

Vol.1

**MICRO-
HISTORIAS
Y MACRO-
MUNDOS**

BETTINA FUNCKE

LUCHAS DESPLAZADAS: SOBRE RANCIÈRE Y EL MUNDO DEL ARTE

DISPLACED STRUGGLES: ON RANCIERE AND THE ART WORLD

¿Por qué sería que el filósofo Jacques Rancière se habrá interesado tanto en el arte contemporáneo, al mismo tiempo que éste, en una simetría nítida, se interesa cada vez más en él? Aparentemente ha seguido de cerca el arte por muchos años; habló en la Feria de Arte de Frieze en 2005 y ahora elige publicar un ensayo y someterse a una entrevista para esta publicación, señales todas ellas de confianza en que el mundo del arte le puede proporcionar un espacio para su discurso múltiple.

No es fácil leer a Rancière, sin embargo se le lee mucho (para ser un filósofo), sobre todo porque se sitúa a sí mismo entre disciplinas y debates, y pretende desterrar la división entre especialista y amateur, obviamente una postura muy atractiva. Al mismo tiempo, su trabajo filosófico puede ser muy abstracto, y en su núcleo se ha insertado la paradoja con toda intención. Aunque adoptar la contradicción interna complica cualquier discusión de sus ideas sobre el arte, ¿no será ésta también la razón por la cual el mundo del arte contemporáneo está tan interesado en su voz? El invernáculo del arte contemporáneo alberga sus propias contradicciones después de todo. En la actualidad, en el momento mismo en que la cultura le ha otorgado una atención sin precedentes como persona, el artista encuentra más difícil que nunca plantear de manera significativa preguntas importantes. Y en la difícil tarea de pensar en este predicamento —y encontrar cómo darle la vuelta— muchos se han volcado a los escritos de Rancière en busca de iluminación.

Una de las ideas más enigmáticas que Rancière ha aportado al discurso del arte es su

Why might philosopher Jacques Rancière have become increasingly interested in contemporary art, even as the art world, in neat symmetry, has become increasingly interested in him? He has apparently followed art for many years, he spoke at the Frieze Art Fair in 2005, and now he has chosen to publish an essay in and submit to an interview for this magazine—all signs of his confidence that the art world can provide a space for his multilayered discourse.

Rancière is not an easy read, yet he is widely read (for a philosopher), largely because he situates himself between disciplines and debates and seeks to banish the division between specialist and amateur, obviously a stance with broad appeal. At the same time, his philosophical work can be quite abstract, with paradox intentionally lodged at its core. Although this embrace of internal contradiction complicates any discussion of his thoughts on art, might it not also be the reason today's art world is so interested in his voice? The hothouse of contemporary art harbors its own contradictions, after all. The artist today finds it harder than ever to meaningfully pose important questions at the very moment that the culture has accorded unprecedented attention to the artist as persona. And in the difficult task of thinking through this predicament—and seeking a way around it—many have turned to Rancière's writings for insight.

One of the more intriguing ideas Rancière has contributed to art discourse is an insistence that art and politics are simply two

forms of what he calls "the distribution of the sensible." The sensible is a sphere in which both art and politics act through processes of structuring, framing, identifying, and contextualizing (that is, distribution). It is a kind of unstructured matter that precedes all else. The distribution of the sensible, then, is synonymous with aesthetics, a term Rancière employs in the sense of *aisthesis*: a science concerned not simply with beauty and art but also with appearance and perception, all general terms that evoke Schiller's aesthetic education of man or Kant's description of aesthetic experience. Indeed, Rancière's own notion of aesthetic experience presupposes the equality that underwrote Kant's formulation of the judgment of taste as a judgment freed from hierarchies of knowledge and social status.

Rancière's philosophical path has been guided by the central presumption that there is a disruptive, anarchic equality that can undermine the normative, orderly, hierarchical inequalities that have forever bedeviled human social organization. A student of Louis Althusser's, Rancière coauthored *Reading Capital* (*Lire le Capital* [1965]) at the age of twenty-five but broke with his teacher shortly thereafter, angered by Althusser's critique of the 1968 student revolts; Rancière condemned in print his elder's work as authoritarian, academic, and elitist (*La Leçon d'Althusser*, 1969/1974). Still, Althusser's focus on school, family, and media as the crux of ideology inspired Rancière's reflections on the social and historical constitution

insistencia en que arte y política son simplemente dos formas de lo que él llama "la distribución de lo sensible". Lo sensible es la esfera en que ambos, el arte y la política, actúan a través de procesos de estructuración, enmarcamiento, identificación y contextualización (es decir, la distribución). Es una especie de materia no estructurada que precede todo lo demás. La distribución de lo sensible, entonces, es sinónimo de estética, un término de Rancière emplea en el sentido de *aisthesis*: una ciencia que se ocupa no solamente de la belleza y el arte sino también de la apariencia y la percepción, todos términos generales que evocan la educación estética del hombre de Schiller o la descripción de la experiencia estética de Kant. Y, de hecho, la propia noción de la experiencia estética de Rancière presupone la igualdad sostenida en la formulación de Kant entre el juicio del gusto como un juicio libre de las jerarquías del conocimiento y el estatus social. El camino filosófico de Rancière se guía por el supuesto central de que existe una igualdad agitadora y anárquica que puede socavar las desigualdades normativas, ordenadas y jerárquicas que han estropeado la organización social entre los hombres. Discípulo de Louis Althusser, a la edad de 25 años Rancière escribió con él *Para leer El Capital* (*Lire le Capital* [1965]) pero rompería relaciones con su maestro al poco tiempo, furioso ante la crítica de Althusser contra las revueltas del movimiento estudiantil de 1968; Rancière condenó por escrito la obra de su mayor trabajo tachándola de autoritaria, académica y elitista (*La leçon d'Althusser*, 1969/1974). Sin embargo, la importancia que Althusser otorgara a la escuela,

