

¿Piromanía política o autonomía regurgitada? Compromisos éticos y estéticos de las prácticas artísticas surgidas en la estela de la Bienal Whitney de 1993¹

Ignacio López-Moreno²

Recibido: 4 de julio de 2018 / Aceptado: 7 de octubre de 2019

Resumen. Este artículo busca claves para definir el “arte político” de las últimas décadas a partir del análisis de la presencia en la Bienal Whitney del 93, como evento en el que eclosiona una tendencia política con un matiz deliberadamente activista del arte contemporáneo, de dos artistas, el norteamericano Daniel Joseph Martínez y el español Francesc Torres. Frente a revisiones en las que la voz de los artistas implicados es obviada, este texto se centra en sus reflexiones. Aquellas críticas de la muestra del 93 que achacaron su fracaso a la desmesura con que las obras señalaban la responsabilidad del visitante sobre los males e injusticias sociales de la época, con el tiempo han tenido que asumir tal desmesura como una tendencia en la práctica artística contemporánea sólida y duradera. Nos centraremos para entender la eclosión y vigencia de esta tendencia en la relación entre los discursos de los artistas mencionados con, por un lado, el diagnóstico que Hal Foster ofreció por aquella época en torno al arte político y, por otro, con reacciones críticas que, como la que Arthur C. Danto ofreciera en “El abuso de la belleza”, han pretendido mantener asido cierto residuo de reaccionaria autonomía.

Palabras clave: Arte político; compromiso; autonomía; Bienal Whitney de 1993.

[en] Political pyromancy or regurgitated autonomy? Ethical and Aesthetic Commitment of the Art Practice Arisen in the Wake of the 1993 Whitney Biennial

Abstract. This article searches for clues in order to define “political art” today, taking the 93 Whitney Biennial as a foundational moment from which a political wake of a contemporary deliberately activist art practice arises, and considering the presence in such event of two artists, American Daniel Joseph Martínez and Spanish Francesc Torres. Against revisions in which the voice of the involved artists is muted, this text focuses on their reflections, both about their art practice and about art’s commitment with society in general. As time passed, those revisions of the 93 show that blamed the excess with which the different pieces fingered the visitor as responsible of the social evils of the time had to assume such excess as a consistent and lasting tendency in contemporary art practice. In order to understand the emergence and validity of this trend this text will study the relation of the artists’ discourses, on the one hand, to the current diagnosis on political art Hal Foster had offered years before the biennial and, on the other, to the critical responses through which art theorists like Arthur C. Danto in *The abuse of Beauty* have tried to keep valid a certain residue of reactionary autonomy.

Keywords: Political art; commitment; autonomy; 93 Whitney Biennial.

¹ Este artículo recoge resultados del proyecto de investigación I+D+i “Espacio público y tejido social: prácticas colaborativas y arte contemporáneo en tiempos de crisis económica (HAR2015-66288-C4-4-P)” financiado por el Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad.

² Universidad de Murcia (España)
E-mail: ignacio@um.es

Sumario: 1. Introducción. 2. La Bienal Whitney del 93, un fracaso para la crítica, un acontecimiento seminal para el arte político. 3. La belleza como agente político. 4. Arte político vs. estilo político. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: López-Moreno, I. (2020) ¿Piromanía política o autonomía regurgitada? Compromisos éticos y estéticos de las prácticas artísticas surgidas en la estela de la Bienal Whitney de 1993. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 45-58.

1. Introducción

Responder al desafío de definir el “arte político” pasa necesariamente por anticiparse a un error en la definición universalista del arte con antecedentes históricos rastreables. Obliga a adelantar que el objeto definido es necesariamente cambiante, relativo y contextual, y que la definición, pese a necesaria, es siempre provisional, porque es prioritario que su poder, del objeto de nuestra definición, se mantenga activo (cambiante, relativo y contextual)³.

El objeto de estudio de este texto es aquel prejuicio que evalúa el compromiso de las prácticas artísticas definidas dentro de un ámbito de intervención deliberadamente político a partir de la comprensión del elemento estético como un estorbo para su eficacia. Contra aquella tradición de reflexión que promueve este prejuicio, y que nosotros identificamos aquí con la postura defendida por Arthur C. Danto en su análisis de la Bienal Whitney de 1993, merecen atención crítica algunas opiniones que, desde el ámbito de la práctica artística, defendieron la colaboración necesaria de activismo y estética en la definición de un arte capaz de responder a los problemas sociales y políticos del mundo que habitamos. Para los comisarios y artistas vinculados a la bienal ese año la belleza no suponía una preocupación principal de sus propuestas. Fue más bien el énfasis que la crítica puso en la falta de belleza de las piezas incluidas en la muestra lo que hizo que los responsables de las piezas expuestas sintieran la necesidad de manifestar no sólo que no hubo nunca conflicto alguno ni con la belleza ni con otros valores estéticos, sino que estos convivían con la deriva social o política de sus propuestas artísticas como habían convivido en otros momentos históricos. Las encendidas críticas que suscitó la muestra de 1993 incidían en cómo un museo dedicado al arte eminentemente estadounidense representaba finalmente a este país. Elisabeth Sussman, líder del equipo de comisarios que se ocupó de la muestra, defendía en su texto para el catálogo de la exposición que las cuestiones sociales que centraban el interés de la muestra nacían de la interrelación entre culturas e identidades. Sussman lamentaba que las cuestiones de género, raza o nación tratadas pudieran llevar a entender las propuestas artísticas incluidas en ella como mera propaganda, declarando que “un arte comprometido con ideas no tiene por qué adolecer de falta de lo que se entiende por valores estéticos tradicionales tales como la sensualidad, la contradicción, el placer visual, el humor, la ambigüedad, el deseo o la metáfora” (VV. AA., 1993, p. 14).

