But "seeing it whole" remains crucial for Jameson, who, in an explicitly Hegelian formulation, calls the objective of cognitive mapping, a "cartography of the absolute". The works that would emerge under the banner of this aesthetic would allow individual subjects and collectivities to understand their local situation in a globalised world: "to enable a situational representation on part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society's structures as a whole".¹⁸ This recalls very closely a line from Mills' *White Collar*, where he writes "that the individual cannot understand his own experience or gauge his own fate without locating himself within the trends of his epoch and the life-chances of all the individuals of his social layer".¹⁹ It is for this very reason that theory can appear as both an individual and a social need, at least if we understand theory in the sense proposed by Mills in a letter to a friend in 1941: "All new things are "up in the air". If you stay too close to the "earth", you can never fly over new regions. Theory is an airplane, not a pair of heavy boots; it is of the division of reconnaissance and spying".²⁰

As I noted at the outset, in the two decades or so since Jameson advanced his cartographic slogan, and especially in the very recent past, there has been a considerable trend to produce works that seek to engage in some form of mapping, or, alternatively, which bring a sociological imagination to bear in the production of visual artefacts and narratives. In later work, Jameson himself has made mention of Winterbottom's *In This World*, the TV show *Traffik* and the documentary *Life and Debt* as examples of the attempt to represent globalisation.²¹ The filmic and photographic work of Allan Sekula, especially *Fish Story* and *The Lottery of the Sea*, provides what is possibly the most systematic and reflexive intellectual and artistic contemporary response to "the desire called cognitive mapping", namely through its exacting historical attention to the relation between modes of artistic production, the experience of labour and the imperatives of capital. It would also be possible to enumerate a vast number of works which respond to a widespread desire for

17. *The Sociological Imagination*, p. 7.

18. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991, p. 51.

19. C. Wright Mills, *White Collar: The American Middle Classes, 50th Anniversary Edition*, New York: Oxford University Press, 2002, p. xx.

20. Quoted in *Radical Ambition*, p. 37.

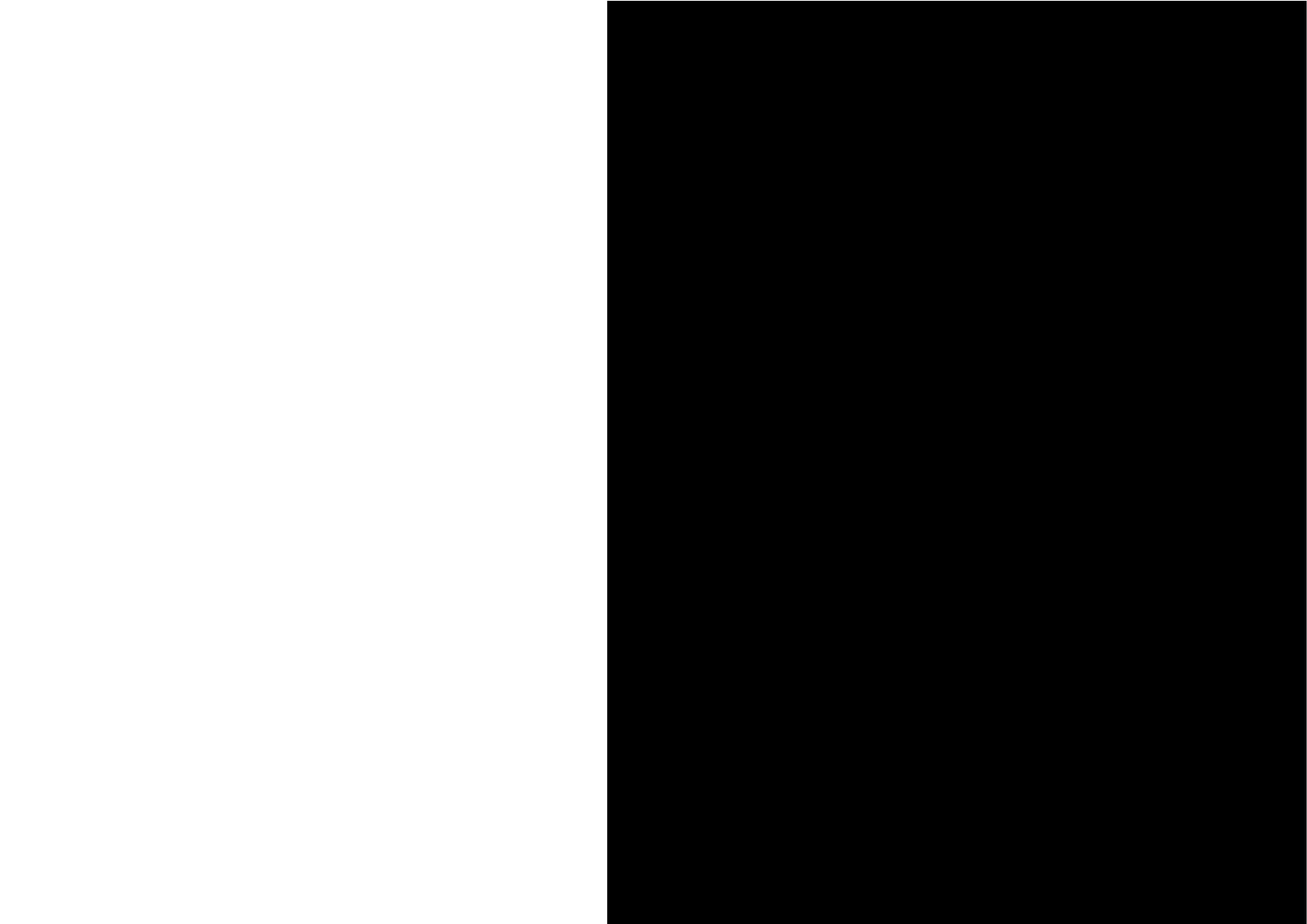
21. See Ian Buchanan, *Fredric Jameson: Live Theory*, London: Continuum, 2006, p. 113.

such mapping but which do not articulate history, biography and social structure in the politically enabling ways sought by Mills or Jameson. Cognitive mapping may thus appear as a kind of global melodrama of shared finitude (film such as *Babel*), as a conspiracy (as in the 1970s films discussed by Jameson himself in *The Geopolitical Aesthetic*, but current variants are not difficult to find), or from such a cosmic vantage point that history and biography are flattened out (*Koyaanisqatsi*).

The sense of fate or tragedy, the very "inactionary" affect that Mills struggled against, is of course one of the most obvious products of the current economic crisis, in which the ordinary person's distance from the levers of political decision is compounded by the rudderless behaviour of the power elites and, most importantly, a deficit of intelligibility of massive proportions—as financial operators themselves avow shocking levels of ignorance about the very instruments they have fashioned. The routinisation of greed and the raising of aggression to "an impersonal principle of organization"—already bemoaned by Mills—are certainly present but so is another element of the political and intellectual crisis he perceived in his own time, what he called the "absence of mind as any sort of public force".²² It is perhaps still too early (or indeed too late...) if we are looking for any account of our current economic conjuncture and its underlying trends that may respond to the kind of cognitive and political demands made by *The Sociological Imagination* to the social scientists of its own time. We possess imposing accounts of the economic causalities behind the crisis, such as Robert Brenner's *Economics of Global Turbulence*, and detailed, semi-ethnographic behind-the-scenes views into the exotic world of hedge funds and collateralised debt obligations, in the economic sociologist Donald MacKenzie's acute pieces for the *London Review of Books*. But, arguably, we are still far short of a way of thinking through "the problems of history, the problems of biography and the problems of social structure in which biography and history intersect",²³ in any way that could allow us to locate the strategic levers of which he spoke. Finance still remains both insidiously pervasive and refractory to totalisation. Symptoms of this can be seen in recent works seeking to map it. In the BBC drama *Freefall* we have a potent representation of the biographical impact of the credit crisis, which links personal troubles to public issues. However, we could say that the glimpses of a more sociological map are lost in the urge to personify greed or suffering, and that any sense either of the broader dynamics or of the possible levers of change vanishes into the background. In a more experimental vein, Melanie Gilligan's *Crisis in the Credit System*, based on research and interviews with experts and brokers, employs a Brechtian technique to achieve another kind of realism, one possibly truer, for all of its lack of naturalism, to the kind of unintelligibility, and the vastness of variables and operations that makes a financialised capitalism arguably more refractory to "cognitive mapping", to totalisation, and to a connection with biography, than any other social system. It is perhaps emblematic of the challenges posed by these recent events to the sociological imagination that the forms of cognition linked to finance in Gilligan's piece are those of the unconscious and the psychic medium—symptomatically unable to deal with the political information seeping into the financial graphs. Though growing larger and sharper, the divisions of reconnaissance, artistic and theoretical, have yet to leave their recruiting stage behind.

22. *The Sociological Imagination*, p. 149.

23. *Ibid.*, p. 225.



**BETWEEN, ACROSS
AND/OR MANY:
VALUE STRUGGLES IN
THE UNIVERSITY**

Marina Vishmidt

Writer and PhD candidate at Queen Mary, University of London. She is the co-editor of *Uncorporate Identity* (2010) with Metahaven, and *Media Mutandis: Art, Technologies and Politics* (NODE, 2006). Often writes with and for artists, and is a frequent contributor to catalogues and edited collections. Her writing has often appeared in journals such as *Mute*, *Aprior*, *Afterall*, *Texte zur Kunst*, and *Reartikulacija*. She also takes part in the collective projects *Unemployed Cinema*, *Cinenoiva* and *Signal:Noise*.

I would like to begin with a piece of knowledge I acquired just a few days ago, which might be relevant to the kind of discussion we are having here. It seems that in the current regime of public arts funding in the United Kingdom—and no doubt this is something that is shared across other kinds of state-funded cultural provision, like education—the terms “intrinsic value” and “economic value” are no longer referring to two different things, or two different constructions of “value” and the incompatible sets of world-views these might be taken to imply. “Intrinsic value” seems to refer to the non-valued and non-accounted assets held by an organisation, such as “human capital” for example, while “economic value” consists of those assets whose value can be adequately measured by price and itemised in budgets in the standard way.

Only days before this, in conversation with a colleague we were puzzling at the non-dialectical contradiction between demands put forward in defence of funding for higher education or the arts that were framed in terms of “intrinsic value” while, in the same breath, attesting to the economic contribution those sectors were making. But we were already in an ancient discursive regime, seeing a difference where there was none. In other words, the conversation has moved on. It is no longer intelligible to make a case for anything in terms of a “value” which *prima facie* is not amenable to measure somewhere down the line. The whole idea of “intrinsic value” then, seems to indicate a placeholder in cost-benefit analysis for “intangibles”, which cannot be measured *yet* and as such have to be grasped through a consensual fiction of measure because some kind of measure is needed.

This aspect of temporality (not measurable yet) was also plain in a statement I came across on the same day, by the vice-chancellor of the School of Oriental and African Studies, in the strongest language conceivable for a craven bureaucrat in his position, benefiting vastly from both the current arrangements and the marketising measures to come. In it, he opposes the cuts to education on the basis that they exhibit an “accounting” rather than an “economic” logic, meaning a priority for short-term and inefficient cost-benefit analysis, a type of “economism”, that is, a fetish rather than a rational and long-term economic calculation. As the saying goes “you can’t manage what you can’t measure” and, as S. Artesian has pointed out recently,¹ the universality of value is closely allied with the universality of numbers, perhaps another reason why the ideological move of collapsing the operations of national economies with the laws of household economies works so well, at least at first. Value is nothing if not domesticated, and like all things of the home, it is beyond question.

We can think of three scenarios here, all of which, in their own way, seem to elide the specificity of the “political” as a category with which to think measure: one is the one I have just hinted at, where the visibility of a political gap, or the possibility of a political antagonism, is pre-empted by the normativity of measure; a second would draw a politics directly from the problematic nature of measure, which is the autonomist move of proclaiming the fall of the law of value and omniproductivity as taking us beyond capitalism; another one would be confronting the specificity of the present moment in its actual political impoverishment, as precisely and in every way a crisis of value, of value as a principle of accumulation, of surplus-value as the object of production, and the extension of this problem to reproduction in the aspect of crisis. It is not a crisis

1. S. Artesian, “Mis-measure for Mis-measure”, *Mute* (9 November 2010) http://www.metamute.org/en/articles/mis_measure_for_mis_measure, (retrieved on 15 April 2011).

in how value operates in capitalism, austerity shows that is going strong—just keep pushing the costs down. It is more a crisis in the sense that its normal operation are increasingly seen as symptomatic of crisis, and precipitating crisis; the value-form enters into a much more direct circuit with social antagonism.

Sooner or later, measuring value means measuring the devaluation of labour, the devaluation of its time of reproduction (...) Capital has taken its own measure and it doesn't measure up. It's always a day late and a dollar or a million short. The bourgeoisie have nowhere to go and nothing to do but return to that source one more time and press harder for the devaluation of labour. Anything and everything that enhances the reproduction of labour, and the labourers, as social beings is the target.²

2. *Ibid.*

HOW DOES THIS RELATE TO ART THEORY?

As set out in the introductory text for this event, there may be an analogy, as well as a possible structural correlation, between the demands of “inter-” “trans-” and “cross-” disciplinarity as they are normatively embraced by university management, educators and students, and the implementation of market-based reforms, or, rather, the by now well-known dystopian insertion of “artificial markets” and competitive logics into the public sector. A link can be established between the eradication of disciplines—with their irreducible exigencies, conditions and relations to extra-academic spheres—and the eradication of autonomy, expertise, and self-government across the educational institution in general, including those cultural institutions that run educational programmes, like museums. On the one hand, there is the cultivation of homogeneity, and compliance with vacuous tools of governance—the managerial metrics and competitive logics cited above, the elimination of existing counter-examples of temporality or production which fail to align properly with the rationality that administrates them or, wholly innocently, point to the speciousness of that rationality. On the other, there is the cultivation of difference, flexibility and opportunism through the incentivisation of individual and inter-departmental competition, and collaboration only in cases where resources can be saved across the board—the latter, perhaps, may be a more accurate way of saying “trans-disciplinarity”. The “impact” agenda, for example, captures the troubling ambiguity of “social relevance” when it comes to academic research, but also the way social relevance as such is defined—as economic relevance, as source of proprietorial intellectual property income. An affective investment in autonomy—the social and professional structures of the academy—is used to push through the most heteronomous standards, regulations, etc. This is further consolidated through the “service-based” model of “consumer autonomy” imposed on the fee-paying student who cannot but evaluate her experience as a consumer experience. The role of student debt here cannot be overestimated, just as the disciplinary effects of debt across the social field in general cannot be overestimated. The relation of debt to sovereignty—both in terms of debt as wealth, “creditworthiness” and solvency, and in terms of the way it undermines that sovereignty with the enforcement of dependency on ever-intensifying levels of labour and more debt—is also crucial.

So there are a few incompatible definitions of autonomy at play here, which it would be worth debating further. There is a strong element of Kant's legislative reason, that is, reason must engage

in a process of immanent critique regarding its own conditions of validity. For this it needs autonomy, to free itself from the “immaturity” of custom, superstition and ignorance. But this autonomy is necessary precisely to recognise the limits of reason, and thus the limits of autonomy. So any “critique of managerial reason”, if we needed such a thing, would have to deal with this problem, which of course goes straight to Foucault: the autonomous subject is the one who can freely choose to be governed, who admits the reasonableness of submission into the very fabric of her personhood as a condition of freedom in general. Here, it would be interesting perhaps to examine the discursive formation of “evaluation” as it operates in the academy. “Evaluation” is the name of an objective measure of outputs, but one whose objectivity is merely procedural—ratified by protocols and contracts—while its content is subjective, albeit affirmed through hierarchies of profession and expertise. “Evaluation” and “assessment” haunt the minds of managers who cannot control what they cannot measure, and the deployment of these metrics throughout the academy turns everyone into a manager—from instructor to student—managers of outcomes in the educational process and the material consequences of those assessments (funding, workloads, grades). As a metric that determines the value of what has been produced, assessment or evaluation is a type of judgement, and as a judgement it presupposes the autonomy of the judge. But in the current conditions of the academy, this judgement is impossible because the autonomy it presupposes is impossible—evaluation and assessment proceed as formalities, their content coinciding wholly with their administrative or economic necessity. This recursive or tautological tendency (measurement must measure what is produced so that what is produced can be measured) means that an assessment can never actually take place; assessment, like learning, is always deferred by the application of measure. Any mechanism that exists solely to ratify the conditions for its own existence generates an economy that is not simply aporetic, but entropic.

But it is, of course, also aporetic. This aporia acquires a further dimension in art education, for instance. We could consider the aesthetic judgement in Kant, which is taken up by Adorno in his later philosophy, for example in *Negative Dialectics* and *Aesthetic Theory*. The definition of aesthetic judgement is that it cannot be subsumed under a concept, thus assigning a specific form of reason, of rationality, to the experience of art. There is also of course a specific rationality to the production of art, which Kant refers to as “purposeless purpose”. So then you have two kinds of judgement operating in the art academy or in art education which are at first glance incompatible: it cannot be subsumed under a concept, yet it can be assessed through fairly standardised metrics which impute “outcomes” such as “critical skills”, or, one could also say, “autonomy”. Yet perhaps there is hidden connection—both types of judgements are purely formal, as the operative fiction of “intrinsic value” would indicate.

Theory, as a catch-all term as it has circulated since the 1980s, can perhaps act as another example of the social efficacy of the “autonomy” problem in higher education, in art education in particular. A wider intellectual context was desired, after the social and political upheavals of the 60s and 70s, for an art education that still tended to produce cloistered and monadic Modernist individuals according to the codified model of reactionary autonomy—at

least according to the presuppositions of that education as it was practised by and large—obviously monadic individuals are shaped or dispersed through other social forces and influences. So theory comes in, imported from fields such as aesthetics, sociology, philosophy, anthropology, and the various post-68 or molecular subjects of politics as they are institutionalised, i.e. feminist theory, post-colonial theory, queer theory, etc. Which is not to say that art education was an entirely theory-free zone before that, but only that theory was not a disciplinary parameter—to the extent that there was intra- or extra-disciplinary discourse that would be down to individual instructors or course directors. The institutionalisation of theory presented itself as a way of breaking down the boundaries and opening up lines of communication between art education and more traditional academic disciplines, as well as a force for the standardisation and equalisation of knowledge across the post-polytechnic landscape of higher education in the United Kingdom. It was thus a force for professionalisation and mainstreaming according to a certain discursive model, the discursive model of the “humanities”, and it meant, in the long run, the eradication of the modes of training, socialisation and assessment specific to art education. It was integrative, but this integration also meant disempowering a lot of the traditional artisanal structures of personal authority of the master-student relationship (which persists, for example, in the German system) and opening art education up to a number of critical debates across the humanities and social sciences it was previously insulated from, at least within the academy. Now, the degree to which this shift represented a disciplinary reinforcement of the dissolution of disciplines in the universality of capitalist value, or a disciplining by the imposition of that value, the latter being the effective motor of transformations in the much-mythologised humanist university, is a question which can be posed in several ways—for example, either in terms of ideological critique, that is, whether theory is a displacement of critical energies or critical anxieties that cannot be confronted within the operative framework of the institution itself (which itself triggers the larger question about institutional critique as a formation and a strategy [an institution], that is a displacement of a critique of capital and is thus fundamentally homoeopathic); or in terms of a materialist critique of the restructuring brought about by “academic capitalism”, with intensification of exploitation, proletarianisation and precarisation of academic staff and students, the financialisation of budgets, surveillance, biopolitical control, the closing of gaps for dissent both within the university and in the social space the university used to occupy, and so forth. While neither of these critiques can be severed from the other, there is a need common to all these lines of critique, however they are categorised, to take seriously the problem of autonomy and the contradictions it implies, not just for the objects of critique but for the project of critique—and the role theory might play in elucidating that. Maybe it is worth noting here shortly that the use of “theory” as a solvent of entrenched disciplinary boundaries bears some similarity with the “aesthetic regime” discussed by Jacques Rancière as the impulse augured through Modernist and avant-garde art that is predicated on the dissolution of boundaries between it and everything else, between art and non-art, between art and life; and which establishes its specificity through that capacity to provoke dissolution, at least within its own domain. I would like to see if we can bring some conception of antagonism and

negativity back to this non-specificity, not just in order to link our discussion back to political economy in a way which would constitutively not be part of Rancière’s formalist political project, but to make a short-circuit between negativity and an emancipatory horizon in a time when the economy really has cornered the market on the utopian, as the “intrinsic value” example shows. We would also need to define what kind of discursive or critical object “art theory” is, as opposed to the role “theory” plays as a flattening element in the humanities in general, and art education in particular. “Art theory” we could say, remains something very specific; theory in art, constitutively, does not. Whether the expansion of “theory” has initiated a corresponding expansion in “art theory” is another topic, but I will assume for the purposes of this investigation that the spread of “theory” is the spread of “theory-in-general” and is being put forward as an allegory that functions in the realm of the epistemic to draw our attention to the spread of the value-form in the university.

AUTONOMY/NEGATIVITY

The libidinal economy, the secret texture of values, lifestyles and desires hidden by the political economy are the real plane of consistency of this revolt.

Claire Fontaine, “Human Strike”

We can speak of a confrontation with measure, as it is currently manifested in the student movement against the cutbacks and “degenerative” reforms to public education, within and without the heading of the Bologna Process, as an outcome of the critical project of autonomy: it is putting forward the possibility, if not always consistently or consciously, of a practice of knowledge production and sharing which both refuses to submit to heteronomy understood as economic logic or instrumental reason (asserts the autonomy of a time and space of non-instrumentalised learning) and to the autonomy on offer (consumer autonomy, empowered clients of service providers). At its utmost, the movement, especially in its phase of occupations, also entails a confrontation not with the autonomy, but with the “anomie” of a political community without programme or political affiliation, its own radical insufficiency and contingency as it presents itself both as a condition of power (indiscernibility to repression, for example, or the rejection of formalist or authoritarian unities) and condition of weakness (finding sources for sustained engagement, having a plan, reacting to circumstances, sustaining antagonism positively rather than reactively).

The turn towards autonomy in this analysis could also be iterated in a slightly different way, especially when I talk about “consumer autonomy” as the relevant channel for seeing how participation and independence are figured as strategies of control by decomposing capitalist institutions—it is a part of the market subjectivity that those institutions cannot help but reproduce, as much in their moments of disavowal of them (the category of “excellence”, the promise of “independent research”, for example) as in the enforcement of those “real abstractions”; and all oppositional movements operating on this terrain have the same problem. Sovereignty couched in terms of consumer sovereignty is of course very familiar as the way emancipatory desires get commodified and individualised in a society without any horizons for realising those desires collectively. This discussion will also at some point have to revisit both the designation of “relative autonomy” as it is appropriated in

culture and education, and the use of “autonomy” as the critical potential of the artwork in its character of absolute exchange value in Adorno’s aesthetic theory. Nor is it possible to proceed down this trajectory without alluding at least to the inseparability of the autonomous subject from the autonomy of art as the canonical gesture of Modernist orthodoxy (Greenberg, *et al*), the self-legislating field, which obeys its own immanent laws, medium by medium. And to follow this up, of course, with the observation that this notion of autonomy was superseded by a different one, namely the one advanced by Conceptual Art, which was less interested in the medium-specific immanence of art’s rules of production (*pace* Kosuth and that bunch) than interested in the political and institutional sense of “autonomy”; or it could be said that there was an idea that the overcoming of the first kind was necessary in order to figure out what it would mean for art to pursue the second kind. And Adorno would, perhaps, mark the unstable nexus between these two kinds of autonomy, with his use of the concept of the monad to schematise art, for example.

