

HINRICH SACHS



VACACIONES DE SÍ MISMO

Entre nosotros mismos

El impulso recurrente de dejar de hablar ... Sondar el terreno para ver lo que se avecina.

“De todas formas, por el momento una de mis opciones es decir poco y no ser escuchado.” (1)

Escrita, la frase nos da una superficie útil. Una superficie en la cual estamos disponibles, preparados para que la información fluya según requiere nuestra profesión. Móviles. Sí, nos encanta estar en movimiento. De la bienal a la feria de arte; de la inauguración de la exposición de un amigo artista hasta una convención de dos días; de una cena con una coleccionista a la fecha límite de entrega de un artículo para un catálogo. Antes o después de las exposiciones o de las conferencias, damos las gracias a la organización que ha hecho posible que estemos ahí. Pero esta gratitud debería trasladarse también hacia otro lado: al bullicio familiar de la escena cultural, la actividad que hace que todo esté en continuo movimiento.

El bullicio programado es algo típico en la profesión del arte, y sabemos que los artistas, curadores de exposiciones, galeristas y autores de textos tienen que poner de su parte para que así sea. Por un lado, compartir las cargas hace que el individuo se sienta más ligero y permite a los participantes aprovecharse de las capacidades de unos y otros. Por otro lado, evita bloqueos en la circulación de las mercancías (arte y discurso). Y por último, también puede ser entendido como una forma de mantener a los sujetos participantes en la seguridad de su ocupación.

“Si alguien me pregunta sobre el punto de arranque para gestionar nuestro propio capital humano, mi respuesta es la propia pasión. Tu responsabilidad, tu propia obligación es maximizar todo tu potencial.” (2)

Nos apañamos lo mejor que podemos desde la perspectiva de nuestro ego—artista, que, con Rimbaud, aprendimos a expresar como “Je est un autre” y a pluralizar hasta el punto en el que varios egos conforman nuestra identidad pública.

“Buenas tardes (...) Gracias y bienvenidos a la presentación de mi proyecto en la Fundación MICA, que lleva por título “Bienvenida oficial”, y que como muchos de ustedes habrán probablemente adivinado por las cámaras y las luces, consiste en esto (...). Esta velada es la conclusión de un trabajo satisfactorio. Es el momento apropiado para dar las gracias a la fundación por su apoyo. Sin embargo, desearía que este agradecimiento no

1 Kretzen, Friederike. “Durch Anschauung schauen [Observar observando]”, en: 31, *Das Magazin des Instituts für Theorie und Kunst* [Revista del instituto de teoría y arte] No. 3, diciembre de 2003, p. 83.

2 Chris Meyer, director de CapGemini Ernst & Young Centre for Business Innovation, en conversación con Hinrich Sachs. “Measuring Intangibles”, en: *Democratic Design*, Casco Issues, No. 7, 2001, p. 40.

fuera necesario. La comisión me encargó cierto trabajo. Espero que la fundación considere el trabajo bien hecho. ¿Qué ofrezco yo como artista? ¿Qué debo satisfacer?



Haim Steinbach
Autorretrato de Yoda, 1987

No quiero parecer arrogante—podría malinterpretarse—pero como artista estoy siempre decepcionada. Aunque diga que el resultado final no es importante, nunca estoy satisfecha. Supongo que por eso sigo adelante. Lo que intento hacer como artista es crear un espacio autónomo en el que poder expresar una posición crítica. La gente viene a ver mi trabajo, pasan un tiempo con él, en ello. Espero que el público se sienta involucrado, pero no se trata de interactividad (...).

Gracias, ehhh ... Gracias (hablando muy despacio, casi tartamudeando). Si, ehhh ... Si, ehhh ... Si yo, ehhh ... Merezco todo esto, ehhh ... Es quizás porque, ehhh ... Mi trabajo, ehhh ... Finalmente, ehhh ... Se ha convertido, ehhh ... En algo, ehhh ... Universal. El deseo de, esto, todo ser humano, eh ... Es ser libre y llegar a sentirse, ehhh ... Realizado (...).

(De hecho), he aprendido una estrategia social muy simple. El truco está en hablar poco y moverse mucho. De esta manera, parece que sigo circulando cuando, de hecho, lo que estoy haciendo es escapar. ¡Os quiero! (irrumpe con una carcajada, saluda y hace como

si bajara del podio desde el que habla). *No, en serio. Esta noche me siento muy honrada. Me siento realmente honrada de ser honrada aquí esta noche. Saben, “recordadme” es lo que subyace en la obra de todo artista. Es como una huella que quieres dejar en el mundo. Es todavía tú mismo cuando tú mismo ya no eres tú. Cuando te has ido. Si el trabajo me ha hecho sentir bien, propósito conseguido. Si no, me habrá fallado completamente. Así que, ¡recuérdeme!* (saluda con una gran sonrisa) (3)



Andrea Fraser
Official Welcome, 2001

En el transcurso de esta *performance*, se ponen de manifiesto varias identidades en materia lingüística, producidas por los distintos participantes de la escena artística: artistas, críticos, personal de museos, coleccionistas. Andrea Fraser no cambia de rol en su acción pública, sino que muestra el cambio de rol de las identidades como un motivo artísticamente eficaz en su trabajo. (4) De esta manera, ya que en el momento de la bienvenida, estas perspectivas en primera persona no se perciben como citas escritas sobre papel sino recitadas por la propia artista—forzadas, por decirlo así, a pasar por el filtro de su cuerpo—, el espectro de las perspectivas en primera persona inherentes en el trabajo, contagian a los egos potenciales de la artista. Ella se aprovecha del proceso. La audiencia se estremece.

Durante años, Fraser ha trabajado activamente no sólo como artista, sino también como curadora y teórica del arte. Y si tenemos en cuenta estas actividades paralelas, podemos incluso aventurarnos a referirnos, en cierta manera, a ella y a su trabajo como un ejemplo artístico típicamente ideal y reflejo de los egos exteriores que se manifiestan como cambios de rol. Andrea Fraser es, en efecto, una de las pocas artistas que puede pasar de escribir textos profesionales a producir exposiciones y realizar otras actividades, como directora de escena o asesora (otros ejemplos podrían ser Julie Ault, Hans-Christian Dany, Philip Thomas, Rirkrit Tiravanija, Marie Louise Ekman y Carey Young). Teniendo en cuenta que hoy en día podemos ver el cambio de rol como una construcción, podríamos considerar exitosa esta identidad. Y visto su éxito recurrente, no debemos dudar en referirnos a ella, en términos histórico-artísticos, como un modelo.