la familia y los medios de comunicación como meollo de la ideología inspiró las reflexiones de Rancière sobre la naturaleza social e histórica del conocimiento, en su revisión de los archivos de los trabajadores de las décadas de 1830 y 1840 (*Las noches de los proletarios: archivos del sueño obrero* [*La Nuit des proletaires: archives du rêve ouvrier*, 1981]). Contrario a la teoría de Althusser, *El maestro ignorante* (*Le Maître ignorant*, 1987) sostiene la noción pedagógica de que todos, letrados o no, somos capaces de enseñar y aprender: "La igualdad no es un fin a lograr sino un punto de partida, un supuesto que ha de mantenerse en todas las circunstancias". *El desacuerdo: política y filosofía* (*Le Mésentente: politique et philosophie*, 1995), una reflexión sobre los vínculos entre política y filosofía, es el libro que consolidó la reputación de Rancière como filósofo y sobre el cual se basa *El reparto de lo sensible* (*La Partage du sensible: esthétique et politique*, 2000), la primera obra donde empieza a reflexionar sobre la política del arte.

Pero, ¿qué quiere decir *política* aquí? Su significado no se reduce a las instituciones de poder ni al gobierno ni a las leyes. El orden político no define exclusivamente las relaciones entre los individuos y las mercancías: determina el reparto de aquello que es común a todos; eso que reside —o debería residir— más allá de las categorías comerciales de ganancia y pérdida. Al estructurar lo sensible, hay cosas que siempre quedan fuera: siempre hay más de lo que puede ser contado o representado, y se trata de un *más* material: más gente, más objetos. Para Rancière, la política ataca esta ecuación falsa. Es la revuelta contra la exclusión de las formas

of knowledge when he delved into workers' archives of the 1830s and 1840s (*The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France* [*La Nuit des proletaires: Archives du rêve ouvrier*, 1981]). Opposing Althusser's theory, *The Ignorant Schoolmaster* (*Le Maître ignorant*, 1987) propounds the pedagogical notion that everyone, lettered or unlettered, is equally capable of teaching and learning: "Equality is not an end to attain but a point of departure, a supposition to maintain in every circumstance." *Disagreement* (*La Mésentente: Politique et philosophie*, 1995), a reflection on the relation of politics to philosophy, is the book that cemented Rancière's philosophical reputation and on which rests *The Politics of Aesthetics* (*La Partage du sensible: Esthétique et politique*, 2000), the first book in which he begins to think about the politics of art.

But what does politics mean here? It doesn't just signify institutions of power, or government, or law. The political order doesn't only define relationships between individuals and goods; it determines the apportionment of that which is common, that which lies—or should lie—beyond commerce's categories of profit and loss. When the sensible is structured, things are always left out: There is always more than can be counted and represented, and it is a material more—more people, more objects. For Rancière, politics attacks this false equation. It is the revolt against exclusion from forms of representation. It occurs at the

moment of dissent and disagreement and is a disruption of the existing order, a means of exposing that which has been denied representation in the distribution of the sensible. The political begins when we stop balancing profit and loss and worry instead about distributing that which is common, creating communal shares and the bedrock of a sense of community.

PERHAPS THE BIGGEST PROBLEM with the art world's reception of Rancière's ideas is that they are often applied in an overly direct way. They're handy. We're relieved to address the politicization of art or to conclude that a particular work is indeed political art, because that gives a more concrete sense to what otherwise is an amorphous debate about aesthetics and politics based on ill-defined criteria. It would be far more challenging—and more fruitful—to examine what contemporary artists make of the politics of art and of the role of art in today's culture. What could these questions mean in light of Rancière's thinking?

In the interview that appears in these pages, Rancière claims that the truly political approach for art today is to engage popular culture and countercultures in terms of "the capacities they set in motion" rather than the images they offer. In other words, we must learn to create formal structures within which one may operate with anarchic equality. Art can be a response to the inequality of inherited hierarchies, whether the systems of art history or those of a domineering

de representación. Ocurre al momento de disensión o desacuerdo y es una alteración del orden existente, un medio para exponer aquello a lo que se le había negado representación en la distribución de lo sensible. Lo político comienza cuando dejamos de equilibrar las ganancias y las pérdidas y en vez de eso nos preocupamos por distribuir lo que es común creando participaciones comunales y los fundamentos de un sentido de comunidad.