³ Como Hal Foster señalara en su texto “Readings in Cultural resistance” (Traducción en español publicada en Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. Y Expósito M. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, del original en Foster, H (1985). *Recordings. Art, Spectacle and Politics*. Seattle: BayPress, pp. 139-157), “no existen temas fijos o genéricos en el arte político: todo es especificidad histórica y posicionamiento cultural” (p. 106).

La finalidad principal de la confrontación propuesta en este texto será la puesta en valor, frente a la hegemonía logocentrista de esquemas de comprensión filosófica de la relación entre arte y política, del material sensible que los artistas ponen en acto en sus prácticas como elemento clave para entenderlas. Bajo esa finalidad nuestra argumentación se propone alcanzar los siguientes objetivos:

- Demostrar que el fracaso ante la crítica de la Bienal Whitney de 1993 supone un enfrentamiento de opiniones en torno a la relación entre el arte y la sociedad clave para entender los problemas que aún hoy determinan dicha relación;
- Comprobar que bajo dicho conflicto subyace aquel debate en torno a la autonomía del arte que enfrenta viejos esquemas de definición filosófica con una constante aspiración activista de las prácticas artísticas contemporáneas;
- Y constatar finalmente la relevancia que para dicho conflicto tuvo un reordenamiento de roles y responsabilidades para el que fue crucial entender la relación entre comisarios y artistas como un espacio de colaboración.

Cuando Hegel acometió en sus *Lecciones de Estética* el problema de definir el “arte”, identificó su objeto de estudio con una especie de cadáver, negándole cualquier posibilidad de intervención activa en su ideal social. En *Hegel’s Art History and the critique of modernity*, el historiador Beat Wyss plantea el cambio que esto supuso en los siguientes términos: “el asombro [del espectador] ante la inmensa creatividad de sus antepasados le haría sentir la humillación de no poder ser nunca más un artista y de sólo servir para custodiar el legado artístico de su cultura” (Wyss, 1999, p. 104). Es una fortuna que a día de hoy, pese a los credos en los que resuena el mortífero *weltgeist* hegeliano, el compromiso social o político de la obra de arte y del artista no sólo tenga un valor real y activo, sino que suponga una de las cuestiones más relevantes para entender la relación de la práctica artística con el mundo que nos rodea y para revisar esa relación en aportaciones artísticas y críticas del pasado clave para el presente.

El peso que en Occidente ha tenido la tradición idealista desde la que habla Hegel ha consolidado cierta idea acerca de la “autonomía” como una de las principales condiciones de existencia de nuestro concepto de arte. Un mal entendimiento de esa condición ha hecho pensar durante mucho tiempo que el valor del arte dependía de una existencia al margen al resto de la sociedad y que los valores estéticos asociados a su práctica y apreciación mantenían esa distancia a raya. Sin embargo, como el pormenorizado análisis de Jordi Claramonte en *La república de los fines* revela, ya desde la Ilustración esa autonomía se materializa en la construcción de unos “espacios de resistencia, creatividad y cambio social” que nada tienen que ver con aquella visión (Claramonte, 2010, p. 22). El devenir histórico ha hecho que los conceptos de autonomía tanto ilustrado como moderno terminaran siendo absorbidos por el conformismo burgués y por la virulencia liberal del consumo cultural contemporáneo respectivamente, contribuyendo a la sensación de pesimismo que, como ya hemos señalado, el concepto genera en el discurso reciente. Sin embargo, frente a esta asunción más o menos generalizada, Claramonte propone reconsiderar el concepto de autonomía bajo una estrategia ajustada a los tiempos que vivimos: una “autonomía modal” que sea formal, social y política, que sortee los mecanismos fetichizadores del capitalismo cultural implicados en la producción de manuales de buenas intenciones al uso mediante su ubicación en el cuerpo y en formas de

comportamiento estético capaces de intervenir en la propia institución de lo social y lo político (Claramonte, 2010, p.199).



Figura 1. Daniel J. Martinez, *Estudio para chapas de museo: segundo movimiento (Obertura) o Obertura sobre público-Obertura con miembros de la audiencia contratados*, 1993. (Fuente: VV.AA. (1993). *1993 Biennial Exhibition*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, p. 195).

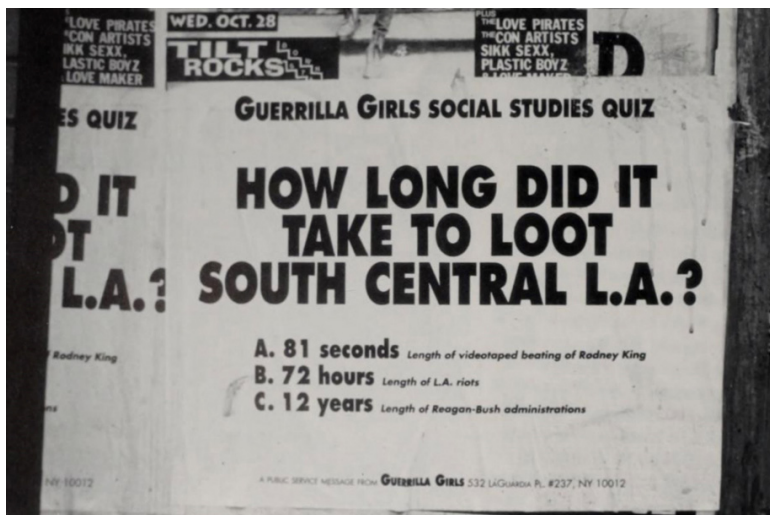


Figura 2. Guerrilla Girls, *Guerrilla girls social studies quiz*, 1992. (Fuente: VV.AA. (1993). *1993 Biennial Exhibition*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, p. 195).