El hecho de que el cambio de rol—como estrategia e identidades artísticas—no sea ya una excepción sino que esté en completa armonía con los cambios generales que ocurren en el mundo del trabajo y en el contexto de la construcción de la identidad, es corroborado por una abundante literatura sociológica. La disposición para subordinar a los objetivos profesionales no solamente el potencial performativo, el conocimiento y las ideas, sino también la conducta, el estilo de vida y la vida privada, es equivalente a convertir la realidad psicológica de la propia personalidad en el principal capital y recurso de uno mismo. Desde mediados de la década de 1990, los gurús de la empresa han asimilado completamente esta exigencia, y para muchos representantes de las escenas sub-culturales, el lema “con mis ideas, empezaré mi propio negocio” también se ha convertido en una realidad profesional. (5) Las construcciones de la identidad van de la mano con el desarrollo de las partes comunicativas de las respectivas identidades, es decir, los egos exteriores.

3 Fraser, Andrea. “Official Welcome”, guión de la acción, 2001, en: *Andrea Fraser*, catálogo. Colonia, 2003, p.276.
4 Además, este tipo de cambio de rol muestra la clara influencia que tiene la puesta en escena en el trabajo de Cindy Sherman.
5 “La moderna y continua disponibilidad, una postura individual de la consciencia. Se convierte en el ideal de una nueva forma de individualidad. Todos los rasgos humanos deseados para una meritocracia, complementan de forma

armónica los principios de la (nueva) economía. Esto no crea un nuevo individuo, pero sí deja que el nuevo individuo sea el modelo de sujeto obligatorio de la sociedad del conocimiento». Meschnig, Alexander. “Das Dispositiv der New Economy (El dispositivo de la New Economy)” en: *Die Ich Ressource. Zur Kultur der Selbverwertung [El recurso del yo. Sobre la cultura del autoaprovechamiento]*, editado y publicado por Jan Verwoert. Munich: publicado por el editor, 2003, p. 74.

“La psicología de hoy en día habla del personaje proteico: el ser humano más versátil que jamás ha existido, que está en armonía con un estado de cambio constante, cuya psique se ha convertido en una personalidad múltiple. Lo que solía tratarse como un síndrome clínico, es ahora una exigencia para todos nosotros.” (6)

La manera en la que esta forma de presentación puede entenderse como el efecto de un público fuertemente influenciado por los medios de comunicación, es el tema que se discute en el ensayo *Die Theatralisierung der Politik* (La teatralización de la política). (7) La obra analiza cómo, ante la imposibilidad de ilustrar los acontecimientos políticos actuales,—también el arte aparece normalmente en televisión como algo muy poco sexy—el personaje político necesita ser escenografiado en el contexto mediático. Si pasamos del contenido político a la esfera personal, la (propia) presentación de la llamada vida privada del personaje se convierte en motivo e instrumento a la vez:

“En cuanto al grado de simpatía pública de los políticos, la puesta en escena de aspectos supuestamente no preparados ha ido ganando en importancia: el deportista entusiasta, el lector contemplativo, el aficionado a la cocina, el padre entregado, estos son roles que van más allá de los roles actuales, en el sentido de roles preliminares que un político debe exponer para llegar a la escena política real o para mantenerse ahí.” (8)

Hans-Christian Dany describe de una manera mordaz el reparto escénico del sistema artístico: en el área de la producción cultural, los artistas producen lo que podría llamarse el material bruto, que después es procesado y refinado en dos niveles de agencia—el de la exposición por el comisario o el galerista, y el de la discusión por el periodista o el crítico de arte—antes de ser presentado finalmente al público para su consumo visual. (9)

Este es el panorama típico actual, impregnado de concepciones neoliberales que optimizan la cadena de valor del arte. Dany contrapone esto a la imagen de una figura que cambia continuamente de rol, que supera y disuelve las actividades predeterminadas de artistas, comisarios de exposición, galeristas y críticos—desprofesionalizándolos en el proceso—para aventurarse en un nivel primario de productividad en todas las áreas de trabajo.

6 Meschnig, p. 75.

7 Münkler, Herfried. “Die Theatralisierung der Politik” en: *Ästhetik der Inszenierung [Estética de la puesta en escena]*, editado por Josef Früchtl y Jörg Zimmermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, p. 159.

8 Münkler, p. 159.

El nombre del autor

Junto con la reaparición regular de “lo nuevo”, un fenómeno familiar para el que existe a la vez una justificación (10) cultural y económica, hay otra dinámica menos evidente pero igualmente significativa en la profesión del arte: la garantía rutinaria de una actividad expositiva constante. Este bullicio infinito es mantenido para asegurar que las formas de expresión artísticas—el bien principal—mantenga su visibilidad e importancia ante el ojo público. Y de manera similar a los contextos de la producción cultural en la arquitectura, la moda y el cine, esta actividad se permite ser guiada por una lógica económica específica: la *posibilidad* de un aumento del valor (incluyendo aspectos inmateriales como la influencia y la fama) a través de la exhibición pública, representa el horizonte que determina el valor del producto y permite que éste crezca ...



Artículo en Vogue, 2013

El arte difiere de otros ámbitos profesionales como la biociencia o el derecho en que sostiene su propio sistema operativo gracias a una notable y única serie de parámetros, que determinan dinámicamente el valor y significado de la producción cultural individual en un proceso continuo: no solo se evalúa el producto, sino también a su autor. No los objetos anónimos, sino los trabajos hechos por autores cuyos nombres cumplen los requisitos necesarios para ganar influencia y para ser conservados y vistos durante mucho tiempo.

9 Dany, Hans-Christian. “You can call it Luxury”: en: *Democratic Design*, Casco Issues, No. 7, 2001, p. 49–51.

10 Ver: Groys, Boris. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* [Sobre lo nuevo. Ensayo sobre una economía de la cultura]. Munich y Viena, Hanser Verlag, 1992.