QUIZÁS EL PROBLEMA MÁS GRANDE que enfrentan las ideas de Rancière y que impide que estas sean bien recibidas en el mundo del arte es que con frecuencia se aplican de una manera exageradamente directa. Están muy a la mano. Nos sentimos aliviados al referirnos a la politización del arte o al concluir que una obra en particular es, de hecho, arte político, porque esto le da un sentido más concreto a lo que de otra manera sería un debate amorfo sobre estética y política basado en criterios mal definidos. Sería mucho más desafiante —y más fructífero— examinar lo que los artistas contemporáneos piensan de la política del arte y del papel del arte en la cultura actual. ¿Qué significarían estos temas a la luz del pensamiento de Rancière?

En la entrevista que aparece en estas páginas, Rancière afirma que la verdadera aproximación política al arte hoy consiste en introducir la cultura popular y las contraculturas en términos de las "capacidades que ponen en marcha" en lugar de las imágenes que ofrecen. Es decir, debemos aprender a crear estructuras formales dentro de las cuales se pueda operar con igualdad anárquica. El arte puede ser una respuesta

a la desigualdad de las jerarquías heredadas, ya sea en los sistemas de la historia del arte o de la cultura popular dominante; es capaz de desahcerlas y proponer nuevas conexiones, activando así capacidades que previamente habían sido ignoradas.

En el contexto del arte y la política, el filme de Douglas Gordon y Philippe Parreno, *Zidane, un retrato del siglo XXI* —realizado utilizando 17 cámaras enfocadas casi exclusivamente en la estrella de fútbol del mismo nombre durante un juego— podría parecer un contraejemplo. Sin embargo, toca la política del arte, cómo opera el arte, cómo crea significado. El filme se coloca en forma y contenido como las dos cosas: entretenimiento masivo y arte. Con una duración de noventa minutos es tan largo como un juego de fútbol televisado y como un largometraje, y se estrenó más o menos al mismo tiempo en el Festival de Cine de Cannes y en la Feria de Arte de Basilea, durante las últimas semanas delirantes de la Copa Mundial de 2006. Al conjugar el elemento espectacular de estas tres esferas, el artista nos entrega una estrella de cine, una imagen artística icónica y una leyenda del deporte en el mismo paquete.

He visto la película dos veces y en las dos se me escapó el resultado del partido (de verdad no sabría decir si estaba distraído o si simplemente se me fue). La estrategia para la edición por parte del artista socava cualquier dramaturgia conocida, hace del juego algo que no conocíamos y descubre en su lugar un evento de ensoñación y apenas reconocible y a un jugador estrella que apenas se mueve conservando su energía para breves estallidos de acción. Cuando las

popular culture; it can break them down and propose new connections, activating previously overlooked capacities.

In the context of art and politics, Douglas Gordon and Philippe Parreno's film *Zidane, a 21st Century Portrait*, 2006—made by training seventeen cameras almost exclusively on the eponymous soccer star for the duration of a match—might seem like an antiexample. However, it addresses the politics of art, how art operates, how it makes meaning. The film aligns itself, in form and in content, with mass entertainment and high art at once. At ninety minutes, it is the length of both a televised soccer game and a feature film, and it was premiered more or less simultaneously at the Cannes Film Festival and the Basel Art Fair, during the final, frenzied weeks of the 2006 World Cup. Uniting the spectacular aspect of all three spheres, the artists deliver us a movie star, an iconic art image, and a sports legend, all in the same package.

I have watched the film twice, and both times missed the scoring (I honestly couldn't say whether it was absent or whether I simply missed it). The artists' editing strategy undermines any known dramaturgy, defamiliarizing the game, discovering instead a dreamy and barely recognizable event and a star player who scarcely moves, conserving his energy for brief bursts of action. When the cameras aren't closed in on Zidane, they pan across the audience in the background and the green expanse of the field, following the movements of Zidane's feet and the bands of advertisements encircling the

field alike. Instead of constructing a familiar narrative about a familiar phenomenon, Zidane returns the image to the "fragility of its surface," to appropriate Rancière's language from the interview, and lets it "linger over fragments of the world and fragments of discourse about the world," out of which any sort of knowledge might be produced at any time.

But why would art be interested—or, more to the point, able—to take on a public sphere that encompasses soccer stadiums, globally mediated film images, and the Museum of Modern Art? This situation, like so many aspects of our culture, might productively be traced back to the ashes of the French Revolution, when "the aesthetic regime of art"—one of Rancière's key concepts—emerges. The term describes a new dispensation that promotes equality and the destruction of hierarchies, calling into question the distinction between art and other activities. Art can now potentially reverse hierarchies of representation, suspended as it is between a newly established autonomy and a nascent public sphere ready to be conquered by art as well as by politics. T. J. Clark, in his 1994 essay "Painting in the Year Two," also looks to the 1789 Revolution, suggesting that the history of modernism may be seen as the development of an understanding of art's role after it was freed from mimesis and from the canons of church and court, entering instead a free market, a disenchanted world, or, perhaps better, a world now enchanted only by capital. Clark, a Marxist art

cámaras no están sobre Zidane, panean sobre el público en el fondo y el manto verde del campo, siguiendo ambos los movimientos de los pies de Zidane y las bandas de anuncios que rodean el terreno de juego. En lugar de construir una narrativa familiar sobre un fenómeno familiar, *Zidane* devuelve la imagen a la "fragilidad de su superficie" —para apropiarnos del lenguaje de Rancière en esta entrevista— y deja que esta "permanezca sobre fragmentos del mundo y fragmentos del discurso sobre el mundo", fuera del cual cualquier clase de conocimiento puede producirse en cualquier momento.

