

Thomas Hirschhorn

# *Monumento a Deleuze*

Anna Dezeuze



# Contenidos

## Un Encuentro Fallido

*Monumento a Deleuze, Avignon*  
Precariedad

## La historia

Decisiones  
Responsabilidades, realidades

## Inestable

Exponer, Exponerse  
Desgastado, Mal Hecho

## Ingobernable

Desgarbado, Excesivo  
Idiotas y perdedores

## Involucramiento

'Arte Participativo'  
Murmullos en la *Cité*  
Intenso, Complejo, Demandante

## Persistencia y Precariedad

Presencia  
Mantenimiento, Aparición

## Imágenes



arriba:

Thomas Hirschhorn con el equipo de instalación de residentes de la Cité Champfleury junto a la escultura de Gilles Deleuze en el *Monumento a Deleuze*, 2000

## Un Encuentro Fallido

### *Monumento a Deleuze, Avignon*

'Ni te molestes con ese, ya lo desmontaron'. Ese fue el tenor de la recomendación de mi primo sobre el *Monumento a Deleuze* de Thomas Hirschhorn (2000, [fig.1 14](#)) mientras leía detenidamente el programa de 'La Beauté' ('Belleza'), una exposición de proyectos de artistas en Avignon en el año 2000. Sólo tenía un día disponible, así que me alegré de no tener que ir a la Cité Champfleury, el conjunto de viviendas de interés social en los límites de la ciudad donde el artista había instalado su obra. Habría supuesto aventurarme fuera de las murallas medievales de la ciudad que rodean la zona peatonal en la que el resto de 'La Beauté' estaba siendo presentada. Hubiera tenido que localizar el autobús correcto y luego arreglármelas en un *quartier sensible*, como suelen llamar eufemísticamente a esos barrios en Francia, aludiendo a su mezcla de pobreza y violencia. Ya pensándolo mejor, por lo tanto, taché el *Monumento a Deleuze* de mi lista de cosas por ver.

Fue sólo unos años más tarde que este encuentro fallido con el *Monumento a Deleuze* tomó un nuevo significado para mí. Comenzando un proyecto de investigación sobre prácticas artísticas que se balancean en el borde de la desaparición prácticas precarias en el sentido de que son 'propensas a fallar; expuestas a riesgos, peligrosas, inseguras, inestables', por citar el *Oxford English Dictionary* no podía evitar pensar en el desmontaje del *Monumento a Deleuze*. Para tratar de recuperar la historia de esta obra de arte perdida,

consulté su exhaustiva documentación: las fotocopias encuadradas de *Deleuze Monument: Les Documents*, autopublicado por Hirschhorn en el año 2000; las fotografías a color archivadas en su estudio; comentarios recogidos de entrevistas y textos escritos en el momento y en retrospectiva, y una película documental de 25 minutos dirigida por Coraly Suard, que combina material de la construcción del *Monumento a Deleuze* y abre con entrevistas en retrospectiva con algunos de los participantes.

Así, pues, me imaginé tratando de encontrar el camino entre los edificios de la Cité Champfleury aquel verano del 2000 en búsqueda del *Monumento a Deleuze*. Dado que había poca o nula señalética (como algunos visitantes reportaron), seguramente me habría sentido un poco perdida. Tal vez habría preguntado a alguien, o hubiera vagado hasta que atisbara, a la distancia, una brillante escultura azul, una gran cabina rectangular y un árbol distinguiéndose entre los demás, rodeado por coloridos objetos ([fig.2](#)). Los tres se ubicaban, unidos por extensiones de focos, en un terreno frente a un bloque de edificios de la *cité*. Caminando por este espacio frondoso e indeterminado —que no era ni parque ni terreno baldío— me hubiera cruzado con los residentes estacionando sus coches, con niños jugando fútbol o con hombres mayores jugando una partida de pétanque. Tal vez algunos de los jóvenes de la *cité* hubieran venido a saludarme y me hubieran contado cómo le ayudaron a Hirschhorn a construir el *Monumento a Deleuze*. O quizás hubiera terminado

encontrando los diversos componentes de la obra por mí misma. Recostada incongruentemente sobre uno de los pocos pedazos de césped, una forma que parece una piedra artificial ([fig.3](#)), por ejemplo, habría llamado mi atención. Habría leído, sobre su cubierta de plástico gris, esta inscripción de una declaración del filósofo francés Gilles Deleuze en disparejas letras mayúsculas doradas: 'Les fictions par lesquelles les forces réactives triomphent forment les plus bas de la pensée, la manière dont elle reste inactive et s'occupe à ne pas penser'. ('Las ficciones por las que triunfan las fuerzas reactivas constituyen lo más bajo en el pensamiento, el modo en que permanece inactivo y se ocupa en no pensar'). Lejos de una explicación didáctica del *Monumento a Deleuze* o del pensamiento de Deleuze, este críptico fragmento ciertamente ha suscitado más preguntas que las que ha respondido. ¿Cuales son estas 'ficciones'? ¿Quién es el responsable de estas 'fuerzas reactivas'? ¿Y qué podría ser un pensamiento 'activo'?

Cerca, me habría topado con una zona desordenada, que evoca el tipo de altares que son improvisados en la calle después de un trágico accidente, y hubiera visto objetos de colores brillantes y letreros de cartón colgados de las ramas de un árbol o regados alrededor de su tronco, acordonados con cinta de precaución rojiblanca ([fig.4 6](#)). Fotografías fotocopiadas de Deleuze, ositos de peluche, globos amarillos, azules y naranjas, flores envueltas en plástico y veladoras en vasos de plástico de colores todo mezclado con una abundante cantidad de mensajes

dedicados al filósofo. Colgado del árbol, un letrero verde en forma de corazón desplegaba fotocopias de un texto sobre Deleuze que estaba rodeado por corazones de papel amarillo y las palabras 'Je t'aime' y 'Tu me manques tellement' ('Te extraño mucho') escritas a mano. Puesto en el piso, otro pedazo de cartón tenía las palabras 'Tu es vraiment le plus fort' ('De verdad eres el mejor'), mientras un objeto que parecía un cojín cubierto en plástico amarillo proclamaba en mayúsculas negras: 'Deleuze soleil de ma vie' ('Deleuze, la luz de mi vida').

Otros letreros en este altar a Deleuze me habrían invitado a leer la obra del filósofo y ponderar su legado por ejemplo, 'Qui après Deleuze?' ('Después de Deleuze, ¿quién?'). Junto con citas de sus textos, el santuario incluía fotocopias de sus libros así como frases que resumían sus ideas, todas ellas dando una idea de aquello que Hirschhorn evidentemente admira en la filosofía del autor. Cuando Hirschhorn declaró en otro letrero que 'Deleuze a animé le fossile' ('Deleuze ha dado vida al fósil', [fig.7](#)) parece estar refiriendo a la discusión del filósofo de su libro de 1983, *L'Image-mouvement: Cinéma I* (*Cinema I: La Imagen-Movimiento*), sobre las imágenes cinemáticas como 'fósiles radiactivos' que irradian significado más allá de su estado aparentemente inerte. Hirschhorn también estaba tratando de animar los 'fósiles radiactivos' del pensamiento de Deleuze. Los garabatos ondulantes que rodeaban la cita, como las líneas en forma de onda que se propagaban en otros letreros del altar, comunicaban,

al estilo de los cómics, un sentido de movimiento y energía.

Como un retrato en fragmentos, un memorial portátil para desarmarse, el altar a Deleuze de Hirschhorn resonaba con el pensamiento en movimiento característico del filósofo ('pensée en mouvement', como decía otro letrero). Desperdigada y dispersa, la obra también parecía seguir el flujo y reflujo de los cambiantes intereses del artista y las variadas intensidades de su devoción. Un filósofo sólo vive 'Deleuze Toujours Vivant' ('Deleuze sigue vivo'), decía un cartel a través de las mentes y corazones de sus lectores. Una cita reproducida del libro de Deleuze de 1977, *Dialogues*, escrito en colaboración con su entonces estudiante Claire Parnet, explicaba que una palabra puede ser reemplazada por otra si no nos acomoda, y concluye que si cada persona hiciera este esfuerzo, todo mundo se entendería entre sí. ¿Al tomar estas palabras, el artista estaba invitando a los visitantes a reemplazar un objeto del altar con otro, a insertar nuestros propios pensamientos acerca de Deleuze y la filosofía o a crear nuestro propio santuario de nuestro pensador favorito? Quizás de esta manera el altar daba forma al pensamiento *activo* evocado en la cita de Deleuze que encontramos primero en la piedra.

En contraste con el altar informal, la escultura figurativa del busto de Gilles Deleuze ([fig.1 y 8](#)), que constituía otro elemento central en el *Monumento a Deleuze*, se acercaba más a los monumentos tradicionales. Este retrato excepcionalmente grande,



hecho por el artista en su taller de París, parecía caricaturesco, casi grotesco: la cara del filósofo, construida a partir de una tosca estructura hecha de madera y cartón completamente cubierta con bolsas de basura azules, estaba definida tan abruptamente como para ser irreconocible. De ahí la necesidad de poner en relieve el nombre del filósofo en letras mayúsculas en el enorme pedestal de la escultura, que a su vez estaba situado sobre una base hecha de tarimas y tablas de aglomerado, también cubierta con bolsas de plástico azul. En fotografías se ve a los residentes congregados alrededor de la escultura, sentados en la base dándole la espalda al monumental busto, platicando casualmente o pasando el rato. Evidentemente, los niños disfrutaban trepar sobre la escultura — una fotografía muestra a un niño acurrucado en el espacio entre el mentón de Deleuze y sus brazos cruzados ([fig.1](#)), haciéndole cosquillas con el pie en su oreja izquierda.

Una estructura parecida a una choza, hecha de madera y plástico transparente, ensamblada con cinta canela e iluminada por luces de neón, comprendía el elemento final del *Monumento a Deleuze* ([fig.8](#) [14](#)). Allí me habría podido sentar en una silla de plástico o en un viejo sillón, leer algunos de los libros de y sobre Deleuze exhibidos en estantes (la selección incluía traducciones al inglés y al árabe) o ver un video en una de cuatro televisiones ([fig.11](#) [y 14](#)). Estaba disponible la serie de 35 videos en VHS del *Abécédaire* de Deleuze, filmada para la televisión francesa en 1988-1989 (bajo la condición, tal como fue solicitada por el filósofo, que

fueran exhibidos únicamente de manera póstuma). En esta larga entrevista con Claire Parnet, Deleuze da un ejemplo muy entretenido y estimulante de una especie de filosofía 'concreta', como la llamaba, en acción. En más de siete horas y media, Deleuze hila sus conceptos filosóficos, a menudo altamente complejos, con reminiscencias mundanas de su niñez, reflexiones sobre mascotas o tenis (admiraba a Björn Borg tanto como a Nietzsche o Marcel Proust), acaloradas críticas contra los doctores o los medios, y pensamientos acerca de la comida y la bebida (confiesa gustar de una 'Santísima Trinidad' conformada por sesos, médula y lengua, y comparte sus pensamientos sobre su pasado alcohólico).

Además del *Abécédaire*, podría haber visto tres videos integrados, concebidos en el año 2000 para el *Monumento a Deleuze: Le Temps est trouble* (El tiempo está preocupado), un monólogo inspirado en Deleuze por el escritor Manuel Joseph, amigo de Hirschhorn y colaborador frecuente; *Passages*, un video hecho por el escritor Jean-Charles Masséra con algunos jóvenes de la *cit  *; y *L'Abécédaire de Jef  l*, escrito y leído por Jef  l Goudjil, el líder juvenil de la Maison pour Tous (el centro comunitario del barrio).

Aunque un letrado en el altar celebraba a Deleuze como un 'penseur joyeux de la confusion' ('un alegre pensador de la confusión') y el placer de vivir del filósofo es vívidamente aparente en su *Abécédaire* es menos que probable que el *Monumento a Deleuze* estuviera particularmente animado fuera de los tres días

de la festiva inauguración del proyecto, durante la cual se tomaron la mayor parte de las fotografías y videos documentales que existen. Muestran a los residentes de Champfleury juntándose para escuchar música, comer y beber en mesas plegables, familias dándose empellones en la biblioteca y niños jugando por todos lados. En las reseñas de la prensa, un periodista reporta haber visto a dos niñas prendiendo velas para el altar a Deleuze antes de informarle, con una sonrisa en el rostro, 'On fait la fête pour Gilles' ('Estamos celebrando a Gilles'). Una niña de ocho años llegó con otro periodista para preguntarle, 'Eh, tu connais Gilles Deleuze?' ('Oye, ¿conoces a Gilles Deleuze?'), mientras otro niño le decía a uno de los invitados especiales, 'C'est un mec super!' ('¡Es un tipazo!') como si estuvieran hablando de Zidane, anotó el crítico de *Le Monde*. En la película de Coraly Suard, uno de los participantes reflexiona en retrospectiva sobre la 'alegría' que hubo durante las celebraciones inaugurales. La verdadera 'belleza' del *Monumento a Deleuze*, concluye, está en 'la beauté des gens' ('la belleza de la gente').