El nombre del autor incluye tres dimensiones diferentes:

- El autor como persona. Aquí, sobre todo, su apariencia visual (cara y manera de vestir)
- El producto cultural (la obra de arte, la exposición, el texto, etc.)
- La contextualización lingüística del producto cultural (su lugar en el contexto de la obra respectiva, su presentación en público, interpretación y discusión crítica)

Este último aspecto, la contextualización, puede llevarla a cabo el autor o—incluso con más éxito—una tercera persona, como puede ser el crítico de arte, el curador u otros agentes. En cualquier caso, es primordial que la interpretación, su presentación en público y la discusión crítica del producto sea realizada lingüísticamente—normalmente de forma escrita—y reproducida y distribuida en consecuencia.



Mike Kelley
Personality Crisis (Untitled #1, Untitled #2), 1982

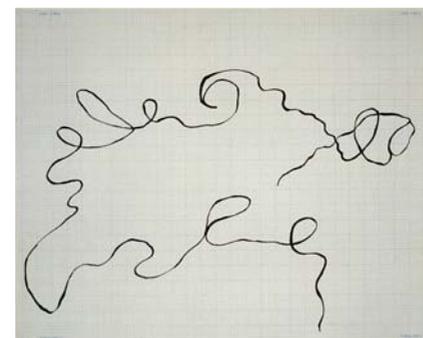
Pero antes, sin embargo, entre el público fuertemente influenciado por los medios de comunicación, a) el aspecto externo del autor y la propia presentación (los mencionados roles preliminares) juegan un rol fundamental para construir una imagen que generalmente sustituye a la contextualización lingüística inicial.

Y después llega lo inevitable: para que la autoría sea reconocida, el producto cultural debe ser parafraseado lingüísticamente, debe tener una presencia discursiva, debe ser traducido y acompañado (en otras palabras, reiterado). En el proceso, por el simple hecho que el lenguaje natural está omnipresente como constituyente esencial de todas las relaciones socio-culturales, hay una tarea de repetición intermediaria. En este sentido,

11 Wuggenig, Ulf. “Die Kunst auf dem Weg in die blaue Ökonomie [El arte en el camino hasta la economía azul],” en: *Die Ich Ressource. Zur Kultur der Selbstverwertung [El recurso del yo. Sobre la cultura del autoaprovechamiento]*, editado por Jan Verwoert. Munich: Volk Verlag, 2003, p. 151.

12 Una hoja informativa de la galería Wohnmaschine de Berlín de febrero de 2004, que anunciaba el programa institucional de exposiciones de los artistas de la galería, con fechas a un año vista, podría ser leído como un listado de precios de propiedades.

ambos niveles de agencia—los comisarios o los galeristas y los críticos de arte—se centran en un sólo e idéntico punto de fuga cultural, que consiste, no en la producción artística en sí, sino en la del nombre del autor. Es el nombre lo que representa el contenido y el valor del trabajo. Representa no solamente las primeras y posteriores producciones (artísticas), sino también el potencial artístico: lo que se espera que el autor produzca en el futuro. En una sociedad entregada por completo al concepto de la participación accionaria, (11) el nombre del autor es evaluado como si se tratara de una sociedad anónima. Y, de manera instintiva, en el contexto de su rol, el artista hace todo lo que puede para tener una influencia positiva en el valor de sus propias “acciones”. (12)



Mike Kelley
Personality Crisis (Death Trail of a Flea), 1982

“Mr. Saladin Chamcha había construido aquel rostro con esmero—le costó varios años dejarlo a su gusto—y durante muchos años más lo había considerado, sencillamente, suyo, y realmente había olvidado cuál era su aspecto anterior. Además, había logrado una voz a juego con el rostro ... (13)

En una libre interpretación de esta cita, nos referiremos más abajo a la expresión lingüística que emerge con el producto cultural como la “voz” del autor. Éste es el elemento que completa su producto cultural y su apariencia en lo que se refiere a las tres dimensiones de las que hemos hablado antes. Es lo que permite al autor ser llamado por su nombre. (14)

13 Rushdie, Salman. *Los versos satánicos*. Barcelona: DeBolsillo, 2003, p. 51.

14 Permitámonos comprobar dos veces. Los actores y las actrices tiene una gran presencia pública en términos de “obra” y “máscara”, pero permanecen extrañamente “mudos”. No son percibidos como autores. Los políticos, por su parte, son “máscaras” y tienen mucha “voz”, pero su trabajo se concibe como un bien colectivo. Por tanto, en un sentido, les falta la “obra” y no se les trata como autores.

La máscara

Como se dice al inicio de esta discusión, el modelo relativamente joven del cambio de rol existe gracias a su grado de variabilidad. Por el contrario, el ego tradicional del artista parece preferir un rol constante con una apariencia constante: la apariencia de la máscara. Y no nos referimos a un objeto pegado a su cara, sino más bien utilizamos la palabra “máscara” como metáfora para subrayar el significado enfatizado de la apariencia ante un público visualmente mediatizado, como algo opuesto al rol. Y junto con la evidencia de la cara, la “máscara” lleva, sobre todo, inscrita, toda la simbología iconológica de la construcción de la identidad. Recordemos, por ejemplo, la atención que Beuys y Warhol prestaron a la cabeza y a la cara.



The Residents
Diskomo, 1980

Esta máscara es particularmente compatible con un ego artístico, que es silencioso, habla mediante acertijos y busca las palabras. La versión clásica de la voz del autor, especialmente para aquellos que se sienten abrumados por la elocuencia de Fraser (para la que el auto fortalecimiento en público es uno de los roles de su ego), o lo consideran basura.

15 Huws, Bethan. “ION ON, guión adaptado a película de 35mm, 2001–2003,” en: *Selected Textual Works 1991–2003*, catálogo. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, pp.152–158.

“El artista (a la audiencia invisible. Tema los curadores): Escogen los artistas que veis. Ese es su trabajo. () Está bien. Está muy bien. Esa es su Libertad. () Yo elijo un limón en lugar de otro. () Eso lo puedo entender. (...) Ahora, ¿por qué escoges exactamente ese de allí? (tema limones) Normalmente, busco la calidad o algo así.