Pero, ¿por qué habría el arte de querer —o lo que es más, ser capaz— adjudicarse una esfera pública que abarca estadios de fútbol, imágenes filmicas de los medios masivos y el museo de arte moderno? Esta situación, como muchos otros aspectos de nuestra cultura, podría rastrearse productivamente hasta las cenizas de la Revolución Francesa, cuando surgió "el régimen estético del arte", uno de los conceptos clave de Rancière. El término describe una nueva dispensa que promueve la igualdad y la destrucción de las jerarquías, poniendo en tela de juicio la distinción entre el arte y otras actividades. El arte puede ahora revertir potencialmente las jerarquías de la representación, suspendido como está entre una autonomía recientemente establecida y una esfera pública naciente, lista para ser conquistada por el arte tanto como por la política. T. J. Clark, en su ensayo de 1994, "Painting in the Year Two" (Pintando en el año dos), mira también hacia la Revolución de 1789, sugiriendo que la historia del modernismo puede ser concebida como el desarrollo de

una comprensión del papel del arte una vez que éste fue liberado de la mimesis y los cánones de la iglesia y la corte para entrar en un mercado libre, un mundo desencantado, o mejor quizás en un mundo encantado ahora sólo por el capital. Clark, un historiador marxista del arte, que publicara sus obras tempranas al lado de Rancière en la *New Left Review*, reflexiona sobre las circunstancias bajo las cuales Jacques-Louis David presentó la *Muerte de Marat*, 1793. Pintada poco después del asesinato de Marat, la obra de David fue exhibida ante el público aún sin secar, montada sobre el ataúd del mártir exhibido en el patio del Louvre donde terminó el espléndido cortejo fúnebre a través de París. Después de la revolución, surge la necesidad de nuevos objetos de culto, y la importancia que ahora se adscribe a la manera en que las imágenes son vistas alteraría íntimamente el proceso de ejecución del arte. El contexto donde se exhibe es tan importante como la imagen exhibida. Podemos decir, entonces, que la distribución de lo sensible entró en ese momento en una nueva fase: la de la modernidad y el régimen estético del arte.

“NO SÉ mucho sobre el arte contemporáneo”, se disculpa Daniel, el protagonista de la novela de Michel Houellebecq de 2005, *La posibilidad de una isla*. “He oído hablar de Marcel Duchamp, y eso es todo.” Daniel, un comediante multimillonario retirado, se encuentra de visita en el estudio de su amigo Vincent, un artista. Vincent pone a Daniel al día sobre el arte del siglo xx, observando que una de tres tendencias principales utiliza el humor: “Hay ironía dirigida al mercado del arte... o a otras cosas más exquisitas, al estilo de Broodthaers,

historian who published early work alongside Rancière in the *New Left Review*, reflects on the circumstances under which Jacques-Louis David displayed *The Death of Marat*, 1793. Painted soon after Marat's murder, David's work was revealed to the public with its paint still wet, perched on top of the martyr's coffin on view in the courtyard of the Louvre, the terminus of a lavish funeral procession through Paris. With the passing of the Revolution, the need for new cult objects arose, and the importance now ascribed to the manner in which images are seen would intimately alter the process of artmaking. The context of display is as important as the image displayed. We can say, then, that the distribution of the sensible at that moment entered a new stage—that of modernity and the aesthetic regime of art.

“I DON'T KNOW much about contemporary art,” apologizes Daniel, the protagonist of Michel Houellebecq's 2005 novel, *The Possibility of an Island*. “I've heard of Marcel Duchamp, and that's all.” Daniel, a retired multimillionaire comedian, is visiting the studio of his friend Vincent, an artist. Vincent brings Daniel up to date on twentieth-century art, observing that one of three major art trends employs humor: “There's irony directed at the art market... or at finer things, a la Broodthaers, where it's all about provoking uneasiness and shame in the spectator, the artist, or in both, by presenting a pitiful, mediocre spectacle that leaves you instantly doubting whether it has the slightest artistic value; then there's all the work on kitsch,

which draws you in, which you come close to, and can empathize with, on the condition that you signal by means of a meta-narration that you're not fooled by it."

The appearance of such dialogue in a book by a controversial and widely read novelist must be considered a symptom of our cultural moment. Serious writers and philosophers, who have always searched for a public sphere beyond academia, increasingly perceive the art world as a glamorous, and sometimes even lucrative, place to be; it joins that old standby Hollywood as a place of refuge for prominent cultural workers. In part, this is because, over the second half of the twentieth century, the art world—and, in particular, the artist as persona—has achieved an unprecedented prominence. The figure of the artist has been elevated (or lowered, depending on whom you ask) into the realm of common interest, gossip, and idle speculation: yet another site capable of focusing the public's wild, nonspecific desire, in this case through a dialectical movement between longing and loathing, as exemplified by Andy Warhol and Joseph Beuys. Engaging the artist persona through fiction is a response to these changes.