What I am trying to get at is the affective excess proper to the term “autonomy”, the libidinal economy, as the quote says, of autonomy, which is frequently and unsurprisingly, a perverse one—as seen from the standpoint of autonomy in its normative register of the rational and self-legislating subject, which is the not-so-surreptitious link to the heteronomous subjectivity of the rational agent of neoclassical economics and the owner of “human capital”. But it also holds a dialectical negation of that link, whether the negation is pursued with regard to rationality or heteronomy (and their common substance, the recognition of limits):

In a well-known passage Marx powerfully urges us to do the impossible, namely, to think this development positively and negatively all at once; to achieve, in other words, a type of thinking that would be capable of grasping the demonstrably baleful features of capitalism along with its extraordinary and liberating dynamism simultaneously within a single thought, and without attenuating any of the force of either judgement. We are somehow to lift our minds to a point at which it is possible to understand that capitalism is at one and the same time the best thing that has ever happened to the human race, and the worst. The lapse from this austere dialectical imperative into the more comfortable stance of the taking of moral positions is inveterate and all too human: still, the urgency of the subject demands that we make at least some effort to think the cultural evolution of late capitalism dialectically, as catastrophe and progress all together.³

In arguing for a dialectical approach to “autonomy”, we are enabled to revisit “theory” in its multiple guises. It is at once and at different times the solvent of academic distinction, the corrosive agent of disciplinary resistance, as well as the threatened object of market discipline in the direct integration of academic subjects into cost-benefit analyses that operate in the breach of their logic: the shibboleth of “intrinsic value” which practically favours only the immediately exploitable sources of income. The negativity of the non-specific is what needs to be brought out here, a negativity which, as already pointed out, is emblematic of the way art operates and defines itself in the “aesthetic regime” but can only emerge in the political praxis of a hostility to the present, rather than the mimesis of what already is the case, namely, the dissolution of all distinctions in the law of value except for the ones it itself engenders and enforces. The negativity is also apolitical category, emerging from the direct encounter with a field of practice drained of its humanist illusions, and the

3. Fredric Jameson, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso: London and New York, 1991, p. 47.

need to get past them while reckoning with the residual power of those illusions as placeholders for the desire for something else—this is what I am using “autonomy” to refer to. In discussions about how to “defend education” or “defend the arts” without enlisting a reliance on both obsolete and historically inaccurate readings of the “public good” (the supposedly far-sighted appreciation of the pre-neoliberal state for knowledge or culture pursued for its own sake, which also conveniently can be supported by arguments for the economic benefits of such dis-interestedness), we are faced with a huge dilemma. People will not fight for what does not exist or what they cannot imagine; they will fight for something they think does exist, even if critique can point out that it does not or that its existence was always for a few under very unequal conditions. The subject of critique first of all has to face the conditions of its critical autonomy, and under what conditions it must be preserved or cast aside. It is precisely under conditions of attack that an object such as an “education” that must be “defended” comes into focus, or comes into being, and the social relations presupposed by such an object, as it is retroactively invented, also have to be invented in the present. That is one thing. Another is that in the world of “intrinsic value”, the notion of a good that cannot be measured is both anachronistic and untimely. Anachronistic because that notion already includes a way of accounting, at least “ideologically” for what is refractory to measure, thus highlighting that there is no such thing as a principled or technical incompatibility with managerial or “economistic” metrics—it is immediately a question of political praxis whether the value-form is to be questioned rather than consolidated through ever more nebulous and granular—but no less efficacious—types of instruments. Anachronistic also in terms of the production of subjectivity, since the acculturation to corporate forms of life which accompanies the real subsumption of education (and cultural production), which includes the naturalisation of the idea of commodifiable services, education as commodity, getting your money’s worth, and so on, eliminates the ground for a principle opposition to the running of the university as a business which is providing a service to canny shoppers. Consumer sovereignty can be deemed at the same time the index of real subsumption in these areas, the border of the historical eclipse of the legitimacy of the notion of a “public good”, the re-casting of all communities in the community of capital, but also, as it objectively decomposes and erodes the conditions for its continued existence, it provokes frictions which, at least initially, have to stem from the distorted but very real presumptions of that sovereignty. This evidently is the case not just for the student movement (which is not exclusively composed of students anyway), but for the academic workers—staff and admin (in short, those academic workers who have the nominal status at a level where they have an affective or professional investment in not jarring the status quo). The patterns of atomisation and complicity proper to the version of autonomy as currently practised in the academic workplace is possibly a lot harder to break with than the way those conditions are mediated to the students, because here this autonomy is imbricated in the vicious cycle of “professionalism” which hollows out structures of self-governance to be filled with vacuous, and thus all the more brutal, logics of domination, competition and measure.

Here it might be interesting to refer, again unjustifiably briefly, to some of the background to the reference above, namely, the

“objectively decomposing” state of the community of capital. The term “community of capital” comes from Jacques Camatte and the current of French ultra-left communist theory he was working with—in—his counter-posing of a “human community” to that community would involve all sorts of discussions of “species-being”, negative anthropology and anthropological materialism which I will leave to one side here. The spirit of the reference, however, comes from the work of *Theorie Communiste* and Endnotes on “communisation”, with its positing of a rupture in the class relation which for the first time in human history makes communism possible (which I also won’t get into too much here) and also, more tangentially, from Loren Goldner and work being done around the “decadence” thesis of capitalism as no longer a progressive force, but one whose continued existence relies on the non-reproduction of the productive forces, asset-stripping and the proliferation of fictitious capital (say, “financialisation”, but also, for example, the “knowledge economy”) which draws on surplus-value yet to be or which may never be produced.

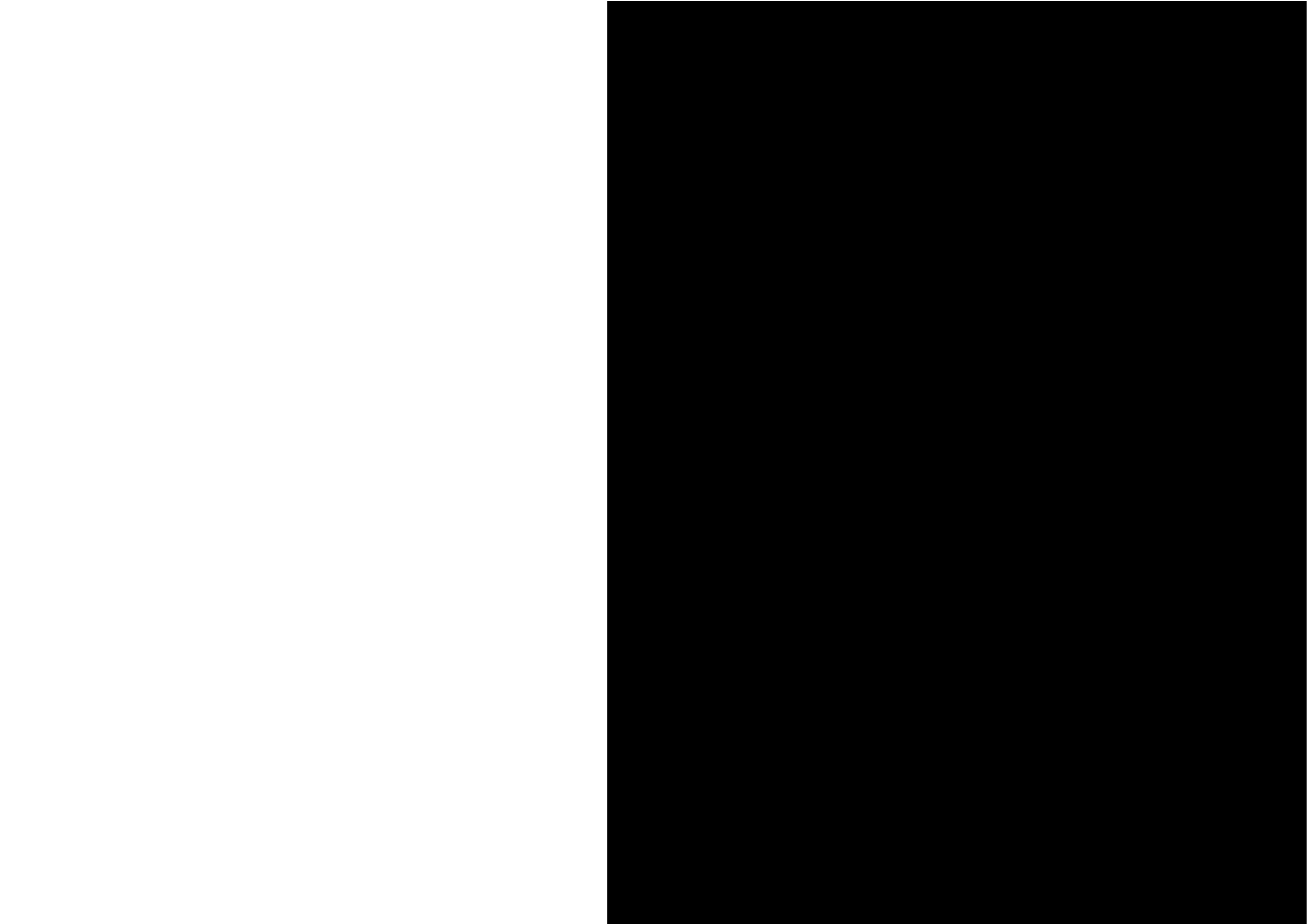
The response of a movement to build class struggle must grasp the social costs of the reproduction of capital as a whole and that it is those social costs of the totality of reproduction, not just the costs of machinery, of labor power, of transportation, but the total cost of the social organisation built up and essential to capitalist accumulation, that now constitute the impairment to accumulation.⁴

The importance of this reference, certainly for the work I am currently doing around art within and potentially against capital under the rubric “speculation as a mode of production”, is that it engages with a critique of the value-form which is negative in the sense that it recognises use-value as an aspect of exchange value (the dual nature of the commodity) and labour as capitalist labour, as against any moralistic or reductive critique which would see an affirmation of use-value or a valorisation of labour against capital as prefigurations of a non-capitalist society or a non-capitalist life. In many ways, I would place much of the discussions about the “common” and “commoning” in this latter category. Further, I would ask that we think of “autonomy”, at least experimentally, along the lines of the negativity this line of inquiry develops out of Marx’s own critique of political economy, a negativity in relation to the autonomy of the working-class or the autonomy of a “doing” which traverses and in some ontological way precedes its capitalist appropriation. “Autonomy” here should be conceived along the lines of its conditions of impossibility, and thinking its possibility has to take account of the destruction of its current conditions of possibility, insofar as they are also the conditions of its destruction.

There are problematic aspects to the thought of communisation, chiefly in its paradox of the refusal of mediation paired with (or doubled by) a classically Hegelian teleology of history. However, and in concluding, there is an important point to take from it which routes back to the cited need to link political economy and negativity to the non-specificity of theory and art in particular—it can be said that this non-specificity has up till now been experienced, and propagated, as self-expanding value, analogous to capital in both its qualitative emptiness and its quantitative rigidity; a marker of the political in the academy and marked by the formalism and the disconnect of the notion of the “political” in academic real subsumption, much as it is in the cultural or artistic field, where “education” itself, curiously, has both become a password for politics and where

4. “Here Comes, There Goes... The Other Hand Clapping; The Other Shoe Dropping; The Other Lung Collapsing” at *The Wolf Report: Non-confidential analysis for the anti-investor blog*, <http://thewolfatthedoor.blogspot.com/2010/02/here-comes-there-goes.html> (retrieved on 5 February 2010).

flexible, contingent and even emancipatory forms of education go for refuge or are proto-typed for insertion back into “academic” or “cultural capitalist” circuits. But the idea of a broken class relation between a working-class that refuses a political or social identity as workers (or as students, or as consumers) and a capital which also no longer acknowledges itself as such, using epithets like “The Big Society” and which can contribute nothing to the development or even maintenance of current life conditions, does bring us back to the non-specificity of formations such as theory, or art, or education, as this non-specificity is articulated within the student movements going on right now, but also as an opposition to a present which literally has nothing to offer—an opposition which also has nothing (no identity, no organisations) to fall back on. Thus “theory in general” can continue to keep the space open within which critique and propositions for non-capitalist praxis can circulate but part of that is institutionalising differently and in the meantime fighting for the potential of existing institutions to support those attempts, a dialectic clearly illustrated by the deployment of both walk-outs and occupations in the student movement. And finally, perhaps somewhat laterally, I would like to draw attention to the relationship of non-specificity to the overcoming of the division of labour which is the basis for the disciplinary divisions within the academy (since that is what managerial culture is based on, albeit suspended in practice by the proliferation of administrative, monitoring or maintenance labour regardless of job description) and how that was always the promise of a bourgeois “liberal arts” education, non-specialism, avoiding the technocratic stigma of specialising in anything—I myself am the product of such an education at the undergraduate level and it is one, perhaps under-examined, tenet of class mobility in the United States. There is clearly something utopian in the promise of non-specificity. And it is utopian in Marx: the division of social labour that Marx associated with the rise of capitalism and expected to be made redundant by the free association of producers that would supersede it, is the same division of labour between mental and manual labour which produces the polarities of art and work, theory and practice, humanities and the sciences in the university. Sometimes total social capital has favoured one side of the polarity, sometimes another. We are at a point, by and large, where it favours neither and would hope to squeeze the most out of both while it still has the capacity, the consent, and the monopoly on violence to do so. So these divisions must be re-visited, revised, and exacerbated, for the spaces of autonomy they can still afford in the circumstances we face, even as we are mindful that those spaces of autonomy are in every way to be created.



IN PRAISE OF MODESTY

Pilar Villela Mascaró

Artist and lecturer in public art at the Escuela Nacional del Estado de Morelos. She has previously taught at the Escuela Nacional de Artes Plásticas La Esmeralda and at the School of Art History, Universidad Iberoamericana. Her writings appear regularly in journals such as *Curare* or *Radical Philosophy*. As a curator she has organised the 3rd and 5th *Public Art Forum* at the Sala Siqueiros (2004, 2007) and exhibitions such as *El Resplandor en el Salón los Ángeles* (2008). As an artist she has recently taken part in the exhibitions *El jardín de Academus* (MUAC, 2010) and *Darker than Night* (Casino Metropolitano, 2010).

There was something in the air that night
The stars were bright, Fernando
They were shining there for you and me
For liberty, Fernando
Though we never thought that we could lose
There's no regret
If I had to do the same again
I would, my friend, Fernando
ABBA

When we met in Montehermoso some months ago, I felt quite certain that, as the only speaker who was not from an European country, my intervention should explicitly deal with this fact. This created a dilemma: should I bring out the feathers and loincloth (always half-expected and warmly received by the audience) or should I pretend to an equality that could only be assumed “in principle”?

As a great deal of my education and practice has revolved around performance art, I am particularly sensitive to the cacophonous term “performativity”, whether the word refers to a written text or a public performance. I know very well that it is enough to choose a certain tone, a certain grammatical person, a certain vocabulary or list of names, for a text to be read in a specific way. I am aware that if one includes a word such as “performativity” in a text called *In Praise of Modesty* an apology is due. I promise I won't do it again. I will take artistic license to avoid both quotes by theorists and technical jargon.

While the problem of whether a specific language is necessary in order to convey a specific mode of thinking is hardly a new one, the academy (always observant of its good manners and always fearful of its salaries, bonuses and facilities) does not always ponder these kinds of questions. In fact, when it comes to contemporary art, the need of academic legitimation guaranteed by the obscurity of the terms (and their convoluted syntaxes) has become a problem of epidemic dimensions: it is enough for the *right tone* to be achieved, for a whole lot of nonsense to be entirely overlooked. This is the advantage of “performativity”, but also of the taste for inter-/multi-/cross-/trans-thinking. If one learns—like children and dogs do—through a series of rewards and punishments, one will run a mile the minute the words “curating” and “war machine” are uttered in the same sentence.

Despite my using this tone, full of literary excesses (a way of lending some gravitas to my loincloth), what I was trying to do at Montehermoso was to transmit this estrangement as a sense of urgency. How could I explain, without implying any inferiority or superiority, that there were significant differences in our lived experiences that, nevertheless, could be communicated? How could I explain that, in my opinion, the relatively innocuous theme of the conference—evaluating multi-disciplinary models for artistic education in the light of the Bologna process—brought to light other relevant and urgent problems? How could I convey the experience of seeing the place where I live go from relative peace to a *visible* state of permanent war, in which catastrophe ceased to be a theoretical hypothesis or historical datum to turn into institutional delirium, the constant presence of the army on the streets and a daily count of violent deaths organised by State (thirty-five dead in Tamaulipas yesterday, thirteen dead bodies “appeared” today in Mihoacán)?

How could I explain, above all, that the urgency of this situation (not the *Grand Guignol*, but rather its causes and effects) did not appear in my ruminations as a guarantee of otherness (otherness as

a bone through the nose or a shrunken head), but pointed instead to a shared urgency where Europe's awakening to the crisis could perhaps be signalling a propitious time in which to talk from a place that was not that of otherness.

COMMON PLACES

In order to advance an answer to the questions posed by the organisers, I felt that writing about some artistic projects that have recently taken place in (or from) Mexico, could be a good *strategy*. These are projects that somehow manage to link the question of education with inter-/multi-/cross-/trans- thinking via politics and, in their turn, serve as examples of more general models. The projects I will talk about could fall under the dubious category of "political art". What they have in common is that, taking art away from art, they guarantee its survival by virtue of avoiding its disciplinary definition and appealing to its social/educational/historical uses, uses that always lie *somewhere else*. Basically, this is a dispute against iconoclasts: the idol (the bourgeois fetish of the artistic) is saved because it teaches and illustrates the people. This text aims to describe the specific character of the theology driving this new iconoclasm and the position of its iconodules.

Moreover, I thought it would be interesting to turn this specificity of art (as against everything inter-/multi-/cross-/trans-) into a topological metaphor. Ultimately my difficulty laid in finding a territorial position and it was precisely this exteriority or interiority of the terrain (of knowledge) what we had met to discuss. While at Montehermoso I used images of political demonstrations, popular events and media "scandals" in order to give some context to the models the projects I discuss exemplify, for this text, in this occasion—given that the written word allows for a more drawn-out reception—I will start by loosely defining what I take to be the common terrain from which I would like to discuss these models. I have often generalised without feeling the need to prove my assertions, as they are sufficiently documented elsewhere. However, it felt necessary to mention them explicitly, if only in the most general manner.

By the mid-twentieth century, in the European post-war period, mass access to university education had come to stand for the promise of social mobility. This promise was widely fulfilled at different times and in some clearly delimited geographical areas. Nevertheless, it was mostly in that place we have come to know as the first world, where its effects were more widespread. The fulfilment of this promise was linked to a welfare state—with selective features of Keynesian economics—that guaranteed for some decades an area of relative peace, in which consumption was boosted by allowing debt (both public and private) to grow, and social stability was guaranteed by a certain distribution of wealth. This distribution was actively promoted by strong/colonial states whose military capability guaranteed both those protectionist measures the colonies were denied, and peace within the territorial limits of their own nations (or groups of nations).

In my view, it is important to approach any discussion of the knowledge economy, post-Fordism and immaterial labour on the one hand, and financial markets and the shift towards a third-sector economy on the other, in the light of these geopolitical divisions and the differences they produce in the speed and direction of the flows of capital, peoples and commodities. The question here

is not so much whether such and such nation-state (much less its citizens) is on the side of the oppressed or the oppressors, instead we should question what does this form of production based on the different speeds and direction of flows produce, and how it works. In this sense, I would like to suggest a link between the idea of a certain ubiquity of immaterial labour (needless to say, produced and capitalised in and by the first world) and a teleological notion of history that imposes itself as a developmental model.

On the one hand, this model of production considers that those technologies that notably reduce the human effort required for the production of tangible goods (which is in itself a product of an organised system that includes things such as the planned creation of patented technologies, investment in R + D and markets in planned obsolescence) are the ones that allow and drive the development of the services and financial-speculative sectors and, moreover, that these sectors have an unlimited potential for growth in as much as they multiply circulation virtually *ex-nihilo* and that this, in itself, constitutes economic (or macro-economic) growth.

Obviously, those who defend this idea acknowledge that immaterial labour is not dominant at a global level. Therefore the problem arises of how to explain the relationship between different situations. This is where the question of development arises, as the contradiction is resolved by supposing that some areas are more developed than others (that is, that some are further ahead along an imaginary historical line) rather than realising that this is the result of the situation when looked at in its totality. Immaterial labour depends on a series of materialities that are either invisible, or are always elsewhere (behind in history, on the side of the victims, in the hot tropics, in the Orient, etc. etc.). The problem here is the pious omission of the "carrot and the stick law". That is, in order to guarantee patents (and the distribution of goods) the empire of the Law—with its stick-wielding policemen making sure the law is obeyed—remain necessary;¹ in order to make people buy a new Mac so they can walk around being all immaterial and creative, it is necessary for their old Mac to stop working or for the new iPad to become the carrot currently being coveted by all his or her co-workers at the design agency. (Examples abound, from pharmaceutical companies in Africa to the irregularities in the humanitarian aid provided by the UN during the Iraq blockade, Monsanto's shadowy businesses or the dodgy going-ons in the production of tantalum).

Here, it is important to bear in mind that this is not a *conspiracy* by a bunch of evil but clever businessmen or drunken politicians—however comforting the idea might be—we are rather describing a production system, an organisational form that functions at a global scale, to put it that way, along the line of least resistance or need (not in the metaphysical sense, but rather in the conditional logical-mathematical sense of \Leftrightarrow). The creative class can only exist in as much as somewhere there are miners who extract the coltan that makes their computers work. The miraculous European revival was only possible because there was a Marshall Plan. Bio-fuels are all very well, only that corn can function both as fuel for a car and for a starving native in sub-America. But sub-America is a long way away.

inter-/multi-/cross-/trans- or the miracle of combinatory in a phlogiston economy that, like bacteria, reproduces itself by binary fission. Sometimes at specific locational levels (in incubators and elite universities) genetic material gets exchanged and the possibility of creating new species arises. Individuals and popula-

1. The flipside of this has to do with the black markets: complex financial and military operations, precisely organised and extremely profitable. Many commentators have pointed out that the rise of violence in Mexico has adopted forms (decapitations, tortured, kidnappings) that are the product of sophisticated military training (a case in point would be the "Zetas" a "privatised" armed group whose tactics are the product of the training received by some of its members in the SOA/WHINSEC when they were in the pay of the State) and not of some "emotional reaction". This is because of some kind of conspiracy, but the logical result of certain market imperatives combined State policies subordinated to certain priorities.

tions grow in this new specificity and eventually get recombined with others, generating new fields of economic growth that allow for an acceleration and diversification of the flows of capital. This is not a Deleuzian figure, but a hard-core metaphor: out of the old-fashioned figure in a bow-tie that cared for the relics of the museum a whole population of art theorists, museum specialists, contemporary art curators, art education specialists, experts in art and politics, in heritage, in cultural management, in conservation, in digital media conservation, in gender studies, in post-colonial studies and hordes of lecturers in all these disciplines was generated. To start with, most of them were graduates from those artistic disciplines that joined the university system during the era of massification: from that increase in the population several genetic variations were born. We could even follow these statistical variations by decade: in the last years centres offering a specialisation in curating have reproduced themselves at an astonishing rate.

I go back to the beginning of this section. Until very recently (a generation ago in the first world and to this day in most of the third world), a university education was seen as a guarantee of social mobility. (Around 2007, a London university proudly advertised its services on the underground with an astounding rhetorical question: “What do you want to be?” the answer it provided—targeting a consumer group with serious self-esteem issues— was “Employed”). In such a model university education was destined to guarantee the individual a better job or—in other words—a job that was better paid and yet less arduous and to which he or she would gain access through a higher level of specialisation. For the State and for society in general, it offered political stability, high levels of internal consumption (a “healthy” economy) and growth in the knowledge economy (the possibility of patenting symbolic and technological goods and letting others do the dirty work), creating the illusion that wealth was literally created out of nothing. In this sense, the effectiveness of a university education became something clearly measurable (by number of graduate students, by how many of them entered into employment, how much money businesses were willing to invest in their “quality” research programmes, or even, how much governments were willing to invest in them according to these same performance indicators).