Me gustan los limones y los limones. Pero, ¿me pagan por decir eso, no?

Curador: ARTISTA VISUAL ANALFABETO.

Artista: En el aire, no hace tanto tiempo. () A parte de la definición incorrecta. La gente analfabeta nunca ha tenido la oportunidad de aprender a leer o a escribir. La gente que es analfabeta nunca han tenido la oportunidad de aprender a leer o a escribir. Pero todos hablan () Articuladamente () Como si los colores en una tela () o () un pedazo de cielo azul entre edificios, no fuesen lenguaje. () Así que no tengo. (Alternativamente, “nosotros” es una versión mas ligera)”

En este diálogo inventado sacado de su vídeo ION ON (2003) (15), y en muchos de sus otros trabajos, Bethan Huws planea sobre la periferia del lenguaje, llevando artísticamente al centro de atención el ámbito entre la apariencia, el silencio y la designación. Es quizás por esta razón por la que llega a identificarse con un limón ante los ojos del curador, refiriéndose, seguramente, a la necesidad de *darle* a éste último un producto bruto mudo. Con esta actitud escéptica, la artista desarrolla la posible máscara del limón, para así garantizar la voz de su autoría.

Hace unos treinta años, el arte conceptual proveía modelos para la desmaterialización de la producción de arte, junto con redes independientes, capaces de afirmar una postura crítica alternativa. Hoy, sin embargo, en el contexto de esa mentalidad creciente de los servicios, las estrategias conceptuales desmaterializadas podrían ser mucho menos críticas, podrían incluso servir para confirmar el sistema. ¿Debe el “arte” jugar el juego de la sociedad de servicios del momento? (...) ¿!O debe rechazar este juego mediante la creación de trabajos opuestamente radicales para producir ámbitos utópicos que vayan mas allá del ya existente trabajo reglamentario!?” (16)

En oposición al contexto de esta evaluación del mercado de trabajo, pueden detectarse junto al “cambio de rol” y el “limón”, una serie completa de máscaras que han tenido éxito. A diferencia de los artistas de la desfasada máscara bohemia, hay muchos otros—por ejemplo Carey Young y Superflex—que han optado por la máscara “de los negocios”. En la carrera de locos que representan las exposiciones, la máscara “joven” ofrece una garantía,

16 Stange, Raimar. “Dienst nach Vorschrift? [¿Servicio de mínimos?]” en: *Der dritte Sektor [El tercer sector]*, catálogo. Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst, y Wolfsburg: Kunstverein, 2001–02, p.26f.

17 Spinelli, Claudia. “Kommt nach 27 mehr als 28? [¿Va 27 seguido por más de 28?]” en: *Weltwoche*, No.20, mayo de 2004, p.78f.

como el artículo de la revista de arte *Kommt nach 27 mehr als 28?* (¿Va 27 seguido por más de 28?) (17) tan convincentemente observa en los casos de Olaf Breuning y Emanuelle Antille. Otra máscara popular es la “máscara”, introducida prototípicamente por Lynn Hershmann en la década de 1970 y redescubierta hoy por Charles Ray o por el melancólico Ugo Rondinone.

Tampoco los curadores son inmunes a la importancia de los exteriores cuidadosamente concebidos, como vemos en la respuesta acentuadamente cómica pero finalmente seria, de una de las preguntas de la entrevista realizada a la directora Stella Rollig—Gerald Matt de la Kunsthalle hace de “dandy”, Wilfried Seipel (...) de “bon vivant” barroco, Agnes Husslein, de señorita de alta sociedad. ¿Cuál es tu táctica? (18)—y el paisaje museístico está salpicado de ángeles fríos y holandeses errantes corriendo de una cita a otra, con los faldones agitándose al viento.

Y aunque hoy en día pocas veces tenemos la oportunidad de escuchar alguna conversación sobre críticos de arte brillantes, seguro que no habrá un vacío en las categorías coleccionista de arte—comisario y coleccionista de arte—escritor (19). La lista podría seguir, por ejemplo con arquitectos—que no simplemente digan frases políticamente correctas como “la arquitectura como arte es insufrible” (20)—que se pongan también una máscara que consista en lo que sería un cruce entre una élite de alta calidad (poder) y la bohemia artística ...



Concurso Lara Croft Look Alike, Zurich, 2002



El Primer ministro Vladimir Putin da de comer a un caballo, 2009

La máscara es uno de los lugares comunes de la sociedad, como se puede ver en la gran cantidad de iconografía que trata sobre ellas en la actualidad. Repetida hasta la saciedad por los medios de comunicación, la concepción occidental del ego exterior público democrático identifica la idea de la máscara (ya sea utilizada por un terrorista o por un activista antiglobalización) como hostil en sí misma, porque el hecho de ponérsela hace al otro ego irreconocible y anónimo. Al mismo tiempo, el mundo de la moda ha tratado de forma parcial la representación iconográfica de la máscara durante varios años, (aparentemente para producir algún tipo de excitación) que ha servido para crear una ficción en torno al uso de la máscara en entornos de combate armado y de ideologías no democráticas. (21) Por su parte, el mundo de los medios de comunicación refuerza de manera clara las manifestaciones exteriores de los egos al mostrarlos en los roles principales. Pero nuestras caras son llevadas a la verdaderamente desconcertante dimensión de la máscara, en la que ni tan siquiera se puede reconocer a terroristas “latentes”.

En su reconocimiento radical de la triple construcción del nombre del autor, el líder de los rebeldes zapatistas, el Subcomandante Marcos, le da la vuelta al aspecto secreto de manera ingeniosa: con su pasamontañas Marcos no habría tenido ningún éxito en mantener la atención de Occidente por mucho tiempo, pero bajo la protección de un alias público, se convierte en un escritor, lo que lo define como autor, creando una voz para su ego exterior de máscara. (22) Es más, hasta que apareció en público como un autor con pseudónimo, no se convirtió en un hombre político con posibilidades reales de dejar huella.

18 Mayer, Antje. “Sprung ins kalte Wasser. Interview mit Stella Rollig [Salto al vacío. Entrevista con Stella Rollig]” en: *Kunstzeitung*, No. 97, septiembre de 2004, p. 20.