The early work of Houellebecq's artist Vincent addresses explicit social concerns (e.g., an installation featuring crude sculptures of bread and fish placed before a monitor displaying the message FEED THE PEOPLE, ORGANIZE THEM). He comes to believe that while the artist is often assigned the role of either revolutionary or decorator—the

cuyo fin es provocar incomodidad y vergüenza en el espectador, el artista o ambos, presentando un espectáculo lastimoso y mediocre que te deja instantáneamente dudando sobre si tiene el mínimo valor artístico; y luego está toda la obra sobre el kitsch, que te atrae, a la cual te aproximas y con la que simpatizas, bajo la condición de dar a entender por medio de una meta narrativa que a ti no te ofusca".

La aparición de un diálogo como éste en un libro escrito por un novelista tan controversial y leído debe considerarse un síntoma de nuestro momento cultural. Los autores y filósofos serios, que siempre han buscado un público más allá de la esfera académica, perciben cada vez más el mundo del arte como glamoroso y algunas veces incluso lucrativo, equiparándolo con el cliché de un Hollywood como lugar de refugio para trabajadores de la cultura prominentes. Esto es así, en parte, porque durante la segunda mitad del siglo xx, el mundo del arte —y en particular el artista como personaje— ha alcanzado un prestigio sin precedentes. La figura del artista ha sido elevada (o sobajada, de acuerdo a quién se le pregunte) al dominio del interés público, los chismes y la especulación ociosa: un sitio más capaz de concentrar el deseo salvaje e inespecífico del público, en este caso a través de un movimiento dialéctico entre el anhelo y la repulsa, ejemplificado por Andy Warhol y Joseph Beuys.

Ocuparse del personaje del artista mediante la ficción es una respuesta a estos cambios. La obra temprana de Vincent, el artista de Houellebecq, aborda preocupaciones sociales explícitas (por ejemplo, una instalación

con esculturas burdas de pan y pescado colocadas ante un monitor donde se proyecta el mensaje ALIMENTEN A LA GENTE, ORGANÍCENLA). Él cree que mientras que al artista se le asigna frecuentemente el papel ya sea de revolucionario o de decorador —la distribución de lo sensible en acción— éste puede realizar su trabajo de otras maneras. Con tan sólo un éxito modesto, Vincent se transforma finalmente en la reencarnación de un profeta poderoso y preside una secta floreciente para la cual crea valores a través de su personaje y de su visión arquitectónica para esta nueva religión. Como sucede con Warhol (y quizá con Beuys, con su Organización para la Democracia Directa), Vincent produce una obra no evidentemente “revolucionaria” sino algo con una influencia tan insidiosa que otras personas retoman sus ideas y hacen el trabajo por él; y es a través de esta multiplicación como cambia el tejido social.

Esta idea remonta al interés de Rancière por la manera en que las fronteras que definen una práctica como artística o como política son delineadas y vueltas a delinear, y a su afán en activar capacidades durmientes o no utilizadas. Al colocar sus reflexiones o discusiones en el contexto del arte contemporáneo, Rancière y Houellebecq parecen estar de acuerdo en que vale la pena ocuparse de éste a pesar de —o quizá debido a— sus conocidas limitaciones: por ejemplo, que sus experimentos radicales están siempre y necesariamente enredados con el comercio que además los propicia. El arte puede proporcionar un modelo, de hecho, para los retos que enfrenta el discurso cultural contemporáneo en general.

distribution of the sensible in action—he can do his work in other ways. Only modestly successful as an artist, Vincent ultimately transforms himself into the reincarnation of a powerful prophet and presides over a burgeoning sect for which he creates values through his persona and his architectural vision for this new religion. As with Warhol (and perhaps Beuys, with his Organization for Direct Democracy), Vincent produces not outright “revolutionary” work but something so insidiously influential that others take up his ideas and do his work for him; and it is through this multiplication that he changes the social fabric.

This idea recalls Rancière's interest in the way that the borders defining a practice as either artistic or political are drawn and redrawn, and his interest in activating dormant or unused capacities. By situating their reflections or discussions in the context of contemporary art, Rancière and Houellebecq seem to agree that it is worthy of engagement despite—or perhaps because of—its well-known limitations: for instance, that its radical experiments are always necessarily entangled with and allowed for by commerce. Art might provide a model, in fact, for the challenges facing contemporary cultural discourse generally.

RANCIERE SET OUT to break down the great divisions of specialist and amateur, high culture and popular culture, teacher and student, and his refreshing thinking has always placed itself between disciplines, generating discussion rather than closing it

down with the either/or choices that so easily lead to the nihilism that has largely befallen the Left or to the self-righteous and self-defeating declaration that there is no way out of the spectacle. Rancière's work, then, is particularly appealing to the art world because it is, as he says, "a world in search of something." The art world continually asks what the role of art should be and what it means to make art, and this is an inquiry so general, so fundamental, and with such diverse answers that the result is a wide-open arena that sustains a heated art market wherein the same practices that give rise to unsurpassed commodification and monetary valuation also define new modes of appropriation regarding market circulation, yielding spaces of free time, questioning, discussion, and play—"breathing spaces," in the words of Rancière. Now that art circulates with such tremendous speed, synchronized with the movement of capital, information, and the desire that makes them go, a new generation of artists insists on a certain flexibility, as defense. This generation freely adopts the styles of both consumer and producer, always inventing new ways to manipulate information.