But suddenly we realised that the number of curators we need is really rather limited, even if every town and every village builds its own Museum of Contemporary Art. But the University does not mind, it measures its “success” according to the number of students registered per course (it only minds in the sense in which those who make a name for themselves are “good publicity”: this is the perverse idea that the most successful degrees are those who produce the best-placed students and idea that makes some colleges consider networking an essential part of their curriculum. In the case of curating, Bard College would be a case in point). On the other hand, if we looked at specific populations, we realised that as people turned to education rather than reproduction, a whole generation of elderly people has appeared who needs to be maintained, but there are not enough young people in employment (at the same time, pension plans are being dismantled or privatised). The mass of the unemployed with their credit cards and their sub-prime mortgages are not going to do it. What is to be done? The internal market needs to be protected and you can kiss goodbye to the idea of spending seven years at university, living off

your parents, or off benefits. The operation is pretty simple, we will send the Peruvians who clean our floors back to their countries and we will use local reserves so that they have something to pay their credit card debts with. We will modulate the flows. This is the only way.

Most of the things I have just said are, I believe, pretty obvious (at least in terms of their logic) I have probably introduced a few polemical points without articulation that, no doubt, would merit further attention. Nevertheless, as I said before my intention was simply to sketch out the limits of the territory from which I will attend to the inter-/multi-/cross-/trans- character of my examples/models. I shall proceed to examine those. The point I will try to make through these examples is that, in them, a inter-/multi-/cross-/trans- position (as it was formulated by some of its pioneers in the 1960s and 1970s) is not generated from the intrinsic developmental logic of such and such discipline (or out of a combination of several ones, as in my biological metaphor), instead it emerges out of conjunctural responses to factual situations in which different agents act strategically according to their beliefs and interests, displacing dissent to spheres that increase its productivity. Or to say it another way: the point is not to carry on complaining that capitalism is able to appropriate all forms of dissent and subject them to its forms of production (the curator Jorge Reynoso, from the Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, calls this operation “Gnostic Marxism”); and much less to become a kind of libertarian Luddite and start growing radishes in our balconies so we can have an early grave because of the uranium in our plant-pots.

I have given this text the title “In Praise of Modesty” because I believe that these forms of appropriation are far from mysterious, they operate through a set of displacements that become necessary after different forms and degrees of violence. The inter-/multi-/cross-/trans- position becomes particularly prolific as a field that allows for strategic displacements across a present that is deemed absolute.² I think that it is in that strategy and in that present where a field of action opens up.

CASE 1 CONCEPTUALISMS AND THE UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM)

The following is the history of an anachronism. This is not just a call to revise a certain history of reception (although it is that, as well) but rather it pays attention to how a narrative was created to “recuperate” a group of artists who had not been lost.

When I was a student at the National School of Fine Arts at the UNAM, in the early nineties, the curriculum it followed had been designed in the seventies by a group of artists who were convinced that *geometric abstraction* (with its promise of linking art and science) was the future of art. This is the reason why, for example, we had to study geometry for two whole years and why the same module that today teaches students to use Photoshop was then bombastically called *cybernetics*. At that time (and to a certain extent this remains the case) there were no modules in which a student could officially do anything other than painting, sculpture, photography or some kind of graphic arts. Anything that did not fit these categories was “alternative art” and students avidly read foreign magazines (there was, of course, no Internet) looking for other models to follow outside that academy that knew it was both sclerotic and autistic.³

2. This present, which is presumed absolute, takes many forms, from “the end of history (and ideologies)” to museums of contemporary art or thesis such as François Hartog’s “presentism”.

3. This situation was due, in part, to the fact that (precisely because of the events of 1968), the ENAP was relocated to the outskirts of the city, and in part to the contractual and recruitment policies of the University. A case in point would be the bi-lateral agreement signed between the Escuela Nacional de Artes Plásticas and the Faculty of Fine Arts at the Universidad Politécnica de Valencia (Spain). Given that the former was obsessed with becoming part of the University in order to receive more funding, it agreed for the latter to validate its degrees, to the extent that most of the full-time staff at the ENAP became long-distance PhD students at the UPV. Worried about rankings and other quantitative measures of “efficiency” the ENAP put a great deal of effort trying to become accredited under international evaluation standards. This has not altered in the least what *de facto* happens at the ENAP. Educationally it remains exactly the same, it maintains the same curriculum, it has simply transformed its administrative systems.

Almost twenty years later, in 2007 the Museo Universitario de Arte Contemporáneo opened at UNAM. It was the first public museum in Mexico that —starting off from a preexisting collection (that of the Museo Universitario de Ciencias y Artes- MUCA)— was meant to carry out a programme of acquisitions aimed at offering an anthological and inclusive vision of “contemporary Mexican art” (although by then, many museums were showing what in previous decades institutions had called *experimental* or *alternative* art).

The acquisition of this collection was preceded by a show whose relevance lies not only in the fact that one of its curators was a member of the acquisitions committee, but rather on the fact that it declared itself to be the first historical-anthological show that offered a coherent view of the history of Mexican art in the last thirty years (an art that, in the historical sense, was still fighting against the narratives of Muralism or, even worse, against the exoticising success of some of its epigones, that is to say, Frida Kahlo). In the words of its curators:

As was revealed by the anachronism of the artistic representation that accompanied the show *Mexico: Esplendores de 30 Siglos* [Mexico: Splendours of 30 centuries] organised by the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) at the Metropolitan Museum in 1991— stuck in the canon that Fernando Gamboa had created in the fifties; there was a parallel between the image exported by the Mexican government and the prejudices of those mainstream critics who showed an interest in some younger artists: the chronological border set at the time of pre-war Mexicanism and the disregard for anything produced after 1960. The recent past was marginalised in the history to such a degree that it seemed never to have occurred.⁴

We are talking about the same university that, on the one hand, had consciously and through administrative means sacked any teacher who would have been able to report on those “lost” thirty years and, on the other hand, had promoted the creation of a canon that glorified, precisely, those who had been sacked. Both sides could then claim dissent as their own (with the benefits this implies).

While the group that remained at the School of Arts attended to their small interests and built its trenches through the control of a localised bureaucratic-administrative apparatuses, affirming its independence from the markets and the heights of the “international contemporary art world”; the standard of the other gang was legitimised by a much more complex network of interests that passed through the late “recuperation”, at an international level, of the artistic movements of the 1960s in Latin America. One way or another, whether it was neo-concretism in Brasil or Argentinean conceptualisms, the reception of these movements became acceptable once they managed to establish their difference (their form of subalternity) from the “Western-Universal” canon, in the form of a political response to the events of that period.

Overlooking a great deal of particularities and complexities, such as the reasons behind that thirty-year “oblivion”, this kind of recuperation had a double advantage: on the one hand, it distinguished those movements as profoundly politicised and therefore particular; while, on the other hand, it guaranteed for Latin American art a kind of development that was homologous to the dominant narratives of what had taken place in other latitudes (basically in the West, or rather, in the most powerful countries within the EU and in the USA).

4. Debroise Olivier and Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una Exposición” in *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, Mexico: UNAM, 2006, p. 19.

I have said that my idea is for these examples to refer to wider models. The model of which this narrative is an example is an effect of the inter-/multi-/cross-/trans- position. The intention of the group behind the *Discrepancias* exhibition—and this might be quite commendable—was to consistently criticise those ideas that had founded the Mexican nation-state in the post-revolutionary era and—given that this was a group of people who worked in art history—and in particular, the creation of a series of icons that served to homologise an imaginary fit for an exclusive and totalitarian Nation (aided by a state allied to a strong oligarchy). All very well up to that point, we are in the domain of the questions that were first posed by the inter-/multi-/cross-/trans- position. The problem lies in the resulting answers. Given that the new narrative was established by stating a dissent, they did not think it necessary to enunciate their own interests, their own strategic position-taking, perhaps assuming that this silence would render them non-existent.

Its anachronism (a territorial displacement) and questioning, built on a model derived from inter-/multi-/cross-/trans- positions (the “postcolonial” critique of a history based on the model of the Nation-State) is what allows for this movement. Here we find the first question for this case: to what extent does this inter-/multi-/cross-/trans- position work as a smoke-screen with which to hide both displacements and complications?

CASE 2

WHAT ELSE COULD WE TALK ABOUT?

I have already said that contemporary (post-conceptual) Latin American art—in its historical construction—became internationalised via politics. In the case of Mexico this took place in the wake of the relative market success of the first generation of artists who managed to gain an international profile during the nineties, the strong era of globalisation.⁵ But, if we go beyond the effects of military dictatorships in the Southern cone and the dissent with “Mexicanism” during the party dictatorship in Mexico, what did that political character consist of? And more to the point, how was it being constructed in the present?

In 2009—and for the second time ever, after a lapse of over fifty years—Mexico took part in the Venice Biennale. On that occasion the artist chosen to represent the country was Teresa Margolles, curated by Cuauhtémoc Medina. This event took place a year before the celebrations of the Centenary of the Revolution and the Bicentenary of Mexican Independence and at a time when the rise in violence in the country was “jeopardising” its international image. When Margolles was chosen as a representative of the Nation, the president voiced its disapproval. Nevertheless, the Instituto Nacional de Bellas Artes supported the exhibition and it was presented as a national representation (that is to say, as a State exhibition).

Despite the rhetoric used by the curator in the exhibition catalogue, where he talks about a “War against drugs in the country”, the role played by the victims and the condition of a war against drug-trafficking as a way of perpetuating the conditions of life under a wild capitalism etc., I believe it is important to locate the inter/multi/cross/trans movements that provide its context; especially because the very make-up of the work depends on the imaginaries associated to the narratives linked to Nation-State.⁶ The problem here is not that eclectic mix of authors and systems of thought so

5. In this sense it is worth remembering that during the early 2000s, the group of artists that gravitated around Gabriel Orozco (a “relational” artist) and the Kurimanzutto gallery appealed to Brazilian neo-concretism as a source of historical legitimacy.

6. It is worth mentioning that, in the catalogue for the show, in an interview with Taiyana Pimentel, the curator attempts to justify the contradiction I pointed at above (but somewhere else and for different reasons).

TP: (...) What sense would it make today to generate a national representation for someone who has been notably critical of any kind of construction of national identity?

CM: Because I don't think I've ever avoided the theme, but rather, I have managed to come up with a problematic intervention. In part that comes with the understanding that operating within global culture requires being equally uncomfortable with cosmopolitan positions as you are by national ones. Acting within a space like that of national representation implies assuming that there's no place that could provide a refuge from the problem of representation, since the culture of the State exists and continues to be one of the diffusion bases for visual culture in the world. The nation state is still one of modernity's principal mechanisms in terms of subject-production and in the production of power itself.

“Conversation between Taiyana Pimentel, Teresa Margolles and Cuauhtémoc Medina” in *What else could we talk about?*, Mexico: RM Editores, 2009, pp. 83-84.

frequently encountered in art theoretical texts, the point is rather how that mixture serves to cover over an elision, it hides the fact that nowhere does it articulate a *de facto* situation (the work travelled to Venice as a representative of Mexico, the catalogue was published, public and private institutions funded the exhibition) with its interpretation.

The exhibition included a series of jewels made from the fragments of the broken windows of cars that had been shot at, some bloodied blankets on which “narco-messages” had been embroidered in golden thread,⁷ some material with blood and mud stains (taken from the scenes of violent deaths) and a performance that consisted in mopping the floor every so often with “death water” (water mixed with the leftover fluids from cleaning corpses at the morgue or collected from the scenes of violent crimes). There was also an earlier work by the artist “card to snort cocaine with” (a series of cards with printed images of corpses).

The show was called—presumably challenging those national authorities who had been made uncomfortable by the idea of violence becoming a Mexican export—*What Else Could we Talk About?* Here, the question would be, what did this show “talk about”? How did it talk about it? In the catalogue text the curator and some of his collaborators paint a Gothic picture of Mexico. They talk about the scandal of relentless deaths and of the way these are broadcast (at that point in time, violence had not become so normalised that war tactics were included in the curriculum for primary education, like they are now). He dresses all this with several theoretical references—a mixture of Marx, Bataille and the “abject”. However, what I am interested in is what this text omits and, particularly, the way in which the overlap between the artistic and the political (in the geo-strategic terms I referred to in my introduction) is posed. I ought to point out that I am not aiming to perform “art criticism”, I am not interested in discussing Margolles’ work, instead I would like to pay some attention to the way the work’s circulation was instrumentalised as a production apparatus in relation to a certain pre-existing discourse.

The curatorial text says:

Only by means of an immanent development of the devices through which contemporary artists lay claim to a field of practice, can a particular level of artistic autonomy continue to obtain in contemporary art. This is true even (or perhaps especially) when the chief medium of poetic production relies on a combination of capture and intervention of reality. More precisely, the friction set up by the contemporary artwork between the social fragments or episodes which it absorbs and adapts, and its finality, which is to parasitise on, or intervene in, spaces, social circuits, collective affects and public discourses, negotiates a role which is anything but to represent: because the aesthetic operations have shed their inert or ideal condition as non-things, and the image they offer of “reality” can never now be stabilized as a piece of conscious data. In all the confusion between criticism and affirmation, this non-production/non-consumption has nothing to display: its goal is to perturb epistemologies and practices. This is a political undertaking, to the extent that it refuses to have any truck with the amazing efficiency of the art world at grinding concern with history down into a curatorial *pabulum*. Here at least is an operation that refuses, tooth and nail, to offer up a violence tamed.⁸

What I find striking here are the big quotation marks that should be bracketing the terms “non-production” and “non-consumption”.

A cursory glance at this text would already tell us that the State has invested in this enterprise, the artist’s dealer has sponsored

7. Messages that criminal gangs send to other gangs and that are often found next to mutilated or hanging dead bodies (there is, in drug-trafficking a kind of semantics of bodies).

8. Cuauhtémoc Medina, “Material Spectrality”, in *What else could we talk about?*, trans. Michael Parker and Lorna Scott-Fox, Mexico: RM Editores, 2009, p. 25.

the show, and plane tickets, stipends and hotels have been paid. Moreover, the curator has obviously received a salary; the catalogue I am quoting from has been produced (and its producers have undoubtedly been paid for it). And out of this catalogue I have produced a quotation, which, should it to be assessed within an academic evaluation system, could boost my productivity bonus, a quotation within a text that has already helped me pay the rent. Moreover, it has generated a positioning that, in its turn, is able to create new productivities, the most obvious of which is the fact that taking part in this kind of exhibitions can boost the value of an artist’s work.

I want to call attention to this mechanism precisely because it constitutes a productive form (a model). On the one hand, there is the “immanent development of the devices through which contemporary artists lay claim to a field of practice”, that is to say, a style that, according to the author, is the locus of artistic autonomy.⁹ The dichotomy posed by this immanence is not new and, in fact, examined under this light it seems quite clunky: formally, in as much as it is circumscribed by the individual will of whoever produces it, the work is autonomous, but not its “contents” or those “social fragments or episodes which it absorbs and adapts” according to some dubious degree zero of representation.

In closing with the question “what else could we talk about?” what is excluded is the articulation of what we are actually talking about. A sheet soaked in blood could be an allegory of child birth or, more simply, a brown canvas; the facts that build up to the particularity of this discourse (despite being an essential part of the work *qua* work) are external and appear, despite their complexity, as facts—as just another instance of that “imminent unfolding”. The rise in violence in Mexico and its media representation, the fact that this violence was triggered by the “war against drug-trafficking”, the fact that the conditions for drug-trafficking and for the warring factions are those of a wild capitalism, all that is glossed over as an excrescence and yet, it is posed as the core of the argument. It is around this that the critical (inter-/multi-/cross-/trans-) discourse is constructed.

In this sense, the work is indeed withdrawn from productivity; it “has nothing to show”. This strategic withdrawal operates through a *deixis* that hides a construction (or rather, several constructions):¹⁰ and exterior that it is simply pointed to and hence remains there as something solid, undeniable. The discourse moves on, but the object appears as a given, precisely because—in the face of the crisis of modernity—enouncing the territory from which one sets off is not possible, it makes no sense.

It is worth noting that the author of the catalogue text has not realised that his account provides an accurate description of circulation as a mode of production (and here, we would do well to remember some of the points raised by Marina Vishmidt in this volume). We are talking about a set up in which “aesthetic operations have shed their inert or ideal condition as non-things, and the image they offer of ‘reality’ can never now be stabilized as a piece of conscious data” as a result of “the friction ... between the social fragments or episodes which [the artwork/commodity] absorbs and adapts and its finality [circulation], which is to parasitise on, or intervene in, spaces, social circuits, collective affects and public discourses”.

9. By style I mean a set of formal features that establish an identity, the idea that these carry out or display an “immanent development”.

10. We find this same operation in such different contexts as “performativity”, and “ready-made”, and some management practices (“employee of the month”, account “executive”), or even in the idea of corporate responsibility (the lack of legally responsible individuals that derives from the idea that the acting figure is not an individual, but a corporation). However, developing this insight would fall well beyond the scope of this essay.

CASE 3 EL JARDÍN DE ACADEMUS

A year after the exhibition by Teresa Margolles at the Venice Biennale, the MUAC (the institution I mentioned in my first example, for which Cuauhtémoc Medina is an adviser) organised the exhibition *El Jardín de Academus* [Academus' garden].

There are several reasons why I have chosen *El Jardín de Academus* as my last example/model. First of all, it poses another version of the political, but this time its stance is one of positivity (it proposes “solutions” and puts them to the test); secondly because—as a model—it explicitly proposes a diversity of disciplines and knowledges as a starting point, and thirdly because it has some features that have not explicitly appeared in the previous examples. Before describing the show I would like to give a bit of context about the circumstances that led to it taking place. While this is not the occasion to offer an extended account of them, those who are interested in the recent history of Mexican art (at an institutional level) might find it illuminating. The circumstances that led to the MUAC holding this exhibition are directly related to what I described in my first case study. If the ENAP (the educational establishment) had systematically rejected all the artworks (and artists) it subsequently “recovered” with the exhibition *La era de la discrepancia*, at the same time, the MUAC did not have any direct links with the ENAP other than those determined by the governing bodies of the University. Despite it being a University museum, this (international) Contemporary Art museum (naturally) ignored the work produced by the University staff, who either because they were devoted to teaching, or because they concentrated on administrative matters, were completely alien from the international art circuit the museum aimed to stand for.

Nevertheless there were some exceptions. One of them was the work of José Miguel González Casanova who, in the early nineties, had belonged to the collective Temístocles 44¹¹ and in his role as curriculum leader of the Fine Art degree at the University had included subjects that went beyond traditional disciplines. Moreover, he had for several years run a studio workshop (outside the official curriculum) that allowed for more experimental practices. In fact, if we take his teaching to be part of his artistic practice, the work of González Casanova and that of several of his students would neatly fit with what has been called “relational” art. Unfortunately (although as I have said, this has more to do with circulation than fate), at the moment of the internationalisation of Mexican art, González broke away from the group that had gone the way of “professionalisation”, those who had tried to establish a career by becoming visible within the European and North American cultural and commercial circuit.¹²

On the other hand, the MUAC needed a way to justify to the University the large sums of money it had invested in its construction and operations. In order to do this, it was important, on the one hand, that the Museum proved its links with the University and, on the other, that it demonstrated that the money spent in the museum was an investment for the “public benefit”. As an institution that from the very beginning had adopted a corporative model (as a guarantee of its contemporaneity), the museum soon appealed to the idea of “social responsibility”. Needless to say, that a public institution appeals to such an idea is already complicated, for a public institution is presumed to be founded precisely on such a

11. Temístocles 44 was an independent space that operated in the city of Mexico at the beginning of the nineties. It is now regarded as one of the most important seedbeds for young artists the country has produced in the last two decades.

12. González Casanova himself narrates this episode in: “¿Conceptualismos en México?”, *Curare*, 32/33, Mexico, 2010, p. 139-140. González writes: “Two positions regarding art were clearly marked out ... I think that the problem was to do with professionalisation and with strategies of the art market ... For my part, I recognised immediately that my personal project had a rather more educational nature.”

social responsibility (this tautology, or euphemism, would merit further study). Suffice to say that in this instance, the appeal to social responsibility came directly from the debates within the International Council of Museums (ICOM). In this context, letting González Casanova curate a show at MUAC was an excellent opportunity to meet both these requirements: the exhibition would prove both that the museum took the ENAP seriously and that it privileged “socially responsible” projects.

However, given that this particular teacher did not just run workshops independently of the official art school, but had also run against the current Dean in the last faculty election, the only thing the Museum achieved was losing its right to make use of one of the conference halls at the school. I have no interest here in spreading gossip from the local scene. If I am recalling these events it is because I would like to insist on the idea that in a given situation every participant responds to a specific conjuncture that marks the line of defence of his or her individual or professional interests. I do not know (I sincerely do not know) if management doxa constitutes a class ideology. Nevertheless, I believe that questions about this specific problem (agency) must be examined in the light of specific cases and, should an action become possible, it will also be possible at the level of those particularities. It is at this point that modesty deserves to be praised; and it is also here that I would like to link my text in a non-specific manner to the one by Alberto Toscano's in this same volume.

As a curatorial project, *El jardín de Academus* posed several interesting questions, and many of them became explicit during the discussions that took place while the exhibition was being set-up. The exhibition consisted in inviting a group of artists to work with a specific group of people who, for one reason or another, had been traditionally “excluded from the museum”. Each artist had the right to occupy the whole space for two days and during that time he or she had to carry out some kind of workshop or activity with the chosen group. Finally, whatever was produced over the two days came to be part of the exhibition and was exhibited in the space. The idea behind this show—heavily influenced by Freire—was that each collective would be able to produce and share different knowledges out of this experience.

As a participant in the show, I believe that what the exhibition managed to underline was a series of impossibilities. Obviously, to start with, there was a great deal of discussion asking, for example, to what extent this model departed from those European cultural policies based on handing out funding to those projects aimed at “minorities”, or even, how to define the term “minority” itself. We also talked about the museum as a space of legitimation and about the way in which artists instrumentalise their engagements with certain social groups in order to gain visibility. In particular, we talked (either openly or behind the scenes) about the conflicts between individuals and groups and about the effects of placing in the museum a process that could not be represented in that manner.

While some voices expressed a concern that *Academus* was arriving too late (or too early) to differentiate itself from other similar experiences in other parts of the world, if we accept that there is indeed a “immanent development” that guarantees the singularity of the “field of practice” the results were highly predictable, despite the logistic nightmare of the whole process.

The final exhibition—an eclectic accumulation of objects and texts that no sane person would consider reading while standing in a museum room—promoted again a kind of reading that moved along the line of least resistance. *El jardín de Academus* was a show of crafts produced by frequent visitors to the court of miracles, while authorship was reserved for the “authority/artist” who had coordinated the workshop.

At the end of the show a crowded debate took place to evaluate the results of the project: two of the comments I heard then are worth repeating now, not because of their intrinsic value, but because of how eloquently symptomatic they are.

Members of the group Drag King México,¹³ led in the exhibition by Paola Dávila, were full of praise for the event, expressing their gratitude for the visibility the museum had offered them. It is worth noting that this was the only collective that took part in the debate as a collective (that is to say, more than a single person spoke in its name). Nobody asked what was the meaning of this visibility, what effect it was expected to have. Nobody asked in what sense their presence there could be seen as a guarantee of the virtuous and open character of the museum. In my opinion, these missing questions were the most significant part of the debate. And yet there was an intervention by the critic and art historian Francisco Reyes Palma that was even more striking. He declared the exhibition to have been a resounding success because a number of people who would not normally visit the museum had done so on this occasion. What was striking is the arguments he used to demonstrate this. He referred to the work by Urs Jaeggi, *La locura sueña con Minerva en su jardín* [Madness dreams of Minerva in its garden] in which the collective invited to take part was (and here I quote Reyes Palma) “a group of homeless psychotics from the Centre for Social Intregation as well as patients from the Monte Albán Clinic”. Reyes Palma claimed never to have seen anyone so moved by an artwork as this group of people were when they visited a retrospective show by Félix González Torres being held at the same time at MUCA. In particular, he referred to the joy the “homeless psychotics” felt when they were told that they could take as many sweets as they wanted from the piece *Untitled (placebo)*.