19 Falkenberg, Harald. *Ziviler Ungehorsam. Kunst im Klartext. [Desobediencia civil. Arte sin rodeos]*, Regensburg: Lindinger & Schmid Kunstprojekte und Verlag, 2002.

20 Hanno Rauterberg en conversación con Jacques Herzog. “Architektur als Kunst ist unerträglich [La arquitectura

como arte es insufrible]” en: *Die Zeit*, Hamburgo; 13 de mayo de 2004.

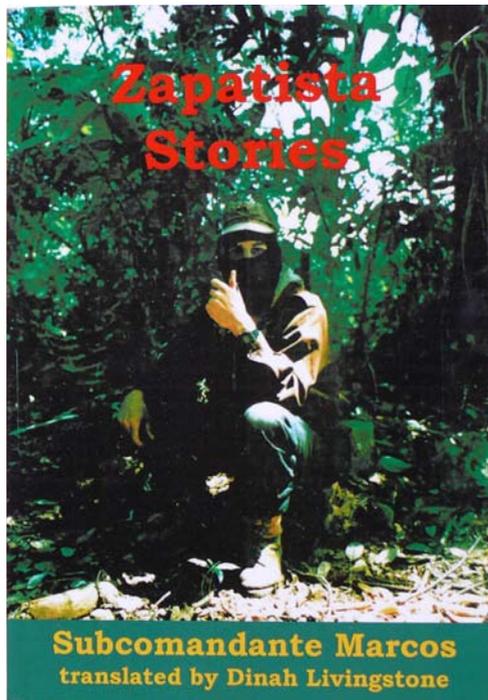
21 Ver: *Vogue Homme*, otoño/invierno 2001, con secciones de moda sobre el tema del macho luchador y sobre el éxito de protagonistas de la escena musical que llevan máscara, como Slipknot y Marilyn Manson.

22 Ver: Subcomandante Marcos. “Carta a John Berger”, publicada por primera vez el 3 de junio de 1995, y textos con títulos alegóricos como “La historia de los colores”, “El león mata mirando”. Todo en: *EZLN. Documentos y*

“Marcos: Lo que estaba escribiendo era absurdo, fue un intento de explicarnos lo que somos a nosotros mismos, lo cual es casi imposible. Tenemos que darnos cuenta de que somos una paradoja, porque un ejército revolucionario no se propone tomar el poder ... De ahí la paradoja: hemos crecido y nos hemos hecho fuertes en un sector completamente aislado de los canales culturales.

García Márquez: Si todo el mundo sabe quién es, ¿por qué utiliza el pasamontañas?

Marcos: Un poco por coquetería. Nadie sabe quién soy y a nadie le importa. Lo que aquí importa es qué es el subcomandante Marcos y no qué era. (23)



Subcomandante Marcos
Zapatista Stories, London 2001

comunicados II, Era, México, primera re-impresión, 1996, pp. 33–35, 110–115, 172–180. Ver también Subcomandante Marcos, “7 piezas sueltas del rompecabezas mundial (el neoliberalismo como rompecabezas: la inútil unidad mundial que fragmenta y destruye naciones”. El texto completo se encuentra en <http://www.ezln.org/archive/piezas.htm>.

23 Márquez, Gabriel García. Entrevistas con el Subcomandante Marcos, “A Zapatista Reading List,” en: *The Nation*, 2 de julio de 2001.

Humor vacacional

De vuelta al bullicio. Incluso si todos los que nos dedicamos al arte representamos un papel descrito en la visión de Dany, ahora probablemente nos hemos dado cuenta del hecho de que la mayoría de los artistas, críticos, curadores y representantes institucionales se identifican y presentan sus egos exteriores alrededor de la función del nombre del autor. Al menos, en lo que concierne a los artistas, el hecho de que la disposición del yo esté totalmente supeditada a los éxitos profesionales ha sido una práctica usual. Como resultado, nosotros los autores nos sentimos pocas veces incómodos con los egos exteriores que hemos concebido para nosotros mismos a partir de roles, máscaras y palabras. Por el contrario, éstos nos facilitan una identidad única, así como una cierta seguridad en los círculos sociales. Después de todo, además de garantizarnos un valor simbólico y económico, nuestra firmas señalan que nosotros somos los poseedores de las ideas y nos permiten vender estas posesiones para obtener un beneficio. (24) En nuestra práctica cotidiana, no podríamos estar más lejos de la muerte del autor proclamada por Roland Barthes. Asumiendo el rol del autor, protegemos nuestro propio trabajo autodeterminado e inalienable ...

Además, el nombre del autor en numerosas actividades en el ámbito del arte facilita un apoyo mutuo, ya que se atribuyen valor mutuamente, o se excluyen el uno al otro como competidores. En gran medida, la máxima cotidiana de las actividades de todos los autores es “ganar en reconocimiento y en control sobre nuestros propios roles, para convertirnos en directores y actores principales”. (25)

“Cada sábado, a las nueve en punto, salgo en televisión. Mi nombre es Samson o Ini Mini. O a veces es Xiao Mei Zhi, que significa “pequeña ciruela”. Aunque en China, últimamente las cosas no andan muy bien por la tele. En Israel, me solían llamar Daffy y tocaba en la calle con Hanin, pero no tengo una calle desde 2002. Ni tampoco Hanin en Palestina. La película no es recomendada para menores de 16 años. Y ahora me llamo Noé. Como el tipo del arca y del diluvio. Pero todavía hay algo raro en este nombre. Porque en su página web las personas que me hicieron decían en sus condiciones que mi nombre les pertenecía. Que yo les pertenezco, como si fuese una casa. Tienes permiso para verme, pero no para copiarme. No puedes cambiarme, mostrarme, exhibirme, hacerme actuar o publicarme. O hacer algo nuevo conmigo, crear trabajos que provengan de mí, transferirme o venderme.”

Pero, teniendo en cuenta que existo desde tiempos bíblicos, es imposible que realmente les pertenezca. ¡Una persona no pertenece ni siquiera a sus padres! Y ahora una broma:

24 Extraído de un comentario de Sebastian Lüttert en el debate *On the relations of Authorship, Intellectual Property and Art*. Basilea: organizado por Drabble + Sachs y la Hochschule für Gestaltung, 27 de mayo de 2004.