Inaugural dentro de esta corriente de autonomía modal –ética, ideológica, relacional y corporal en última instancia- podría entenderse la participación de Daniel Joseph Martinez y sus “chapas de identificación/entrada” en la apertura de la Bienal Whitney de 1993. No es casualidad que el filósofo Arthur C. Danto

arrancara con la descripción de esa pieza su airado análisis de la relación entre arte político y valores estéticos en *El abuso de la Belleza* (2005)⁴. Las chapas (Fig. 1) con las que Martínez distinguía a los asistentes y que en combinación conformaban la frase “Soy incapaz de imaginarme nunca queriendo ser blanco” se apropiaban del formato de chapa-entrada habitual del museo para, aprovechándose del poder de la institución para normativizar la conducta del visitante, subvertir las jerarquías raciales dominantes. Con la pieza de Martínez, el visitante al museo asumía como de costumbre el sistema de rangos y estatus sociales que la chapa como mecanismo de distinción conllevaba, sólo que esta vez el texto manifestaba una contradicción sin precedentes para la clase dominante blanca (visitante habitual del museo). Para Danto, las chapas designaban ya desde la entrada de la exposición el carácter acusatorio y polarizador de la muestra. Un tono que el teórico identifica con un estilo sin precedentes en la forma en que el arte se dirige al espectador y que tanto artistas como críticos o estudiosos sintieron la obligación de contestar desde entonces. El combate dialéctico en cuestión reincidiría en las posibles contradicciones entre los compromisos político y estético del arte, siendo clave en esta ocasión, el tono en que las obras incluidas en la muestra perfilaban sus posibilidades de intervención dentro y fuera de la institución. En este sentido el carácter impositivo de la propuesta de Martínez secundaba el de una muestra que en general se dirigía al visitante para hacerle sentir su responsabilidad política y social y que incluía como pieza estrella la vergonzante video-grabación de la paliza que unos policías propinaron a Rodney King en Los Ángeles el 3 de marzo de 1991. Para explicar el estilo de las piezas incluidas en la muestra, John G. Hanhardt, otro miembro del equipo de comisarios, plantea que éste sólo puede definirse a partir de la consideración de acciones públicas como aquella de las Guerrilla Girls en las que obligaban al viandante a decidir qué había influido más en los brotes de violencia en las calles de Los Ángeles en 1992, 81 segundos de paliza a Rodney King, 72 horas de revueltas callejeras o 12 años de administración Reagan-Bush (Fig. 2). La interpelación directa de las piezas de las Guerrilla Girls o de Martínez, o la propia presencia de la videograbación de la paliza a King son exponentes de las estrategias mediáticas del arte del momento. Como comenta el comisario, se trata de “una variedad de tecnologías y materiales, de nuevas formas de implicar a la comunidad y a la institución, sobre cuestiones teóricas que tratan sobre identidad y representación” (VV. AA., 1993, p. 37)⁵.

⁴ En el discurso de A. C Danto resuenan las encendidas críticas que un nutrido grupo de críticos, en su mayoría conservadores, lanzaron contra la muestra. Michael Kimmelman, por ejemplo, opinó para el *Times*: “Odio la muestra”, calificando el arte como “sombrio”, como “una forma de escandalizar y un modo de expresión autocomplaciente”; Robert Hughes dijo que la muestra era una “fiesta de lloriqueos”, una especie de “sermón político”; *Newsweek* habló del “ajuste de cuentas cultural”; Jed Perl pensó que la muestra estaba calculada para hacer sentir a los críticos varones blancos culpa, remordimiento y acomodamiento”; Hilton Kramer, en alusión a la única comisaria afroamericana de la muestra, Thelma Golden, dijo que fue una lógica terrible la que llevó a la Sra. Golden a estar en el equipo de comisarios; incluso el *Village Voice* enfureció porque el arte era rabioso, portentoso, condescendiente, de un didactismo lloriqueante y odioso”. Véase Saltz y Corbett, 2016.

⁵ Véase Saltz y Corbett, 2016. En este artículo los autores revisan el impacto histórico de la Bienal de 1993, definiéndola como un momento inaugural en la tendencia centrada en el discurso en primera persona que las prácticas artísticas han seguido desde entonces. Para estos autores el peso de “la biografía, la historia, las condiciones de vida precarias de los marginados, la política institucional, el contexto, las sociologías, las antropologías y los privilegios ha terminado siendo reconocido como “formas”, “géneros” y “materiales” en el arte” y han definido el trabajo de las prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a lo que conocemos como “Políticas de identidad”.