Perhaps contemporary art is more receptive than academia to the possibility of social change because it is defined by the erasure of boundaries (between the specificities of the arts), even by the erasure of its own visibility as a distinct practice. Rancière's notion of the aesthetic regime of art encapsulates the paradox that, under modernity, art is

RANCIÈRE SE PROPUSO desaparecer las grandes divisiones entre especialista y amateur, alta cultura y cultura popular, maestro y discípulo, y esa manera suya de pensar tan refrescante se ha mantenido entre las disciplinas generando discusión, y no clausurándola a partir de las opciones entre esto/o lo otro que conducen fácilmente al nihilismo en el que ha caído la Izquierda o a la declaración mojigata y derrotista de que no hay escape del espectáculo. La obra de Rancière, entonces, resulta particularmente atractiva para el mundo del arte porque es, como lo dice él, "un mundo en busca de algo". El mundo del arte se pregunta continuamente cuál debe ser el papel del arte y qué significa hacer arte, y esta es una cuestión tan general, tan fundamental y con tantas y tan diversas respuestas que el resultado es un campo abierto que sostiene un febril mercado del arte donde las mismas prácticas que dan lugar a mercantilismos y valuaciones monetarias insuperables también definen nuevos modos de apropiación relativos a la circulación en el mercado, cediendo espacios al tiempo libre, el cuestionamiento, la discusión y el juego —"espacios para respirar", en palabras de Rancière. Ahora que el arte circula a una velocidad tremebunda, sincronizada al movimiento del capital, la información y el deseo que los impulsa, una generación nueva de artistas insiste en una cierta flexibilidad como defensa. Esta generación adopta libremente los estilos tanto del consumidor como del productor, inventando siempre nuevas maneras de manipular la información.

Es posible que el arte contemporáneo sea más receptivo que la academia a la posibilidad

del cambio social puesto que se define por la supresión de su propia visibilidad como práctica distinta. La noción de Rancière de una régimen estético del arte encapsula la paradoja de que, en la modernidad, el arte se define e institucionaliza cada vez más como una esfera de experiencia común, e incluso pública, al mismo tiempo en que las fronteras entre lo que es y no es arte se van suprimiendo, hasta lograr mover los postes de la meta. ¿De qué manera se refleja esto en las generaciones jóvenes de artistas el día de hoy?

Rancière y Houellebecq abordan el terreno del arte desde su posición de escritores y pensadores atraídos a este mundo y sus contradicciones y se ocupan de éste de manera singular—hablando durante una feria de arte, por ejemplo, u ocupándose del ascendiente cultural del personaje del artista a través de una novela. Lo que sucede con la próxima generación—lo que se vuelve posible— es que un escritor o un pensador pueden ocuparse directamente de las operaciones y estructuras del mundo del arte. Como dice Fulvia Carnevale, “En este punto el mundo del arte está más o menos habitado por refugiados políticos provenientes de otros campos”; se trata de un mundo que es muchos mundos al mismo tiempo y, “todos están encerrados en el estómago y el intestino enormes del Capital”.

Carnevale y John Kelsey, que entrevistan al alimón a Rancière en estas páginas, pueden ser ejemplos particularmente útiles de esta condición. Formados en filosofía y próximos al pensamiento de Rancière, ambos provienen del espacio de la escritura y ahora operan en el mundo del arte desplegando seudónimos y mantos de

increasingly defined and institutionalized as a sphere of common and even public experience at the same moment that the boundaries between what is and is not art are being erased, effectively moving the goalposts. How does this all play out in the younger generations of artists today?

Rancière and Houellebecq approach the terrain of art from the position of writers and thinkers who are attracted to this world in all its contradiction, and they engage with it in particular ways—by speaking at an art fair, say, or by addressing the cultural ascendancy of the artist persona by means of a novel. What happens with the next generation—what becomes possible—is that a writer or a thinker can engage directly with the operations and structures of the art world. As Fulvia Carnevale puts it, “At this point the art world is more or less filled with political refugees who come from various other fields”; it is a world that is many worlds at once, “all sealed in the great stomach and intestine of Capital.”

Carnevale and John Kelsey, who together interview Rancière in these pages, may be particularly useful examples of this condition. Trained in philosophy and closely allied with Rancière’s thought, both come out of writerly backgrounds and now operate in the art world through the deployment of pseudonyms and cloaks of ambiguity: As writers working under collectively invented artist personae, they have effectively eliminated the individual author’s (unnecessary) burden of subjectivity. Kelsey is affiliated

with Reena Spaulings, first known as a New York gallery and project space and now as an "artist" as well—a brand that might transform itself into anything. A writer becomes an "artist" (a "symbol manager," as Kelsey puts it) because that role offers an open space of practice, not simply an opportunity for theoretical modeling. Carnevale and collaborator James Thornhill's "ready-made artist" Claire Fontaine can also be seen as a symbol, a response to the limits of academic language; "she" operates as a visual artist to transcribe symptoms of our current crisis, addressing our incapacity to assimilate and process the contemporary experience and to translate it into forms that express, alternately, the muteness and the inefficiency of verbal language today.