## **Precariedad**

Dos meses después de su alegre inauguración y dos meses antes de la fecha planeada para el término de 'La Beauté', el artista decidió, junto con los residentes, desmontar el *Monumento a Deleuze* entre el 25 y 28 de julio. En notas retrospectivas sobre el 'fin del *Monumento a Deleuze*', Hirschhorn menciona que el robo de una de las videocaseteras en la biblioteca fue

uno de los eventos que desencadenó una serie de decisiones que, entre otros factores, le llevaron a concluir que 'Le projet avait atteint ses limites dans la durée' ('El proyecto había alcanzado sus límites en términos de su duración'). En otra parte de la documentación sobre el proyecto publicada por el propio artista, leí un intercambio de cartas entre el artista y Hervé Laurent, un crítico de arte suizo que había sido asaltado y golpeado durante su visita al *Monumento a Deleuze* junto con su compañero la tarde del 29 de junio. ¿Fue el miedo, me pregunté, la verdadera razón por la que yo — una mujer blanca de clase media cuyos instintos de autoprotección están alimentados y sobresaltados por el prejuicio mucho más de lo que me gustaría admitir — me había sentido aliviada en secreto por no 'tener que ir' a la Cité Champfleury? ¿Acaso no son las 'fuerzas reactivas' contra las que se supone que lucha el pensamiento 'activo', según Deleuze, justamente aquellas que asumen que el arte y la filosofía nunca podrán encontrar un lugar en una urbanización empobrecida?

Para entonces, el desmontaje adelantado del *Monumento a Deleuze* se agregó a una larga cadena de percances, frustraciones locales y descontentos *vis-à-vis* 'La Beauté'. Organizada por el reconocido curador francés Jean de Loisy, fue una exposición espectacularmente costosa, que coincidió con la campaña de Avignon como Capital Europea de la Cultura, y había sido apoyada espléndidamente por el Ministerio Francés de Cultura en Mission 2000, un

programa que financiaba las celebraciones por el nuevo milenio alrededor de todo el país. Junto con el *Monumento a Deleuze*, varias obras en 'La Beauté' ya no pudieron ser vistas por los visitantes que llegaron ya entrado el verano: se cancelaron proyecciones por poca asistencia y un recinto fue cerrado por daños causados por el agua. Por razones prácticas o administrativas, algunas comisiones mayores ni siquiera pudieron inaugurarse. Aunque el financiamiento inicial fue muy generoso, el proyecto se elevó por encima del presupuesto sustancialmente, al grado que en *Le Monde* se le dedicó todo un artículo a las 'tribulaciones económicas' de 'La Beauté'. En este contexto, el *Monumento a Deleuze* podría ser tachado de otro caso de una iniciativa imprudente por un curador demasiado ambicioso que se desconecta de las realidades prácticas del entorno.

Los seres humanos, más que la erosión o los desastres naturales, ciertamente contribuyeron al desmontaje adelantado del *Monumento a Deleuze*. Esta distinción es fundamental para Hirschhorn, quien la recalcó por primera vez cuando empezó a trabajar en el *Monumento a Deleuze*. Significativamente, el artista define su obra como 'precaria' más que 'efímera', precisamente porque los *humanos* 'deciden y determinan cuánto dura la obra', mientras que el 'término "efímero" viene de la naturaleza' y 'la naturaleza no toma decisiones'. De hecho, la palabra *precario* del latín para 'plegaria' originalmente significaba, como el *OED* nos informa, 'mantenido o

disfrutado por la preferencia de y para el placer de otra persona'.

Dependiente de las decisiones humanas, por lo tanto, más que por los ciclos naturales del nacimiento, la erosión y el desgaste favorecidos por el Land art, por ejemplo, una obra de arte precaria dramatiza su propia existencia como un objeto material que necesita ser reconocido como tal por los demás. La desaparición de las obras públicas de Hirschhorn es tan importante como su aparición y su presencia: es en este mismo intervalo inseguro, entre la aparición y la desaparición, que la obra existe. 'Quiero que... mi obra luce... por su propia existencia, por su supervivencia', dijo Hirschhorn a principios de los 90's. En una entrevista en el año 2000 con Okwui Enwezor, reiteraba su deseo 'por hacer obra que deba pelear para existir sin importar dónde'. 'Sin importar dónde' habría incluido, en aquel entonces, museos, galerías y exposiciones institucionales importantes, así como las calles, festivales y espacios alternativos en los que empezó a exponer su trabajo. ¿Había perdido el *Monumento a Deleuze*, por lo tanto, su batalla 'por su propia existencia'? ¿Por qué, de hecho, no sobrevivió hasta el fin de la exposición?

La inestabilidad fundamental del *Monumento a Deleuze*, contingente de las acciones y decisiones humanas, es lo que quiero explorar aquí. Es precisamente *porque* fue desmontado antes de lo planeado que el *Monumento a Deleuze* puede revelar mejor cómo funciona una obra precaria, los tipos de

batallas que debe enfrentar para sobrevivir y las posibilidades que abre para nuevas formas de compromiso. Revisando la publicación del artista, que documenta el *Monumento a Deleuze* menos como un objeto físico (la definición de las imágenes fotocopiadas es muy pobre) que como un proceso, narraré la historia de la aparición y desaparición del *Monumento a Deleuze* y examinaré dos elementos centrales de su inherente precariedad: el uso de materiales perecederos y la inscripción de la obra en el espacio público. El sello distintivo de precariedad en Hirschhorn está relacionado con los tropos estrechamente conectados del fracaso y la participación, que destacaron prominentemente en las prácticas y debates artísticos en los 90's. Por lo tanto, el periodo de vida abruptamente breve del *Monumento a Deleuze* no sólo genera preguntas centrales sobre la obra de Hirschhorn, sino que también da entrada a una reflexión más general de lo que el artista ha llamado la 'belleza de la precariedad', que parece emerger en una intersección específica entre realidad, política y estética. Mi visita, trece años después de mi encuentro fallido, al memorablemente vibrante *Monumento a Gramsci* (2013, [fig.27-28](#)) de Hirschhorn en Nueva York me serviría para confirmar, ante mis propios ojos, el rol crucial del *Monumento a Deleuze* como un momento de transición en la obra del artista así como un punto de inicio importante para pensar acerca del arte precario en el espacio público.

## La historia

### Decisiones

Alrededor de 1998 o 1999, Hirschhorn decidió que construiría cuatro *Monumentos*, cada uno dedicado a un pensador cuya obra amara y admirara sobre todo por su postura crítica. Como más tarde explicaría Hirschhorn, el número 4 simplemente correspondía al número de esquinas en una hoja de papel. Las cuatro figuras serían Baruch Spinoza, Gilles Deleuze, Georges Bataille y Antonio Gramsci. El primer monumento, dedicado a Spinoza, habría de crearse en Amsterdam para una exposición colectiva en la zona roja en la primavera de 1999. La locación y fecha de los tres siguientes estaría por determinarse.

Para cuando inauguró en Avignon el *Monumento a Deleuze*, el segundo de la serie en realizarse, Hirschhorn ya había presentado otros dos proyectos relacionados en espacios públicos que enlistaré aquí antes de regresar a ellos con más detalle. En el primero, cuatro *Altars* (cada uno similar al incluido en el *Monumento a Deleuze*) fueron dedicados a cuatro individuos: los artistas Piet Mondrian y Otto Freundlich y los escritores Ingeborg Bachman y Raymond Carver. En otro proyecto, Hirschhorn había empezado a exponer ocho *Kioskos* en un sólo recinto, el lobby del departamento de investigación científica en el campus de Irchel de la Universität Zürich, durante más de tres años, de 1999 a 2002. Los *Kioskos* eran pabellones de cartón, cada uno con información y documentación sobre un artista o escritor diferente, incluyendo a Ingeborg Bachman,



Emmanuel Bove, Otto Freundlich, Fernand Léger, Emil Nolde, Meret Oppenheim, Ljiljana Popova y Robert Walser.

Alrededor de 1999, Hirschhorn empezó a planear el *Monumento a Deleuze* como una estructura en cuatro partes. Si el *Monumento a Spinoza* había sido 'modesto', como el artista ha dicho, el *Monumento a Deleuze* sería más ambicioso. Ya que tener garantizado el financiamiento era una de las grandes ventajas de una comisión como la que recibió de Loisy, Hirschhorn podía expandir la idea de los *Monumentos* en Avignon. De sólo dos semanas de duración, el *Monumento a Spinoza* ([fig.18](#)) había consistido principalmente de una escultura figurativa del filósofo (que, como el busto de Deleuze, estaba hecha de una estructura de madera cubierta por bolsas de plástico, en este caso, negras), enmarcada por dos pequeñas banderas (una roja, otra verde) e iluminada por las noches. Un nicho en su base incluía un video integrado y libros de y sobre Spinoza para ser consultados por quienes fueran pasando (tal como indicaba un letrero). El *Monumento a Deleuze*, por lo tanto, combinaría una escultura como la del *Monumento a Spinoza*, un altar a Deleuze parecido a los que Hirschhorn había construido previamente para Mondrian, Freundlich, Bachmann y Carver, y una biblioteca-pabellón que le permitiera a los visitantes pasar tiempo leyendo libros y viendo videos, si así lo deseaban, como en los *Kioskos*.

En Amsterdam, Hirschhorn ubicó el *Monumento a Spinoza* cerca de una sex shop porque su dueño estaba

dispuesto a proveer energía eléctrica para iluminar la escultura y para encender el monitor de video. Disfrutó de colaborar con este empresario y apreció sus discusiones con algunos de los transeúntes, vecinos y policías locales. En Avignon, Hirschhorn quería involucrarse más directamente con los locales haciéndolos parte de la construcción del proyecto y confiándoles que mantuvieran funcionando el *Monumento a Deleuze* el tiempo que durara la exposición. Las tareas incluían mantener la obra limpia y segura, dar la bienvenida a los visitantes y brindarles información tanto a ellos como a los vecinos. Mientras que el *Monumento a Spinoza*, como muchas de las obras previas del artista en el espacio público, se arriesgó deliberadamente a pasar desapercibido, el *Monumento a Deleuze* estaría hecho *para* los Avignonnais, y, como Hirschhorn insistió en sus primeras descripciones del proyecto, sería hecho *con* ellos.

¿A dónde ir, entonces, si quería trabajar con la población de Avignon? Más que en ninguna otra de sus obras previas en el espacio público, la elección de la locación del *Monumento a Deleuze* sería un asunto primordial. No porque fuera concebido como una obra de sitio específico, un acercamiento con el que Hirschhorn sólo había jugado brevemente por aquel entonces —específicamente en su plan de construir, en Hanover en el 2000, una *Plataforma-Kurt Schwitters* en la locación del Merzbau destruido de Schwitters. Como con los altares, la idea para el *Monumento a Deleuze* claramente antecedió a la elección de su ubicación, que

tenía más conexión con la biografía de Deleuze que con el hecho de que el filósofo fuera francés. Los orígenes holandeses de Spinoza habían jugado una parte en la creación del *Monumento a Spinoza* en Amsterdam, pero la elección de la zona roja había sido determinada por los curadores como una premisa para la exposición 'Midnight Walkers and City Sleepers. La mayoría de las otras obras en esta exposición en Amsterdam, notó Hirschhorn, había fallado en 'atraer' a un público fuera de aquellos 'interesados e informados'. En contraste, Hirschhorn había observado de cerca el 'nexo de significados' y las posibilidades para la colaboración y discusión atadas a la ubicación del *Monumento a Spinoza* en ese distrito en específico. Como resultado, comprendió que donde colocara el *Monumento a Deleuze* determinaría *con quién* se involucraría.