Sobre el poder hegemónico en los usos mediáticos de las imágenes, pero desde un tono más sosegado que la pieza de Martínez, las *Newsweek series* (Fig. 3) del español Francisc Torres para la bienal trataban de hacer consciente al espectador del carácter construido de su percepción de la realidad. Su participación consistió en una serie de fotografías que testimoniaban un ejercicio insistente de emborronamiento a base de brochazos de pintura sobre imágenes extraídas de la revista *Newsweek* en las que determinados detalles en fotografías de la Guerra del Golfo y anuncios publicitarios subrayaban los intereses económicos e imperialistas de EE.UU. en el conflicto. Pese al redimensionado y manipulación que la obra de Torres ponía en juego, una de las devastadoras críticas recibidas por la muestra de 1993⁶, minusvalorando el uso que se hizo de lo mediático, señaló que la obra de Torres no aportaba nada que no se hubiera machacado ya en un sinfín de editoriales de prensa de ideología progresista.



Figura 3. Francisc Torres, *Tríptico #29 (Newsweek Series)*, 1992. (Fuente: VV.AA. (1993). *1993 Biennial Exhibition*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, p. 239).

Como ensayo de una propuesta radical desde dentro de la institución enfocada en la intervención social de la obra de arte y, viceversa, en la intervención artística del documento social o político, la muestra de 1993 generó el paradigma del que ha partido el sentido de gran parte del arte con vocación política de las últimas décadas. Como tal respondía de una manera bastante elocuente al diagnóstico y a la apuesta crítica que Hal Foster había ofrecido en “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, poniendo en práctica la capacidad de la resistencia como estrategia para responder a las estructuras del poder institucionalizado. En la estela de la corriente de crítica cultural impulsada entre otros por Michel Foucault, el interés de los artistas se dirigía hacia cuestiones políticas y sociales vinculadas a las representaciones de raza, género, clase, etc., e inscritas en aquellos órganos de control institucionalizado que modelan nuestro comportamiento. Así mismo, frente al modelo de enfrentamiento postulado por las Vanguardias, la práctica del arte a partir de entonces se dirigió hacia la ocupación de los espacios institucionales y a la lucha desde sus entrañas. Desde allí, las acciones de los artistas se definen, más que

⁶ Véase Taylor, 1993.

por la reproducción de representaciones, por la investigación en torno a cómo esas imágenes son producidas.

Pese al lugar que este paradigma ha adquirido a lo largo de las últimas décadas, persiste en el debate crítico la controversia en torno al aprovechamiento o no de una supuesta brecha entre las posibilidades de intervención social del discurso político y las del arte como tal⁷. La argumentación que sigue trata sobre la responsabilidad que esta intervención conlleva. Partiremos del análisis y el contraste de los aspectos del discurso de Danto, Martínez y Torres que definieron su papel en relación con la Bienal Whitney de 1993 como herramientas para identificar las condiciones que modulan el grado y matiz de compromiso de cada uno de ellos con el arte y con sus posibilidades de intervención social y política.

2. La Bienal Whitney de 1993: un fracaso para la crítica, un acontecimiento seminal para el arte político contemporáneo.

Durante el inicio de la década de los noventa una serie de artistas y teóricos, incómodos con la marginalidad a la que la modernidad había abocado valores estéticos tradicionales, profetizaban una vuelta de la *belleza* como categoría central en las prácticas artísticas de esos años. A las entusiastas declaraciones de este grupo liderado por el artista y teórico Dave Hickey, A. C. Danto contrapuso la lógica de su retórica filosófica analítica y su tradicional recurso a la preeminencia del contenido (*aboutness*) en una de las interpretaciones más sonadas de lo acontecido en la Bienal Whitney de 1993. Como si de un juego de malabarismo lógico se tratara, Danto defendía que *la belleza* no podía estar presente en el arte de los noventa debido al resentimiento del mundo ante una realidad tan atroz como la existente y debido a que la voluntad de los artistas, de la que depende finalmente su invocación, no se había manifestado al respecto (Danto, 2005, p. 174).

Un objetivo claro de la Bienal Whitney de 1993 fue acabar con el confort del “activismo de sofá”, que mucho arte de temática ideológica había explotado hasta entonces, cambiando el modo en que actuamos frente a las injusticias. Dicho objetivo se materializó en el carácter político acusatorio de la muestra que Danto tanto lamenta en su texto. En su opinión, el espectador de aquel evento fue incapaz de experimentar las obras *como* arte debido a que, desde la misma entrada al Museo, la obra lo estaba acusando o haciendo responsable de un acontecimiento social o político. El tono de la muestra era para Danto asimilable al que en política se usa para reclutar adeptos. En este sentido, el filósofo señala que más que informar a la audiencia en torno a lo que había preocupado a los artistas estadounidenses durante los dos años precedentes

⁷ Más reciente es el celebre debate protagonizado por Claire Bishop y Grant Kester, en la revista *Artforum* en 2006, en torno a los matices de compromiso estético o ético de las prácticas de arte colaborativo contemporáneas. En concreto, Bishop lamenta que la definición de “arte colaborativo” que Kester propone en *Conversation Pieces* se centre de forma excesiva en su carácter dialógico o ético, menospreciando el matiz estético de su recepción como arte. Para Bishop, elementos vinculados a la sensación claves para la recepción estética del arte político desde la tradición de las vanguardias como el impacto, el escándalo o la ofensa son claves para ocasionar cambios en los comportamientos políticos de la audiencia. La postura de Bishop es perfectamente aplicable al tono escandaloso que la pieza de Daniel Joseph Martínez despliega en la Bienal del 93. Véase Bishop, Claire (2006). “The Social Turn: Collaboration and its discontents”, en *Artforum*. Nº 78, febrero 2006, pp. 178-183, seguido de la carta de Grant Kester al editor y la respuesta de Bishop en mayo de 2006, pp. 22-23.