I am not sure to what extent the experience of *Academus* actually helped or altered in any way the lives of those who took part in the workshops. On the other hand, it is important to say that not all the interventions shared the same meaning and peculiarities. But the overall conceit of the show demanded that it was read and instrumentalised in a way that limited how those peculiarities could circulate and be interpreted. Finally, both the MUAC and the ENAP remained unaffected by those “real” interventions, precisely because of the way the museum manages to delimit and distribute what takes place within it. As far as the administration is concerned, the museum “attends to” several audiences (including homeless psychotics) and has an inclusive programme. The artists who took part in the show (myself included) can say: “I exhibited at the MUAC” and add a line to the CV.

Finally, the show caused all kinds of administrative problems for the museum in as much as its installation departed from the usual procedures. That was it. Anything else was rather predictable by now. By believing that—unlike similar experiences—this project would not be instrumentalised by the museum, simply because

13. See <http://jardindeacademus.org.mx/?p=281> [retrieved on 11 February 2011].

it had been developed under different conditions from those of other major international exhibitions (by believing that its Latin American conditions guaranteed its “immanent development”) the project remained unable to question the museum.

CONCLUSIONS

This praise of modesty is not a defence of common sense nor an invective against theory. It is not even a call against the diverse forms of inter-/multi-/cross-/trans- thinking. It is perhaps the acknowledgement of a defeat. The critique of the myths of a Nation State with totalitarian tendencies, for example, is all very well, but that critique becomes problematic when it proposes that the thing to do is to promote privatisation so that private companies can sponsor more international symposia on Marxism in order to keep up with their “social responsibility”. Neither is this text an attack on “bad theory” or on some kind of essential dishonesty whether conscious or not. Saying this, I don’t believe that the inter-/multi-/cross-/trans- models (however vague these terms might be) have provided insufficient answers. Rather I think that in as much as this theoretical production is subordinate to an operational and distributional logic based on a movement that concentrates through diversification (and here, again, I am thinking of an entrepreneurial-corporative model), diversification in itself guarantees nothing.

I have spoken about these links between art, politics and education because they are the ones I encounter most often in my field of work, the ones I am most familiar with. However, I do not believe that the forms and causes of the kind of links I have referred to are exclusive to this field. Whether it is the case that the opposition to a certain canon (or system) is used to avoid declaring another—like in the first case—, or to affirm a position from an absence—like in the second—or, as in the example of the “psychotics” to serve a quantitative logic, all I wanted to say is that, sometimes, what could pass for a lack of rigour or intellectual honesty is neither. It is instead a kind of strategy. It might be that it is these strategies we should be thinking about, going beyond euphemisms and discursive promiscuity. Strategies that always imply a finitude in as much as they only negotiate with *de facto* conditions.

I said above that the matter at hand seemed urgent to me when we met in Montehermoso. A number of events that have taken place since then (in both sides of the Atlantic) have only increased the sense of urgency. I will try to explain myself at risk of sounding repetitive: I believe that educational reforms (which are in several respects the same wherever you are) are geared towards the control of populations, towards an economic and productive model based on active violence on the one hand and on the impossibility of alternative proposals to sustain certain ways of life, on the other.

I believe that there is a lot to do (and to think). But in the same way that living in a city turned upside down by constant demonstrations, where there is a sit-down protest in every square, has made me doubt the ability of those kind of actions to effect any change beyond a media manipulation of “public opinion”, I am unable to see the reasons why the kind of changes that are being effected on education at a global scale (Bologna is not, in that sense, an exclusively European problem) should be rethought if education is conceived of as synonymous with development and measured in terms of employment rates and increased “competitiveness”.

This is where we might find some of those strategic exits, that kind of inter-/multi-/cross-/trans- position, the snares I wanted to talk about. It is obvious that a critical education, for example, is not compatible with one geared towards increasing employment rates, productivity and competitiveness (which, by the way are the criteria used to measure academic performance). Both objectives are mutually contradictory and cancel each other out, they have different ends in mind and different fields of action, they stand for essentially incompatible positions. No inter-/multi-/cross-/trans- discourse will be able to bridge the gap between them. At most, it might be able to negotiate some budgetary concessions. Those concessions are the ones that are behind the rise of political art, theoretical seminars and educational projects in contemporary art museums. Sometimes, the autonomy of art is used as a defence against the need to account for one's productivity, while at the same time, obediently making art account for itself.

Clearly, speaking only of these impossibilities, of snares and strategies is demoralising, not to mention the uncertainty that reigns outside of their comfort zone. But however modest the attempt, however modest and largely irrelevant a "no" might be, it at least signals a road that we can leave behind. I honestly don't know if the revolution will be televised. But if you ask me whether it is going to be instrumentalised by a museum, I can answer without hesitation: "no".

THEORY AND THE ACADEMY

Dieter Lesage

Philosopher and writer. He is a professor at the Department of Audiovisual and Performing Arts (Rits), Erasmus University College Brussels and at the Vrije Universiteit Brussel. He has previously been a visiting professor at the Piet Zwart Institute in Rotterdam and the Institut für Kulturtheorie of the Leuphana Universität Lüneburg. He is also a member of the Editorial Board of *Afterall*. With Kathrin Busch, he has co-edited *A Portrait of the Artist as a Researcher: The Academy and the Bologna Process* (2007). With Ina Wudtke, he is the author of *Black Sound White Cube* (2010).

When the Bologna Process was launched in 1999, it was supposed to lead to the establishment of a European Higher Education Area in the year 2010, which would, in accordance with the Lisbon Strategy, contribute to establish the European Union as the world's biggest knowledge economy from this same year on. "Mobility", "employability", "compatibility", "comparability", "flexibility" were some of the buzz words that figured prominently in all the "Communiqués" which the Ministers of Higher Education of the countries which participate in the Bologna Process issued after all their biennial Conferences. Today, since the acceptance of Kazakhstan as a participating member of the Bologna Process in March 2010, forty-seven countries participate in the Process. On March 12, 2010, their Ministers of Higher Education issued the so-called Budapest-Vienna Declaration, with which they officially installed the European Higher Education Area, whatever that may be.

If conforming to certain academic standards, study courses at European higher education institutions are being accredited to deliver academic bachelor's degrees, master's degrees and doctor's degrees. European higher arts education too has been invited, obliged or forced to take part in this procedure. In many European countries and regions, higher arts education committed itself to implement the Bologna Process, willingly or unwillingly. As a consequence, since a few years, the obligation to become "academic" is what all the fuzz in an important part of European higher arts education is about. As the classic representative institution of higher arts education has often been called an "academy", the question became how to understand the obligation that academies should become academic. When speaking of "academies" in this talk, I will always refer to all institutions of higher arts education, whether they teach visual or fine arts or film or drama or music, and whether they are indeed called "academy" or not.

Particularly confusing for these "academies" was that many of them had precisely engaged in pedagogical efforts to assure that learning and teaching at "academies" would become less "academic" than it used to be. Whereas at universities, the adjective "academic" sounds like a generic quality label, at academies "academic" had already for quite some time become an insult, a signifier of a lack of artistic quality. And so it happened that, at the very moment that many European academies had become very anxious not to teach their students to produce "academic art", they were told they had to "academicise" in order to get accreditations for their artistic study courses.

Of course, this is not the only reason why the academisation process launched by the Bologna Declaration and its various national and regional implementations have met with a great variety of resistances and critiques I cannot thoroughly address at this time. Obviously, many critics already addressed in a rigorous way the issue of Bologna's hidden and not too hidden neoliberal agenda. "Bologna" became the signifier par excellence of the imposition of a neoliberal agenda in educational matters. As a reply, ever since its meeting in Prague in 2001, the Bologna Follow-Up Group has at least been paying lip-service to this criticism both by stressing the social dimensions of higher education and acknowledging the public authorities' responsibility for higher education.

The rhetoric of the Bologna Process is one more example of the well-known fact that capitalism has integrated concepts that were once believed to reflect resistance. One may have forgotten about it,

but once upon a time, in the sixties of the last century, workers themselves had been asking for more flexibility, for more responsibility, etc. In their book *The New Spirit of Capitalism* from 1999, the French sociologists Luc Boltanski and Eve Chiapello have convincingly demonstrated that capitalism, in order to defend itself, integrated some of the values of its main opponents. The result of this integration is the so-called neo-management discourse, which has become entirely hegemonic. It also explains why it is so difficult to organise resistance against the Bologna Process. Bologna seems to promise things we had been asking for, for a very long time. I believe it is for this reason that some have said that what we need are new concepts. I agree, but I do not necessarily agree that, in order to have new concepts, we also need new names or new words. I am a great admirer of, for instance, Kodwo Eshun's vocabulary, which is literary brilliant, but as a political strategy I will prefer the strategy of *paléonymie*, as Derrida would call it. I prefer to use old words and upload them with new meanings, rather than invent new words with new meanings, or worse, new words with old meanings.

The point I would like to make here, a point that I am certainly not making for the first time, but which I am deliberately making repetitively, in a conscious—and partially successful—effort to influence and alter the hegemonic discourse, is that the Bologna Process, and the rhetoric that goes with it, also seems to produce, as an unintended by-product, important shifts in the relationship between art and theory, shifts that are not necessarily negative, neither for art nor for theory. It is my hypothesis that the Bologna Process, in a way that is completely unintentional, may eventually contribute to the end of the hegemony of the natural sciences in the field of research. What we are witnessing today, at least in those regions and countries where institutions of higher arts education, willingly or unwillingly, committed themselves to take part in the Bologna Process, is the beginning of a fierce battle for the definition of research. Redefining the concept of “research” would be the paleonymic strategy I propose: let's upload the old word “research” with new meanings. I believe that “research” is one of the core concepts for the development of an unaligned concept of education and therefore it is important to engage in the debates on the meaning of research for society. In many German *Länder*, where higher arts education, partly due to the opposition by the *Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen* was allowed not to engage in the Bologna Process, this battle for the definition of research is probably only postponed. Indeed, the exemption from the obligation to organise bachelor's and master's degrees in an internationally compatible way does not necessarily imply the exemption from the obligation to invest in research.

A brief outline of the history of this battle for the definition of research goes as follows. One of the most important maxims accompanying the various national and regional implementations of the Bologna Process is the idea that teaching in higher education should be based on research. As a logical consequence of this “research maxim”, in higher arts education too, teaching in the arts should be based on research. As an interpretation of this logical consequence of the research maxim, institutions of higher arts education have put forward the idea that teaching in higher arts education should be based on *artistic* research. With the growing formation of a *discourse on artistic research*, the universities, who claim

a monopoly on the definition of research, were confronted with an attack on their hegemony in research matters. More precisely, the attack on the university's hegemony in research matters is an attack on the internal hegemony of the natural sciences within the university.

As soon as hegemony is under attack, one will witness fear among those who cherish their hegemony. As hegemony is usually the product of an alliance between different groups, the answer to the question “who's afraid of artistic research?” will have to describe those different groups and the way in which their hegemonic alliance is constructed. As an eventual counter-hegemony will also be based on an alternative alliance between different groups, one could then try to describe what kind of alliances may have counter-hegemonic potential. It is my hypothesis that the concept of artistic research and the formation of a discourse on artistic research are feared both by groups within the academy and the arts world on the one hand, and by groups within the university and the scientific world on the other hand. It goes without saying that, where the opposition between academies and universities no longer makes any sense, either because academies have become universities, or because academies have been integrated into universities, fear for artistic research has not necessarily disappeared.

First of all, the obligation for teaching in higher education in general—and thus also in higher arts education—to be based on research, has been at first understood by many as the obligation for academies to engage in *scientific* research. Although some may have genuinely misunderstood the sense of the obligation to engage in research—given indeed the hegemony of the natural sciences regarding the definition of research—it is my hypothesis that others deliberately (mis)understand the obligation for academies to engage in research as the obligation to do *scientific* research because they are actually afraid of... *artistic* research. Why is that? Well, the stubborn rhetorical identification of “research” with “scientific research” allows them to get rid of every form of research within the academy. The argument then goes like this: art is different from science, artists are not trained as scientists, nor should they be trained as scientists, and therefore the obligation for art academies to engage in research makes no sense. Among the proponents of this position one may find most of those who think of art as the product of genius, some of those who think of the arts as a set of technical skills, as well as some of those who think of the arts as a combination of genius and technical skills.

However, within institutions of higher arts education which committed themselves to the Bologna Process, some have been defending the position that science has not the monopoly of research, that art too can be described as having research as an important component and that the commitment to the Bologna Process for academies implies a commitment to the development of *artistic* research, not scientific research. The notion of artistic research, then, often implies that artistic practice can be described in a way more or less analogous to scientific research. An artistic project, then, begins with the formulation, in a certain context, of an artistic problem, which necessitates an investigation, both artistic and topical, into a certain problematic, which may or may not lead to an artwork, intervention, performance or statement, with which the artist positions him or herself with regard to the initial artistic problem and its context.

Whatever its merits may be for an attempt to argue for a pluralist concept of research, this analogy argument should be handled with care. The argument that artistic research is analogous to scientific research has already prompted some to the idea that, in this case, one should measure the artistic research output of an academy in a way analogous to the way in which the scientific research output of a university is measured. Measuring artistic research output of academies, and benchmarking artistic research output of academies, is going to be one of the exciting discussions within academies for the next ten years.

Within this discussion, scientists and scientific organisations have already been willing to concede and understand that, well, artistic research does not necessarily result in books and articles in international peer-reviewed journals. They have been willing to concede that the “publication” of artistic research can take very different formats: exhibitions, concerts, performances, art works, films, videos, interdisciplinary symposia or... symposia on interdisciplinarity. For academies, the result of this concession was, at first, almost the euphoric assessment of the incredibly broad artistic research output that academies can present under the form of—indeed—exhibitions, concerts, performances, artworks, films, videos, of their staff and their students. On a purely quantitative level, using this broad concept of “publications”, even small academies had no trouble to bypass large universities as far as the number of “publications” was concerned.

However, the next phase in the discussion, where we seem to have arrived, might be less reason for euphoria. Academies, now, will be asked not only to count their artistic publications, but also to dress up a categorisation of different types of artistic publications, categories which should be attributed different weights, according to their importance for the artistic research community, analogous to the way in which scientific publications are valued according to whether they are published in A, B or C journals. Such a development would be as problematic for artistic research, as it has already been for quite some time for the humanities.

In so far as the official recognition of artistic research will be made to depend on the acceptance by artistic researchers of outrageous criteria of research output evaluation, dressed up in analogy to scientific research output criteria which seem to suit the natural sciences, but not the humanities, artistic researchers in search for the recognition of a pluralist concept of research that would include artistic research as well, may find allies among their colleagues working in the field of the humanities, many of whom also struggle with restrictive concepts of output evaluation. Many researchers in the humanities contest the idea that articles in international, peer-reviewed academic journals are to be considered as the most important academic publication format, as is the case in the natural sciences. Representatives of the natural sciences tend to impose the view that books, op-eds, articles or critiques in newspapers, essays in journals of a more general character, are to be considered of almost no academic value, although, for instance, many of the most important philosophers of the last decades, on which hundreds, if not thousands of articles in international, peer-reviewed academic journals have been published, haven't published themselves almost anything in international, peer-reviewed academic journals.

Secondly, the obligation for teaching in higher education in general—and thus also in higher arts education—to be based on research, has been understood by some as the obligation to have *more theory* in the curricula of the study courses at the academy, and to have *less practice*. This may be seen as a variation of the first position. However, its focus is mainly on the distribution of courses,—and thus also of teaching jobs—between theoreticians and artists within the arts academy. The proponents of this position tend to see a strong opposition between theory and practice, expressed by the idea that research is not the responsibility of the artist, but of the theoretician. This position allows for different variations. There are the very few who believe there is no place whatsoever for theoreticians at an arts academy. There are those who believe that a limited dose of theory in an arts academy curriculum is a necessary evil. There are those who think there should be a right balance between some theory and much more practice. And among these one will find those who appreciate that their academy has some theoreticians, involved in research, so that the academy is safe when it comes to the question whether the academy is doing any research at all. These are the people who believe that the academy needs some theoreticians because the authorities expect academies to engage in research. These proponents do not understand (yet) that research is a responsibility of academies to be shared both by theoreticians and artists, and that it can take the form of common projects with mixed methodologies or of individual projects with distinct methodologies.

The proponents of a manicheistic vision of the relationship between theory and art practice also feel very uncomfortable with hybrid figures, such as artists who also develop theories, or theorists with an arts practice. As far as the concept of artistic research precisely allows for a valorisation of these figures of artistic hybridity, the concept of artistic research is feared by those who would like to keep a clear-cut division of academic labour between artists and theorists. As far as they themselves are artists without any interest for theory, they tend to prefer not only other artists without any interest for theory, but they also tend to prefer hardcore scientists without any interest in artistic practice that would go beyond the naive admiration for the genius of the painter, rather than the philosophers, sociologists and the people from cultural studies departments, who constantly embarrass the artistic geniuses with their discursive contributions to artistic projects, which seem to contest implicitly or explicitly the aesthetics to which they themselves adhere to.

I believe that it is most fruitful to have theorists at an academy who have a genuine interest in the arts, not as a scientific subject matter—as may be the case for art historians or art theoreticians—but as a medium for the communication or expression of thoughts, reflections, etc. It is my conviction that exhibitions, for instance, are not the exclusive privilege of artists or curators. As much as artists have the perfect right to write books, philosophers have the perfect right to make exhibitions, to participate in performances and concerts, to collaborate on films and videos, not as a sidekick, but as a legitimate way to present their research. I believe that the academies should engage in the academisation process in a very confident way as a process that could also be interpreted as the obligation for universities to learn from the experimental environments established at academies. What if the academisation

process is, rather than the obligation for art academies to become (like) universities, the obligation for universities to become (like) art academies? As one might know, I am fiercely against the idea that a doctorate in the arts means that an artist has to write a thesis. Rather I would like to see that a philosopher makes a movie in order to obtain his doctorate in philosophy.

Of course, this kind of thoughts runs against the reactionary tendency to re-discipline, to re-install clear boundaries between disciplines. Have we indeed been driving too fast on the inter/cross/multi/trans Europa express? I don't think so. I believe we have to destroy the final barrier that is the one between artists and theorists. If art and theory are considered different genres, or even genders, within today's academy, with its protectionist division of labour between artists and theorists, it is time for some academic gender bending.

The formation of a discourse on artistic research, the multiple formats for the presentation of research which are made acceptable through this discourse, the networks of educational and artistic institutions that disseminate this discourse, the alliances they begin to form with sections and representatives of the humanities at universities, all this could eventually provoke the end of the hegemony of the natural sciences, which is apparent in the dominance of its extremely reductionist valorisation of research output, on which the distribution of research funding heavily relies. If, as an unintended side-effect, thanks to the strategic alliances between researchers within the institutions and outside of the institutions, the Bologna Process destroys the hegemony of the natural sciences, then we will have had one good reason to appreciate the Bologna Process, namely that it has the strange capacity to defeat itself.

TRANSDISCIPLINARITY/ TOTALITY/CRITIQUE

Gail Day

Senior Lecturer in the School of Fine Art, History of Art & Cultural Studies at the University of Leeds and one of the organisers of the research seminar *Marxism in Culture* at the Institute of Historical Research in London. Her writings have appeared in journals such as the *Oxford Art Journal* (of which she is a former editor), *Third Text* and *Radical Philosophy*. Her book *Dialectical Passions: Negation in Postwar Art Theory* was published by Columbia University Press in late 2010.

I

The questions posed for our consideration strike me as important because they invite us neither to address simply the “predicaments of art” (as is now common), nor primarily to focus on our preferred methodologies (although such will be inescapable); instead, they demand that we address the social-institutional matrix within which critical practices are conducted (be they in art or in art theory, or, for that matter, in any other knowledge domain). Of the issues presented to us to discuss, two particularly drew my attention: whether the move to post-disciplinarity has confronted the social and political questions that first animated it and whether the foreclosure of transdisciplinarity’s initial ambitions can be resisted. In essence, we are asked to reflect on the aftermath of the turn to theorised practices in the arts and humanities that took place in the seventies and eighties, and specifically to the growth of “art theory”. Taking a number of snapshots from the history of critical (and critical literary) theory, I shall argue that transdisciplinary aspirations are imbricated with the traditions and legacies of emancipatory critique and with hopes to reconfigure the social totality. Whether criticism or the spirit of social criticality are to have politically *effective* futures—whether they are to live up to the hopes invoked by radical critique—depends on the willingness of those committed to such projects to recognise that mere adherence to critique is insufficient. Rather, I want to suggest that we recall the force of a distinctive mode of criticism, one understood as socially processual and praxial (and that even with this recognition we have only a precondition for, rather than a guarantee of, effectivity). Commitment to art and critique drives beyond disciplinary limits.

Undoubtedly, many of the initial ambitions of cross-, multi-, inter- or trans-disciplinarity have been institutionalised within the domain of art theory or theorising one’s practice, to the point where art teaching in the United Kingdom today makes “art” coextensive with “critical practice”. Students now often learn a set of basic counter-intuitive lessons as a standard part of their university or art-school education. There has also developed a bureaucratised emphasis on “critical skills”, which are now designated in governmental benchmarking standards for degree-level study (and, as advanced elsewhere in this volume, intersect with the conception of “research” under the impact elsewhere in the European Union of the Bologna agreement). It would be wrong-headed to denigrate the impact in art of critical thought per se, and, in contrast, to pine after earlier approaches to art’s study. Over the past couple of decades, there have been enough conventions of those who have sought to roll back the impact of “theory”, seeing it as an unwelcome interloper into the field of art. My observations on the institutionalisation of criticism and theory do not set out to challenge the presence of “theory”, and I think that the acquisition of some counter-intuitive insights remains valuable. Rather, the point is to recognise how critical ambitions have become instrumentalised into the narrow means-ends anti-ambitions of modern capitalism. The process of institutionalisation largely occurred under the remit of neoliberalism, providing the techniques and technics for training new global subjects (a liberalised middle class whose role it is to administer the public, productive and affective aspects of society). Moreover, as literary theorist Paul de Man once argued, the “resistance to theory” is, in any case, best understood not as the fear some have of theoretical enquiry but as the fundamental project of theory itself: the resistance to theory is theory’s very definition.¹

1. Paul de Man, “The Resistance to Theory”, *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 3-20.

II

While recognising the neoliberal context of the institutionalisation of art theory and critical practice, at the same time it is important to avoid reducing everything about current art to a reflex of the neoliberal market. By and large, this approach has become a predominant orientation of critical studies of art. There is no shortage of critical activity—among both artists and writers - and yet we are still subject to the argument that says we live in a totally commodified world in which art's critical practice is little more than a veneer for market interests. This line of critique has become, I think, rather too undifferentiated: the tendency is to see all aspects of non-amateur artistic production as being tarred by the same brush. There are a number of different strands to this argument, which are often combined in practice and which I want just to indicate in schematic terms.

The first of these approaches addresses art's association with power, be that the power of business or the section of the economy known as the creative industries. This approach might focus on such phenomena as the role of Charles Saatchi, for example, or on the way art functions as a vehicle for financial speculation. This account of art's incorporation tends to be sociological in its best versions, but is more often encountered as populist journalism that adopts a moralising tone (while nevertheless being fascinated by the celebrity dimensions of the art world).² A variant on this argument criticises art as a realm of privilege, thus emphasising the viewing of art as an appropriation of power. Based on the sociology of museums presented by Pierre Bourdieu, this approach—which is also often moralising—sees the engagement with art as the acquisition of cultural “distinction” or as the wielding of “symbolic capital”. Another account identifies art with the commodity at more constitutive level. Its approach is less “sociological” and shaped more by political discourses of critical theory, based especially on Georg Lukács's account of reification. Drawing on concepts such as “spectacle” (Guy Debord) and “culture industry” (Theodor Adorno and Max Horkheimer), this approach is generally focused on the widening grip of capital upon all aspects of social and psychic life. Its tone is more theoretical, and is often characterised by melancholic pathos. A stronger variation of the commodity-focused approach is also drawn from readings of Lukács (and Georg Simmel) and identifies structural parallels or homologies between aspects of culture and certain social features of capitalism. There are two main tendencies within this homological approach, the first identifying homologies between culture and types of working practices, processes or relations. Siegfried Kracauer's comparison of Fordism and Taylorism with the “mass ornament” of the Tiller Girls would be a good early example. Herbert Marcuse's fascinating insights into sublimation and desublimation would be another. More recent instances might recognise attributes aligning art with “immaterial labour”, or a range of techniques or skills that are common to contemporary managerialism, such as the identification of relational art practices with modern requirements for dialogic workers with good affective or networking skills. (Some of the initial questions presented to this volume's contributors may draw on this premise.) Alternatively, the homology is made between aesthetic form and the value-forms of capital—for example, money, exchange-value, financial or fictitious capital—attempting to make the connection at the level of capital's more abstract underpinning principles (here, some of the work of Adorno and Fredric Jameson comes to mind as especially influential).