25 Steiner, Barbara. “Szenarios einer Dienstleistungsgesellschaft [Escenarios de la sociedad de servicio]” en: *Der dritte Sektor [El tercer sector]*, catálogo. Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst, y Wolfsburg: Kunstverein Wolfsburg, 2001–02, p. 24.

si pensara en un nuevo nombre para mí, me inventara historias, o tuviese ideas y se las contara a Plaza Sésamo (26), las venderían sin mi permiso, sin preguntarme nada. No me darían ni un par de galletas por ellas. Pero, la verdad es que esto no me preocupa en absoluto, porque se lo cuento a todo el mundo allá por donde voy. (27)

Aquí percibimos un sentimiento vacacional difuso. ¿Y si el mantenimiento flexible de nuestro ego—autor externo se hubiese transformado de repente y colonizado por completo nuestra existencia individual?

Además del flujo constante de egos externos y de textos como éste, que muta en Internet en una especie de “autoría ligera”, hay algunos otros intentos artísticos que, sumergiéndose en la autoría colectiva, tratan de evitar el nombre del autor. Pero los colectivos que tienen por objetivo atenuar el ego individual—como el Group Material o Bernadette Corporation—no sobreviven por mucho tiempo en el mundo del arte. Y la razón es que no se esfuerzan por desarrollar producciones artísticas con los atributos de una obra, mientras grupos de artistas como Superflex y N55 consolidan todas las funciones del nombre del autor para asegurar su continuación, como una verdadera marca.

¿Puede alguien convertirse en un extraño para sí mismo?

En el programa de eventos de una gran feria de arte de este año, (28) la invitación a un debate titulado “¿Deberían los artistas comisariar exposiciones de arte?”—evento organizado por galeristas y curadores (sic)—parece un intento de evitar problemas al bien ordenado sistema de exposiciones. Y hace muy poco, un artista concluyó que la concentración de trabajo en un ámbito previamente escogido es la clave de la calidad y el éxito (un artista que solía llevar a cabo varias actividades al mismo tiempo y que ahora lo critica porque dice que no le resultaba productivo). (29)

Es posible que estas acciones no sean más que intentos argumentativos para ocultar los cambios de rol al gran público y apoyar al todavía presente valor estabilizador de los autonomía artística. En otras palabras, para seguir siendo capaz de presentar y concebir el arte como un fenómeno autónomo. (30)

Sin embargo, en el contexto psicológico y social, el grado en que la acción “autónoma” puede ser descrita como independiente es limitado. La negación y represión que consiguen los egos del autor en un mundo del arte tan basado en la economía y cuyo interés es la seguridad y el éxito, es aún un tema por investigar. (31)

26 El programa en España se llama Barrio Sésamo.

27 Sachs, Hinrich. “Flashforward Insert”, extraído de un guion radiofónico, en: *flashforward*, programa de radio y vídeo de Eva Meyer y Eran Schaefer, Munich, 2004.

28 Art Basel 35, programa de eventos, junio de 2004.

29 Lorch, Catrin. “Die visuelle Grammatik der Moderne aus der Distanz begreifen. Ein Interview mit Florian Pumhösl

¿No sería una última forma de control sobre nuestras vidas retirarnos de la esfera publica?

Las “vacaciones de sí mismo”, sin embargo, nos dejan una opción para el pensamiento y la acción que imagina todo el bullicio inherente en los márgenes para afrontar lo que es confuso y extraño.

Estos vacíos sin dirección, que pueden ser el motor inicial de la productividad inventiva y del placer reflexivo, deben ser también concebidos como no públicos, si es que se deben concebir de alguna manera. Como una cualidad vivida fuera de los egos exteriores, contienen en su potencial algo de radicalismo incierto: interrupciones, abandonos, cambios de dirección, invisibilidad y otros riesgos críticos ...



Adam Harvey
Look #2, 2010

[Percibir la gramática visual de la modernidad desde la distancia. Entrevista con Florian Pumhösl]” en: *Kunstbulletin*, No.12, 2003. Ver también: <http://www.kunstbulletin.ch>.

30 Una afirmación inocente sobre el ego—artista se pudo ver recientemente en el subtítulo del título de la exposición, “Strategies of Desire,” en el que, aparentemente de forma no intencionada, se identifica a la producción y a la sedación del deseo como tarea del arte autónomo.

31 Wuggenig, p.160.

Se presentan dos posibilidades: no volver nunca de vacaciones o nunca mencionar cuándo ni a dónde se fue uno. Podemos estar seguros de que los mensajes dejados en el contestador discursivo aún son escuchados. Lo único que no sabemos es quién va a devolver la llamada.

“Es un juego sin candilejas, que no polariza actores y espectadores; todo el mundo participa de manera activa. (...) Desde el punto de vista de la consistencia, las maneras, los gestos y las palabras se vuelven excéntricos y fuera de lugar. Hacen referencia a personajes que se representan en series y que convergen como frontera.” (32)



Mariana Castillo Deball
Umriss, 2014

32 Meyer, Eva. “Operation Fake” en: *Von jetzt an werde ich mehrere sein [Desde ahora voy a ser varios]*, Frankfurt am Main y Basilea: Stroemfeld Verlag, 2003.

THE ARTIST IS PRESENT. UN EPÍLOGO

Haizea Barcenilla

Tengo la impresión de que, si paseando por la calle me cruzara con Lady Gaga vestida de jeans y camiseta, con el pelo recogido en una simple trenza, probablemente no la reconocería. Incluso si la mirara fijamente a la cara, es muy posible que no me llegara a dar cuenta de quién es. Lady Gaga es un ejemplo actual de máscara extrema, un caso claro de personaje múltiple, de extravagancia supina que oscurece su ser. Lo que la hace reconocible es su exceso: de vestuario, de parafernalia, de cambio. Tras esas características, todas ellas dúctiles, probablemente se esconda otro “yo”, un “yo” inalcanzable en la escena pública. Y al mismo tiempo, un “yo” poco importante, ya que la construida imagen pública es la que está destinada a ser consumida, transmitida y mediatizada. Se podría decir que su técnica consiste en cegar al adversario con luz y color para poder escabullirse en la oscuridad. Cambia de aspecto con tanta facilidad que su imagen reivindica la falsedad extrema, e incluso lo auténtico se tiñe de artificialidad.