(como cabía esperar de esta bienal), la muestra parecía buscar en ellos aliados para cambiar el mundo.

Moderando el artificio argumentativo habitual de su discurso, Danto ofrece un análisis de lo que aconteció alrededor de la muestra de 1993 rico en matices. Su ejercicio hermenéutico, sin embargo, reedita en ocasiones la rigidez idealista de la lógica filosófica que le asiste habitualmente. Esta rigidez es evidente sobre todo cuando analiza en base a contenidos y cualidades estéticas la calidad o *excelencia* artística de una propuesta de arte político. Es entonces cuando, asumiendo que hay determinados contenidos políticos irreconciliables con la belleza, declara, por ejemplo, que “una obra feminista no aspira a granjearse nuestra admiración, sino a forzar un cambio en la manera de ver y tratar a las mujeres en nuestra sociedad” (Danto, 2005, p. 160). Y es que, en su afán esencialista por priorizar el valor del contenido (*aboutness*) al de la *aisthesis* en la experiencia del arte, Danto olvida que, como valores, tanto *la belleza* como otras cualidades estéticas operan a través de la convención y tienen la capacidad de adaptarse a los tiempos, no dependiendo su vigencia de consistencia filosófica eterna alguna sino de revisiones coyunturales. En virtud de esa condición, en determinadas circunstancias cualidades estéticas como la belleza podrían suponer una respuesta absolutamente radical y reivindicativa. Y viceversa, la dureza visual de determinada propuesta artística podría resultar ineficaz ante una audiencia distante o no predispuesta al afecto.

El tono con que la Bienal Whitney del 93 se dirigió a los asistentes, a tenor de los relatos al respecto, fue duro. De hecho, el rechazo de Danto nace no tanto de las piezas expuestas de forma particular como del conjunto. Éste, desde su punto de vista, pudo percibirse como una especie de plan ofensivo orientado a denunciar a gritos las faltas morales de la audiencia. Y de este plan ofensivo se ocuparon preferentemente, según él, los comisarios: Elisabeth Sussman, Lisa Phillips, John G. Hanhardt y Thelma Golden. A estos últimos ni siquiera los nombra en su texto, quizá como castigo por tan osado ejercicio de beligerancia. Le interesan por su implicación en lo que considera la gran lección de la bienal, esto es, la confirmación de que “los artistas siempre han creado para mecenas” (Danto, 2005, p. 175) y los comisarios de la Bienal del 93, en este sentido, no eran para él sino los herederos de los príncipes o cardenales de otra época. A los artistas de la muestra, eximidos de responsabilidad por la desastrosa algarabía, sólo les correspondería, si querían seguir haciendo obras feministas o reclamando derechos para las minorías a través de su arte, renunciar para siempre a la belleza.

Lo que ha ocurrido no podía estar más lejos de los deseos de Danto.

3. La belleza como agente político.

El compromiso híbrido, estético y social al tiempo, del programa artístico de Martínez choca frontalmente con el ideario en el que Arthur C. Danto sitúa el papel del artista en las últimas décadas en general, y en la Bienal Whitney del 93 en particular. Como si de una respuesta directa a la reflexión de Danto se tratara, en las conversaciones entre el escritor y crítico David Levi-Strauss y Martínez publicadas en *Art Journal* en abril de 2005, Martínez pronuncia dicho compromiso artístico de la siguiente manera:

Nunca creí que hubiera que abandonar la belleza o la complejidad para que el arte produjera una conmoción política o social. No son excluyentes entre sí y pueden ser útiles si buscamos estrategias de eficacia para las obras de arte. La idea de que el arte está separado de todo lo demás no ha tenido sentido nunca para mí. (Martínez y Levi-Strauss, 2005A, p. 44)

La reflexión de Martínez manifiesta claramente su voluntad de acabar con la controversia en torno a la relación entre arte político y belleza, pero las posturas teóricas críticas con este tipo de arte mantienen muchos de los argumentos que Danto sugirió. Transcurridos diez años desde la Bienal en cuestión, una crítica firmada por Christopher Miles en *Artforum* insistía en la identificación del Martínez de aquella época con un “pirómano político [...] menos interesado en apagar fuegos o paliar su fuerza que en animar las llamas y envasar su brillo” (Miles, 2002, p. 209). Desde este punto de vista, el mundo del arte que desde su torre de marfil acogiera a Martínez, parecería, no ya aprovecharse de situaciones sociales o políticas conflictivas, sino reactivarlas con el único fin de incrementar el beneficio.

Tan enrevesado razonamiento por parte de Miles queda anulado si, en vez de partir de la brecha aludida, tenemos en cuenta que quizás por una suerte de genealogía compartida en el ámbito de la retórica antigua, arte, belleza y discurso político se nutren mutuamente y despliegan su poder a partir de un material básico compartido: palabras e imágenes. Desde esta base común sería no sólo admisible sino completamente lógico el papel del artista en el ámbito de lo social o político, tanto en sus vertientes imaginarias o simbólicas como en aquellas más activ(ist)as. De ahí que en relación de continuidad con la energía de propuestas como la de la Bienal del 93, Daniel Joseph Martínez declare años después su empleo de “un uso retórico de la belleza como medio para construir de forma eficaz y extrema un contenido” (Zamudio-Taylor, 2003: 61). En este sentido, cuando, tras ser interrogado por David Levi-Strauss acerca de la aludida *piromanía*, se siente interpelado a describir los detalles de su práctica artística, Martínez alude a una metodología que, pese a ser *modesta*, define como *estratégica* además de integradora de cualidades estéticas,

una construcción de significado que implica asumir la enunciación como acto social y la organización de los signos de belleza como intervención política, para actuar desde la adopción de un compromiso con ideas e investigaciones estéticas serias que trasciendan al individuo (Martínez y Levi-Strauss, 2005A, p. 47).