Más que buscar un público o comunidad específica, no obstante, Hirschhorn simplemente quería acercarse a los 'residentes de Avignon'. Su elección de la locación estaría basada en una simple observación: los turistas y espectadores de las actividades culturales de Avignon sólo visitaban la vieja ciudad, dentro de las murallas históricas, cuando, de hecho, el 80% de los Avignonnais vivían afuera de esta demarcación. Avignon aún parece replicar, en una manera muy exagerada, un patrón común en la mayoría de las ciudades francesas: las inequidades entre los ricos dentro de la ciudad y los pobres en los *banlieues*; entre un centro atractivo y comercial y proyectos de vivienda enormes y desamparados, dejados de la mano de dios. Al ubicar el

*Monumento a Deleuze* fuera de la ciudad histórica, Hirschhorn estaba distanciándose enfáticamente como participante de 'La Beauté', una exposición que celebraba explícitamente a Avignon como atracción cultural y patrimonio mundial de la UNESCO: su ubicación elegida también sirvió para comentar sobre las murallas de la ciudad

como una división 'social y política' entre la minoría rica y la mayoría pobre. El arte, la cultura y la filosofía, decidió el artista, también podían ser mostrados donde vivía la gente común — es decir, en el 'Grand Avignon', fuera de las murallas. Elegir crear el *Monumento a Deleuze* en una urbanización pobre, privada incluso de bancas o una red en las porterías de fútbol, como notó el artista, tenía más sentido ante sus ojos que ubicarla 'en algún lado *doté de tout*', o totalmente equipado, sin mencionar en una bella atracción turística.

En el catálogo de 'La Beauté', la obra de Hirschhorn es mencionada como parte del circuito de exposición titulado 'La Belle ville' ('La Ciudad Bella'). Construida con materiales baratos en una *cité* que era considerada poco atractiva, el *Monumento a Deleuze* claramente sugería una definición de la 'ciudad bella' que chocaba con las atmosféricas instalaciones de arte contemporáneo que habían sido instaladas en el Palais des Papes y en iglesias históricas (como La Monte Young o Shirin Neshrat, por ejemplo) así como con las coloridas y brillantes decoraciones alrededor de la ciudad diseñadas por la celebridad de la alta costura Christian Lacroix. La 'belleza' de la filosofía, explica

Deleuze en *Abécédaire*, yace en la posibilidad 'absolutamente necesaria' de ser leída por no-filósofos: un campesino o un comerciante pueden leer a Spinoza o a Nietzsche mientras que un fotógrafo debe ser capaz de leer a estos filósofos en una manera totalmente 'no-filosófica'. Con semejante argumento, Deleuze bien podría haberle dado permiso a Hirschhorn para hacer arte con gente no especializada en el espacio no-artístico de la Cité Champfleury.

### **Responsabilidades, Realidades**

Inicialmente buscando convertirse en un diseñador gráfico cuando estudió diseño y se graduó en 1983 de la Schule für Gestaltung Zürich (Escuela de Diseño de Zürich), Hirschhorn pronto se decepcionó al encontrar que incluso los diseñadores políticamente comprometidos como los del grupo Grapus, con los cuales aspiraba a colaborar, trabajaban por encargo y no podían dar forma a su trabajo de manera independiente. 'Quería ser libre y responsable de mi trabajo', se dio cuenta. Ante sus ojos, en efecto, la libertad y la responsabilidad estaban intrínsecamente relacionadas; ambas implicaban no tener un patrón. Para el concienzudo recién graduado que quería encontrar una manera de trabajar 'políticamente', el arte apareció como la única opción, fueran cuales fueran sus defectos. Lo que Hirschhorn terminó entendiendo, sobre todo, era que 'ser un artista no es una cuestión de forma o de contenido, es una cuestión de responsabilidad.

Los artistas, según Hirschhorn, son responsables de sus decisiones así como de aquello que ocurre dentro de la obra pero que está fuera de su control. Hirschhorn afirma ser responsable de cada una de sus acciones porque las pone en movimiento: asume toda la responsabilidad de su decisión inicial de ubicar el *Monumento a Deleuze* en la Cité Louis Gros, visitando, conociendo y platicando con los habitantes de antemano. Cuando la asociación de residentes de la Cité Louis Gros circuló una carta abierta tres meses antes de la construcción del monumento declarando su rechazo a albergarla en su cité y pidiendo a todos los involucrados que les siguieran en la negativa al proyecto, Hirschhorn escribió una carta en respuesta declarando firmemente que no consideraría cancelar el proyecto; no podía decepcionar a los jóvenes con quienes había prometido trabajar. El *Monumento a Deleuze* debía continuar. 'JE DOIS LE FAIRE' ('DEBO HACERLO'), declaró.

Cuando el consejo de la ciudad se negó a dar la autorización para construir la obra en ese lugar tras el rechazo de los residentes, apoyados por el canciller local Alain Dufaut, el artista escribió más cartas pidiendo ayuda y trabajó con medios locales para darle publicidad a sus dificultades y buscar apoyo para el proyecto. Mientras tanto, siguió adelante, rentando una bodega, estableciendo contratos de trabajo para tres pasantes de la escuela de arte y fijando los salarios de los equipos de residentes involucrados en la construcción de la obra. También intentó, sin éxito,

pedir financiamiento adicional cuando se dio cuenta que había calculado menos dinero del requerido para los sueldos del mantenimiento de la obra.

Cuando Jean de Loisy se vio reacio a ayudar a Hirschhorn a asegurar el permiso necesario del consejo de la ciudad, el artista contrató a un abogado que probó que la responsabilidad de resolver esta autorización recaía en el curador. La decisión del artista de involucrar a un abogado hace una significativa distinción entre la responsabilidad legal y la responsabilidad artística. Para Hirschhorn, su responsabilidad artística residía únicamente en llevar a cabo el proyecto hacia su realización, no en lidiar con autorizaciones oficiales. También objetó la propuesta de un espacio alternativo hecha por el consejo de distrito, que era apoyada por Jean de Loisy, e insistió en afirmar la independencia de su elección artística.

Aunque estaba dispuesto a evitar la burocracia oficial, Hirschhorn *sí* tomó en serio la negativa de la asociación de residentes, aun si no creía que representara la opinión de todos en la Cité Louis Gros. Después de buscar alternativas con su equipo y de pedir la aprobación de los residentes de dos *cités* alternas, se encontró una nueva locación para *Monumento a Deleuze* en la Cité Champfleury y la construcción comenzó.

Durante la construcción, cuando la mitad de las tarimas adquiridas como material de construcción fueron robadas, Hirschhorn juntó a su equipo para pedirles que se comprometieran a vigilar. Cuando se

robaron televisiones y videocaseteras el día de la inauguración en la biblioteca-pabellón, Hirschhorn le confió al sospechoso del robo que el proyecto tendría que ser cancelado si los materiales robados no aparecían. Reaparecieron misteriosamente esa misma tarde. El *Monumento a Deleuze* estaba listo, como estaba planeado, para el día de inauguración de 'La Beauté' del 25 al 27 de mayo. 'Teníamos que estar con los nervios de punta [*s'énervé*] por todo', recuerda Sandrine Dupuy, estudiante de arte, 'y Thomas es muy bueno en eso'. Cuenta de su 'fe', su voluntad; la prensa local subrayó su terquedad y 'tenacidad' cuando se confrontaba con una verdadera 'parcours du combattant' ('pista de obstáculos').

Durante la exposición, otros eventos pondrían a prueba el sentido de responsabilidad de Hirschhorn. Dos grandes momentos de crisis pasaron a primer plano en la correspondencia del artista con Laurent después de que fue atacado durante su visita al *Monumento a Deleuze*. Aunque no culpa a Hirschhorn por lo que pasó en su recuento del ataque, Laurent, no obstante, incluye una crítica directa a la elección de la locación por parte del artista. El *Monumento a Deleuze* era verdaderamente peligroso porque operaba como una 'trampa', en la que él y su compañero sirvieron como presa de la violencia que asola en ese vecindario. 'No puedo evitar recriminarte por esta ingenuidad, por este rechazo de la realidad [*angélisme*] que te hizo creer que, con este monumento... un encuentro imposible podía ser posible': semejantes condiciones tan tensas...



tan violentas... no podían permitirlo'.

Laurent, quien conocía y admiraba la obra de Hirschhorn, apuntó específicamente a las propias declaraciones y posiciones del artista. En primer lugar, Laurent citó la respuesta de Hirschhorn a los residentes que se habían rehusado a albergar el *Monumento a Deleuze* en su locación planeada, en la Cité Louis Gros. A los residentes y al político local que estaban preocupados por los riesgos de aumento de delincuencia y desorden conectados con la presencia del monumento, el artista había respondido firmemente que 'no era probable que la obra trajera inseguridad al vecindario'. Más que provocar violencia, 'arrojaría luz, una luz sobre las ideas, una reflexión, una visión del mundo', explicó, e insistió que no estaba siendo ingenuo. De acuerdo con Laurent, el artista *había* sido ingenuo, y ninguna luz era posible en un barrio gobernado por una 'violencia ciega'. Una crítica como esta parecía confirmar, por lo tanto, el temor de los residentes y la idea del político Alain Dufaut de que el proyecto de Hirschhorn era completamente 'irracional en este contexto'.

En su réplica a Laurent, también reproducida en la documentación publicada por el artista, Hirschhorn ofrece su empatía y disculpas, pero niega estar de acuerdo con una crítica semejante. Habiendo discutido el asalto con su equipo, le informó a Laurent que los criminales no eran residentes de la Cité Champfleury, y señala que no se había reportado otro incidente de ese tipo, y que los ataques de este tipo pueden pasar en

cualquier parte (menciona haber sufrido personalmente un incidente similar en otro lado). Para su obra, ¡'el contexto es el mundo!', y la Cité Champfleury es parte de ese mundo, con las experiencias buenas y malas que pueda implicar. Además, el diálogo era posible en el contexto del *Monumento a Deleuze*; había trabajado con los residentes y sintió que había triunfado en 'implicarlos' en el proyecto.

Otra crítica de Laurent, no obstante, quizás fue más difícil de responder para el artista. Laurent puso el dedo en la llaga cuando habló directamente, más allá de asuntos de seguridad, de su 'responsabilidad general como artista-trabajador-soldado' sostenida por el artista. Hirschhorn, argumentó Laurent, no había completado su misión; la obra había quedado inacabada: 'Tu intervención ha sido cancelada, aniquilada, confiscada por el uso de la violencia que provoca porque carece del cuidado y seguimiento que necesita en el contexto en que la pusiste'. Aunque Hirschhorn había sido capaz de objetar con confianza la opinión de Laurent de que el diálogo no podía ser posible en el violento contexto de la Cité Champfleury, estaba en un terreno más incierto respecto al mantenimiento y la supervisión. De hecho, en su réplica, Hirschhorn menciona que había tomado la decisión de desmontar el *Monumento a Deleuze* porque el 'daño y las intervenciones no-naturales se habían vuelto demasiado grandes como para seguirle dando espacio a la reflexión, a la información'. En tanto que es obvio que esta decisión había sido hecha

independientemente del aislado incidente que le sucedió a Laurent y su compañero, parece responder al mismo principio que Hirschhorn le había presentado respecto al ataque: estas cosas pasan, no hay nada que puedas hacer ('Il n'y a rien à faire'), necesitas aceptar el mundo. Más tarde, Hirschhorn explicaría: 'lo desmontamos al tiempo que aceptamos la realidad del vecindario y del proyecto'. Al escribirle a los residentes de la Cité Louis Gros que habían rechazado el *Monumento a Deleuze*, el artista había insistido que estaba preparado para encarar dificultades en su proyecto: 'la dificultad me parece ser el espejo de la realidad. Mi obra tiene que encarar la realidad'. En retrospectiva, el artista simplemente resumiría el final del *Monumento a Deleuze* reconociendo que, en este caso, 'la realidad del vecindario' tenía 'la sartén por el mango'.