Lady Gaga es un síntoma llevado a la parodia de la tendencia detectada por Hinrich Sachs en su texto *Vacaciones de sí mismo*. Dicha tendencia continúa vigente o incluso se ha acentuado desde la primera publicación del ensayo en 2005, como parte del libro *Looking, Encountering, Staging* del Piet Zwart Institute, en Rotterdam. Esta reflexión, nacida de la experiencia de Sachs en conferencias, charlas, ferias y exposiciones, apareció en un importante momento de cambio en las relaciones globales: las nuevas economías, el impacto del 11/9, la mundialización de los intercambios artísticos reflejados en la bialización, las políticas de colonización cultural cristalizadas en elementos como el efecto Guggenheim, estaban influyendo en la forma en que los y las artistas tomaban espacio y lugar en un sistema cada vez más basado en la visibilidad y las relaciones. Por ejemplo, los fanzines y las autoediciones como modo de estar presente a pesar de no ser parte de la institución florecieron; la presencia se estaba convirtiendo en fenómeno emergente. *Vacaciones de sí mismo* es un síntoma del ambiente de transformación de aquella época, que resulta fundamental para comprender el momento en el que nos encontramos hoy.

En efecto, la necesidad del artista de contar con una cara pública, de mantenerse en movimiento continuo es cada vez más clara. Parece que la exposición *The artist is present* (MoMA, 2010) de Marina Abramovic marcara la conclusión del proceso de

cambio y se refiriera de manera visionaria a la actualidad de las dinámicas del mundillo: la artista siempre debe estar presente. En los grandes eventos internacionales, en las ferias más importantes, en las inauguraciones, en las fiestas, en las entregas de premios. El estar presente, el dejarse ver se ha convertido en fundamental para la visibilidad de la propia obra. Lo que se intuía en el mundo anglosajón y en el contexto europeo del arte a mediados de la década de 2000 es ahora una tendencia global. Por ello, la traducción de este texto al español pretende provocar reflexiones sobre un tema que ha pasado a atañer a contextos no anglosajones, como América Latina. Y de hecho, la reflexión se lanza a partir de una experiencia educativa en un contexto latino: durante una serie de conversaciones compartidas por Sachs en Cuba con estudiantes y jóvenes artistas en 2014, se resaltó la probable utilidad del texto como sonda de prueba.

Vivimos un momento de intercambio artístico cada vez más estable y continuo entre Europa y otras partes del mundo, por supuesto, no siempre libre de problemáticas. Vemos cómo el Museo Reina Sofía, a través de su colaboración con la Colección Phelps de Cisneros, intenta retomar lazos con el arte latinoamericano, al mismo tiempo que en España se sigue hablando del “descubrimiento” de América. Este ejemplo sirve como metáfora del encuentro con prácticas artísticas que se van adecuando al nuevo orden global al mismo tiempo que ponen en cuestión cánones occidentales naturalizados. El rol de los agentes artísticos en este mundo compartido y las diferentes articulaciones locales de la cuestión hacen de este texto una aportación actual y relevante.

Volviendo a la idea de la presencia performática, el caso de Abramovic actúa como signo: la artista adopta su propio personaje hasta hacerlo confluir con su persona, construyendo así una máscara que no solo ocupa la sala de exposiciones, sino cualquier espacio de socialización artística. Todo lo colindante al momento de exposición (fiestas de inauguración, conferencias, cursos, entrevistas) se convierte en un escenario sobre el que, como en las máscaras del teatro griego, la expresión del agente queda fijada en un rol. Este baile de máscaras se enclava en la primera dimensión identificada por Hinrich Sachs para la creación del nombre del autor.

Lo complejo de la cuestión florece, en cambio, porque a pesar de que al hablar de máscara nos refiramos a la adquisición de un rol artificial, la situación no es tan sencilla como en el caso de Lady Gaga: en el mundillo artístico no todo es pose. Como en todas las labores inmateriales, como las definió Lazzarato y como también apunta Sachs, lo construido se suma y se entretiene con lo propio y privado hasta crear una figura mixta, entre adecuada al medio y construida según las conveniencias, entre genuina y absolutamente pensada. Cada vez es mayor la exigencia de la implicación personal en la socialización del trabajo, y de la adecuación de lo personal a las expectativas de la socialización, haciendo que nuestro propio *way of life* acabe siendo una señal de identificación imprescindible.

Este fenómeno se aprecia claramente en los procesos de gentrificación presentes en muchas grandes ciudades, desde Londres, con barrios como Shoreditch o Bethnal Green, hasta Barcelona con El Rabal y Gràcia. Barrios obreros, en algunos casos degradados, se convierten en el nuevo *hotspot* de cultura y moda, aprovechando la presencia y el estilo profesional de los agentes creativos que se van desplazando al lugar. Esto crea unas dinámicas económicas de transformación a las que, además, dichas profesiones creativas a menudo son ajenas. Así, lo que era independiente es absorbido por la dinámica neoliberal, y proyectos genuinamente sociales o alternativos se tiñen de un aura de artificialidad construida. Un ejemplo especialmente interesante es el del Centro Histórico de México DF, que pertenece en gran medida al multimillonario Carlos Slim, quien a través de una fundación formada en 2002 está promoviendo las acciones de agentes creativos y socialmente implicados para cambiar el aura de este espacio y volver a convertirlo en un centro urbano neurálgico, con todas las consecuencias económicas que ello implica.