4. Arte político vs. estilo político.

Los problemas que sigue enfrentando el reconocimiento crítico de la obra de Martínez en 2005 parecen seguir las sospechas vertidas por Danto sobre la Bienal Whitney del 93 y coinciden con la controversia en torno al arte político en nuestro país desde 1993. Ya hemos aludido a la obra presentada por Torres en el célebre evento. De carácter menos combativo que las propuestas que crisparon a los más críticos, *Tryptich 27* (Newsweek Series) tenía sin embargo la virtud de evidenciar de manera magistralmente honesta la negociación política entre Torres, en su condición de extranjero, y EE.UU., como *leitmotif*, contexto y destinatario principal de su postulado artístico. Esa distancia negociada marcaba con tono sosegado y reflexivo la propuesta para la muestra de alguien que, a medida que conoce la realidad

estadounidense, es cada vez más consciente de la colaboración de los medios de información con la ideología capitalista imperialista.

Pese a ser uno de los artistas españoles más comprometidos a nivel político desde la época de la transición, sobre Torres siempre sobrevolará la sospecha de que su obra se mueve en un contexto globalizado de forma peyorativa. Se podría llegar a decir que ha aprovechado su residencia en EE.UU. durante más de tres décadas para revisar desde una oportuna y cómoda distancia, junto a cuestiones políticas globales, la peliaguda memoria histórica y política de nuestro país. Ni que decir tiene que esta condición de su trabajo bien ha podido servir para alimentar la megalomanía de sus anfitriones estadounidenses, siempre dispuestos a sacar beneficio de la diferencia. Sin embargo, y afortunadamente, la distancia geográfica desde la que ha trabajado el tema concreto de la realidad política española ha generado uno de los hilos de producción y reflexión en torno al trinomio arte-política-historia más ricos de las últimas décadas. Respecto del asunto central de este texto, los diagnósticos críticos de Torres han sido siempre esclarecedores quizás porque su condición *a caballo* le brindaba de forma natural el término comparativo necesario para mantener una perspectiva crítica. A continuación se delinearán las ideas que han vertebrado el discurso de Torres en torno al arte político durante las últimas décadas, partiendo de sus reflexiones en el 93, momento en que adquirían más visibilidad y reconocimiento a nivel global y que le llevó a figurar en la Bienal del 93, y de otras publicadas en 2006, cuando las poéticas o tendencias de arte político de los ochenta y noventa se habían asentado y, para él, “empezaban a mostrar signos de decadencia”.

En *Escándalo de sensatos* un artículo de opinión publicado el 16 de octubre de 1993 en *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*, Torres ofrece un sólido análisis del estado del arte político en España en ese momento, tomando como contrapuntos comparativos, por un lado, el carácter combativo deliberado del arte de vanguardia y, por otro, la eferescencia del ejercicio libre del arte político en EE.UU. a partir de la era Reagan. La pregunta que entonces trataba de responder, aquella acerca de la incidencia del arte como “agente activo en el discurso político o ideológico de una sociedad, es la misma que nos preocupa en la actualidad” (Torres, 1993, p. 2), solo que entonces el interés masivo de los artistas por cuestiones sociales o políticas no había hecho nada más que empezar. De ahí que Torres, tras dudar de que el arte de temática política de entonces fuera genuinamente *arte político*, señale con sospecha la posible procedencia norteamericana de tal expresión:

Quizás por la fuerza que este último tipo de obra de arte está teniendo en Estados Unidos a partir de mediados de los años ochenta y por la tendencia que se tiene en aquel país a calificar como política cualquier cosa que genere debate social, nos hemos quedado todos con la coletilla (political art: arte político). (Torres, 1993, p. 2)

Como describe el artista catalán, aunque el arte de los sesenta y setenta en EE UU. mantuvo un compromiso político, éste fue un compromiso más tácito que explícito. En su opinión, es a mediados de los ochenta cuando el *salvajismo económico* de la era Reagan y Bush padre acarrea el surgimiento de un arte fuertemente combativo que dirige sus energías en pos de una intervención social a partir de contenidos ideológicos claros y que, como demuestra el caso de la Bienal Whitney del 93, empezó por la ocupación de la institución museística.

Huelga decir que Francesc Torres escribe el artículo para *Babelia* mientras participa en la Bienal y que las impresiones que manifiesta en el texto tienen que ver con las reacciones que este evento, y su participación en él, están generando.

Es en ese sentido revelador el hecho de que Torres lamente críticas a la bienal que, junto al tono radical y acusatorio que Danto y otros le asignan, insisten en señalar lo excesivo de la reprimenda o corrección política que reivindica. Como no podía ser de otra manera, de nuevo son los comisarios quienes, según plantea Torres, reciben el varapalo, lo cual hace sospechar algo contra la labor de comisariado más allá de los propios argumentos utilizados. Pensemos que es un momento en el que el discurso curatorial está ganando terreno en el ámbito del arte y que, si hasta no hacía mucho era el crítico quien dirigía la lectura de los relatos expositivos en exclusiva, esa labor es ahora compartida. Como Anton Vidokle plantea en su conocido artículo en torno a la relación entre comisariado y práctica de arte *Art Without artists?*, “el incremento en significación social [de los comisarios] vino en parte por la caída de la crítica del arte, y por la adquisición por parte de los curadores de la autoridad del crítico así como de su poder ejecutivo en el museo” (Vidokle, 2010).