Sin embargo, aceptar esta realidad también significaba aceptar la responsabilidad de su final adelantado. En su declaración 'Sobre el Fin del *Monumento a Deleuze*', de diciembre del 2000, Hirschhorn refiere la sucesión de eventos que le llevaron a su decisión. Tras el robo de una videocasetera por individuos ajenos a la *cité*, el equipo decidió, sin consultar al artista, asegurar las otras tres videocaseteras y cuatro televisiones poniéndolas en la bodega del proyecto. Sin los videos, la biblioteca-pabellón ya no tenía uso, y se apagó la electricidad. El 'error' de Hirschhorn, concede, era no estar al tanto de estos acontecimientos desde antes dado que no se

encontraba en Avignon. La duración del *Monumento a Deleuze*, concluye Hirschhorn, dependía de 'las elecciones de una o muchas personas' en la medida en que era una obra 'precaria'. Esas decisiones o elecciones implicaban 'la vida del vecindario, el involucramiento y la aceptación [del proyecto por parte] de su población', así como de 'la preparación y el seguimiento del artista y los medios puestos a disposición'. Esos eran los factores que determinaron el periodo de vida del *Monumento a Deleuze*. Mientras que los residentes habían aceptado y participado en el proyecto — como quedó demostrado en la construcción e inauguración — el artista admite que había subestimado la cantidad de tiempo y dinero requerida para el mantenimiento y vigilancia del *Monumento a Deleuze*. Un factor importante, por lo tanto, en el precoz final del *Monumento a Deleuze* fue el fracaso de Hirschhorn en planear y obtener el suficiente financiamiento para pagar los salarios del equipo de mantenimiento por los cuatro meses de la exposición: los voluntarios lucharon por vigilar la obra y, ante la ausencia del artista, gradualmente abandonaron esta tarea que tanto tiempo les exigía. Mientras que no podían evitarse los actos de vandalismo, Hirschhorn se sintió completamente culpable de fallar en presupuestar correctamente la remuneración de los participantes.

Igualmente importante, el segundo factor que llevó a la demolición de la obra resultó ser la ausencia del artista en el lugar, lo que le dejó incapaz de responder pronta y apropiadamente al deterioro del monumento.

Reconoció que no hizo los esfuerzos suficientes para frecuentar la obra después de la inauguración haciendo eco incidentalmente de las críticas extendidas hacia 'La Beauté', cuyo fracaso financiero se atribuye parcialmente al hecho de que el equipo curatorial, en vez de residir en Avignon, se encontraba viajando constantemente ida y vuelta a París. 'Tengo que planear mi presencia... estar continuamente toda la duración de la exposición'. La conclusión de Hirschhorn sería constituir la lección y el rastro del *Monumento a Deleuze* en sus declaraciones y prácticas subsecuentes. Aunque el proyecto no fue 'ni un fracaso ni un éxito', en retrospectiva, aparece en su obra y en la literatura de y acerca de Hirschhorn como un contraejemplo, un 'error' a evitar en las futuras obras de participación a gran escala del artista.

Para Hirschhorn, así como para mí, a final de cuentas, la importancia del *Monumento a Deleuze* yace en su desaparición tanto como en su aparición. El subsecuente *Monumento a Bataille* (2002, [fig.21 22](#)) marcaría un cambio en la práctica de Hirschhorn cuando el artista trabajó de cerca con la población mayoritariamente inmigrante de la unidad habitacional Friedrich Wöhler en Kassel al construir, mantener y animar la obra durante los tres meses de Documenta 11. Llevados desde el centro de la ciudad en taxis gratuitos, los visitantes podían atender actividades como pláticas, compartir varios espacios con los residentes incluyendo una exposición sobre Bataille y una cafetería (a cargo de una familia local), así como una escultura

monumental y una biblioteca como la que se presentó en Avignon. El extraordinario *Monumento a Gramsci* en Forest Houses, en el South Bronx en 2013 marcó la culminación de la evolución de esta serie desde el *Monumento a Deleuze*. Este último de cuatro monumentos de Hirschhorn afirmó orgullosa y generosamente su existencia al lograr crear, por más de tres meses, una animada y jubilosa experiencia.

## **Inestable**

### **Exponer, Exponerse**

Los 'valores de lo precario', explicó Hirschhorn a Hal Foster, incluyen 'la incertidumbre, la inestabilidad y la auto-autorización'. Esta 'auto-autorización' le permitió al artista construir el *Monumento a Deleuze* contra la resistencia de algunos, sin el total apoyo del curador de 'La Beauté' y sin esperar el permiso oficial de algún edificio. Al situar el *Monumento a Deleuze* en la Cité Champfleury, Hirschhorn buscó deliberadamente una confrontación con la 'incertidumbre' y la 'inestabilidad'. Al final, no obstante, estos mismos valores también causarían el fin de la obra. Esta compleja dinámica entre la afirmación y la vulnerabilidad es encarnada en una frase francesa usada por el artista: 'm'exposer'. *Exposer* en francés significa tanto exponer como exponerse (al peligro, por ejemplo). Cuando Hirschhorn usa la reflexiva expresión 'm'exposer', para 'exponerme', por lo tanto, expresa su deseo de poner en primer plano sus principios, exponer su obra, buscar una confrontación con la realidad que

pueda exponerlo a él a la crítica y al juicio, exponer su obra al vandalismo y a la destrucción. *S'exposer* significa no tratar de proteger o escudar la obra de estos posibles riesgos en un impulso por encontrarse con el otro, con la realidad, el mundo. Dos características fundamentales de la práctica de Hirschhorn articulan este doble movimiento: su preocupación con las condiciones de exhibición de la obra y su elección de materiales.

En una entrevista de 1998, Hirschhorn le confía a Alison Gingeras que él originalmente venía de un 'trasfondo donde el arte no se consideraba que tuviera ninguna importancia, no tenía un rol social'. Como consecuencia, desde el principio sintió la necesidad de dirigirse a un público 'no-exclusivo'. Esto también podría explicar por qué Hirschhorn nunca ha dado por sentado el estatus de una obra de arte. Una vez que una obra de arte es expuesta en un museo o galería, ya no necesita pelear por su propia existencia, argumenta, porque el cubo blanco asume una jerarquía basada en mantener al espectador en su sitio y da por hecho un público que comparte sus convenciones y valores. En lugar de eso, él persigue modos de disposición donde una obra pueda buscar una 'confrontación, un diálogo y, a final de cuentas, la conquista del espectador'. Esto implica poner una obra 'en una situación difícil', donde tiene que 'afirmar constantemente su *raison d'être* y defender su autonomía como obra de arte'.

En las primeras obras de Hirschhorn, dicha 'situación difícil' a menudo sería encontrada afuera de la galería, en la calle. Para *4 Terrains vagues* (1990), por

ejemplo, Hirschhorn expuso cuatro obras en cuatro distintos lotes baldíos en París. En la misma ciudad, sus *Travaux abandonnés* (1992) eran obras dejadas (o abandonadas) en el piso entre restos de papel y cartón; otras obras de este periodo eran fotografiadas recostadas casualmente sobre un montón de basura o sobre un basurero. En *Colonel Fabien* (1992) Hirschhorn dejó sus obras bajo los limpiaparabrisas de coches estacionados, mientras que en el video *Fifty-Fifty à Belleville* (1992) podemos verlo repartiendo sus obras de mano en mano a personas que salen de la estación Belleville del metro en París. Para *Les Monstres* (1993), Hirschhorn grabó en video a barrenderos recogiendo las obras que él había dejado recostadas contra el muro. Oscilando vacilantemente entre objetos de arte anónimos y basura, estas obras tempranas estaban 'en movimiento', según el artista. A veces esta movilidad era literal, como cuando pegó una de sus piezas al espejo retrovisor de su coche y manejó por el periférico de París (*Périphérique*, 1992), o cuando expuso sus palabras en un mercado italiano sobre el toldo de su coche, en el que había viajado por toda Europa (*Auto Markt-Ausstellung*, 1994 (*Exposición-Coche-Mercado*)).revisar si es mejor ponerlas más tarde

El término 'disposición' ha sido preferido por Hirschhorn por encima de 'instalación' o 'intervención'. La versión nocturna del modelo de coche-galería, *Auto-Nacht-Ausstellung* presentada en el poblado del norte de Italia, Civitella d'Agliano, en 1994 fue su primera obra en la que usó iluminación artificial para exponer



obras en la noche (a través de las ventanas del coche). Una vez que la obra emigró del toldo del coche, el retrovisor y el parabrisas hacia adentro del coche cerrado, se reintrodujo una distinción entre el adentro y el afuera, replicando, en una versión degradada, el espacio 'exclusivo' de la galería o museo. Construida durante la misma exposición italiana en 1994, *Ferrari-Galerie* (1994, [fig.15](#)) fue la primera galería precaria construida por Hirschhorn para disponer su trabajo en la calle, un formato que seguiría usando en obras posteriores. En esta, una toalla de baño de Ferrari y dos barras de acero se combinaban para convertirse en un toldo temporal para supuestamente 'proteger sus obras del clima', mientras que, de manera simultánea, invitaba a los transeúntes a pasar y observar su trabajo. En la obra posterior, *Kunsthalle Prekär* (1996), las barras de acero de *Ferrari-Galerie* serían reemplazadas con listones de madera y la toalla con un techo construido, así como con paredes adicionales hechas de hojas de plástico el tipo de estructura de cobertizo endeble aún preferida por el artista cuando construyó la biblioteca-pabellón en el *Monumento a Deleuze*. Así como *Ferrari-Galerie* fue destruida inmediatamente por la lluvia después de su construcción, *Kunsthalle Prekär* fue dañada por el mal clima y desmontada diez días después. Desde el principio, la ligereza y la movilidad de estos espacios, concebidos para hacer accesible la obra de Hirschhorn a un público 'no-exclusivo', evidentemente trabajó contra su durabilidad.

Uno de los primeros actos de vandalismo a una

obra de Hirschhorn involucró a *M2-Social* (1996), un 'anexo precario' similar a *Kunsthalle Prekär*, esta vez anexo a un club de trabajadores turcos en Metz. Llevando diez días en la exposición, alguien cortó uno de los muros de plástico y se robó uno de los collages del artista. La línea entre vandalismo y destrucción accidental a veces ha sido incierta, como cuando *Lascaux III* (1997) se incendió en una exposición en 2003 no está claro si fue por acto de un incendiario o un corto circuito.

Estas estructuras transparentes divididas parecen haber sido concebidas como el equivalente de las ventanas cerradas de un coche, y los espectadores no pueden entrar. Aunque bardados, los *Altars* de Hirschhorn estaban mucho más abiertos y accesibles. Empezando por *Piet Mondrian-Altar* en 1997, los *Altars*, diseñados a partir de santuarios callejeros dedicados a víctimas de accidentes, habían emergido como algunas de las obras más frágiles de Hirschhorn. Sin techos ni muros, los objetos en exhibición pueden ser fácilmente dañados por el clima. Y como no hay separación arquitectónica entre la obra y la calle, los objetos son todavía más vulnerables al vandalismo. En Glasgow, en el 2000, Hirschhorn tuvo que reconstruir su *Raymond Carver-Altar* (1998) en otra locación en la misma ciudad. El promedio de vida de sus *Altars*, observó el artista, era de dos semanas.

Que los *Altars* no tuvieran distinción entre el adentro y el afuera, entre el marco y su contenido, entre el todo y sus partes, significa que no pueden ser vistos

como exposiciones de objetos o collages hechos a mano por Hirschhorn. Ya sin estar dispuestos *como* pedazos de basura cerca de un basurero, *como* armas confiscadas por la policía y desplegadas en una mesa (como en *Saisie*, 1994), *como* mercancías en una vitrina o *como* trofeos en las repisas de un fan de los deportes (como en *Skulptur-Sortier-Station*, 1997 (*Escultura-Ordenamiento-Estación*); [fig.16 17](#)), son literalmente los componentes baratos de un monumento espontáneo que obviamente no tiene otro valor además del sentimental. Como el contenido de cada uno de los *Altars* se fusiona con su forma como estallidos puros de sentimiento, el impacto en el espectador se vuelve aun más inmediato y efectivo que en cualquiera de las obras anteriores del artista.

Fue quizás bajo la influencia de los *Altars* que Hirschhorn decidió abrir más sus estructuras arquitectónicas por ejemplo, permitiendo a los espectadores entrar y sentarse en los *Kioskos* creados entre 1999 y 2002. A diferencia de los *Altars*, o de los diferentes *Kunsthallen*, los *Kioskos* operaban menos como disposiciones que como cabinas de información, incluyendo libros, videos, imágenes y material instructivo adicional. La biblioteca-pabellón del *Monumento a Deleuze* proponía información de manera similar, pero en una estructura más grande, más abierta y más iluminada que los *Kioskos* en Zürich. En vez de estar unido en un íntimo collage de patrones, formas, imágenes y fotocopias, como lo estaba el mobiliario en los *Kioskos*, las sillas de plástico en el *Monumento a*

*Deleuze* se podían mover y eran usadas por un mayor número de visitantes. Mientras que sólo uno de los *Kioskos* parecía incluir una ventana, la biblioteca del *Monumento a Deleuze* tenía muros de plástico transparente y ventanas de acrílico que animaban al visitante a pasar más tiempo en él y a conversar entre sí. Como Hirschhorn ha reconocido, el *Monumento a Deleuze* ha marcado un punto de quiebre en la evolución de sus obras en el espacio público lejos de sus primeras disposiciones así como de los *Altares*, los *Kioskos* y el *Monumento a Spinoza* porque reflejaba su deseo de 'multiplicar las posibilidades de la implicación'.