Other examples, many of them temporary structures, come to mind, including New York's *Scorched Earth*, a yet-unpublished "magazine" that for its year of operation functioned more as a discursive and social space, Sarah Pierce's Metropolitan Complex in Dublin, Berlin's United Nations Plaza, and New Delhi's Raqs Media Collective. You create a public for your work; you elicit participation in the circulation of your discourse from multiple audiences.

However, you also expose yourself to the contradictions inherent in the very things your work is about. What happens when you push these internal contradictions, when your artist who's not an artist makes you real money, when your gallery that's not a gallery sells art at real art fairs, when your magazine

ambigüedad: como escritores que trabajan escondidos tras personajes artísticos inventados de manera colectiva han eliminado eficazmente la carga (innecesaria) del autor individual. Kelsey es parte de Reena Spaulings, primero el nombre de una galería y proyecto espacial neoyorquinos y ahora también el de una "artista" —una marca que puede convertirse en cualquier cosa. Un escritor se convierte en "artista" (un "administrador de símbolos", según Kelsey) porque el papel le ofrece un espacio abierto para la práctica, no sólo una oportunidad para crear modelos teóricos. Claire Fontaine, la artista *ready-made* de Carnevale y su colaborador James Thornhill, puede ser vista también como símbolo, como respuesta a los límites del lenguaje académico; "ella" opera como artista visual para transcribir así los síntomas de nuestra crisis actual, ocupándose de nuestra incapacidad de asimilar y procesar la experiencia contemporánea y traducirla a formas que expresen, alternadamente, la mudez y la ineficacia del lenguaje verbal en la actualidad.

Vienen a la mente otros ejemplos, muchos de ellos estructuras temporales, como *New York's Scorched Earth*, una "revista" hasta ahora sin publicarse, que durante su año de operaciones funcionó más como un espacio discursivo y social; el Metropolitan Complex de Sarah Pierce en Dublín; la United Nations Plaza de Berlín y el Raqs Media Collective de Nueva Delhi. Tú creas el público para tu obra; tú consigues la participación al hacer circular tu discurso entre públicos numerosos.

Pero al mismo tiempo te expones a las contradicciones inherentes a las cosas mismas de las

que trata la obra. ¿Qué sucede cuando estas contradicciones internas se llevan al límite, cuando tu artista que no es un artista te hace ganar dinero, cuando tu galería que no es una galería vende arte en ferias de arte auténticas, cuando tu revista que no es una revista necesita inyecciones reales de capital? De hecho, y este también podría ser el caso del proyecto Reena Spaulings y los otros mencionados anteriormente, no es seguro que las obras reales de la ficticia Claire Fontaine tengan éxito. Se trata de objetos obstinados, armas de una lucha desplazada que sólo a regañadientes se agachan para ser arte: la portada de la *Société du spectacle* de Guy Debord envolviendo un ladrillo; una moneda estadounidense de 25 centavos refaccionada con una navaja oculta. ¿Resultan acaso demasiado literales en su traducción de conceptos filosóficos? ¿Cortegan a su manera el fracaso estos proyectos artísticos? ¿Acaso Reena no provoca acusaciones de cinismo? ¿No está Claire alineada a una sinceridad ingenua?

La mayoría de estos ejemplos son esfuerzos colectivos, y en años recientes se ha visto un resurgimiento o un interés renovado al menos, en colectivos del mundo del arte, una tradición cuya historia distinguida incluye el Cabaret Voltaire dadaísta, Situationist International y Guerrilla Girls (cabe mencionar que yo participé en un colectivo llamado Continuous Project, que entre otras cosas ha producido revistas algo fuera de lo común). La colectividad encierra la promesa de que, a través de la actividad grupal, los artistas ambiciosos sean capaces de reajustar el *status quo*. Los ejemplos citados pueden diferir del modelo tradicional en tanto que activan el colectivo no como un vehículo para el cambio

that's not a magazine needs infusions of real capital? In fact, and this might also be the case with the Reena Spaulings project and the others mentioned above, it's not clear that the fictitious Claire Fontaine's very real artworks succeed. These are stubborn objects, weapons of a displaced struggle that only grudgingly bow down to be art: the cover of Guy Debord's *Société du spectacle* wrapped around a brick; a US quarter retrofitted with a concealed blade. Are they too literal in translating philosophical concepts? Do these artistic projects court failure in their own way? Does Reena invite accusations of cynicism? Does Claire align herself with naive sincerity?

Most of these examples are collective efforts, and recent years have seen a resurgence of, or at least a renewal of interest in, art-world collectives, a tradition whose distinguished history includes the Dadaist Cabaret Voltaire, the Situationist International, and the Guerrilla Girls. (I should mention that I myself participate in a collective called Continuous Project, which among other things has produced somewhat nonstandard magazines.) Collectivity holds out the promise that, through group activity, ambitious artists might tweak the status quo. The examples I have cited may differ from the traditional model, inasmuch as they activate the collective not as a vehicle for traditional social change, but more along the lines of a business model that can be adapted to effect change in the way art-world structures operate, including how capital is funneled

through this sphere. These are structures for channeling art-world money and power and for allowing writers and thinkers to live artist personae. The impulse of a more traditionally legible activist politics might seem compromised by a "collective" structure that functions more like a dummy corporation that launders money through ideas, but in the end, the goal is the same: to keep alive what are, ultimately, traditional ideas of emancipation and disruption. If they need to be cloaked in the guise of business structures, so be it.