Encontramos ejemplos claros de la impregnación mutua entre lo artificial y lo genuino en plataformas aún inexistentes en el momento de publicación de este texto, que se han convertido en elementos claves de la socialización personal-profesional de hoy: facebook, twitter o pinterest. En ellas se mezcla la obsesión por dar a conocer el propio estado de ánimo, las más inocuas reflexiones sobre los programas de televisión, profundísimos comentarios políticos y sociales, fotografías de comida, tags a cientos de personas con las que solo se ha coincidido una vez y, por supuesto, una información continua del lugar en el que se está en el globo como muestra de la extraordinaria movilidad a la que se está dispuesto. Al mismo tiempo, internet también ofrece la otra cara de la moneda: la posibilidad de dar a conocer el trabajo a través de la red, ofreciendo recursos y acceso a personas tal vez inalcanzables mediante otros medios. Aquellos fanzines de hace diez años encuentran en muchos casos en la red una forma de extenderse directamente de la producción a la lectura. Es el caso de la autoedición de este texto en formato digital, en contraste con sus anteriores ediciones en papel; la edición digital permite incluso readecuar cada ensayo en su momento; en el caso de *Vacaciones de sí mismo*, Sachs renueva los materiales gráficos, actualizándolos y repensándolos para el contexto de actualidad al que se dirige, probando así además la capacidad de viajar en el tiempo de diferentes combinaciones de ideas e imágenes.

Entre la influencia de la auto(re)presentación en internet y la bajada de precio de los vuelos internacionales, la tendencia que anteriormente tal vez afectara solamente a comisarios y artistas confirmados, se extiende hoy en día a niveles cada vez más precarios: para jóvenes artistas y curadores, se convierte en profesionalmente necesario participar en tal curso en Corea y cual curso en Atenas, donde conocer a agentes del mundo entero, establecer alianzas y con un poco de suerte, hablar dos minutos con el nuevo curador de la documenta (léase cualquier bienal de relevancia).

Después de un tiempo en el que la producción se convirtió en tema de atención y debate, hoy en día se ve supeditado a dos campos diferentes: el de la presencia continua del artista, una presencia que a menudo no está ligada al interés y la calidad de su obra, sino a su capacidad de estar en el lugar preciso, con el concepto preciso, en el momento adecuado; y el de la conversión lingüística en crítica de la obra de arte. Este es otro apartado del texto de Sachs que no ha perdido vigencia, y sobre el que su propio sistema de trabajo ha marcado referencias: el texto siempre ha sido una forma de producción de conocimiento que Sachs ha articulado de manera paralela a su obra visual. No obstante, en su caso ambos elementos se sostienen por sí mismos, mientras que en algunos casos actuales la obra visual depende absolutamente del discurso teórico que, más que mantenerla, la justifica.

La necesaria continua presencia del artista en el circuito internacional, en cambio, en el que los eventos se multiplican tanto y la necesidad de mantenerse exponiendo de manera constante es tal, implica que para muchos agentes resulta imposible seguir el ritmo de ese pequeño grupo de profesionales que dedican sus horas de sueño a acomodarse en aviones. Por ello, la reflexión crítica, la vigencia escrita, la incursión en el aparato lingüístico es imprescindible para mantener presentes en el tiempo y la conciencia obras que tal vez nunca hayamos visto en directo, y para crear un repertorio mental de imágenes de trabajos jamás experimentados. El texto nos aguarda, sin exigirnos que corramos a él; se desvincula del entorno social presencial. Tal vez nos encontramos en el momento en el que el texto también se convierte en máscara que construye significados, entre absolutamente genuinos y profundamente artificiosos, con los que esconder una obra cuya cotidianidad, como la de Lady Gaga, puede que importe muy poco.

Biografía

Hinrich Sachs es artista, y trabaja en Basilea, CH, y Estocolmo, SE. Emplea diferentes formatos artísticos, tratando cada uno de ellos con la misma importancia, ya sean obras para exponer y coleccionar, proyectos en el espacio público, o publicaciones.

Haizea Barcenilla es curadora, crítica e investigadora. Imparte clases de historia del arte y curaduría en la Universidad del País Vasco, Vitoria-Bilbao, ES.

Colofón

Hinrich Sachs. Vacaciones de sí mismo

Publicado por Ediciones Clandestinas en formato de descarga libre bajo licencia creative commons

Texto: Hinrich Sachs

Traducción del inglés: David Jornet

Epílogo: Haizea Barcenilla

Diseño: HIT

Agradecimientos: Aylén Russinyol, Lizandra Rodriguez, Mariana Castillo Deball, Ibon Aranberri, Andrea Fraser, Haim Steinbach, Adam Harvey, Sofia Hernández Chong Cuy, John C. Welchman, Mary Clare Stevens, Isabel Hernández, Eva Meyer, Eran Schaefer, Asier Pérez, Anke Bangma, Hans-Christian Dany, Maja Wismer

Otoño de 2014

Imágenes

Cubierta: *Jukumari*. Personaje en la diablada del carnaval de Oruro, Bolivia. Disfraz de 2006, colección del museo du quai Branly, Paris. Fotografía Hinrich Sachs, 2012; p. 2/12: Haim Steinbach, *Autorretrato de Yoda*, 1987, fotografía en color. Cortesía Haim Steinbach; p. 3/12: Andrea Fraser, *Official Welcome*, 2001, video-stills de la documentación de la performance pública en Hamburgo, 2003. Cortesía Andrea Fraser; p. 4/12: Artículo sobre la artista Camille Henrot, fotografiada por Andreas Larsson, *Vogue Paris*, junio de 2013; p. 5/12: Mike Kelley, *Personality Crisis (Untitled #1)*, *Personality Crisis (Untitled #2)*, *Personality Crisis (Death Trail of a Flea)*, 1982, tres partes, acrílico sobre papel cuadriculado. Cortesía de Mike Kelley Foundation for the Arts; Todas obras de Kelley © Mike Kelley Foundation for the Arts; p. 6/12: The Residents, *Diskomo*, 1980, vinilo 12"-45 rpm; p. 7/12: Concurso *Lara Croft Look Alike*, Zurich, marzo de 2002; Captura de pantalla, 19 de febrero 2014; El Primer ministro Vladimir Putin da de comer a un caballo, 2009, © Agence France Press; p. 8/12: Subcomandante Marcos, *Zapatista Stories*, London 2001, traducción del español: Dinah Livingstone; p. 9/12: Adam Harvey, *Look #2*, 2010. Peinado y maquillaje diseñado para evitar el software de reconocimiento facial. Cortesía Adam Harvey; p. 10/12: Mariana Castillo Deball, *Umris*, 2014, máscaras en madera, de Guatemala. Conservados en la Studiensammlung (Arqueología Americana) S: 92, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin. Cortesía Mariana Castillo Deball.