Cada uno de los *Kioskos* había operado como una entrada al mundo del artista o escritor al que estaba dedicado. En contraste, la locación del *Monumento a Deleuze* en un área al aire libre dentro de la Cité Champfleury, así como la construcción de la estructura en cuatro partes que implicó un uso más diferenciado del espacio, le permitió integrarse más continuamente en el paisaje de la *cité* y en la vida cotidiana de sus residentes. De esta manera, en el *Monumento a Deleuze* el encuentro privado de los visitantes con el altar de Hirschhorn dedicado al filósofo sería seguido de una experiencia más colectiva de los espacios comunales como con el pabellón y el busto monumental, que también servía como punto de encuentro, listo para ser apropiado por los residentes. Para Hirschhorn, el *Monumento a Deleuze* unió el 'compromiso personal' de los altares y el 'compromiso comunitario' de los

## *Monumentos.*

'En el espacio público, la exposición está abierta 24 horas al día'. La electricidad era vital para una exposición como esta, como atestiguan las primeras obras de Hirschhorn en el espacio público, ya fuera *Auto-Nacht-Ausstellung* o *Crédit Lyonnais-Dock* (1995), un anexo temporal con hojas de plástico injertadas en la ventana de una sucursal del banco Crédit Lyonnais en Bordeaux, que era iluminado en la noche usando la energía eléctrica del edificio. De manera similar, Hirschhorn originalmente quería que la biblioteca-pabellón del *Monumento a Deleuze* estuviera abierta día y noche. Después de retirar las televisiones y las videocaseteras, la decisión del equipo de apagar la electricidad había puesto en peligro a la obra directamente: 'en la noche, sin luz, ya no había vida' en la 'biblioteca'. Así como Hirschhorn admira a algunos filósofos por su pensamiento activo 'de tiempo completo' representado impresionantemente por Deleuze en su *Abécédaire* él busca crear obras de arte activas, de tiempo completo.

Además, al canalizar la energía continua de la devoción de un fan y su capacidad para 'resistir' toda forma de ataque hostil 'porque está comprometido a algo sin argumento alguno', las obras de Hirschhorn buscan sostenerse incluso en situaciones difíciles. Mientras esto pasa, Hirschhorn es un fan de artistas, escritores y filósofos que mantienen una perspectiva coherente a través de sus vidas, a veces contra todo pronóstico. Por ejemplo, le conmueve la 'admirable

persistencia' de Kurt Schwitters al reconstruir cuidadosamente cuatro veces, en guerra y en exilio, su *Merzbau* ([fig.29](#)), un collage expansivo y envolvente del tamaño de una habitación hecho de yeso y madera, con nichos llenos de objetos encontrados. Mantenido a flote por la energía de un fan, el *Monumento a Deleuze* tenía que reafirmar constantemente, de cara a la realidad, la necesidad del arte y la filosofía, las cuales nunca pueden darse por hechas. Aunque Hirschhorn a menudo ha minimizado las diferencias entre sus instalaciones en galerías y sus obras en espacios públicos, esta distinción no puede pasarse por alto. Aunque polémicas, las obras de Hirschhorn en galerías comerciales (todavía más que en museos) a menudo están atrapadas en las contradicciones de querer introducir la imprevisibilidad de la precariedad en un espacio donde la incertidumbre está ausente en gran medida, así como su urgencia.

La confrontación del *Monumento a Deleuze* con la realidad cotidiana de la Cité Champfleury inspiraría a Hirschhorn a imaginar un proyecto que llevara esta yuxtaposición aun más lejos: *Musée Précaire Albinet* (2004, [fig.23 26](#)) representó exponer, en un conjunto de viviendas de interés social en un *banlieue* parisino cercano a su estudio en Aubervilliers, obras de arte muy valiosas prestadas por el Musée National d'Art Moderne de famosos artistas del siglo XX como Warhol o Mondrian (tras largas y complicadas negociaciones con aquella institución). '¿Hay alguna manera', se preguntó Hirschhorn, 'de salirnos de nuestro espacio estable y seguro para unirnos al espacio de lo precario?'. Meterse

al espacio de la *cit * con el *Monumento a Deleuze* marcó el primer paso importante del precario espacio público de la indiferencia y el vandalismo anónimo a un espacio público precario que involucraba una participación más activa y un antagonismo potencial. A diferencia del *Monumento a Deleuze*, el *Musée Précaire Albinet* duró el tiempo que estaba contemplado y las obras no sufrieron daño alguno.

### **Desgastado, Mal Hecho**

Hirschhorn ha hecho énfasis en que él está 'en contra de usar materiales o formas que traten de intimidar, seducir o dominar'. Los materiales usados en los *Monumentos* son baratos, como la cinta canela que se ha vuelto esencial en sus instalaciones, abarcando un amplio rango de funciones. En la biblioteca del *Monumento a Deleuze*, por ejemplo, es usada para cubrir estantes o asegurar las televisiones a las mesas, así como sujetar las hojas de plástico de los muros a la endeble arquitectura. Objetos baratos y comunes son menos objetos de deseo que artículos intercambiables de uso diario. La principal característica de los materiales de Hirschhorn (como cinta, cartón, papel aluminio, plástico transparente y hojas) es que se convierten en basura tan pronto como son usadas   ya sea para envolver y guardar objetos o sustancias, o para reparar una ventana o un maletín en una emergencia. (De hecho, algunos de ellos no sobreviven después del desmontaje de la obra). Son una especie de 'readymade negativo', como Benjamin Buchloh los ha descrito. Es más, por contagio, estos

'readymades negativos' logran convertir todo lo que tocan o cubren en otro objeto desaliñado. De manera similar, enlistar con marcador los videos disponibles para consulta en el *Monumento a Deleuze* o pegar aleatoriamente estampitas publicitarias sobre los muros de plástico inevitablemente sugiere superficies contaminadas, impuras, ensuciadas por el graffiti o el vandalismo.

El plástico azul usado por Hirschhorn para cubrir el busto de Gilles Deleuze en Avignon terminó, según el certificado del reporte tras su desmontaje, 'en malas condiciones, roto y desgarrado en varias partes'. Esta superficie endeble, colorida y brillante le dio al monumento una especie de mala calidad; se burlaba de las grandes ambiciones de la escultura conmemorativa oficial y de la autoridad y durabilidad del bronce. De la misma manera, otros arreglos de Hirschhorn a menudo han incluido objetos de tamaño descomunal hechos de cartón y cubiertos en papel aluminio o envoltura de oro para representar objetos de lujo, resultando en relojes Rolex, lingotes y trofeos cómicamente chabacanos.

Materiales comunes y baratos, ensamblados en disposiciones improvisadas, inmediatamente expresan la precariedad de la obra de Hirschhorn. Y es precisamente porque no requieren habilidades especializadas, y porque el artista se presenta a sí mismo como un trabajador sin talentos únicos, que le puede pedir a gente que no es artista, como los hombres de la Cité Champfleury, que le ayuden a construir y mantener la obra. No se requiere entrenamiento o conocimiento



especial para cortar, atornillar y unir una estructura temporal como la del *Monumento a Deleuze*.

Más todavía, el aspecto mal hecho de la obra sugiere urgencia, necesidad y energía. Está inspirada por los carros alegóricos, los objetos efímeros, las pancartas usadas en manifestaciones políticas y eventos deportivos o los letreros garabateados de los limosneros. También recuerda varios gestos como el contrabando de drogas en bolsas de basura envueltas en cinta, el uso de papel aluminio en 'discotecas rurales' o pegar fotocopias en paneles informativos. Además de la indiferencia a la permanencia, estos objetos muestran muy poco interés por la composición formal. De manera similar, a mi parecer, Hirschhorn subvierte el lenguaje del diseño gráfico en obras tempranas como *Fifty-Fifty* (1992-1993), *Moins* (1994) y *Lay-out* (1993), en las que pegó una o varias franjas de cinta adhesiva, y ocasionalmente imágenes recortadas, en soportes rectangulares de cartón y madera de distintos tamaños. Es en este contexto que naturalmente buscó inspiración en las formas visuales que evaden completamente las preocupaciones por el diseño. 'Energía: ¡Sí! Calidad: ¡No!', como el artista gusta de repetir.

Esta correlación entre energía y una naturaleza improvisada puede encontrarse en la obra de algunas de las figuras artísticas de las que Hirschhorn se ha declarado fan. Aunque la tradición del collage inaugurada por Schwitters, John Heartfield y Alexander Rodchenko privilegia la inmediatez y lo directo, las

formas tienden a ser compuestas de manera precisa. En contraste, las prácticas de collage de 1960 de Hélio Oiticica o Robert Filliou privilegian la energía por encima de la calidad en obras que buscan atraer la participación del espectador.

Cuando Hirschhorn vio la obra de Filliou por primera vez, se dijo a sí mismo: 'Órale, si este artista puede hacer algo tan fuerte con un marcador rojo que luego se amarillenta y le vale madre, bueno, eso está muy bien. En realidad los materiales no importan'. Como sugiere una obra de Filliou, *Permanent Playfulness* (1973, [fig.32](#)), al artista 'le valió madre' la calidad de su obra al juntar pedazos de cartón, alambre, ganchos metálicos, papeles pegados y fotografías. Filliou, quien nunca tuvo una educación artística, a menudo explicaba que no podía pintar ni dibujar. Así como Hirschhorn ha considerado a sus *Altars* como baratos, temporales, 'hechos al aventón, espontáneos, sin diseño', Filliou explicó que él hacía su obra 'espontáneamente' con objetos que tenía a la mano. Si los materiales 'en realidad no importan', lo que cuenta es el deseo de Filliou por transmitirle a los espectadores que ellos también pueden ser artistas: 'Todo lo que hago, simplemente lo hago de manera que cualquiera pueda hacerlo', dijo en 1970, haciendo eco de los intereses contemporáneos de Joseph Beuys, otro artista enormemente admirado por Hirschhorn.

Si Hirschhorn se 'conmovió' con la combinación de poesía y desaliño de Filliou, también le inspiró la 'poderosa' y alegre 'sensualidad' del trabajo de

Oiticica'. Empezando con pinturas y dibujos abstractos, en 1964 Oiticica empezó a hacer sus capas *Parangolé* cosiendo rudimentariamente telas baratas de colores y patrones vivos, bolsas de plástico y de yute, a veces agregándoles frases escritas a mano o con esténcil ([fig.30](#)). Las capas fueron concebidas para ser usadas por los participantes, quienes al moverse con ellas podían descubrir y exhibir sus múltiples partes y colores. Si la exploración del color de Oiticica empezó con sus monócromos, la energía improvisada de los *Parangolés* estaba inspirada por la realidad cotidiana de su nativo Rio de Janeiro, de donde tomó las formas de la samba, el carnaval y su festiva decoración, así como de la 'arquitectura orgánica' de las favelas y las 'construcciones espontáneas y anónimas' encontradas en la calle.

El poder de la obra de Oiticica y Filliou reside, para Hirschhorn, en una celebración de energía viva sea una 'experiencia vivida' (*vivência*), celebrada por Oiticica frente a la represiva dictadura del Brasil de los 60s, o un 'arte de vivir', el cual Filliou frecuentemente equiparaba con el arte. Con sus materiales pobres y estructuras desvencijadas, sus obras atraían directamente al espectador en el momento ya fuera a través de lo táctil de las telas de Oiticica o de la poesía de las formas de Filliou. Lo que distingue la postura de Hirschhorn de la de ellos, no obstante, tiene que ver con la relación de su práctica con el campo del trabajo. Tanto Filliou como Oiticica celebraban el juego y el ocio contra las formas de trabajo y productividad;

enfaticaban la gracia y ligereza de las intuiciones, las sensaciones y la creatividad. En contraste, la obra de Hirschhorn parece ser impulsada por el esfuerzo excesivo. Aunque este versátil uso de los materiales a menudo exhibe momentos de ingenuidad, no celebra la inventiva de la inteligencia humana en el trabajo tanto como recalca la fragilidad del esfuerzo humano; el tiempo y esfuerzo infinitos involucrados en producir objetos a partir de la ira, la desesperación y el amor; y la fragilidad de las medidas temporales tomadas en respuesta a situaciones urgentes. Las producciones de Hirschhorn puede que sean descuidadas porque nunca se encuentran por completo bajo el control de su hacedor, pero sus formas hechas a mano expresan la voluntad de trabajar más que la pereza.