Una opinión que Torres siente la necesidad de responder en este texto es aquella que entiende en sentido peyorativo el arte político de la época como puro ejercicio retórico. Para él, ese descalificativo es acertado cuando se refiere a propuestas oportunistas que se suben al carro de lo político como una cuestión de moda, pero es injusto cuando de forma fundamentalista vincula el ámbito de acción y apreciación de una obra de arte a un único marco tanto temporal como geográfico⁸. Torres ve peligrar las posibilidades interpretativas de la situación política contemporánea que ofrecen la sociología y la antropología comparativa, o los estudios culturales. Para él, “saltan por la borda [...] Levi-Strauss y todo el estructuralismo, los estudios comparativos de religión, literatura o antropología, o trabajos de análisis y audacia transcultural e intelectual como el de Edward Said” (Torres, 1993, p. 2). Lo más grave, como bien afirma Torres, es que seguir este hilo de razonamiento impediría a los españoles apreciar la obra de Kiefer y, si extendemos su argumento, las propuestas de la Bienal Whitney del 93 serían inaccesibles a nuestras posibilidades de apreciación. Del todo paradójica e incomprensible se plantearía la presencia de Torres en ella. La opinión de Torres es que no hay paradoja alguna y lo sorprendente precisamente es que, siendo como somos capaces de apreciar la obra de artistas alemanes o estadounidenses centrada en su pasado o presente histórico y político, exista una evidente resistencia a que artistas españoles “aborden *su* política y *su* historia en su país” (Torres, 1993, p. 2). En este asunto parecen intervenir las reticencias del mercado a integrar un arte de *difícil circulación en el mercado convencional del arte*, aunque si hay algo inadmisibles para Torres, coincidiendo en esto con Daniel Martínez, es “calificar globalmente el arte de contenidos poco amables como desprovisto de valía estética y, peor aún, cuestionar como se hace a menudo, la sinceridad de acción y pensamiento del artista que lo realiza” (Torres, 1993, p. 2).

El convencimiento que muestra Torres en la defensa de la valía estética del arte político en los noventa se mezclaría con cierto aire de decepción ante la estilización o el maniqueo manierismo que décadas de presiones comerciales o corrección política programada acabarían ocasionándole. En su artículo “Las cosas son como son”, publicado en octubre de 2006, Torres recupera el debate en torno a la relación entre arte y política en un momento en que las prácticas de arte político se han convertido

⁸ En *After Art*, último texto publicado por David Joselit, en su análisis del panorama artístico actual distingue entre un *modelo neoliberal* que entiende la obra como un objeto de *libre circulación* y “una creencia fundamentalista en la pertenencia del arte a un único lugar”. Véase Joselit, 2012, p. 4.

en una tendencia consolidada, generando lo que de forma peyorativa llama un “estilo político”, una tendencia que combina unos contenidos políticos de catálogo, un lenguaje prefabricado y un entendimiento vacío de lo políticamente correcto. A este respecto, parece oportuno matizar la diferencia entre la tan criticada “corrección política” que la Biennial Whitney del 93 reivindica y el uso meramente formal que “lo políticamente correcto” termina adquiriendo con el tiempo. Curiosamente, la misma corriente de ideología reaccionaria que rechazaba la necesaria “corrección política” demandada en los años noventa, termina convirtiéndola décadas más tarde en una fórmula o recurso fácil para hacer arte a la moda.

Para Torres, como para Martínez, los compromisos político y estético de una práctica artística interesada en contenidos sociales o ideológicos son indisociables. Así, pese al ambiente de vanidad ideológica que determinados contextos políticos son capaces de generar, Torres destaca la posibilidad perpetua de hacer arte, trabajando a fondo contenidos ideológicos “sin que esto vaya en detrimento del lenguaje estético y de la integridad de la obra como tal” (Torres, 2006, p. 10).

5. Conclusiones.

Toda obra de arte, no sólo aquella que habitualmente englobamos en lo que hemos acordado llamar “arte político”, genera un conflicto estético y político al tiempo. Contra teorías que en el discurso vigente han pugnado por la prevalencia de un valor sobre el otro y han establecido un canon de pureza a partir de ahí, se rebela la situación de encuentro o negociación con “el otro” que toda obra implica. La confrontación que en ella se genera ya es “política” en el sentido de que obliga al artista (y a los agentes implicados en su producción) a adquirir responsabilidad en la relación con el otro que se propone, y “estética” en el sentido de que se dirige a ese otro desde su capacidad para intervenir en un ámbito que es afectivo al fin y al cabo.

Si, como plantean E. Saltz y R. Colbert en *How Identity Politics Conquered the Art World: an Oral History*, lo que hace de la Bienal de 1993 un evento inaugural en las últimas décadas es la preeminencia de “la primera persona del singular” (Saltz y Corbett, 2016), su gran aportación ha de entenderse como enfocada sobre el problema de la “responsabilidad”: la de los artistas y, junto a ella, la de los comisarios, la de la crítica, la del visitante y, en general, la de la ciudadanía ante las cuestiones de desigualdad que las políticas de identidad han trabajado desde entonces.