But what comes next? What lies beyond the aesthetic regime? The current invented artist personae and artist collectives are often engaged in a displaced struggle as they wait for something else to arrive, or attempt to make it happen themselves. There is a sense of pushing, an impatience. Rancière, on the other hand, prefers to calmly pose the questions rather than definitively answer them. Houellebecq, through the form of pure storytelling, envisions an artist figure beyond the aesthetic regime, an artist as propagandist, who is plucked from obscurity and given a real function as a religious leader. It comes as no surprise, then, that Houellebecq's Vincent would refer to Beuys. For Beuys, the question of how to create a relationship with the public that goes beyond a shared definition of beauty was central to his idea of "social sculpture." One of his unique achievements was to invent his public, understand it, and activate it, a strategy for which he developed the remarkable

social tradicional sino más bien como algo parecido a un modelo empresarial que puede adaptarse para efectuar cambios en la manera en que las estructuras del mundo del arte operan, incluyendo aquella en que el capital se canaliza dentro de esta esfera. Estas estructuras sirven para canalizar el dinero y el poder del mundo del arte y permitir que escritores y pensadores vivan sus personajes de artista. El impulso de una política activista mas tradicionalmente legible podría verse en apariencia comprometido por una estructura "colectiva" que funciona más como una corporación fantasma que lava dinero a través de las ideas; pero al final, la meta es la misma: mantener vivas las ideas tradicionales de emancipación y fractura. Si es necesario que se oculten bajo la figura de una estructura empresarial, pues que lo hagan.

¿Pero qué sigue? ¿Qué hay más allá del régimen estético? Las personalidades artísticas inventadas y los colectivos con frecuencia se enzarzan en una lucha desplazada mientras esperan que llegue otra cosa, o intentan provocarla ellos mismos. Hay una sensación de apremio, una impaciencia. Rancière, por su parte, prefiere plantear preguntas tranquilamente en lugar de contestarla de manera definitiva. Houellebecq, a través de la pura narración de historias, imagina la figura del artista más allá del régimen estético, un artista como propagandista, arrancado de la oscuridad e investido de una función real como líder religioso. No sorprende, entonces, que el Vincent de Houellebecq haga referencia a Beuys. Para Beuys, la cuestión de cómo crear una relación con el público que vaya más allá de una definición compartida de belleza era

medular para su idea de la "escultura social". Uno de sus extraordinarios logros fue la invención de su público, su comprensión y activación, una estrategia para la cual desarrolló el papel asombroso de artista-charlatán. Nos brinda el ejemplo de un artista que a lo largo de los años desarrolla una postura ambigua situada entre la sinceridad y la fraudulencia, lo sagrado y lo profano, y para quien tal incertidumbre surge desde dentro tanto como desde fuera.

En 1964 Beuys acudió al Estado para que se aumentara en cinco centímetros el Muro de Berlín: una demanda absurda pero que desplegó el símbolo común del trauma nacional alemán en un gesto trágico diseñado para interesar tanto al Este como al Oeste. Su memorando a la Secretaría de Gobernación abre con esta declaración: "[El muro] es una imagen y debe ser visto como una imagen". Ignorando la manera en que el muro era comúnmente percibido, Beuys en apariencia sólo le dio al tema un giro puramente estético: "La vista del Muro de Berlín desde un ángulo que sólo toma en cuenta la proporción de la estructura construida", continúa, "neutraliza el muro". En otras palabras, nos transporta del muro físico al muro figurativo y con ello a la posibilidad de vencerlo. Beuys sigue con el cálculo de la altura ideal para el muro en función de su longitud recurriendo al estándar de belleza más clásico: la proporción. El documento permanece en un limbo entre el juego estético y la declaración política, replanteando las fronteras entre la política y el arte y visualizando, adelantándose al concepto, una redistribución de lo sensible, ya que una vez que un muro físico aparenta ser un muro figurativo, todo puede pasar.

role of charlatan-artist. He offers an example of an artist who over the years developed an ambiguous position somewhere between sincerity and fraudulence, between the sacred and the profane, and for whom such uncertainty sprang from within as much as from without.

In 1964, Beuys called on the state to augment the Berlin Wall by five centimeters—an absurd demand, but one that deployed the common symbol of German national trauma in a theatrical gesture designed to appeal to both East and West. His memorandum to the Ministry of the Interior opens by declaring: "[The wall] is an image and it should be seen as an image." Ignoring the way the wall was normally perceived, Beuys only seemingly shifted the issue to a matter of pure aesthetics: "The view of the Berlin Wall from an angle that solely considers the proportion of the built structure," he continues, "immediately defuses the wall." In other words, it directs us from the physical wall to the figurative wall and thus to the possibility of overcoming it. Beuys goes on to calculate the ideal height for the wall as a function of its length, by recourse to that most classical standard of beauty: proportionality. The document remains in limbo between aesthetic play and political declaration, redrawing the boundaries of politics and art and envisioning, *avant la lettre*, a redistribution of the sensible, because once a physical wall appears to be a figurative wall, anything can happen.