## **Ingobernable**

### **Desgarbado, Excesivo**

Impresiones de urgencia, compuestas por las composiciones abiertas de las desaliñadas y fragmentarias disposiciones de Hirschhorn, son ejemplificadas por sus *Altars*, y se extienden a la estructura del *Monumento a Deleuze* como un todo. Dado que sus disposiciones nunca tienen un centro o una perspectiva única, se ven como si pudieran ser extendidas o reducidas, o desmanteladas y transportadas a cualquier otra parte. Una sensación de energía, por lo tanto, es sugerida en esta concepción de la composición abierta y desgarbada, así como en los materiales y maneras de las disposiciones mismas. En

su entrevista del año 2000 con Hirschhorn, Okwui Enwezor nota que el nuevo 'lenguaje escultórico' que era desarrollado por artistas contemporáneos como Georges Adéagbo, Bjarne Melgaard, Jason Rhoades y Pascale Marthine Tayou parece compartir con la obra de Hirschhorn un interés similar con el 'arreglo espacial... la acumulación o fragmentación', encarnada en disposiciones descentradas y desordenadas. De manera similar, Nicolas Bourriaud describe, en su libro de ensayos de 2002 *Postproducción. La cultura como escenario: maneras en que el arte reprograma el mundo*, un grupo de artistas, incluyendo a Hirschhorn, Adéagbo y Rhoades así como a Rirkrit Tiravanija, cuya obra descentrada se parece a la 'desordenada, proliferante e infinitamente renovada aglomeración' de objetos 'disparos' desplegados en puestos de mercados de pulgas. *The Creation Myth* (1998, [fig.35 36](#)) de Rhoades, por ejemplo, era un revoltijo gigante de mesas ensambladas precariamente, llenas de papel, pantallas, cables, cubetas de plástico de colores encendidas desde adentro con luces de neón, sillas plegables, escaleras, montones de madera, desperdicios de cartón amontonados en formas que parecían mojones así como aparatos, incluyendo el circuito de un tren de juguete eléctrico funcionando, un pequeño vehículo color rojo brillante, un ariete hidráulico y una protuberante tienda de campaña inflable. Esta combinación de acumulación y dispersión se resistía a la legibilidad. También Hirschhorn ha explorado la ambigüedad entre la obra de arte y el objeto en sus técnicas de disposición los

elementos en sus desperdigadas composiciones existen ambiguamente como objetos en sí mismos y como partes de un todo ilegible, posiblemente expandiéndose al infinito.

Al incluir esculturas proliferantes como estas en 'In the Beginning was Merz: from Kurt Schwitters to the Present Day', una exposición curada por Susanne Meyer-Büser y Karin Orchard en el Sprengel Museum en Hanover en el 2000, rastreando el legado de Schwitters, proponía que las formas ensambladas que emergieron en los 90s pertenecían a la tradición del collage. Quizás estos ensamblajes se acercaban más al *Merzbau* arquitectónico de Schwitters que a sus collages, dado que se expandían en el espacio, a veces ocupando salas enteras. En este sentido, también se extendían más allá de los límites de los combines de Rauschenberg y otras formas de arte basura de los 50s, como si estos objetos tempranos, compactos y compuestos en capas, hubieran explotado en el espacio, dejando fragmentos dispersados en el piso. (El término 'arte dispersado' ha sido usado por algunos críticos para describir estas disposiciones horizontales de los 90s). Sin pegamento, clavos o tornillos, la lógica yuxtaposicional que cimentó la relación entre las partes y el todo en el collage y el ensamblaje de los 50s se ha deshecho.

Como ha señalado Benjamin Buchloh, Hirschhorn redirige las preocupaciones formales de la 'escultura distributiva' de finales de los 60s como *Scatter Piece* de Robert Morris (1968, [fig.31](#)) para abordar los

verdaderos circuitos de la distribución y desecho de las mercancías. En efecto, el mercado de pulgas, según Bourriaud, 'encarna y materializa los flujos y relaciones que han tendido hacia la incorporeidad' bajo la presión de la abstracción global capitalista. Artistas como Adéagbo, Hirschhorn y Rhoades rechazan el diseño minimalista y post-minimalista a fin de aprovechar mejor las energías que circulan entre elementos dispares, sueltos y yuxtapuestos. Como Hirschhorn notó en el año 2000, compartían menos un estilo que un rechazo a la 'calidad' entendida aquí como una manera de controlar las formas y su distribución.

En su introducción al catálogo de 'Dionysiac: Art in Flux', una exposición de 2005 en París que incluía a Hirschhorn así como a Rhoades, la curadora Christine Macel escribe que los 'artistas contemporáneos rechazan la calidad en favor del flujo'. El exceso, la risa, la crueldad, el éxtasis y la transgresión son muchas respuestas, según Macel, a una visión contemporánea del mundo caracterizada por una 'incoherencia trágica sin unificación'. El título de la exposición apunta a un marco discursivo Nietzscheano, complementado en el catálogo con citas de los textos de Deleuze sobre Nietzsche y de Georges Bataille. La teoría del derroche de Bataille y el elogio de las fuerzas de vida excesivas que son alegres y peligrosas al mismo tiempo de Deleuze, resuenan con el deseo declarado de Hirschhorn por hacer 'demasiado'. El exceso en la obra de Hirschhorn radica, en primer lugar, en la producción de objetos hechos a mano a menudo en gran escala,

hechos de prisa en un estado de agotamiento. El segundo elemento excesivo en la obra de Hirschhorn se dirige a los espectadores. Disposiciones de Hirschhorn en galería como *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000, [fig.19 20](#)), que estaba incluida en 'Dionysiac', a menudo busca sumergir a los espectadores en un apabullante frenesí de acciones y sensaciones a través de un exceso de formas, imágenes e información. Como Sebastian Egenhofer ha señalado atinadamente, Hirschhorn parece haber respondido a su creciente éxito comercial en las últimas décadas con disposiciones en la galería que se han vuelto 'entumecidas por aglomeración', y que a veces incluyen fotografías difíciles de mirar, como imágenes de víctimas de guerra 'a fin de no perder el contacto con lo político real'.

Como han sido ubicados en espacios públicos precarios, los *Monumentos* de Hirschhorn no necesitan dominar al espectador de la misma manera. El *Monumento a Deleuze* fue la primera obra en involucrar a otro grupo de actores en esta producción de excesos: los residentes que ayudaron al artista a construir y mantener la obra, contribuyendo con su tiempo y esfuerzo en un proyecto muy demandante y agotador. Después del *Monumento a Spinoza*, Hirschhorn decidió que 'algunos elementos podrían ser más activos, más exagerados, más intrusivos, más ofensivos, más presentes, más sobrecargados'. El *Monumento a Deleuze* era mucho más grande que el *Monumento a Spinoza*, como para exagerar el hiperbólico amor del artista por el filósofo. Era más 'intrusivo' y 'ofensivo' porque estaba



situado en el corazón de una vivienda de interés social, confrontando a la población local más directamente literalmente más cerca de su casa. Era más 'sobrecargado' porque la obra y el esfuerzo involucrado en construir y mantener el *Monumento a Deleuze* era mucho mayor que el del *Monumento a Spinoza*, involucrando a otros así como al artista mismo.

De hecho, junto con este exceso material, el artista quería estar 'más involucrado a fin de incrementar la confrontación'. El tercer elemento de la práctica de Hirschhorn que puede ser descrito como 'excesivo', por lo tanto, es la intensidad de su compromiso, al grado de dejarse llevar por lo que Nietzsche llamaba 'la intoxicación de la voluntad'. En proyectos colectivos como el *Monumento a Deleuze*, el artista ha notado que se puede volver 'fanático', 'ebrio' por su 'proyecto' y su 'misión'. Esto no sólo le permite concebir proyectos que parecen 'irracionales', como fue descrita la implantación del *Monumento a Deleuze* en la Cité Louis Gros por el canciller local Alain Dufaut — esta intoxicación es también el secreto de su tenacidad y combatividad contra los pronósticos. (Hubiera sido más fácil abandonar el proyecto por completo, como Dufaut, de hecho, había recomendado).

Si todos los artistas en 'Dionysiac' estaban cuestionando los valores de calidad y jerarquía, Hirschhorn no compartía del todo la atracción de los otros por el festejo trastornado o por lo carnavalesco transgresivo. Su 'intoxicación' siempre está impulsada por el trabajo. Ni bufón ni marginal, Hirschhorn, no

obstante, ha declarado repetidamente que quiere hacer obra que sea 'incoherente', 'impura', 'sucia', 'corriente' y 'débil'. ¿Entonces, qué quería decir el artista cuando declaró su deseo por hacer obra que fuera 'muy estúpida'?

### **Idiotas y perdedores**

Los primeros críticos de Hirschhorn se enfocaron en su uso de términos como 'debilidad' y 'estupidez'. Estaba 'apostándole a la debilidad', observó Jean-Yves Jouannais en 1994. Alison Gingeras tituló su entrevista de 1998 con el artista como 'Luchando por ser estúpido', y ese mismo año Pascaline Cuvelier señaló el deseo del artista por 'mostrar en una manera más o menos estúpida' que estaba tratando de 'conectar cosas' que no 'entendía'. En sus primeras obras, Hirschhorn prefirió, como él mismo señaló, las cualidades de la pobreza, el desaliño, lo sucio, la crudeza y la impureza. Al 'exponer' su trabajo para que fuera pisoteado por los visitantes de su exposición de 1992 en el Hôpital Ephémère de París, Hirschhorn abordó la vergüenza experimentada por el contacto con un limosnero en la calle o ante la imagen de víctimas inocentes de la guerra de Yugoslavia. Obras tan desprotegidas parecían, como su autor, estar gritando: 'Estoy metido en la mierda, y tú también. Soy débil, y tú también. Estoy perdido, y tú también'.

En su libro de 1995 *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, Hirschhorn volvió más explícitas estas conexiones entre sus diseños y sus disposiciones

precarias, por un lado, y por el otro, su desconcierto 'estúpido' de cara a la precariedad vivida en el mundo. Los collages publicados en el libro yuxtaponen logotipos y anuncios con imágenes periodísticas de guerra y pobreza, así como imágenes de disposiciones del artista. Garabateadas en bolígrafo a lado de las imágenes, preguntas y exclamaciones le dan voz a la ansiedad del artista frente a monstruosas inequidades, o transmiten su perplejidad ante el hecho del que el diseño pueda ser bello incluso cuando promociona agendas objetables. Las yuxtaposiciones son crudas, las preguntas son aparentemente confusas, ingenuas y estúpidas. Somos absorbidos por la incomprensión del artista, que es apabullantemente sincera; sus gritos de ayuda ('por favor, ayúdeme', 'No entiendo') nos hacen sentir responsables de nuestros propios pensamientos y posturas. Es en este sentido que *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques* encarna la combinación de vulnerabilidad, confrontación e implicación efectiva típica en la oeuvre de Hirschhorn.

La obra de Hirschhorn interpreta debilidad y estupidez por voluntad propia, en vez de dejarse someter por otras fuerzas más poderosas. Estas fuerzas incluyen al capitalismo, el cual el artista cree que se ha vuelto tan 'inteligente' que es necesario ser 'estúpido' a fin de resistirlo. Preguntar '¿Quién es el ganador?' y '¿Quién es el perdedor?' a lado de una fotografía de un indigente acurrucado en un albergue y otra de un astronauta flotando en el espacio perturba cualquier definición convencional de cada término y de la

jerarquía que avala. Como ha señalado Hal Foster, el uso por parte del artista del término *bête* junta su deseo de ser tonto y estúpido, la ausencia de reflexión que acoge cuando trabaja en sobremarcha (como vimos antes) o cuando declara su amor incondicional como un fan (las preguntas 'estúpidas' de *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques* tienen su contraparte en las exclamaciones 'estúpidas' del fan en obras posteriores). Foster señala otro sentido del término *bête* en la obra de Hirschhorn: la noción de estar "pasmado" por los indignantes eventos del mundo, como los asesinatos de ciudadanos inocentes durante la guerra de Irak' (Hirschhorn comenzó a incluir imágenes inaguantables de ese evento en instalaciones y collages de 2005 en adelante).