Este texto se ha centrado en resaltar, a la hora de entender la trascendencia histórica de la Bienal de 1993, la visión de dos de los artistas implicados en la muestra. Que el evento apareciera como un tema central de las reflexiones de A. C. Danto lo ha convertido para la posteridad en un asunto filosófico que posterga de forma indefinida el análisis de la importancia del discurso de los artistas para la práctica artística contemporánea. Un indicio de este desvío de atención es en sí la paradoja por la que, pese a ejemplificar con la obra de Martínez la salida de tono de la muestra, A. C. Danto responsabilice finalmente a los comisarios del fracaso de la misma. Con ello, lo que parece para el artista una salida airosa de las incisivas críticas de Danto, se convierte en la negación definitiva de sus posibilidades de intervención en el debate. De la salida de tono que Danto achaca a la muestra pudieron ser responsables los comisarios, pero son las obras particulares de los artistas las que convierten el evento en un asunto de “responsabilidad social”. El tono de esas obras

interpelaba directamente al espectador, obligándole a posicionarse, y lo hacía desde un posicionamiento previo del artista, que era el primero en proclamar su denuncia y asumir con ello su responsabilidad (*I can't imagine ever wanting to be white*).

La virulencia con la que los críticos respondieron a la falta de decoro de la muestra es más comprensible si la entendemos como una respuesta responsable. En la regulación, no sólo de las prácticas artísticas contemporáneas, sino del discurso en torno a ellas intervenía alguien que parecía comerle terreno al crítico, el comisario, y lo molesto era que lo hacía jugando con unas herramientas distintas a las suyas, que eran muy poderosas. Mientras la relación tradicional del crítico con la obra de arte asumía desde una posición distanciada el valor de ésta como “algo dado”, un “otro” con el que ejemplificar la profundidad de sus enunciados filosóficos, la relación del comisario con la obra era más estrecha, situándose en un indefinido lugar entre lo crítico y lo creativo. Es comprensible que, frente a la manifestación evidente de una colaboración indefinida entre quien elabora el discurso y quien lo ejemplifica, Danto viera amenazada su libertad como crítico y, por derivación, la de su espectador ideal.

Lo relevante históricamente es que la reflexión de Danto como insigne ejemplo del discurso dominante sobre la Bienal Whitney de 1993, y sobre la deriva del arte político contemporáneo, no ha impedido que los esquemas de trabajo que pusieron en práctica los artistas incluidos en la muestra hayan sido tremendamente productivos. Unos esquemas que renuncian a excluir la belleza como ingrediente clave de una producción que aspira a intervenir en el contexto social y político. El trabajo de Martínez y de Torres, antes que seguir la renuncia al valor de lo estético que críticas post-modernas habían planteado en su lucha contra el concepto de autonomía estéril y alejado del mundo con el que asociaron el arte moderno, consigue reubicarlo en una deriva de la autonomía contemporánea que, como postula Claramonte, es estratégica y táctica a la vez, ya que desde un posicionamiento político de resistencia, contempla la ocupación de la institución desde la consideración del cuerpo.

Referencias

- Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito M. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Claramonte, J. (2010). *La republica de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: Cendeac.
- Danto, A. C. (1993) *The 1993 Whitney Biennial*. The Nation. 19/04/1993
- Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- Finkelpearl, T. (2013). *What we made. Conversations on Art and Social Cooperation*. Duke: Duke University Press
- Guasch, A. M. (2008). La belleza entre lo político, lo ético y lo cultural. El retorno de la belleza según Arthur C. Danto, en *Materia. Revista d Art*, nº 6-7, pp. 327-344
- Joselit, D. (2012). *After Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Marí, B. (2008). *Francesc Torres. Da Capo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Martínez, D. J. y Levi-Strauss, D. (2005A). After the End: Strategies of resistance, *Art Journal*, vol. 64 nº 1, pp. 42-49.

- Martinez, D. J. y Levi-Strauss, D. (2005B). After the End: a Modest Proposal, *Art Journal*, vol. 64 n° 2, pp. 52-60.
- Martinez, D. J. y Levi-Strauss, D. (2005C). Teaching after the End, *Art Journal*, vol. 64 n°3, pp. 28-45
- Martinez, D. J. (1996) *The things you see when you don't have a granade*. Santa Mónica: Smart Art Press.
- Miles, C. (2002). Daniel Joseph Martinez. The Project, *Artforum*, vol. 41 n° 1, p. 209.
- Saltz, J. y Corbett, R. (2016). How Identity Politics Conquered the Art World: an Oral History, en *Vulture*, 21 de abril de 2016. Disponible en <http://www.vulture.com/2016/04/identity-politics-that-forever-changed-art.html>. (Consultado el 16 de mayo de 2017)
- Taylor, J. (1993). Mope Art, en *New York*, 22/3/93.
- Torres, F. (1993). Escándalo de sensatos, en *Babelia*, 16/10/93
- Torres, F. (2006). Arte y política. Las cosas son como son, *Exit Express. Periódico mensual de información y debate sobre arte*, n° 22, octubre de 2006, pp. 8-11
- Vidokle, A. (2010). Art without artists?, *e-flux journal* #16-mayo. Disponible en www.e-flux.com/journal/art-without-artists/ (Consultado el 3 de septiembre de 2016)
- VV. AA. (1993) *1993 Biennial Exhibition*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- Wyss, B. (1999) *Hegel's Art History and the critique of modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zamudio-Taylor, V. (2003). Daniel Joseph Martinez: De Plinio el Viejo a lo post-humano, el mundo desea ser engañado, *Atlántica: revista de arte y pensamiento*, n° 34, pp. 60-65.