2. The “arty party”—as its more “relational” pretensions have been dubbed by Hal Foster—has its exhibitions sponsored, and its wine and canapés provided, by the corporations of multinational capital. But the “arty party” can be seen as more that social complacency and myopia: it also metaphorises the gap between, on the one hand, a set of social claims and desires and, on the other, social ineffectuality.

To varying degrees, all of these accounts project a narrative of increasing social incarceration or growing subjection to heteronomous forces. There are a number of recognisable emplotments deployed. For example: “material” is supplanted by the “immaterial” or is “dematerialised”; freedom gives way to its suppression; “objects” and “things” cede their centrality to “relations” or “relationality”; use-value yields to exchange value (and to fictitious capital); centred cores become, so the argument goes, “peripheralised” or “hollowed-out”. It is not that there is no basis for these narratives. Rather, it is the their one-way direction that I want to highlight, as well as their simplifications of both history and current global trends, or their one-sided reading of key passages from Marx's theory of commodity society. Despite the anti-teleological and anti-historicist bent common to most of these accounts, their narratives nevertheless have an implied teleology. Strikingly, they are often modelled as a lapse from a time when art was deemed to be “free”—or, at least, “freer” than it is today; a moment envisaged either as being before the rise of capitalism, or as being during its early stages (associated, for example, with the “liberal” or “laissez-faire capitalism” of the nineteenth century). I doubt this moment of greater freedom ever existed. While most commentators spot, at every turn, art's imbrications with capital, it would not be unreasonable to argue that we are in a moment where art is *the most critical* it has ever been. Perhaps it should not be entirely surprising that, along with art's “incorporation” into capital's institutions, we should also encounter negations of that assimilation. As the *Communist Manifesto* made clear already in 1848, capitalism should be understood dialectically, offering, historically speaking, new freedoms along with new restrictions. In short, what most of the prominent critical accounts have done is to cut off one part of the dialectic. In particular they cut the emancipatory aspects of human agency, even as they appeal to and try to defend a discourse of emancipation. Moreover, rarely, do these contemporary theorists reflect on their own positions within the institutional forces they describe. Typically, radical criticism makes a dire judgement upon the status of art practice while retaining for itself the critical function (a self-belief that implies that it alone holds on to criticality). It might be tempting, then, to reverse the usual perspective and to say that—contrary to initial appearances—it is criticism and theory that are failing to keep up with art practice. Tempting because neat; but in the final analysis, I think, this “reversal” is insufficient. As will become clear, a distinction between theory and practice will be at issue, but it is not the (tired) one that can be mapped onto the division of labour that still exists between the writing on and the making of art.

III

For the purposes of this essay, my primary concern is neither with the ways a critical transdisciplinarity has been appropriated by late-capitalist institutions, nor with the way certain once-critical agents sold out. Nor, for that matter, will I be focusing on transformation of the institution into the dynamic machine of permanent self-criticism (as in Toni Negri's old observation that capital learned to read *Das Kapital* for its own self-preservation).³ These are all serious issues, but I want to argue that the problem may lie within what the idea of critique has become and to consider some of the limitations of the “critical” approaches themselves. More specifically,

3. Toni Negri, “Keynes and the Capitalist Theory of the State post-1929,” *Revolution Retrieved. Selected Writing on Marx, Keynes, Capitalist Crisis and New Social Subjects* (1967-83), trans. P. Saunders and E. Bostanjoglu, London: Red Notes, 1988, p. 13. The essay first appeared in Italian in *Contropiano* 1, 1968.

I shall suggest that a certain aporetic condition is endemic to most models of critique (which could also be seen as one of the self-limitations of critical theory).

My focus is not restricted to the specific institutional field called “art criticism”. I will certainly be traversing some accounts of art criticism, but it is worth pointing out that I take “criticism”—critique, criticality, etc.—in the wider sense. Immanuel Kant famously characterised his time as the beginning of “an age of criticism, to which everything must be subjected”.⁴ His intention was to challenge rationalist dogmatism (and scepticism), but many have found Kant’s philosophy to allow its critical moment to be subsumed into the moment of legislative judgement (the “tribunal”).⁵ Out of the metacritiques of Kant’s critical philosophy developed the notion of criticism as a tool in the quest for human freedom—as, for example, in critical theory’s commitment to a socio-political project to surpass capitalist social relations, or, using an earlier example, in Karl Marx’s conception of the dialectic as “ruthless criticism of all that exists”.⁶ This emancipatory sense of critique became one of the key features of the transdisciplinary ambition; or, to put it another way, transdisciplinarity became an expression of the critical endeavour.

It may seem a big jump to move from emancipatory critique to transdisciplinarity. However, once we recognise the role of critical theory for the New Left—and the role of the New Left in the transformation of the disciplines, for the growth of transdisciplinarity and for the development of art and cultural theory—the leap turns out to be a relatively small step. Certain issues once deemed to belong to the “social sciences” impacted upon the “arts and humanities”. If the turn to theory has now come to be associated with the rising academic prominence of structuralism and poststructuralism, it is important to recognise that it was shaped initially by a wider range of developments. Although today often treated as little more than part of the “context” of the sixties, or performs the role of the vanishing mediator in these developments, the New Left is especially significant.⁷ To be sure, it could be said that the intellectual openings had commenced even earlier, within the orbit of earlier Left practices, but these developments were generally marginalised; they often had fragile relations with academic institutions, and were treated as bringing extraneous factors to bear upon the study of art objects. (Here one thinks, for example, of the first phase of the social history of art.) The intellectuals of the New Left consolidated and expanded these initiatives and, in Britain for example—where its emergence coincided with the expansion of the university sector and transformation of art education—it was able to impact on the institution. Think, for instance, of the politicised tendencies within conceptual art; of neo-Brechtian theory in film and photography; the social-historical, Marxist and critical feminist approaches to art developed in the seventies; and the rise of cultural studies (whose origins in the United Kingdom date back to the Workers’ Education Association in the fifties and the initiatives of figures like Raymond Williams and E.P. Thompson). This is not the place to explore these developments—and their history still remains to be written⁸—but we should note that each was seen to represent a rupture with the commonly accepted sense of discipline. Political conceptual art troubled the claims to art’s self-reflecting autonomy; photography’s multiple sites broke the usual institutionalised containers; critical and social approaches,

4. Immanuel Kant, Preface to First Edition (A xi, note). *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith, London: Macmillan, 1929, p. 9.

5. Kant’s “tribunal” of the critique of pure reason, by interrogating the grounds of reason, sought to question the assumed legitimacy of the rationalists’ “tribunal of reason”. Kant, *Critique of Pure Reason*, A 751/B 779. See also Howard Caygill, *A Kant Dictionary*, Oxford: Blackwell, 1995, p. 139.

6. Karl Marx, “Letter to Arnold Ruge”, September 1843, *Deutsch-Französische Jahrbücher*. An alternative translation runs: “the ruthless criticism of the existing order, ruthless in that it will shrink neither from its own discoveries, nor from conflict with the powers that be”. Cf. Marx’s comments at the close of his Afterword to the Second German Edition, *Capital*, vol. 1. The emphasis on criticism and freedom—“freedom to make public use of one’s reason in all matters”—can also be found in Kant’s, “An Answer to the Question: ‘What is Enlightenment?’” (1784), *Political Writings*, trans. H.B. Nisbet, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 54–60. However, Kant circumscribed his notion of freedom to that of religious thought allowed by the Prussian king, Frederick II.

7. Peter Osborne’s comment that “Marxism is the vanishing mediator in the formation of cultural studies” is accurate. Osborn, *Philosophy in Cultural Theory*, p. 10. “Pragmatism is the philosophical unconscious of post-Marxist cultural studies” is the pendant argument, p. 9.

8. For two initial perspectives, both focused on the United Kingdom, see Fred Orton and Griselda Pollock, “Memories Still to come... An Introduction”, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester: Manchester University Press, 1996 and Jon Bird and Lisa Tickner, *The BLOCK Reader in Visual Culture*, London: Routledge, 1996, pp. xi–xiv.

which were officially deemed “external” to the real business of studying art, transformed art history. In the disciplinary terms of the time, the “outside” was breaking “in”. Cultural studies effectively made a virtue of the spaces of knowledge and knowledge production that lay outside the remit of existing courses of study. These developments represented the dissemination—arguably, also the academicisation—of the ideas of the New Left.

The New Left reorientated the hierarchies and architecture of modern disciplinarity as it had emerged by the mid-twentieth century. In its disseminated forms, it fed the aspiration to break away from disciplinary specialisation, seeking to find a way to address these “disciplinary” practices to other cultural practices (for example, to relate the visual arts to literature or to film theory in a hybridising of techniques, knowledges and procedures). For some, this meant evading the myopic outlook fostered by disciplines and for enriching scholarship or creative expression. For others, it implied challenging the powers invested in specialisation as such, the critique of disciplinary protocols and ideologies, as well as the development of alternative methods (such as the militant or co-research practised in Italy from the early sixties). This suggests a more fundamental ambition: to address particular disciplines to a larger social totality. The turn to theory, then, also represented an aspiration to break away not only from disciplinary specialisation, but to break the effects and substance of social reification. Thus the methodological expansions—all those searches for viable meta-languages—were framed, more or less explicitly, as problems of human emancipation, which sought to construct a politics aiming at the reconstitution of human social relations.⁹ However, despite their overlaps and connections, there was a tension between the challenge to specialisation and the challenge to reification.

It could be said that the work of Marx and the best of those in the Marxist tradition always have been “transdisciplinary” (although, used in this context, the word seems somewhat anachronistic). Granted, because its intellectual resources were sometimes seen as limited and as too wedded to “economics”, one of the characteristics of Western Marxism and critical theory has been the injunction to supplement Marx with other “disciplines” or bodies of thought (adding Weber, Simmel, Freud, Spinoza, or Lacan, etc.). Granted too, that Marxist debates themselves have a habit of bifurcating into disciplinary wars (economists versus philosophers versus historians, and so forth). Yet, there remains little to rival Marx’s own effort to conduct his “critique of political economy” while thinking, simultaneously, philosophically and historically, and mediating one of the central divisions in the formations (or orientations) of knowledge.¹⁰ However, the tension between the challenge to specialisation and the challenge to reification remains, even where one might hope it could be circumvented. Bring together scholars committed to Marxist analyses of art—a historically-orientated social historian, a philosophically-orientated social historian, one influenced by sociology, a socially-orientated aesthetic philosopher, etc., etc.—and one finds they can scarcely find any shared “language” even as they ostensibly pursue a shared project to challenge reification. It is striking how difficult it is for those engaged in political analyses of art to agree on the constitution or “locus” of central working categories, such as “the social”.

9. For example, the main appeal of psychoanalysis for some writers from Marcuse on was that it was seen to offer ways to understand not just subject formation *per se* but, more specifically, that it offered insights as to how the subject could be sutured into the dominant social ideologies, and thus how to resist, interrupt or dissolve the imbrications with capital’s socio-psychic welding.

10. And “mediation” here does not mean “suppression” or “overcoming”.

There is nothing unique to this particular case. Specialisation produces narrowing groups of professionals versed in the values and language of their discipline (this is the story often told by Jürgen Habermas and others which conjoins Kant's demand for critique and Max Weber's account of the separation of the knowledge spheres). However, the issue seems more fundamentally to do with paradigms: not the varying paradigms within particular disciplines, but paradigms of thought as shaped and represented by disciplines. Thus, while modern art theory and literary theory may seem to be closely cognate (both with cultural objects at their core, both sharing many methodologies and being influenced by the same theoretical approaches), their orientations to their objects and procedures of study—their “habits” and “disciplines” of thinking—continue to show the marks of their distinctive historical formations. It is well to bear such problems in mind while discussing the transdisciplinary dream; not least because there is a tendency, when relating how modern disciplines emerged, simply to envisage that before the divergence of knowledge there was a common root: a point when the arts were one, when they were at one with the “liberal arts” and humanities, or when the study of the natural sciences was inseparable from all these, and so forth. This “oneness” is no doubt overstated and fantasised. However, it was predicated on a religious worldview, from and against which critical thought as we know it emerged. We have to be careful how we imagine transdisciplinarity. The fantasy of a-disciplinarity, then, brings in its wake the dissolution of critical thought; the ambition of transdisciplinarity, in contrast, must retain—indeed, depends on—it.

IV

I want now to turn to a selection of important contributions to the question of “criticism”, all in some way associated with the New Left, whether as participants, as precursors or as inheritors of its ambitions (a couple of those to be considered could even be said to occupy dual roles). One of the most significant figures in the making of British cultural studies, literary theorist Raymond Williams was key to the formation of transdisciplinarity and was also important in the transition of Old to New Left. “Criticism”, he observes “has become a very difficult word”.¹¹ Here, Williams is not trying to trace the “definition” of criticism by seeking out the roots of words (in the formal sense of etymology). Rather, he addresses “criticism” as one of his *Keywords*: an enquiry into the emergence of concepts through modern social relations; an investigation into the processes through which ideological assumptions were made, socially contested and embedded in our vocabulary. Williams indicates two main senses of “criticism”, which often overlap. There is its common meaning as fault-finding or censure, dating back, in English usage, to the early seventeenth century. Then there is a more specialised connotation, which developed from the later seventeenth century, where criticism is understood as judgement and is associated with the discourses on taste, discrimination and cultivation. In his considerations, Williams points to the historical emergence of the practice of criticism (in the late-seventeenth and eighteenth centuries) and its association with the pretensions to authority and class confidence of an educated and privileged social stratum. Williams is concerned with the way that certain claims within the social hierarchy elide the fact that their judgement rests on socially-constructed and historically-situated practices. His historical observations, however,

11. Raymond Williams, “Criticism”, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Fontana, 1976, p. 74.

are a means to explore the sense of criticism that we have inherited and he is especially concerned with the formation of literary studies as a modern professional discipline in the years before and after World War Two. It was through this period, he argues in his introduction to *Keywords* that “a decisive dominance of an idea of criticism” was secured.¹² Although there were other categories that were reformed or consolidated into their modern usage, in the case of “criticism”, “the formation which underlies this development is very difficult to understand because it has taken so strong a hold on our minds”.¹³ Williams' argument is that this conception of criticism came to be construed as an inevitable result of responding to art. This naturalisation of the critical reaction, he argues, “actively prevents an understanding of response which does not assume the habit (or right or duty) of judgment”.¹⁴

Williams also elucidates some further facets. He describes how, in this form of critical judgement, it is assumed that the reception of impressions is isolated from the situation in which that reception is undertaken (“the isolation of the receptions of impressions”).¹⁵ From this, a number of interrelated features of this model of criticism-as-judgement can be seen: its divorce from the context of the phenomenon being criticised (the “abstraction of response from its real situation and circumstances”); the constitution of the critical subject as a “consumer” of sensations; and an ideological masking of “this position by a succession of abstractions of its real terms of response”.¹⁶ As we will see, these qualities—or, ones closely resembling them—can be found in other accounts of (traditional) criticism.

In many regards following Williams, under whom he studied, Terry Eagleton also historicises criticism with the emergence of capitalist social relations and rejects the notion of criticism as a type of natural auto-reflexivity generated from within art. Eagleton likewise sees criticism as an institutional practice that helped to incorporate new classes or class fractions into a new cultural unity, either by establishing consensus or by constructing shared manners and traditions. Williams concluded his account of criticism by arguing: “what always needs to be understood is the specificity of the response [to art], which is not a judgment but a practice, in active and complex relations with the situation and conditions of the practice, and necessarily with other practices”.¹⁷ Probing these conditions, Eagleton notes how, in the eighteenth century, criticism functioned within “a whole set of ideological institutions: periodicals, coffee houses, aesthetic and social treatises, classical translations, guide-books to manners and morals”.¹⁸ Criticism must be understood as a practice that is itself situated among adjacent discourses.¹⁹ But Eagleton wants to press home a more precise point. Criticism, he argues, emerges within a “certain conjuncture” of different ideological realms, one where the aesthetic acquires an unusually heightened role, and “is “foregrounded” as a privileged bearer of the themes over which that [social] formation broods.”²⁰ By this, Eagleton does not mean to imply that “the aesthetic becomes the dominant region of the ideology”, a position which (albeit posed in slightly different terms) we might recognise from arguments sometimes advanced in recent aesthetic theory. Rather, he outlines how aesthetics has a capacity to form “alliances” with other discourses, such as, the political, ethical, or religious. This associative capacity enables the aesthetic to speak of “more than” itself—and, in so doing, it becomes an overdetermined condensation of these other discourses. However, the particular efficacy of this role lies in the

12. Williams, “Introduction”, *Keywords*, p. 10.

13. Williams, “Criticism”, *Keywords*, p. 75.

14. *Ibid.*, p. 76.

15. *Ibid.*, p. 75.

16. *Ibid.*, p. 76.

17. *Ibid.*, p. 76.

18. Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London: Verso, 1978 (1976), p. 19. See also Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From The Spectator to Post-Structuralism*, London: Verso, 1984.

19. Eagleton, *Criticism and Ideology*, p. 17.

20. *Ibid.*, p. 20.

21. *Ibid.*, pp. 20-21. Eagleton repeats this argument some years later: “the category of the aesthetic assumes the importance it does in modern Europe because in speaking of art it speaks of other matters too, which are at the heart of the middle class’s struggle for political hegemony”. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990, p. 3.

22. Williams touches on Eagleton’s *Criticism and Ideology* as a specific historical and political branch of “literary structuralism”. See Williams, “The Crisis in English Studies”, *Writing in Society*, p. 207. In the same piece, Williams notes that his own articulation of “cultural materialism” can be dated to 1970, p. 210. Williams perceives that a radical and historical semiotics (as opposed to a structuralist displacement of history) could be akin to his understanding of cultural materialism; both, he suggests, reflect critically on the disciplinary paradigm itself (rather than being defined simply by the object of knowledge), p. 211. Williams implies that the Althusserian model so generalises “ideology” as all-pervasive to such an extent as to make it un-analysable, except by means of theory (pp. 207-8). *Criticism and Ideology* had a significant section devoted to Williams. Eagleton finds Williams too inclined to populism and too imprecise in his categories (“structure of feeling”), even with his rapprochement with Marxism (and his modifications Gramsci’s “hegemony”, for instance). Their differences in the 70s might be loosely indicated by the Althusserian preferences of the one, compared to the Lukácsian leanings of the other. See Eagleton, *Criticism and Ideology*, pp. 21-42 and the essays collected in Williams, *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*, London: Verso and New Left Books, 1980.

23. The link between modernism and Kant was made explicitly by Clement Greenberg. See Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1960), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, John O’Brian (ed.) Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 85-93. Kurt Forster’s influential essay on art history from 1972 gives a good sense of the growing suspicion of aesthetics as a bourgeois category needing demystification. Kurt Forster, “Critical History of Art, or Transfiguration of Values”, *New Literary History*, vol. 3, 1972, pp. 459-470. See also O.K. Werckmeister, “Marx on Ideology and Art”, *New Literary History*, vol. 4, 1973, pp. 501-519. See also Paul De Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Although the posthumously published collection focuses the issue, De Man’s critical deconstruction of “aesthetic ideology” can be found through his earlier writings.

24. Symptomatic of the shift is Eagleton’s, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990, which advances the double argument where the aesthetic is seen both as an ideological formation of capitalism and also as offering a space to challenge the dominant ideology.

25. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, London: Routledge, 2000. See the opening chapter, pp 1-19, and especially pp. 16-19. Cultural studies, along with Frankfurt School Critical Theory, is a specialism in a “cross-disciplinary type of generality”, he argues (p. 7). In terms of its historical and speculative character Osborne also compares this “anti-disciplinary specialism” to anti-disciplinary types of philosophy (that is continental), p. 8.

distinctive features of the aesthetic: its power to summon, or play on, sensuous immediacy, affectivity, and so forth.²¹ Accordingly, criticism emerged as the mediating locus of multiple discourses, as a prime site for this “privileged” bearing of social concerns, and also as an affective driver of them. This transdiscursive concentration, then, allows criticism to reach beyond the narrow confines of discrete social practices and to aspire towards the social totality. Taking this perspective on the social situatedness of criticism’s role, the issue of “disciplinarity” (and its surpassing) is just a development on a different—narrower and more particularising—level.

Williams’ account is, admittedly, a very concise formulation, but it could be taken to be suggesting that criticism is a social imposition upon the reception of cultural artefacts, and one that he would prefer to overturn. I am not sure that Williams can be interpreted so straightforwardly, but it is clear that, in his own argument, Eagleton does not present this interpretation. Indeed, he explains how aesthetic qualities become imbricated in the social role of modern criticism. Thus, “art” and “criticism” can be seen as “separate” only insofar as we fail to recognise their mutual integration within the larger aesthetic division of labour. The Eagleton and Williams texts that I refer to are from the mid seventies, although—as Williams points out in his introduction—*Keywords* should be understood as synthesising arguments and research he had been developing for some years. Eagleton’s arguments site themselves in the methodological vanguard of mid-seventies Anglophone cultural theory, and—with his emphasis on the “relative autonomy” of criticism and on complicating the “determinations”—typify the theoretical interests of the New Left in this period (and especially those of Louis Althusser via Pierre Macherey).²² Still, both writers address the problem of art criticism from a political-cultural and historical perspective, which exemplifies the moment of ideological criticism directed at the claims to modernist autonomy and “disinterestedness” then associated with Kantian philosophy—the legacies of which many were deeply suspicious and which came to be known as “aesthetic ideology”.²³

V

The writing of Peter Osborne is especially insightful here, but comes from after the reconsiderations of aesthetics—its re-association with political thought—that occurred in radical continental philosophy in subsequent years.²⁴ In particular, I want to consider how Osborne explores the relation between philosophy and cultural theory, the latter embracing cultural studies, art theory, and visual cultures—developments much influenced by Williams. Despite the gulf between continental philosophy and cultural theory (and the historically-orientated approaches of Williams and Eagleton), Osborne’s aim is to explore their common “transdisciplinary” (or anti-disciplinary) aspirations. Further, and contrary to the self-image of cultural theory, he considers cultural theory’s “totalizing trajectory”—its appeal to a form of universality spoken in the voice of future anterior (the prospectively retrospective of “it will have been”).²⁵ Here it is not possible to do full justice to the detail of his arguments, which address many issues relevant to this volume and which are inevitably raised by this essay: the longstanding elision between “aesthetics” and “art” (a slippage I have allowed to persist) that emerges between Kant and the Jena Romantics; a reading of Kant’s approach to “judgement” in the three Critiques

26. Osborne, *op. cit.*, p. 30.

27. Osborne, “Art Beyond Aesthetics”, p. 658. This conception of critique contrast with Kant’s earlier sense of critique as doctrine (science) or as empirical.

28. E.H. Carr, *What is History?*, London: Penguin, 1990; first published 1961. Cf. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, p. 78.

29. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, p. 83. For the sake of brevity, I will leave aside the second of these modes.