Jouannais integró su artículo de 1994 sobre la obra de Hirschhorn a un estudio más amplio sobre la idiotez en el arte moderno y contemporáneo, *L'Idiotie: art, vie, politique - méthode* (2003), un vertiginoso panorama de figuras desde Bouvard y Pécuchet de Gustave Flaubert hasta Laurel & Hardy y Filliou que traía a colación temas que iban de lo kitsch y la mediocridad hasta la pintura amateur y el esoterismo. Del otro lado del Atlántico, curadores y críticos habían empezado a describir una nueva sensibilidad de los 90s que sondeaba de manera similar las profundidades de lo inadecuado. 'Ser patético... es ser un perdedor, quedar desventuradamente fuera de la norma idealizada': la declaración de Rugoff, en el catálogo de su exposición de 1990, 'Just Pathetic' en la Rosamund Felsen Gallery en Los Angeles, recuerda la definición de idiotez de

Jouannais. Según Rugoff, 'el arte patético hace del fracaso su medio' al presentar construcciones 'defectuosas y en mal estado', a veces anunciando proyectos ridículamente improbables o a veces ofreciendo 'remanentes de intentos fallidos de hacer arte', así como dibujos 'frágiles', garabatos 'necios', esculturas que parecen bromas o 'ensamblajes patéticos'. La exposición incluía, por ejemplo, *Mooney* (1990, [fig.33](#)) de Mike Kelley, en la que puso un arenero para gato, platos para mascota y juguetes en una manta.

Semejantes prácticas 'patéticas' parecían contraatacar la hábil estética de los 80s, encarnada en los brillantes objetos de Jeff Koons, las apropiaciones fotográficas de Sherrie Levine o en el estilo de vida de 'American psycho' de Brett Easton Ellis. Como señaló Foster, las prácticas de esa década tendieron a estar inmersas en las 'mercancías-signo' dominantes de una sociedad de consumo en aumento ya fuera celebrándola (Koons) o tratando de reconfigurarla (Levine). El 'retorno de lo real' en los 90s, como fue descrito por Foster, señalaba una reacción a alternativas tan polarizadas como el cinismo consciente o la crítica autorreflexiva. Después de la crisis económica de 1987, los artistas estaban visitando mercados de pulgas más que boutiques de lujo, como anotó Bourriaud, mientras que la pobreza y la suciedad fueron acogidas por la cultura 'grunge' en la música y la moda. Artistas como Kelley, en la perspectiva de Foster, adoptaron posturas de 'imbecilidad simulada, infantilismo o autismo' que interpretaban 'la paradójica defensa del que ya de por sí

está dañado, derrotado o muerto'. En otras palabras, como lo puso Rugoff en su declaración para 'Just Pathetic', 'la posibilidad de una plataforma política y social sólida es sabotada de antemano'.

Así como el artista-como-idiota, la figura del perdedor o del vago habitó el campo del fracaso y la ineptitud en los 90s. A veces, tanto el idiota como el perdedor adoptaban también el personaje del fan. Por ejemplo, Karen Kilimnik alternaba entre esculturas 'desperdigadas' hechas con objetos clichés y personajes provenientes de una adolescente ficticia y su consumo de la cultura popular por un lado, y pinturas, dibujos y notas sobre las celebridades que adora por el otro. Por ejemplo, copió compulsivamente imágenes de Kate Moss de revistas, en las cuales anotaba melancólicas observaciones y montones de corazoncitos rosas y blancos. En su capítulo sobre los artistas 'mediocres' en *L'Idiotie*, Jouannais cita el performance *Waiting for Famous People* (1995) de Jonathan Monk, en el que el artista se paraba en un aeropuerto sosteniendo un letrero que ostentaba nombres de celebridades que iban desde Duchamp y Warhol hasta Madonna, Bruce Willis y los Beatles. La imposibilidad de estos encuentros subraya el 'segundo lugar' escogido por el artista desde el principio, según Jouannais. Como con Kilimnik, el 'momento wannabe' del fan, por citar el término usado por Rhonda Lieberman, actúa como el 'poder generativo de la obra'.

La celebración de la 'debilidad' y la 'estupidez' en las primeras obras de Hirschhorn puede parecer, a

primera vista, que conecta su práctica con aquella de los perdedores y otras figuras 'patéticas' que proliferaron en el arte y la cultura de los 90s. Recogiendo los comentarios del artista sobre el gasto y el trabajo excesivo, el entrevistador Ross Birrell invocó la imagen del autosabotaje patético al preguntarle a Hirschhorn si su obra en algún momento alcanza un punto de 'auto-cancelación' o de 'autodestrucción creativa'. Hirschhorn lo objetó vehementemente: nunca busca socavar su trabajo sin importar cuánto se desgaste haciéndolo. En otra ocasión, Hirschhorn replicó de manera similar a Guillaume Désanges cuando el crítico francés propuso una lectura de su trabajo conjugada como una humorística lógica de la ineptitud. Désanges subrayó el *caractère dérisoire*, o el carácter risible, ridículo e inadecuado de obras como el *Musée Précaire Albinet* de Hirschhorn y el 'aparente absurdo de una pelea' que el artista peleaba 'solo, sin descanso'. En efecto, Hirschhorn descartó explícitamente, al hablar con Désanges, 'el recurso de moda alrededor de la idiotez', en tanto que su obra es *dérisoire* únicamente ante los ojos de aquellos que creen que sus misiones son imposibles. Es luchando por llevar a cabo sus proyectos hasta el final que está contraatacando la retórica misma de la impotencia. De hecho, cuando Hirschhorn puso sus obras en la calle en *Les Monstres* o, un año antes en *Jemand kümmert sich um meine Arbeit* (1992), en realidad no estaba buscando que su gesto fuera fútil; en vez de dar por hecha la inevitabilidad de que las tiraran a la basura a manos de los empleados de limpia, tenía la

esperanza de que a alguien le pareciera bello alguno de ellos y lo colgara sobre su chimenea.

De manera similar, cuando Hirschhorn adopta la conducta de un 'fan', no acoge ni la inquietante fascinación de Kilimnik ni la autodenigración de Monk. Los *Altars* de Hirschhorn tampoco ceden ante una forma de agotado desaliento. Una última comparación entre su acercamiento y el de Mark Wallinger aclarará la naturaleza de lo que Hirschhorn ha descrito como sus obras 'increíblemente... miserables'. Para *State Britain* (2007, [fig.37 38](#)), Wallinger instaló en las neoclásicas galerías Duveen del Tate Britain una réplica exacta del campamento por la paz que el disidente Brian Haw había estado ocupando frente a la Casa del Parlamento en Londres desde 2001 para protestar las sanciones y la subsecuente guerra contra Irak. La particular mezcla de política, cristiandad, sentimentalismo y excentricidad de Haw quedaba expuesta en mantas, fotografías, estructuras endebles y juguetes de peluche. Además de lamentar el campamento de Haw, que había sido desmantelado poco antes por la policía, *State Britain* de Wallinger permanecía como un monumento a las (fallidas) protestas contra la guerra sostenidas a través de la Gran Bretaña en 2003, así como una elegía al 'radicalismo pasado' del arte, como lo puso Julian Stallabrass.

Viendo *State Britain*, a Margaret Iversen, por su parte, le recordó 'la cruda y emotiva respuesta colectiva que uno veía después de la muerte de Diana con su sentimentalismo puro, sin mencionar la acumulación de



flores y ositos de peluche' una referencia explícita para Hirschhorn, quien había diseñado su *Sculpture Direct*, expuesta en 1999 en la galería Chantal Crousel en París, a partir de un memorial improvisado levantado en el Pont de l'Alma en París después del accidente de la princesa de Gales. Los ositos y las muñecas mutiladas de Haw armonizaban con el despliegue de juguetes de trapo de Mike Kelley: ambos acogían un tono profundamente melancólico que sugería una triste resignación. En contraste, Hirschhorn, quien también había usado muñecos de peluche en su *Sculpture Direct* y en sus *Altars*, leía esos homenajes a la princesa Diana más allá del acto del duelo como expresiones de amor, ejemplos de su habilidad transformadora y la energía que acompaña a la adoración y al compromiso indiscutido. Después de alivianadas deconstrucciones posmodernas del 'autor-función' por artistas como Sherrie Levine en los 80s, la adopción de Hirschhorn del personaje del fan que ama algo le permitió reafirmar el afecto individual y, simultáneamente, socavar la soberanía del artista. En el altar del *Monumento a Deleuze*, objetos regados, citas fragmentarias, repeticiones y letreros compuestos en varios estilos de letra servían para sugerir un espontáneo homenaje colectivo que excedía cualquier subjetividad individual, central e inamovible. En sus textos, el mismo Deleuze, de manera similar, rechazaba la subjetividad dominante a favor de un constante estado de multiplicidad y diferencia.

Si sonrío cuando veo el altar a Deleuze, o cuando

leo las apasionadas declaraciones de Hirschhorn, no es con desdén. Más que tachar su esperanza de ingenua, o su amor de sentimental, sonrío porque encuentro la obra tanto irreverente como adorable. La irreverencia y el afecto pueden ser, de hecho, dos de los elementos más notables del arte de los 90s, y lo que lo separa de las prácticas de los 80s, que navegaban en el reino de los signos y el simulacro. Más que esperar que la obra de Hirschhorn fracase, me siento inmediatamente absorbida por las ansiedades y deseos del artista, y me da curiosidad ver qué pasa con su proyecto. En efecto, a diferencia de los perdedores, los idiotas y los vagos, Hirschhorn insiste que él '*no* está interesado en el fracaso', aunque tampoco lo '*excluye*'.

### **Involucramiento** **'Arte Participativo'**

*Monumento a Deleuze* nunca fue un fracaso ante los ojos de Hirschhorn, a diferencia de otros proyectos que ha reconocido explícitamente como tal. Por ejemplo, él cree que sus *Souvenirs du XXè siècle* (1997) tuvieron fallos, aun cuando algunos críticos, de hecho, juzgaron la obra como un éxito en su momento. En esta pieza, el artista instaló un puesto en el mercado Pantin en París, donde vendió memorabilia con los nombres de sus artistas favoritos. Los compradores podían llevarse bufandas de fútbol como las que expuso en un bar en Limerick en 1995, así como platos, velas y estandartes. (Personalmente, yo hubiera vacilado entre la camiseta negra de Hélio Oiticica y la gorra rojiblanca con las

iniciales del artista.) Aunque se vendieron muchos objetos, Hirschhorn le dijo a Gingeras que sería 'delusivo' llamar a esto un éxito, y esto es porque, según el artista, la participación en sí misma no debe ser usada como criterio para juzgar el éxito o fracaso de una obra de arte.

En estas reflexiones, Hirschhorn claramente separa su trabajo de las prácticas participativas contemporáneas discutidas en los 90's como 'estética relacional' o 'arte comunitario'. A la par del arte 'desperdigado' o 'perdedor' discutido antes, las prácticas participativas constituían otro caso del retorno a lo real, o a lo cotidiano, en las prácticas de los 90s. Por ejemplo, en su libro de 1998 *Esthétique relationnelle* (*Estética relacional*), Bourriaud describía cómo una nueva generación de artistas estaban produciendo obras que servían de una 'forma concreta para conectar a grupos e individuos, insistiendo que dichas prácticas buscaban operar en el tiempo y espacio 'real' de los participantes'. De manera similar, cuando la artista Suzanne Lacy defendía lo que ella llamaba 'nuevo género de arte público' al compilar el volumen editado *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), insistía que el público para este arte era 'gente real encontrada en lugares reales'. Mientras que Bourriaud estaba escribiendo sobre arte producido en galerías comerciales y museos para un público especializado en el arte, Lacy y otros 'artistas comunitarios' buscaban trabajar con poblaciones marginales, tomando en cuenta sus especificidades étnicas, económicas y de

género.