30. Osborne, “Art Beyond Aesthetics”, pp. 651-653.

and in the third Critique especially; the question of judgement as “indeterminate” and “reflective”.²⁶ A fuller engagement would need to explore more carefully and to situate “judgement” and “aesthetics”, both of which have been raised, in “political-cultural theory” mode, by the discussions of Williams and Eagleton. Suffice it to say, Osborne takes his distance from the generic distrust of “judgement” common to cultural relativism; he also interrogates the readings of Kant made by the earlier Marxian approaches (which would include, for example, those of Williams and Eagleton in the seventies), which focused on criticising social claims to be above interest (that is, which seeks to naturalise its claims). Discussing Kant, Osborne emphasises the emergence of “critique” as immanent transcendental critique, the “critique of a particular power of the faculty of judgement, not criticism of particular judgements”.²⁷ His arguments raise far more issues than can be addressed, but I want to focus on Osborne’s discussions of historicity that occur in his distinction between art history and art criticism.

More exactly, Osborne addresses the types of temporal imagination associated with the history and criticism of art. He distinguishes the approaches taken by critics and historians—or, as he elaborates, “the art history of the art critic” and “the art history of the art historian”. The latter, he suggests, take a historicist perspective, while the former engages the historical stakes of contemporaneity and its orientation to the future. No doubt, it came as a surprise to many art historians to find their discipline cast as historicist; increasingly, through the late twentieth century, modern art history has prided itself on its methodological departure from historicism, which it sees as a characteristic of its earlier (“pre-critical”) forms. Diplomatic as he tries to be towards contemporary art history (his essay was, after all, being published in the journal of the Association of Art Historians), the central implication is not that some art historians are historicists while others are not, but that art-historical attention—“the art history of the art historian”—remains within the temporal parameters of the historicist endeavour. When Osborne talks of “historicism”, he means the type of historicism famously challenged by E.H. Carr in the nineteen-fifties: the nineteenth-century historicism associated with Ranke or Michelet, with its claim to objectivism and its constitutive blindness to its own subjective politics.²⁸ He also presents historicism in the sense of a chronological narrative of progressive development, which was once characterised by Rosalind Krauss as the “choo-choo train” of art history. As an example of historicist method, Krauss had in mind, above all, the writings of the art critic Clement Greenberg. However, while Osborne is no advocate of the Greenbergian approach, his concept of art criticism includes Greenberg and the early writing of Greenberg offers, Osborne believes, a positive example of the critical mode. In “Art Beyond Aesthetics” he makes more of Harold Rosenberg, from whose brief insight—“Art criticism today is art history, though not necessarily the art history of the art historian”—Osborne departs. Greenberg is addressed more fully in the chapter on “Time and the Artwork”, where Osborne outlines the tensions emerging between the varying modalities detectable in Greenberg’s writings (“critic”, “aesthician” and “historian”).²⁹

Osborne, of course, fully recognizes that the distinction between history and criticism has become less clear since the sixties. He knows too that there has been a blurring of writerly practices with the making of art.³⁰ However, his point is not an effort to

re-demarcate the various institutional borders—and reengage turf wars—within the art world. Rather, the functions “critic” and “historian” might be best understood as limit cases within an argument concerning how we relate to time. The central issue turns on the temporal orientations of the thought associated with art history and criticism, and Osborne’s interest is primarily in elaborating the latter’s “mode of historicity”.³¹ Specifically, the question being addressed is how to think the historicity of the present, how to grasp the present historically (rather than thinking it merely as “contemporary”, as just the latest link in a chronological chain).³² In this perspective, both “historicism” and the fetish of the contemporary are—conscious or not—evasions of historicity. However, if historicism effaces futurity (and is de-historicizing and de-temporalizing),³³ following Adorno, Osborne takes the fetish of the new, even in its weaker articulations, as still revealing aspects of historicity. Nevertheless, it is the stronger articulations of contemporaneity that Osborne seeks to advance, where, we might say, “the new” cedes to the historical perspective and contextual specificity, and to the deictic declarative urging and political intention of “the now”.

His argument is elaborated in “Time and the Artwork” in relation to Greenberg, so some examples will be helpful; however, the aim here is to reopen neither the debates over Greenberg as such, nor those over the fate of art criticism, but instead it is to draw out how Osborne describes the specific temporality or mode of historicity. Of Greenberg’s work of the late thirties and early forties, he notes:

... rather than following art history in its adoption of the time consciousness of nineteenth-century historicism, its notion of modernism as self-criticism operated with a genuinely “tensed” conception of historical time centred on the historical present of the enunciative act... and its relations of negation to past events....³⁴

This is the temporal mode associated with the “critic”, which—Osborne believes—was overtaken by Greenberg’s later, increasingly rigid and progressivist, narrative of medium-specificity (his “art history of the art historian”). Osborne relates this to his discussion of the concept of modernity, within which he finds a tension—a “paradoxical temporal doubling”—between its “narrative” (a reified, historicist, chronology) and its performative-present (or “discursive”) dimensions. The critic’s approach is allied to the latter and is described as productive, iterative and political. It interrupts the given narrative temporalities and engages in “positions of historical enunciation and address”; it can be understood as “an act of historical self-definition through differentiation, identification and projection, which transcends the order of chronology in the construction of a meaningful present”.³⁵ The art history of the art critic is posed as “the iterative social constitution of the work through the field of historical judgement, as embodied in the totality of critical practices that make up the art institution”.³⁶ In “Art Beyond Aesthetics”, Osborne describes this as an attention to the “future performative dimension of the temporal logic of historical totalization”.³⁷ Essentially, he elucidates a distinction between history understood, on the one hand, as something to be addressed (as the activity of addressing a series of external objects of the past, as an “object of study”), and, on the other, conceiving history as process—and, more especially, a process in which subjects understand themselves as participants.

31. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, p. 82.

32. Osborne, “Art Beyond Aesthetics”, p. 651.

33. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, p. 83.

34. *Ibid.*, p. 82.

35. Osborne, *Ibid.*, p. 82, self-cited, however, from his book on *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, London: Verso, 1995, p. 14, where he discusses “Modernity: A Different Time”.

36. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, p. 84.

37. Osborne, “Art Beyond Aesthetics”, p. 656. He adds that this can’t be separated from “the critical act of judgement” (Osborne’s emphasis), which has, he argues, a “qualitatively historical temporality” rather than the “chronological temporality of historicism”, p. 656.

VI

Although Osborne sets up his contrast between “art criticism” and “art history”, the substance of the distinction, I would argue, can be extended to, and considered as an internal distinction within, criticism itself. Accordingly, it would be necessary to attend to the difference between an externalised conception of criticism and one that strives to conceive itself within the stakes of history. Arguably, the dominant critical form encountered today—even on the left—is the former. The model of “external criticism of” lies closest to the type of criticism that is now associated with professional activity; it shares the abstraction from context and consumer-like relation that we encountered in Williams’ discussion.³⁸ The second approach to critical activity understands itself as processually situated, as implicated in contesting the historicity of the present (that is, as staking the future in the here-and-now). Posing critique as praxial is to push the point further than Osborne does, although it does seem implicit in his account. This is to say more than that criticism is enunciative, iterative and productive, although such features certainly belong to a processual-praxial concept of critique; we would, for example, move from “productive” in its general generative sense to a stronger socially-constructive articulation. Still, this stretching of the argument is not unwarranted, since something close to this model appeared in the founding statements of critical theory, advanced in 1937 in two articles for the *Zeitschrift für Sozialforschung*, the journal of the Institute for Social Research (the Frankfurt School), by Max Horkheimer and Herbert Marcuse.³⁹ These discussions depart from an exploration of “criticism” in its narrower sense of art or literary criticism. (Osborne’s discussion has, I think, ciphered some of the ambitions this wider debate into his address to “art criticism”, although he addresses neither Horkheimer nor Marcuse in any detail.)⁴⁰ Their domain is a political reflection on philosophy. Nevertheless, the historical transitions of the Enlightenment and the eighteenth century—to which Williams, Eagleton and Osborne attend—remain important for these accounts (transformations associated, according to Horkheimer, with the challenge to dogmatism and the rise of the “conscious subject”). For both Horkheimer and Marcuse, critical theory was posed as contributing to the material transformation of society and to the attainment of human happiness. As has often been noted, the designation “critical theory” serves, in Horkheimer’s essay, as a byword for Marxism, or, at least, for a type of Marxism (the essay being a critique of the Second and Third Internationals; its context, the Institut’s relocation to Columbia University). Marcuse is more explicit in conjoining critical theory with historical materialism. Critical theory—or “true materialism”, as Marcuse calls it—is distinguished from the “false” materialism of bourgeois practice. Nevertheless, the circumstances of the Institut are apparent as subtext in both essays: the welcome given by the New York university having to be balanced against the general intellectual inhospitability of American social theory to the speculative philosophy practised by many members of the Frankfurt School.

“Critical theory” is contrasted by Horkheimer to “traditional theory”, that is, to a philosophy that remains affirmative of existing society. Where traditional accounts emphasise series and facts, critical thinking, he argues, attends to the dialectic of forces and counterforces. Marcuse understands critical theory not so much as a rejection of philosophy, but, first, as the ambition to salvage the truth from

38. An extended account would need at this point to elaborate the nature of “judgement”, since the act of judgement is raised by Williams.

39. Both in *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 6, no. 2, 1937. English translations: Herbert Marcuse, “Philosophy and Critical Theory”, *Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, London: Free Association Books, 1988; Max Horkheimer, “Traditional and Critical Theory”, *Critical Theory: Selected Essays*, trans. Matthew J. O’Connell, New York: Continuum, 1992.

40. In a footnote Osborne cites Helmut Dubiel’s periodisation of the early phases of the Frankfurt School (1930-45), which distinguishes the “interdisciplinary materialism” of 1930-37 from the “critical theory” of 1937-40. It is observed, that by 1945 “the dynamic relations between interdisciplinary research, theory construction, dialectical presentation, and political projection had been stilled by the overdetermining sway of the critique of instrumental reason”. Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, p. 120, n. 12.

41. Marcuse, "Philosophy and Critical Theory", pp. 148-9.

42. *Ibid.*, p. 146.

43. *Ibid.*, pp.149-150.

44. *Ibid.*, p. 141. Cf. p. 135, p. 153 and p. 158. The rationalist conviction that Marcuse expressed should not be understood as a blind faith in rationalism. For Marcuse, reason should be taken as the practice of "concrete individuals in their specific social situation", not as the "the absolute ground or essence of what is". Herbert Marcuse, "The Struggle against Liberalism in the Totalitarian View of the State" (1934), *Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, London: Free Association Books, 1988, p. 272 n. 25. See also pp. 14-16, where Marcuse emphasises that his presentation of rationalism takes the form of an ideal-type, his main purpose being to clarify the counter-concept of irrationalism.

45. Marcuse, "Philosophy and Critical Theory", p. 152.

46. Marcuse, "Philosophy and Critical Theory", p. 148. Here Marcuse alludes to Paragraph 166 of *The Encyclopaedia Logic*, where Hegel discusses judgement. Marcuse's formulation is careful: it is not judgement per se that is being opposed, but its separation and externalisation from its object.

47. It is also worth noting Kojin Karajani's account of "transcritique", a study specifically devoted to Kant and Marx. According to Karatani, the "critical"—which again is associated with social transformation—should be grasped as neither an external or immanent model of critique, but as a moment of *parallax* involving both a temporal shift and processual actions between subject and object (both in the predication and in the act of judgement). Kojin Karatani, *Transcritique: On Kant and Marx*, trans. Sabu Kohso, Cambridge, Mass., MIT, 2003.

philosophy's abstraction and, secondly, as the ambition to reclaim philosophy's "surpassing" content (its pointing beyond the existent).⁴¹ Philosophy, Marcuse thinks, "orientated to the potentialities of man lying beyond his factual status" but was stymied in this endeavour.⁴² Critical theory seeks, as he puts it, "only the specific social conditions at the root of philosophy's inability to pose the problems in a more comprehensive way, and to indicate that any other solution lay beyond that philosophy's boundaries".⁴³ The reason for this sclerosis was, according to Marcuse, philosophy's inability to confront two problems: the division of mental from manual labour and the failure of revolution. Not that either of these problems could be evaded simply by ignoring them; on the contrary, both were—and here Marcuse draws on Freudian tropes—internalised by philosophy *as its own* abstract character. Critical theory began as an effort to overcome this limitation. Like communism, it sought the realisation of reason which philosophy had been unable to achieve, providing, Marcuse argues, the foundations for social transformation.⁴⁴

These expositions of critical theory draw out a distinctive relation to time and a particular conception of the relation between subject and object. In terms of its temporality, it is a mode of thought which tries to understand its own part in, what Horkheimer calls, "continuous alteration", and which is "conditioned by [a] conscious relation to historical practice". To be "critical" is to be future-orientated (understood not in a narrowly linear manner, but in the sense of a social claim and the ambition of human freedom). It is also to understand the subject-object relation in a distinctive way. In contrast to traditional theory's treatment of subject and object as separate and mutually external, the human being is taken as the active subject of history and social struggle. Critical theory is, as Horkheimer put it, an attempt to break down the Cartesian dualism of thought and being by uniting theory and practice. Instead of being independent from one another, subject and object are understood as being reciprocally dependent and actively intervening. A similar point is developed by Marcuse: in seeking the truth content of philosophy, critical theory should be clearly distinguished from sociology; it did not set out merely to pursue sociological explanations that showed the dependency of philosophical consciousness on social structures.⁴⁵ It is not so much the perceived reductiveness of such "sociological" approaches that troubles Marcuse; rather, he sees sociology's primary shortcomings as being its separation of subject from object, its combining of "the 'contingency' of predication and the 'externality' of the process of judgment".⁴⁶

VII

For all their differences, the themes being played out in these accounts of criticism—Williams, Eagleton, Osborne, Horkheimer, Marcuse—turn on some similar arguments: a processual or praxial form of critique versus one where the externality of judgement is emphasised; where the former is situated historically and situates itself as historical.⁴⁷ Horkheimer makes a particularly astute observation. It would be wrong, he suggests, to assume that traditional theorists promote, tolerate or even simply fail to recognise social injustices; indeed, there are many who fundamentally oppose social inequality and discrimination. It is not subjective feeling, political attitude, personal conviction, possessions of critical knowledge or social preference, then, which distinguishes critical theorists. What differentiates the traditional from the critical theorist, Horkheimer

48. I have discussed Lukács' militant *citoyen* in "Realism, Totality, and the Militant Citizen: Or, What Does Lukács Have to do with Contemporary Art?", *The Fundamental Dissonance of Existence: New Essays on the Social, Political and Aesthetic Theory of Georg Lukács*, New York and London: Continuum, 2011.

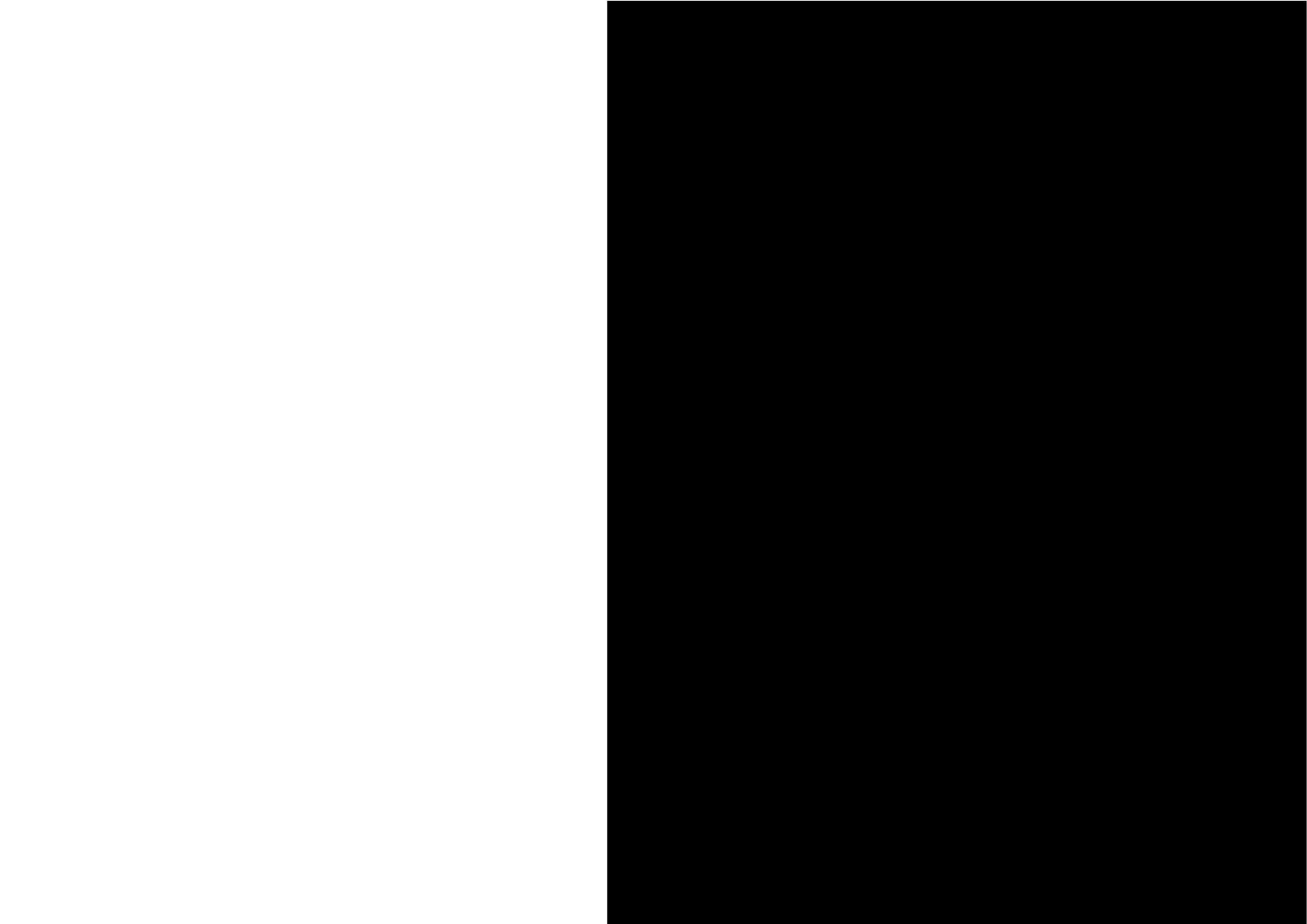
49. Karl Marx, *Theses on Feuerbach*, Thesis 1 and Thesis 5.

50. This was often the danger, perhaps, of "theoretical praxis" once beloved of Anglophone cultural Althusserianism.

argues, is that the former divides professional or "specialist self" from "citizen self"; in short, knowledge is divorced from political activity. The idea of the citizen self—which also appears in Lukács' appeal to the (narrative) figure of the "militant citizen"—has become compromised of late.⁴⁸ It sounds either too humanist, too beholden to the notion of the rational—or centred-subject, or too reliant on nation and state (where there are those privileged with, and those excluded from, citizenship); it sounds too bourgeois. It invokes more recent demands to meet citizenship requirements, the placing of citizenship classes on the school curriculum, or those exhortations from neoliberal politicians urging us to play our part in their austerity management: understandable reasons to doubt the usefulness of the idea for radical, critical social projects. Yet this "citizen self" might equally be understood as the "public", "political", "engaged", or even "partisan" self. Moreover, in getting hung up on the terms "self" and "citizen", we could be missing the main point. The central concern is with something else: to challenge the reification of the political subject and his/her delimiting to a contemplative role.

There are important insights here for our current context: the advocates of critical theory today—including the critical theory of art and culture—may commit themselves ideologically and subjectively to progressive politics, but while they exist apart from critical practice their commitment will remain fragile, always likely, in all but name, to slip back into traditional theory. We are being reminded to consider Marx's challenge to approaches where "things, reality, sensuousness are conceived only in the form of the object, or of contemplation, but not as human sensuous activity, practice, not subjectively".⁴⁹ This description was of early forms of materialist philosophy; in contrast, idealism, he argued, had emphasised the "active side", albeit only abstractly. Marx's immediate interlocutor was Ludwig Feuerbach, who had claimed to go beyond the disjunction between materialism and idealism (by anthropologising religion). To Marx's mind, however, Feuerbach had failed to think sensuousness as "practical, human-sensuous activity" or to grasp "human activity itself as objective activity"; he had failed to meet his own demands for the sensuous, displacing idealism's abstract thinking with "sensuous contemplation"—sensuousness in thought rather than sensuousness as "practical-critical". Of course, one of the central historical paradoxes of Frankfurt School critical theory—as practised by Horkheimer and Adorno, above all—was its reversion to the very approaches it initially set out to criticise. Or, as we have already seen Marcuse arguing: turning away from the problems—the problem of praxis presented by the social division of labour and the failure of revolution—ends up with those problems re-imposing themselves abstractly within philosophical forms.

Further, the question before us today—especially in the academy of the post New Left—may be this: the extent to which the "professional self" has surreptitiously—but, nevertheless, hopelessly—assumed the identity and tropes of the "citizen self", claiming the latter's "praxis" and address to the transformation of social totality.⁵⁰ Although, at first sight, this position can appear to have the advantage of refusing to separate these two "selves", it all too often consists in something considerably more circumscribed: the universal aspiration claimed is made from a reified perspective. The effectiveness of political ambitions embedded in transdisciplinarity will remain foreclosed until this problem—the separation and the pseudo-unity—can be confronted.



“THE UNCERTAIN TERRAIN OF ART THEORY”: BILDUNG, THE UNIVERSITY AND THE NEW ARTIST

John Roberts

Professor of Art and Aesthetics at the University of Wolverhampton. He is the author of *Postmodernism, Politics and Art* (1990), *Selected Errors* (1993), *The Art of Interruption* (1998), *Philosophizing the Everyday* (2006) and *The Intangibilities of Form* (2007). He has also edited the collections *Art Has No History* (1994), *The Impossible Document* (1997) and co-edited *The Philistine Controversy* (2002) and *As Radical as Reality Itself* (2007). He is also a contributor to the *Oxford Art Journal*, *Third Text*, *Philosophy of Photography*, *Historical Materialism* and *Radical Philosophy*. His latest book is *The Necessity of Errors*, published by Verso in 2011.

The academisation of research in art over the last ten years in the United Kingdom in particular, and elsewhere in Europe, has contributed to a profound transformation of the relationship between the artist as “doer” and artist as “thinker”. In contradistinction to the long legacy of the intellectual division of labour under modernism and certain aspects of postmodernism, in which the artist defends his or her atheoretical expressiveness, or the need for the directly sensuous transformation of materials, artists have been directly encouraged to work *in* theory, that is, treat theory as an explicit part of the relations of their artistic production. Now of course this entity “theory” is largely a baggy and indistinct thing, a pluralistic set of methodologies and working concepts, borrowed from a range of disciplines that fit in pragmatic fashion with what works for a given practice in a given context. Yet nevertheless this shift in working practices and the identity of the artist within the academy, has continued to challenge the requirement that artists “do” things and that theorists and critics then go about explaining and reflecting on such things. In this light the artist of the new millennium has in many respects brought to fruition the four classical axioms and demands of the pedagogy of Conceptual art.

1. The critique of the intellectual division of labour as an instance of revolutionary *Bildung* (communities of critical self-learning).
2. The importance of the contribution of the writerly artist to the critique of spontaneous ideologies of art, artistic identity and artisticness.
3. The destruction of painterly visualisation as corollary of value and meaning in art (“imageless truth”).
4. And the recourse to a new skill-knowledge relations based on technologies of reproducibility.

These four axioms, at one level, looked back to the historic avant-garde, but on another level, had absolutely no illusion that this legacy could be re-built largely from scratch, not simply because the conditions for the historic avant-garde were no longer available, but that what might be known and made of the avant-garde could not be trusted to conventional or official art historians or critics. In short, the revitalisation of the intellectual and writerly demands of the artist had also to be based on the historical excavation and reconstruction of an unavailable or opaque past. This is why in the late 1960s and early 1970s the artist necessarily had to become the historian and critic of their own practices, in order to challenge and modernism’s aporias and constitutive antagonism to the artist as thinker. The outcome of this was two-fold: the reinsertion of the artist in communities of self-learning and new networks of artistic and social formation (*Bildung*), and coextensively, the establishment of an extended programme of theoretical autodidacticism, that took its point of departure, effectively, not from the academy, but from the workers’ college and workers’ reading group. It is of course easy to inflate the political and pedagogic effects of these transformation, but even so, artists were faced with a sharp challenge: either they did this historical and theoretical work themselves or the work didn’t get done. Thus, in this respect the refiguration of the artist-as-thinker here was an effect of what might we might call the *under*theorisation of advanced art in the period of modernist reaction and the pathos of the avant-garde’s disappearance from the working histories of the artistic practice.

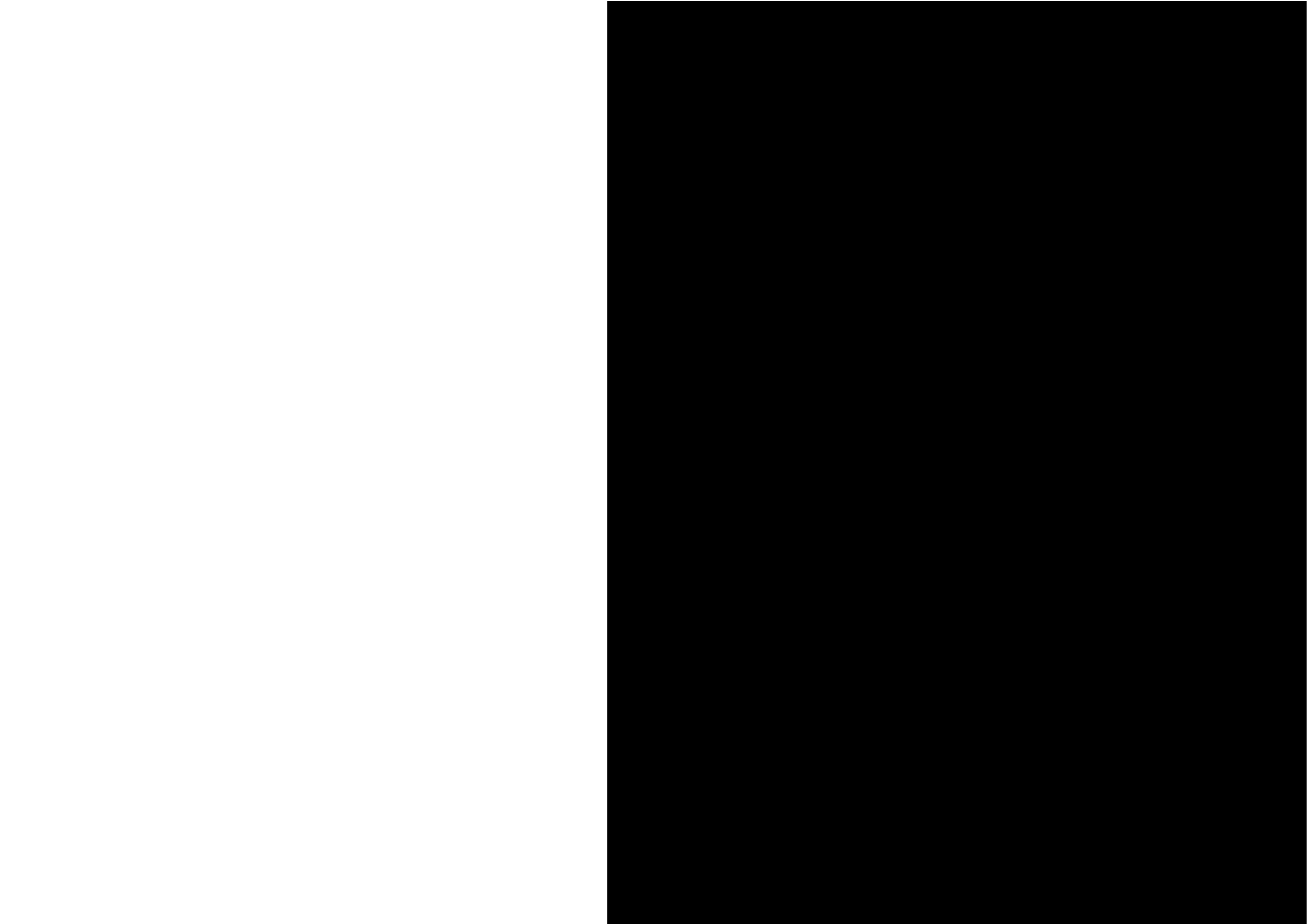
Today, though, only thirty-five years on from this rupture the artist operates in a post-conceptual field in which theory is the constitutive and daily material of reflection, agency and representation inside and outside of the studio. Indeed, just as the institutions and support structures of art have increased and solidified globally during this period, theoretical production *in art, on art, as art* (as the supportive and declarative framework in which art brings itself into being) has achieved an extraordinary hegemony. The artist now in his or her post-artisanal or generic condition, works with, on, and in critical negotiation with the vast historical and theoretical literatures on the modern in art as the means for providing the artist with his or her necessary skills and competences—in other words, with the know-how what to “make” and “do”, or enable others to “make” and “do” in his or her name. In this respect the artist-as-thinker is now both the dominant and routine figure in this exponentially expanded immaterial world of artistic judgement (even if the market continues to violently corral what gets thought by artists into easily assimilable exchangeable form). So, broadly, therefore, what was once a condition of autodidacticism and the day-to-day requirements of artistic renewal is now professional and managed, as the artist assimilates “theory”, not as an adjunct to practice, but as theoretical practice itself.

Now, if this announces an unprecedented interdiscursivity between what artists do as thinkers, what theorists do as thinkers, and what curators do as thinkers—insofar as the making of the artwork today is invariably network-sensitive and transitive—this exchange of the intellectual labour of the artist with the labour of non-artists should not be mistaken for a *regressive* professionalism, a kind of superannuated form of career development in the self-image of the new middle class civil servant. This is crude and instrumental, as if the rise of the artist-as-thinker and these forms of interdiscursivity were a sustained attack on the independence and autonomy of art: by bringing art into the University in a fully constituted way, art’s negativity and waywardness, can be monitored and assessed more thoroughly. On the contrary, what is emerging is something more interesting and less constraining: art’s insertion into the research frameworks of the University provides the *self-directed space* for artists to assess, advance and reframe their post-artisanal and post-conceptual condition. In this sense the widespread development of PhD programmes for artists in the UK and Europe, should be seen not as the over-professionalisation of the artist in conditions of the mass unemployment and under-employability of artists, but as an opportunity to reconfigure what *Bildung* as an exemplary form of education might mean for artists now, in a climate of extreme hostility toward art as research outside of the academy. In other words, the increasing dissolution of the Romantic ethos of the artist via the assimilation of art into the structures of University life is an opportunity to develop new forms of critical autonomy in art, and, as such, offers the opportunity for the production of agonistic and even revolutionary cultural research programmes.

The academic incorporation of art, therefore, does not constitute the academisation of art as such, in the same way that the global commodification of the art object does not represent the completed eradication of art’s use-values. This is the post-Situationist fallacy of capital-become-image. Thus, it is a misnomer to assume that the “uncertain territory of art theory” is the result of a promiscuous

or weakly pragmatic interdisciplinarity run amok in these new conditions of intellectual production. Sure, interdisciplinarity in this form can easily lead to innocuous or ameliorative practices and theories, and provide all kinds of alibis for the reactionary appropriations of the artist’s post-artisanal condition (for instance, as nomadic entrepreneur). Those who work in this sector see and experience this on a daily basis, particularly as the University system gears up for further attacks on the arts and humanities as sites of dissent and anti-positivistic knowledge. But the University, even in this period of social contraction and neo-liberal brutality and idiocy, remains a place where artists as thinkers might take the social constraints of art practice forward. The informality of the studio and the “artworld” cannot do this in any systematic sense, insofar as they cannot provide the stable collegiate conditions for the production of *Bildung*, particularly now the intellectual multifariousness of contemporary art institutionalised at the level of the international Biennial produces the anomie of “managed diversity”.

This art-into-research model would suggest, then, that the University PhD programme for artists represents a classic kind of enclave space for the radical renegotiation of art and the artist in the period of the artist’s social dispersal and dissolution, a place where the artist can expand his or her interests in a “supportive research environment”. But it is much more than this. The would-be “academisation” of art is also an opportunity for new forms of critical training within the problems and frameworks of advanced practice itself. Hence without the expansion of PhD programmes for artists the working relationship between the University and the practices and theories of art would be weaker politically and theoretically. Indeed, successful or ambitious PhD programmes for artists have an explicit pedagogic role: the building of primitive cadres that will shape the progressive direction of future artistic and cultural struggles. Consequently, for artists to give up on PhDs—theoretical or practice-based—in the interests of an attachment to an older sense of artistic autonomy, is to give succour to those who confuse art’s resistance to instrumentalisation with the resistance to theory.



TO SHOW, TO DEMONSTRATE. ART AND RESEARCH.

José Díaz Cuyás

Lecturer in Aesthetics at the Universidad de La Laguna. Among his latest publications are the catalogues for his exhibitions *Encuentros de Pamplona: Fin de fiesta del arte experimental*, (MNCARS, 2009) and the retrospective *Ir y venir de Valcárcel Medina*, (Fundació Tapiès, 2002). He is also the editor of *Cuerpos a motor*, (CAAM - CGAC, 1997). Since the 1980s he has given numerous invited papers and has published widely in specialised journals, most recently in *Afterall* and *Desacuerdos*. He is currently director of the journal *ACTO: revista de pensamiento artístico contemporáneo* (www.revista-acto.net).

The current debate about “research” in Fine Art has arrived on the back of a curricular problem that, in fact, has been present in art education since it was integrated into the University. It is significant that what has been a latent problem for many years is now presented as a new and urgent one, just as “R+D+I” becomes the holy grail and model of universal wisdom, or to put it another way, just at the moment when it has become impossible to expect from any academic field or discipline any kind of research not subsumed to the requirements of such “unscientific” and surreptitiously ideological concepts as Innovation and Development.

The uncomfortable fit that artistic studies have always suffered within the university is now made even more uncomfortable by a new and powerful demand being directed to any kind of knowledge: What can you do for Innovation and Development? Obviously, this question goes beyond a merely academic debate and has placed artistic practice in the most difficult and contradictory position of all the Humanities. From an epistemic point of view there should be no objection to thinking art as a kind of knowledge, as a kind of know-how akin to techno-science. But the production of art is based in the act of showing, while techno-science is based on effectiveness and demonstration. The unanswerable question that seems to emerge would be, “in order to fit into this new teleology of Research understood as the combination of Innovation and Development, how could art demonstrate that which it can only show?”

These two paragraphs are a good synthesis of my initial position regarding the questions raised by Yaiza Hernández during the event held in December 2010 from which this text emerged. In fact, they constitute the abstract I sent at the time to introduce my paper. Since then, I have had the time to analyse in more detail the varied and often surprising debate that has arisen in the last few years regarding the specificity of artistic research.¹

And although the meeting was not exclusively centred on the issue of Fine Art education, these new readings have reaffirmed my conviction that art education (the kind of knowledge and the set of skills that are to be expected of a student who wants to become an artist) has become a Gordian knot where the paradoxes and absurdities of both the new university and contemporary art intersect. But this is not the time to develop this perspective fully. The present text will simply attempt to rethink some of the questions that came out in our meeting in Vitoria, attempting to provide a first and provisional attempt at tackling the intricate network of problems that were posed at the time.

We could start by thinking about some of the difficulties art is currently facing within the University. From an academic point of view, art has emerged as the touchstone of the violence with which the standardisation of the Common European Education Space has resulted in the uniformity of a model of knowledge that tends to be elitist, based only on quantifiable results and openly mediated by its political and economical ends. Among the Humanities, art—which is necessarily linked to a model of experience—offers the most resistance to an approach that treats it like a specific kind of intellectual knowledge, translatable into conceptual information, discursive and measurable through universal and objective criteria. Needless to say, the first distinction we need to establish here is that between a university student and an artist, but even if we accept that we assess students in a way that is not analogous to the way that we assess artists, the fact is that in no other university school it is so hard to establish conventional criteria for something as fundamental as what should constitute a thesis.

Regarding art as a discipline—if it is possible to talk about art in those terms—its modes of transmission and its criteria of value,

1. Among the best books on the subject would be Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire?): nouvelle édition revue et augmentée*, Ginebra: Les presses du réel, 2008; James Elkins, *Why art cannot be taught: a handbook for art students*, Illinois: University of Illinois Press, 2001 and James Elkins(ed.), *Artists with PhDs: on the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington: New Academia Publishing, 2009; Katy MacLeod and Lin Holdridge (eds.), *Thinking Through Art: Critical Reflections on Emerging Research*, London: Routledge, 2005. There are also several e-journals and institutional reports on the web.

that is to say, its *discursive formation* depends more on the external world, on the artworld, than on any kind of hierarchical sanction in the classroom. Most of the art that has been critically acclaimed in the last few decades, has inherited from the last phase of the avant-garde—i.e. from a conceptualism understood in a wide sense—a clear predisposition towards theoretical discourse and a self-reflexivity regarding the ideological implications of one's own practice. Hence, today we are witnessing the following paradox: while within the university lecturers are experimenting as an urgent demand—as a problematic lack—the need to find a coherent body of theory, one that could be analogous to that of other disciplines, something on which their professional future seems to depend; within the artworld, what is prominent among artists, critics and curators is an assertive intellectualization of artistic practice, an excess of speculative thought not devoid of its own problems, that makes the work rely on this theoretical rhetoric (often a rather convoluted one) in order to appear convincing.

To be fair, we would need to add more subtly to this situation, we would have to add that today's art schools play host to a wide variety of models and visions of what art is. A large proportion of staff in some art schools was formed in the neo-avant-gardist practices of the seventies and eighties. Among the teaching staff one also normally finds genuine supporters of artistic research understood as *practice-based-research*. But this hardly affects the paradox we have just described. Whether they believe in the idea of artistic research or not, academics (unlike critics, artists or curators) find themselves in the position of having to explain in a reasonable manner to themselves, their colleagues and the university bureaucracy, what their specificity consists of. A question that, despite all the promises made by a growing number of MA and PhD programmes on offer under the new banner of *research*, is still a polemical one.

This paradoxical state of affairs becomes particularly prominent when it comes to the use of the word "research". It is a verifiable fact that the word *research* has become the main attraction—and the main demand—of the numerous appeals sent out from a wide variety of institutions to young undergraduate and graduate students. At best it is used in a metaphorical way, at worst, it *naturalises* what is understood by research in scientific and humanistic circles. It is not at all clear that the function of art is (or ever has been) that of research, that is to say, to contribute to a reasonable understanding of the world. All university disciplines—including among the humanities, History of Art and Aesthetics—could easily assume this role, albeit from theoretically, methodologically and politically different or even incompatible positions. The problem is that, while we could say that art produces knowledge, it is much more problematic to say that this knowledge is of the same order as *reasoned* knowledge (and by *reasoned* knowledge I mean one that can be demonstrated, whose efficacy corroborates or dismisses the validity of a hypothesis). This establishes a basic but crucial difference. When we talk about knowledge in general, we are not excluding any mode of experience—you can know the reason of things, but you can also know someone, a place, you can know yourself, etc. However, when we attribute to art a mode of knowledge understood as a knowledge founded—at least in theory—on a reasoned (i.e. demonstrative) method or system, we abruptly abolish any possibility of artistic *mediation*, in particular the radically and necessarily processual character of its experience, that is to say,

2. Obviously, this currency will still be valid despite the individual intentions of the artist. So that it even (perhaps, specially) in those cases where the blurring of art and life is most extreme, we will find that it is precisely this *acting* what opens the possibility of an artistically significant representation.

3. On the concept of automatism, see Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, Cambridge MA: The MIT Press, 1999 [1991].

the fact that its meaning does not lie on some putative communicable artistic predicates, but rather on that which happens in the process of its taking place, on that which artworks can only show, can only offer to knowledge *in act*. What is shown in the experience we have of the work cannot be translated or transcribed, as if it were mere conceptual information that could be removed from its context—from the spatial and temporal present—and from the materially significant components that make it up.² If we agree that the autonomy of art remains a *social fact*—and nothing about the artworld would suggest otherwise—that radically eventual and provisional character of artistic "knowledge" would constitute the main differentiating trait between an artistic experience and an extra-artistic one. A difference that turns out to be particularly relevant if we want to avoid confusion between what can be understood in a reasoned manner—as "traditional" academic disciplines prescribe—and what can be understood through art. Against the knowledge of a reasoned discourse, artistic knowledge would not allow us to understand *something different*, that is, something with a distinct content from that of other disciplines, instead it would allow us to understand *in a different way*, that is, through an actual and *bodily* experience; an experience that factually subverts and negates the discourse of methodical reason. This unbreachable epistemic difference has forced the teaching of art to remain in an extremely fragile position since it was integrated in the University. This fragility has been made even more extreme and contradictory with the arrival of the Bologna agreement.

There is something absurd in this defence of the singularity of art. By defending this distinction in the schematic way that I have just done, we could be alluding—always in a very general way—to positions as varied as Adorno's critical theory, Gadamer's hermeneutics, Wittgenstein's analytics and Derrida's deconstruction, as well as Didi Huberman's theory of the anachronistic image and Thierry de Duve's pedagogical analysis or the concept of the body as medium put forward by Hans Belting. But the common sense of any artist or art aficionado also appeals to this difference: an artwork can be interpreted *as if* it were a discourse, but this does not mean it can be reduced to discursive statements. This irreducible particularity is due to the fact that in every artwork the automatic and codified relationship between signifier and signified breaks down, a relationship without which "traditional" academic disciplines would be unable to communicate their knowledge. What is offered to the understanding is an aesthetic experience that rests on this dis-automatisation process, which is inherent to it.³ What can be learnt from it does not depend on any predicative content, but on the radical ambivalence of *its* current sense, on that irreducible and irresolvable oscillation between the clarity of meaning and the opacity of matter (or to put it another way, that irresolvable oscillation between the intellectual and the somatic). But today everything points a generalised desire to minimise and overlook this difference. The main symptom of this would be the process of ideological *naturalisation* which the term "research" has been subjected to in the domain of art.

Here we find three interrelated elements that can contribute to that naturalisation of the term and intensification of the symptom. First of all, we find the self-reflexive character inherited from the avant-garde, a tendency that was taken to the extreme in its final stages. As the last century progressed, it became increasingly

clear that artworks required some kind of theoretical legitimation, whether this came from the artists themselves or from sympathetic critics. As is the case with every demand for legitimation, if we attend to the legal sense of the word, what was at stake here was a problem of authenticity. From a historical point of view, it is clear that in the sixties and early seventies, the credibility of an artwork—its authenticity effect—rested, to a large degree, in its ability to convince rhetorically or theoretically. What is remarkable is that after the demise of the avant-garde myth this exigency for legitimation has continued to function as the main authentication mechanism, but now abstracted from the horizon that granted its meaning.

Secondly, there is another element of a more general, epistemic order. In the context of the crisis of modern myths and subsequent postmodern debates, a new question arose as to the validity of traditional disciplines in the humanities. This theoretical subversion—of which an exemplary case would be the emergence of visual culture or visual studies—was posed as an attempt to go beyond the methodological and ideological limitations of Art History. The development of visual studies and other new academic programmes, specially in the Anglo-American context have had the welcome effect of forcing a reevaluation of some of the main disciplinary categories and principles of Art History, but have also resulted in a sometimes self-indulgent loss of academic rigour disguised as transdisciplinarity or transversality. In the academic field at large, this epistemic laxity or weakness has promoted the hybridisation of different discourses with uneven results; in the case of artistic practice, it has promoted from the university itself the holistic ambitions of every emerging artist. In this sense, the institutionalised transgression of disciplinary limits can also be interpreted as a legitimated invitation for the artist to feel free to experimentally make use of any epistemic model.

Thirdly, there is a curricular problem. Artistic research today is, to a large extent, a demand created by the link between artistic education and the University, as well as by the new model of a knowledge based on Research and Development.

RESEARCH AS A LEGITIMATING INSTANCE

We could ponder this apparent contradiction between art and its legitimating discourses. It could be said that as art has become increasingly “conceptualised”, the role of theory has come to be perceived simultaneously as lacking and excessive. It is lacking because, while research is today the main theoretical problem within the institution and the academy, no one knows exactly what this might consist of; it is excessive because at the same time, everyone seems to take its existence for granted. And the fact that this ambivalence has now been foregrounded in the context of the curricular debates triggered by the Bologna process should not mislead us. A first working hypothesis could be the following: the paradoxical perception of the role of theory as *legitimating* art is inseparable from modernity and appears as a problem at the same time as art’s process of autonomisation.

The “visionary” architecture of the 18th century that explicitly attempted to display in its forms the abstract principles of reason was mockingly called *architectura parlante* [talking architecture]. It was an ironic way of referring to the extravagant effect produced by constructions that behaved as grave and grandiloquent statements. The forms of these buildings did not only speak tautologically about the function to which they were destined, they also spoke quite loudly of their legitimating discourse, their

“architectural metaphysics”. A double self-reflexive valence that, needless to say, is reminiscent of avant-garde practices, especially of the late and most extreme phase of the avant-garde in the sixties. As the *modern* myth started to wane, the recourse to tautological statements and “philosophical” legitimations began to constitute itself into a final *work*, without the need for any further mediations. Never before had a cube, an utilitarian object, an everyday gesture, a bit of informational data, a monochrome surface or even emptiness or silence, been engaged in such loud chatter. Anything could say what its form made literally obvious while appealing at the same time to great abstract categories. That early “talking architecture” heralded the way a cycle of “revolutionary” art would come to a close, through hermetic and crude *talking ideas*. Today it is no longer strange to come across works that talk incessantly about themselves and their “metaphysics”, but what used to be shocking about that severe pretension of “utopian” eloquence was, precisely, the fact that the figures submitted themselves, instrumentally, to an explicit communicative will, the fact that they were subordinated to some superior ideas that were hoping to exhibit themselves through their nakedness. In short, what seemed surprising at the time, was that kind of theoretical *exhibitionism* that drove the works to turn themselves into explicit transcripts of a new—and universal—architectural doctrine.

It is true that those “revolutionary” architects were caught between two eras, however the comic or ridiculous effect that their contemporaries already found in them cannot be simply explained as the product of a shift in taste. As is the case now, that excessive theorising was also the symptom of a lack. Of an elision: the kind of elision that results from doing *tabula rasa* in order to rewrite the foundational and universal principles of the art of the future. That is why the history of its reception is so significant. Buried in oblivion by 19th century romantic irony and pragmatic eclecticism they were not taken up again until Emil Kaufmann pointed to them as precedents for the international modernist style in the 1920s. The future had finally taken them seriously. The modern avant-garde of the inter-war period was able to appreciate, for the first time ever, the prescience of those forms that so eloquently externalised *their* philosophy. It is remarkable that Ledoux, the most significant of those architects who “made the walls speak”, acquired a reputation for being “impenetrable” after the publication of his grand theoretical treatise *L’Architecture* due to, precisely, the “conceptual” difficulties of his language.⁴ Apparently, it was easier for the walls to speak about universals than for them to explain with some clarity, with a reasoned argument, the new categories “of all the genres of all the buildings known in the social order”—as we have seen before, a theoretical excess accompanied by a lack. In the 20th century, Kosuth would be the most paradigmatic, and extreme, example of an artist who endows his work with deliberately philosophical content and yet paradoxically—or perhaps, consequently—turns out to be conceptually “impenetrable”.

Anyone familiarised with contemporary art will have no difficulty tracing this contradictory relationship between the artists—or better, the artworks—and *their* discourse of theoretical legitimation up to today. In terms of the 20th century it would be quite difficult to find a truly influential artist who does not produce this discordance. Needless to say, the problem is not to do with the artist’s ability (or lack thereof) to reflect in writing on his or her work,

4. See Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform and the End of the Ancien Régime*, Cambridge MA: The MIT Press, 1990.

nor is it to do with a putative (but absurd) distinction between theory and practice. If I have mentioned the utopian architects at all it is because with them (and specially with Ledoux) it became clear that it was the works that had started to “speak”, that they were the conscious expression of a determinate and supposedly original architectural *discourse*. What was historically specific was the generalised need for doctrinarian legitimation that art encounters in the era of its autonomy; the fatal caesura of the conversion of Nature into History. The decapitation of Louis XVI signals the definitive shift from a society founded on Nature to another founded on History. In art this shift implies a new kind of relationship to the past: the profession will no longer be passed on through tradition, from one artist to another under the supervision of the Academy, instead, its legacy starts to be mediated—and to some extent short-circuited—by the emergence of a new historical awareness, by the dominant discourses of the new disciplines of Art History and Aesthetics. As a temple to historical memory, the Museum will become a repository of artistic values. The uprootedness of the artworks and their rearrangement according to modern epistemic models constitute the paradigm of that new relationship with the past, mediated by a reflexive discourse and by a newly named aesthetic experience, as two sides of the same coin.

Hegel was able to detect this phenomenon with insightful prescience, the proliferation of conceptual reflection on art meant that art was no longer impregnating with life the culture to which it belonged, the “empire of beauty” had entered its posthumous phase. Of course it is two hundred years since then. More or less the same time that has elapsed since the Fine Arts system was established. But that is what we are still talking about, about the problems that research—that is understood to be reflexive and reasoned—entails in our current Fine Art Schools. If our initial hypothesis has any historical basis, we could presume that this paradoxical relationship between art and theory (as a doctrine or conceptual system that legitimates, or “reasonably” authenticates artworks) is inseparable from the unfolding of the system of the Fine Arts. A system that is still partly extant in the academia although it has been in crisis elsewhere since the 1960s.

RESEARCH AS EVIDENCE

The separation between genres at the beginning of modernity was followed, in the avant-garde period, by a separation between the media used by the so-called “visual arts”. But the Fine Arts system, initially based on genre specificity and later based on medium specificity will not lose its hold until the idea of “art in general” becomes convincing and dominant.⁵ Duchamp and, more specifically, his reception during the sixties, becomes the protagonist of a paradigm shift brought about by the irreversible loss of the limits *between* the arts, the limits *of* art. The infinitude to which art is then doomed is what makes Adorno start his *Aesthetic Theory* towards the end of the decade, with that well-known declaration about its lack of certainty. It is worth reading it again:

It is self-evident that nothing concerning art is self-evident any more, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exist. The forfeiture of what could be done spontaneously or unproblematically has not been compensated for by the open infinitude of new possibilities that reflection confronts. In many regards, expansion appears as contradiction.⁶

5. On the system of the Fine Arts and its pedagogical models, see Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire?): nouvelle édition revue et augmentée*, Geneva: Les presses du réel, 2008, specially chapter 1.

6. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Continuum, 2004 [1970], p. 1.

7. *Ibid.*, p. 2, the next few quotes are from the same source.

We must grant this statement (with its paradoxical and untimely opening phrase “it is self-evident that nothing is self-evident”) an epochal character, it bears witness to the moment art sets off towards infinite freedom. But its flight towards the unlimited had started much earlier, the moment it starts to conceive of its task as the expression of sublime—“metaphysical”—ideas or feelings. But what is remarkable for our discussion, beyond its tacit declaration of the breakdown of the system of the Fine Arts and its concomitant aesthetic discourse, is its insistence in what is “forfeited” when art ceases to be conceived as a non-reflexive, non-problematic task. That is to say, that which is left behind when art ceases to be a practice that is culturally perceived as self-evident. Between the lines, Adorno is having a dialogue with Hegel who is explicitly quoted a few lines below, credited with having woken art from its *naïveté*. What is significant is that he does this only to lament a new kind of blindness of emancipated art: now art is binded “to a naïveté of a second order: the uncertainty over what purpose it serves.”⁷ This second order naïveté does not imply, like a first-order one, a lack of reflection but rather—according to Adorno—it would be a new kind of naïveté that emerges within the self-reflexive horizon that traverses all modern art and had, by then, undermined its own premises. “Autonomy” he asserts “shows signs of blindness”. It is tempting to think that with that awakening of naïveté and this new fall, a cycle comes to a close: that which begins by denouncing an excess of reflection and ends by declaring, around 1970, the end of the avant-garde due to—or even, despite of—that reflexive movement, a new kind of blindness; a blindness that drawing on Adorno we could dare call *reflexive or theoretical naïveté*. What is striking is that this new kind of naïveté—which today tends to be culturally perceived as self-evident—corresponds to the historical moment in which art itself has ceased to be self-evident. That is to say, it has been forced to rebel against its own concept; it has become “become uncertain of itself, right into its innermost fibre”. We have already seen how what art loses when it abandons its state of cultural naïveté cannot be compensated by its autonomy, but to this loss we must now add another that concerns the very possibility of art. Admittedly, whatever is weakened in art is compensated by the growth and expansion—around the same years—of the *institution* of art. The “concept” of art is weakened, but its institutionalisation and, consequently, its *apparatuses* of social legitimation grow stronger. It is not surprising that at a moment when reflexive thinking finds it extremely difficult to account not just for the meaning of art, but also of for its purposes (*Aesthetic Theory* provides good evidence of this) we find a new kind of naïveté that attempts to renovate its cultural self-evidence; a restoration of self-evidence that, in this occasion, would rest on a hypertrophied reflexive rhetoric. So that once art has been reduced to the *institution of art*, the artist’s task would be limited to reflecting on this fact, to the practice of that which has come to be known as *institutional critique*. In this case, obviously, the authenticity effect would rest solely on the persuasiveness of the theoretical—or critical—discourse of the work. Again, too much theory, or too little, depending on how one looks at it.

Artists engaged in institutional critique have provided the most seductive defence of artistic research around. There are two related reasons why Adorno’s arguments are relevant here. On the one hand, because of the important role that Critical Theory—and Adorno himself as a figure of authority—has played in the renewed and

self-complacent theoretical and *critical* naïveté of art in the last decades. On the other hand, because in his aesthetic theory we might find an early argument against this new naïveté that has made itself at home in the artworld, that today exhibits itself as self-evident. This would be, then, our second working hypothesis: autonomous art, in its most recent phase, after the weakening of the myth of the avant-garde, has developed a new kind of naïveté based on the hypertrophied rhetoric of its reflexive character, hiding under an explicitly theoretical (and purportedly critical) legitimization, the radical precariousness and uncertainty of its task.

EXAMPLES

Contemporary artists are becoming epistemic tourists. Visiting any *discursive formation*—be it Art History, Lacanian Psychoanalysis, Poststructuralist Philosophy, Gender, Visual or Postcolonial Studies, Sociology, Anthropology or Quantum Physics—allows artists to accrue a range of *souvenirs* that, on returning to the artworld, can serve as a source and conceptual foundation of their work. This does not put them at a disadvantage, not at all, moreover, this is not necessarily a bad thing. If we accept that as far as tourism is concerned the utopia of a world where “we are all tourist” has already been realised, the advantages and disadvantages of these epistemic travels will depend (as is the case with any tour) on how they are approached. The danger resides in confusing the truth-content of the trip with the illusion of authenticity generated by the *apparatus* of tourism or, bringing the terms to our discussion, to confuse the truth-content of the artwork with the illusion of authenticity generated by the *apparatus* of the artworld.

And if we compare both apparatuses, the artworld’s is, at least, as ambiguous and shady as tourism’s. Each of them are based on the desire—however conscious—of having an “authentic experience”.⁸ It is symptomatic that after the disenchantment of the avant-garde at the beginning of the 1970s and the consequent occlusion of the social horizon of the revolutionary myth, the most seductive position, the one that has gained the most credibility in the mainstream, is the one we have just described, the one Thierry de Duve calls the *critical attitude*. Over time, this position has come to be conflated with a simple and nominal *artistic attitude*.⁹ What is valued is no longer the artist’s *talent*—as was the case at the time of the academy—nor the artist’s *creativity*—according to a romantic model inherited by the avant-gardes. With the collapse of the great modern narratives, theorised by poststructuralist and neo-marxist thinkers, the idea of creativity became suspicious and ideologically unsustainable. Before it was rejected by the detached irony of late-modern thought, creativity had functioned as a keystone of emancipated labour for any pedagogical pursuit linked to a revolutionary utopian project. But from the 1970s onwards, the “authenticity effect” of the artwork starts to rest on an extremely malleable and ultimately empty concept, that of *attitude*. The artist’s task is no longer one of invention, instead it is reconceived as the interrogation of his or her own “world”, the critique or deconstruction of an art now understood as institution. Meanwhile, the concept of creativity has evolved, shedding its initial utopian content to overlap with numerous appeals to the creative character of a “new” capitalism.

The problem with several works produced with this *critical attitude* is that they seem to be based on an ideological truth-principle that can only be critiqued on the basis of the political relevance

8. On tourism and its apparatus of authenticity, see Dean MacCannell, *The Tourist: A new theory of the leisure class*, Los Angeles: University of California Press, 1999 [1973].

9. De Duve, 2008, p. 37.

10. See, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/jaar11/frame.htm> [retrieved on 11th July 2010].

11. Hito Steyerl, “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict”, in *MaHKUzine. Journal of Artistic Research* 8, winter, 2010. http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf [retrieved on 11th July 2010].

12. In the absence of a definition we are offered an example, a work by the author, *The Building* from 2009. In order to produce this work she carried out research on the traces of slave labour used by the Nazis to construct the building that today houses the Art Academy in Linz, a city that was in 2009 European City of Culture. To discover that the radiators in the building could have had their origin in the dismantled concentration camp of Mauthausen is, needless to say, a very relevant fact for local historians and it can certainly be the occasion for the development of a literary or artistic work. But in itself, without further discursive articulation, it cannot be understood as research—in the sense of offering the demonstration or definitive invalidation of a hypothesis so as to contribute to a reasoned knowledge of the world. This is simply because there is nothing to *demonstrate* there regarding the knowledge of local political, social or cultural history. It merely *shows* or points to a significant fact of the specific past of a public building. Here research in the disciplinary or academic sense is confused with the kind of inquiries carried out by detectives and the police. The latter are always tied to a *case*, but never have any demonstrative value generalisable beyond that specific *event*. Indeed this latter sense of research, as far as it does not attempt to pass itself as a disciplinary methodology, does share a number of affinities with artistic practice.

of their discourse. In this way, political correctness automatically guarantees artistic correctness and the work as such can entrench itself behind the protecting shield of the unquestionable “truth” it appeals to. To deride such work would supposedly imply supporting a politically antagonistic position to that expressed in the work. But, obviously, we should also distinguish here between what the artist says and what he or she does. Otherwise we would incur in an intentional fallacy produced by the mirage of theory/ideology. The reception of Beuys would be a case in point—one can maintain a healthy scepticism towards the theoretical soundness of his sermons on social sculpture and yet appreciate the validity of his work, or vice versa. An extreme example of the excesses of this critical attitude would be the work *Marx Lounge* by Alfredo Jaar, recently shown at the CAAC in Seville.¹⁰ The work consists, literally, of a red room with a table on which we find books by Marx and on Marx. It is, then, an invitation by the artist to read some political theory. But besides from the gesture of placing some Marxist texts in a museum run by the Junta de Andalucía, the artist offers no other mediation than the simple *act* of inviting us to read. A merely tokenistic invitation given how inappropriate the location is for reading. We immediately encounter a manifest contradiction between what the work is and what it tries to do, but its failure to provide a “radical” political testimony resides in its anachronistically romantic and essentialist *attitude*, in the patronising relationship that the authors, as the knower of “truth” (in this case, a social truth) attempts to establish with his audience. The artist is thus turned into a teacher and the visitor—if willing to follow his game—into a disciplined student. He prepares us for our lesson (or reading) and offers us a stage in which to carry out some “research” or some political “reflection” under the umbrella of critical thought. There is no danger here; no automatism is brought into crisis. Nothing about this work, with all its banality and the comfortable and ambiguous relationships—symbolic, institutional and intersubjective—it establishes, can be said to have moved things towards a critical state; especially in what concerns its putative emancipatory character.

To conclude, let us think of an interesting artist who is engaged in institutional critique and is an open supporter of artistic research, Hito Steyerl. Again, we should separate here the value that we see in her work from the validity that we grant to her *theory*. In a widely read text from 2010 she suggests that we approach artistic research from the perspective of conflict, or “or more precisely of social struggles”.¹¹ In this sense, current debates have not taken on board the legacy of an international history of artistic research, understood—pace Peter Weiss—as an “aesthetics of resistance”. Among its precedents this leads to methods of artistic research linked to social or revolutionary movements such as those of Russian formalism, the photojournalism of the *Farm Security Administration*, Hans Richter’s film essays and the anti-colonial resistance of Chris Marker and Alain Resnais, Adorno’s *Essay as Form*, the Situationist *derive*, cut-ups, deconstructive and surrealist anthropology, oral history, etc.

What would link these different modalities of research would be their political link, a political function that validates them as an *attitude*, without any greater ideological subtlety. At no point, however, is the sense in which the term “research” is being used clarified.¹² That art can have that function is taken as a self-evident consequence of its critical or political nature. Artistic research—and by extension art as a discipline—would then be subordinated to the

political orientation of the artist. This is really rather problematic as becomes clear when we compare what passes as credible in the artworld with what passes as credible in academia. For starters, a Fine Arts faculty based on this disciplinary model would be the only one to justify its research programme on the basis of a distinction between politically engaged students of the right inclination and the rest. We would still need to discern how this political correctness could be administratively established.

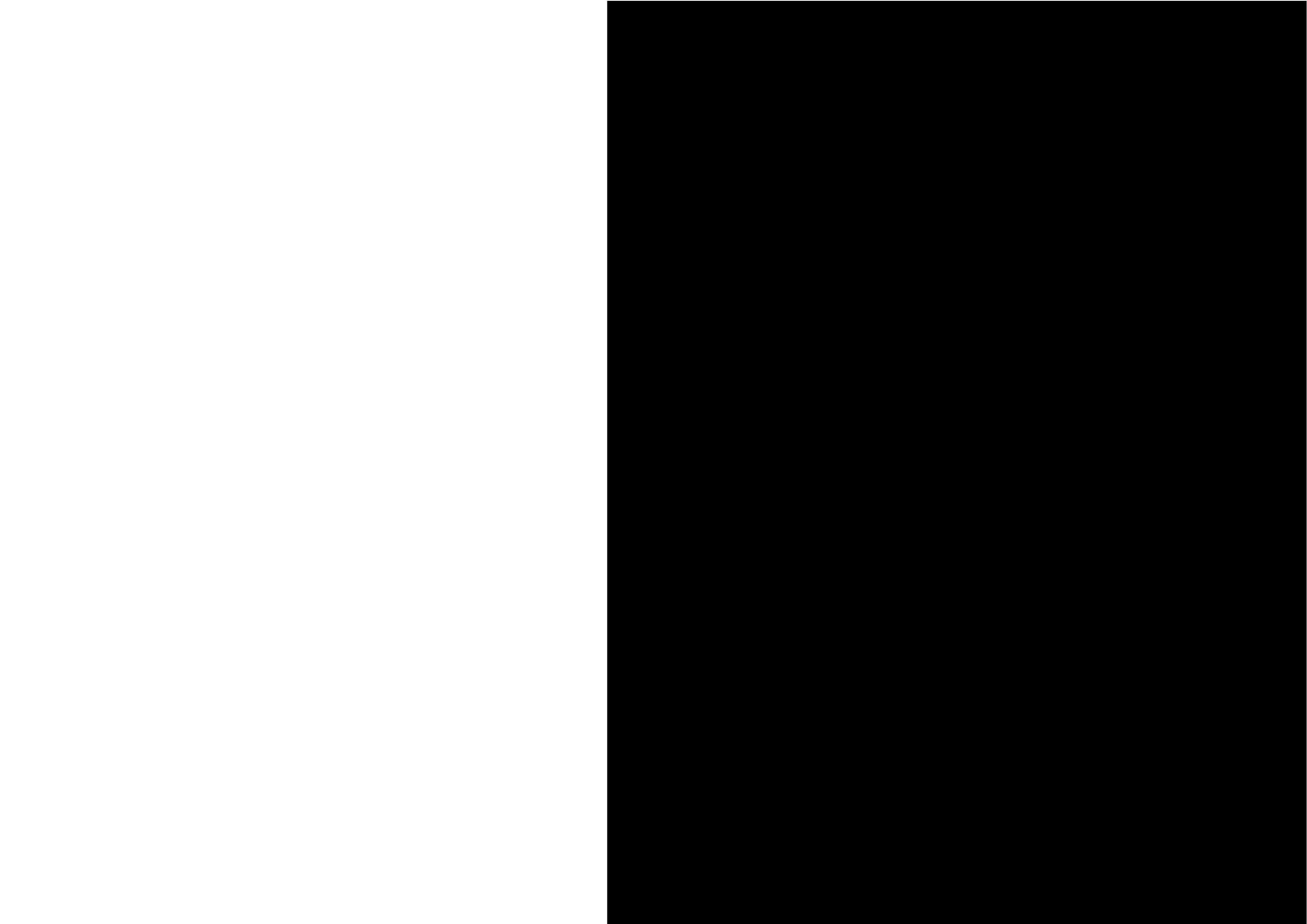
But let us focus on a single paragraph in which the main contradictions of this modality of research come to the fore. After defending that all artistic research is an act of translation, the author asserts that “so called autonomous artworks” also translate from one language to another, although “they have no pretense whatsoever to partake in any kind of research.” This does not mean that they cannot be quantified or take part in disciplinary practices. What distinguishes these works is that they do not “jeopardize the division of labor established between art historians and gallerists, between artists and researchers, between the mind and senses.” The paragraph ends with the following sentence: “In fact, a lot of the conservative animosity towards artistic research stems from a feeling of threat, because of the dissolution of these boundaries, and this is why artistic research is often dismissed in everyday practice as neither art nor research.”

As we can see, a difference is established between autonomous non-researching art and art research committed to social struggles. It is an old polemic that now returns under the guise of a disciplinary debate. Inauthentic art that does not “jeopardize the division of labor” would be autonomous, while authentic art would be the one that carries out political “research”. But in trying to distinguish in this manner autonomous art from all other art, she overlooks a fundamental difference, the one that makes of art itself an autonomous “world”. The autonomy of art will never depend on the good (or bad) intentions of the artist. The autonomy of art is a social fact. Explicitly political art also remains autonomous from a cultural perspective. And, needless to say, a work’s artistic and political values cannot depend on the degree of involvement of his or her author with “social struggles”. Artistic mediation makes manifest something that remains hidden in social life, its task is not the demonstrative enunciation of any aspect of the real. The risk of this position is that it contributes to the illusion—for as long as we carry on talking about art—that the assertive *attitude* of the artist can, in itself, as if by magic, jeopardise no less than the division of labour. Denying that art is research, asserting that its nature is alien or even contrary to that procedure, does not necessarily imply a politically conservative position, or a fear of the dissolution of borders.¹³ On the contrary, such an assertion might be founded on the suspicion, reinforced by the way the term *artworld* has become naturalised, that such a belief is just the product of a new and generalised form of naïveté that, in practice, is very difficult to distinguish from mere cynicism. This is a new modality of self-evidence that fulfils the ideological role that allows the artworld to boast a social role and get excited about the gratification of an “authentic experience”, the one complacently offered by its *critical* rhetoric. Meanwhile in museums and art centres, art fairs and biennials and also in the faculties and schools of art we rush to accredit what we all take for granted by now, that in the horizon of the artistic a new mythical function has arisen which might help us recover the social

13. A well-known example, *Histoire(s) du cinéma* by Godard (1988-1998) does not belong to the discursive formation of the History of Cinema or Contemporary European History—it is quite obviously a *film*. It is certainly true that one can learn more about History and Cinema by watching this film than by reading disciplined and methodical treatises on the History of Cinema. But this is not because *Histoire(s)* constitutes a research in the academic sense, but rather because it offers us *another* way of understanding the slippages, breaks and automatisms of disciplinary discourses. Or to put it another way, this is because it is a very accomplished work of artistic mediation.

14. Alfred Jarry, *Exploits & Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician*, trans. Simon Watson Taylor, Boston: Exact Change, 1996 [1898], p. 22.

credibility we have lost in the last decades: the *art* of research. Dr. Faustroll had already prophesied it, despite everyone reading him as a joke: “Pataphysics is the science of imaginary solutions, which symbolically attributes the properties of objects, described by their virtuality, to their lineaments.”¹⁴ A definition that can finally be reconciled with the new jargon of artistic research projects in R+D. It would certainly tally with the way Steyerl concludes her text, just in the next paragraph, when she confirms that artistic research, besides from amounting to an “aesthetics of resistance” produces “a pull towards the production of applied or applicable knowledge/art, which can be used for entrepreneurial innovation, social cohesion, city marketing, and thousands of other aspects of cultural capitalism.”



AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZKO UDALA

Patxi Lazcoz Baigorri _

_ Vitoria-Gasteizko Udaleko Alkate Lehendakaria
Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz
Mayor of the City of Vitoria-Gasteiz

Maite Berrocal Cebrián _

_ Hezkuntza, Kultura eta Kirol Arloko zinegotzi ordezkarria
Concejala del Área de Cultura, Educación y Deportes
Councillor for Culture, Education and Sport

Inmaculada Sánchez _

_ Kultura Saileko Zuzendaria
Directora del Departamento de Cultura
Director of the Culture Department

CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO KULTURUNEA

Xabier Arakistain _

_ zuzendaritza / dirección / director

Joana Marcoartu _ administrazio-kudeaketa / gestión administrativa / administrative management

Mónica Moriel _ kudeaketa ekonomikoa / gestión económica / financial management

Beatriz Herráez _ programazioa eta komisaritza / programación y comisariado / curator

erakusketak / exposiciones / exhibitions

Almudena Díez _ [koordinazioa / coordinación / co-ordination]

Carlos Ajamil _ [muntatze teknikaria / técnico de montaje / set-up technician]

ekitaldi kulturalak / acción cultural / cultural activities

Sara Bujanda _ [koordinazioa / coordinación / co-ordination]

Tarsicio Leza _ antolaketa lanetan laguntzailea / apoyo a actividades / events coordination

hezkuntza / educación / education

Eduardo García Nieto _ [koordinazioa / coordinación / co-ordination]

Andrea Arrizabalaga

Garazi de Ayala

Ana Revuelta

Maider Urrutia

Sonia Jiménez _ prentsa eta komunikazioa / prensa y comunicación / press and communication

dokumentazio zentroa / centro de documentación / documentation centre

Amaia Maestre _ [koordinazioa / coordinación / co-ordination]

Iñaki Arriola

M.ª Eugenia Casasola

M.ª José Gutiérrez _ ikus-entzunezkoen teknikaria / técnico audiovisual / AV Technician

Yaiza Hernández Velázquez _

_ zuzendaria / dirección / director

Yaiza Hernández Velázquez, Alberto Toscano, _ hitzaldiak / ponencias / lectures by

Marina Vishmidt, Pilar Villela Mascaró, Dieter Lesage,

Gail Day, John Roberts, José Díaz Cuyás

Ivan Mezcu _

_ diseinu grafikoa / diseño gráfico / graphic design

Yaiza Hernández _ testuen edizioa / edición de textos / copy editing

Servicio de Euskera del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteizko _ itzulpena / traducción / translation

Udaleko Euskara Zerbitzua, Saretik Hizkuntza Zerbitzuak

11 itzulpen, Francisco Carpio, David Passingham, Joanna Porter

MCC Graphics - Evagraf _

_ inprenta / imprenta / printers

IKASTAROA / CURSO / COURSE

ARGITALPENA / PUBLICACIÓN / PUBLICATION

© edizioarena / de la edición / of the edition: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteizko Udalak.

© testuena / de los textos / of the texts: autoreek / los y las autoras / the authors.

ISBN: 978-84-96845-43-5

DL: XX-XXX/11