Tanto Bourriaud como Lacy tomaron un tropo discursivo específico asociado con las prácticas participativas de finales de los 50s, incluyendo aquellas de Filliou y Oiticica, cuando ensayaron la oposición entre una participación activa y lo que Guy Debord describió en 1967 como los modos pasivos de compromiso dictados por una 'sociedad del espectáculo' capitalista y consumista. El mismo Hirschhorn adoptó de manera explícita esta oposición discursiva cuando señaló que una obra como el *Monumento a Deleuze* 'no era sólo para mirarse'; dado que puedes 'participar' en ellos, explicó el artista, sus *Monumentos* son menos 'espectáculos' que 'eventos'. Esta postura obviamente aleja al *Monumento a Deleuze* de muchas producciones en la muestra 'La Beauté'. La exposición principal, 'La Beauté in fabula', fue albergada en el hermoso Palais des Papes del siglo XIV (decorado con frescos de artistas del renacimiento de Siena como Simone Martini y Matteo Giovanetti) y yuxtaponía instalaciones a gran escala de artistas reconocidos como Giuseppe Penone, Annette Messager y Bill Viola con obras maestras de arte sacro budista, hindú y medieval. En resumen, era una visión humanista de la belleza atemporal, empapada de valores espirituales y bañada en luz y sombra, intentando inspirar y seducir al espectador. Instalada en el claustro, la nueva comisión de Jeff Koons, *Split Rocker* un busto floral gigante híbrido (una mitad de la cabeza de caballo y la otra de dinosaurio, con agarraderas como para

sugerir el paseo que daría un niño) proveía un contrapunto de celebración kitsch. La definición de belleza del curador Jean de Loisy como una 'consolación' de cara a espacios urbanos 'desolados' y una creciente 'desesperanza', ciertamente sonaba más paliativo que radical, haciendo eco con la agenda de corto plazo de embellecimiento y entretenimiento espectaculares usualmente asociados con los proyectos del programa Capital Europea de la Cultura.

Como con Bourriaud y Lacy, así como con Filliou y Oiticica, el interés de Hirschhorn radica en el contraste de este consumo pasivo del espectáculo con una experiencia más activa e 'implicada'. Más que ser atemporal, el *Monumento a Deleuze* era, sobre todo, una experiencia esencialmente impredecible, inscrita dentro de un lugar específico y una duración limitada. En las mejores obras participativas desde los 60s, la participación generalmente ha sido concebida menos como un objetivo final que como uno de los elementos en formas experimentales e indeterminadas. En su práctica, Hirschhorn ha argumentado, 'la participación no puede ser un objetivo, la participación sólo puede ser un resultado afortunado'. Si la participación se vuelve un objetivo, como en sus *Souvenirs du XXè siècle*, el éxito de la obra será juzgado erróneamente según el número de participantes (en este caso, compradores), más que por la calidad e imprevisibilidad de la experiencia misma.

## Murmullos en la Cité

Antes del *Monumento a Deleuze*, la única obra de Hirschhorn en una *cité* francesa había sido *La Redoute* (1991), en la que el artista dispuso 55 de sus piezas en cada uno de los pisos de un edificio de La Redoute HLM (Habitation à Loyer Modéré, como son llamadas las viviendas de interés social en Francia) durante una exposición colectiva en el *banlieue* de Fontenay-sous-Bois. Seis años antes, el artista británico Stephen Willats había expuesto de manera similar paneles con textos y fotografías a lado de los elevadores de cada uno de los veinte pisos de las torres Brentford, un conjunto de edificios en el Green Dragon Lane Estate al oeste de Londres. Cada panel de *Brentford Towers* (1985) de Willats incluía fotografías y citas de discusiones grabadas durante un periodo de tiempo entre el artista y quince residentes acerca de objetos que tienen un significado particular para ellos y objetos que podían ver desde sus ventanas. Estas discusiones y paneles buscaban estimular una mayor interacción entre los residentes, resultando en la solución comunal de problemas prácticos así como en la unión de las personas. De manera similar, el colectivo danés Superflex buscaba facilitar intercambios entre residentes de la unidad habitacional Coronation Court en Liverpool en el año 2000 ([fig.34](#)) al proveer capacitación, un estudio de grabación para televisión y acceso a (así como publicidad a través de) la plataforma en internet de los artistas (el servidor Superchannel). Los residentes terminaron poniendo su propia estación,

Tenantspin.

Una exposición de 1993, 'PROJECT UNITE', juntó a varios artistas en otra unidad habitacional, la decrepita Unité d'Habitation construida por Le Corbusier en Firminy, en la región de Loire, Francia, habitada en su mayoría por una población de inmigrantes argelinos de clase trabajadora. Para esta exposición, el duo de artistas Clegg & Guttman le pidió a cada residente del edificio que donara cassettes de su música favorita, fotografió a cada uno para la portada del que escogieron y los exhibieron en una maqueta de la modernista Unité d'Habitation, disponiendo cada cassette en su correspondiente departamento. La *Firminy Music Library* aspiraba a crear lo que los artistas llamaron un 'retrato comunitario' una ambición que también podría adscribirse a *Brentford Towers* de Willats así como al Superchannel de Superflex. Dentro de 'PROJECT UNITE', Clegg & Guttman destacaron en su adopción de un 'escenario casi antropológico', como lo ha descrito Hal Foster.

Con *Monumento a Deleuze*, Hirschhorn compartió con Willats, Superflex y Clegg & Guttman un deseo por comprometerse durante un periodo de tiempo con los residentes locales de una unidad habitacional de bajo ingreso al introducir el arte como una presencia viva dentro de su espacio y experiencias cotidianas, sobreponiéndose a la división tradicional entre el público que asiste a las galerías y aquellos que normalmente no están en contacto con el arte contemporáneo. Sobre todo, de manera similar,

Hirschhorn también buscaba fomentar las interacciones entre los residentes al ubicar el *Monumento a Deleuze* afuera y así abrir espacios comunales en los que los individuos pudieran encontrarse, hablar y ver videos. (Estos espacios también parecen ser similares, en su convivencia, con aquellos establecidos por los artistas 'relacionales' defendidos por Bourriaud.) Las diferencias centrales, no obstante, entre *Monumento a Deleuze* y los proyectos participativos de Willats, Superflex y Clegg & Guttman tienen que ver con cómo Hirschhorn nunca estuvo interesado en crear un retrato comunitario que, de alguna manera, reflejara los gustos e intereses de los residentes ni en sustituir las imágenes negativas de violencia y carencia asociadas con un barrio por un entendimiento más a profundidad del mismo, o con una proyección más alegre (una meta que habría cumplido con las expectativas de las operaciones de cambio de imagen asociadas estrechamente con el programa Capital de la Cultura).

A diferencia de Willats y Superflex, o de la mayoría de las prácticas del 'nuevo género de arte público', Hirschhorn no buscaba, sobre todo, escuchar y darle voz a una población desfavorecida. *Passages*, el video de Masséra hecho con jóvenes de la Cité Champfleury, sin duda permitió que sus voces fueran oídas junto a la de Deleuze en la biblioteca-pabellón: las escuchamos leyendo en voz alta textos que ellos escribieron y nos adentramos en sus preocupaciones e intereses, que van desde la vida en el barrio, actividades cotidianas, racismo, fe, el ascenso de la extrema derecha



en Austria y la victoria de Francia en la copa del mundo de 1998. De manera similar, la transmisión de Gramsci Radio en *Monumento a Gramsci* recordaba a Tenantspin, y durante mi visita, invitados y visitantes estaban discutiendo la política de cateos y perfil racial del departamento de policía de Nueva York. Pero *Passages* y la estación de Gramsci Radio eran, cada una, un elemento entre muchos otros en los respectivos proyectos de Hirschhorn, y el artista delegó su producción a otros.

Hirschhorn ha argumentado que una obra como el *Monumento a Deleuze* podría ser instalada en cualquier lugar de Europa: su transportabilidad 'mental' es crucial. ¿Esto significa que Hirschhorn puede ser acusado, quizás por los defensores del 'nuevo género de arte público', de crear una escultura pública pasada de moda que es 'impuesta' en un lugar, sin importar sus especificidades o su población? ¿Es por esto que la asociación de residentes de la Cité Louis Gros escribieron una carta de rechazo en respuesta a una carta 'informándoles que se construiría un proyecto de Thomas Hirschhorn en la plaza central de la Cité con motivo de “La Beauté” 2000’? La crítica y curadora Maria Lind ha objetado los proyectos de Hirschhorn justo bajo estas bases. Dado que los *Monumentos* de Hirschhorn son concebidos de antemano, ha argumentado, el único rol disponible para un participante local es el del 'ejecutor' más que el del 'co-creador'. La autonomía de la obra, defendida por Hirschhorn como una característica fundamental de

una obra que puede existir con o sin la participación de otros, es tan opuesta a la perspectiva de Lind como a la de Lacy o la de Bourriaud. En efecto, la definición de belleza de Hirschhorn como la 'capacidad de pensar' difiere igualmente tanto de la idea de Jean de Loisy de los valores atemporales *así como* de su extremo opuesto, una postura 'anti-estética' que ataca sistemáticamente las nociones de belleza y autonomía como reaccionarias.

*Monumento a Deleuze* parece encarnar las aparentes contradicciones entre la autonomía y la participación, entre la autoridad y la convivencia, entre la misión individual del artista y su deseo de comprometerse con el otro. Dichas tensiones alejan la obra de Hirschhorn de proyectos participativos contemporáneos, ya sea la 'estética relacional' definida por Bourriaud, el 'nuevo género de arte público' defendido por Lacy o retratos etnográficos como *Firminy Music Library* de Cleg & Guttmann. En efecto, la misma existencia de estas contradicciones reflejan la decisión del artista, tras el fracaso de *Souvenirs du XXè siècle*, de negarse a emparejar cualquier tensión entre su voluntad y la realidad encontrada en la práctica. Cuando Hervé Laurent le informó a Hirschhorn que su *angélisme* había fallado al no tomar en cuenta la seriedad de la fractura social, de hecho, estaba atribuyendo al artista una intención que estaba más emparentada con la de la estética relacional o el arte comunitario. El mismo Bourriaud ha usado este término para elogiar al arte como un 'angélic programme' orientado a 'zurcir pacientemente el tejido relacional' roto por 'la sociedad

del espectáculo'. Del mismo modo, la retórica alrededor del arte comunitario a menudo gira en torno a nociones de ayuda y empatía, a veces hasta el grado de conjurar imágenes del artista como un chamán o curandero. Aunque distintos, ambos tipos de prácticas buscan llegar a intercambios consensuales. En el *Monumento a Deleuze* Hirschhorn aceptó el rechazo, el conflicto y el vandalismo como componentes posibles (aunque no inevitables): son incluidos entre los resultados impredecibles de la confrontación que Hirschhorn estableció con su trabajo, junto con discusiones, intercambio y colaboración. Así, es por este involucramiento humano, tanto en su forma como en su contenido, que una obra como el *Monumento a Deleuze* se relaciona con su locación específica.

### **Intenso, Complejo, Demandante**

'Fue una experiencia difícil, hermosa y demandante', concluyó Hirschhorn en su nota sobre el desmontaje del *Monumento a Deleuze*. La conjunción de tales adjetivos es recurrente en las reflexiones de Hirschhorn sobre obras colectivas como los *Monumentos*, como si las experiencias fueran bellas, interesantes, ricas e intensas exactamente porque fueron difíciles, agotadoras, complejas y demandantes. Este 'reto constante', según Hirschhorn, previene que la obra se convierta en otra forma de 'espectáculo'.

Sólo puedo tratar de imaginar, por la documentación y literatura existentes, de qué maneras la experiencia del *Monumento a Deleuze* podría haber

sido intensa, difícil o bella. Cualquier documentación carece de las impresiones, sensaciones e interacciones inherentemente subjetivas que forman el tejido de la experiencia. Durante los dos días que pasé en el *Monumento a Gramsci* observé con curiosidad las posesiones de Gramsci exhibidas en el 'Museo Gramsci'; coqueteé con DJ Baby Dee en la estación de radio del *Monumento a Gramsci*; apoyé a la asociación de residentes de Forest Houses comprando una camiseta de recuerdo; disfruté una hamburguesa en la cafetería mientras platicaba con Myrna Alvarez, quien me cocinó y sirvió la comida, así como con Lex Brown, quien estaba a cargo del taller infantil, y con otros trabajadores, residentes y visitantes. También traté de enfocarme en las conferencias diarias del filósofo Marcus Steinweg, escuché con placer las pláticas del artista Alfredo Jaar con Nadia Urbinati, especialista en Gramsci, le eché porras a los residentes que cantaron sus propias composiciones de R&B y rap y bailé, a petición de un visitante, dos canciones de Ray Charles. ¿Sin tantas actividades como las organizadas para el *Monumento a Gramsci*, el *Monumento a Deleuze* se habrá sentido así de animado? El clima en Avignon es bueno, pero no había cafetería para pasar el rato en la Cité Champfleury, así que puede que no me hubiera inclinado a permanecer mucho tiempo. (La idea de una cafetería, establecida por Hirschhorn desde el *Monumento a Bataille* en adelante, de hecho fue sugerida por los residentes de Avignon.) ¿Pero quién podría decir si me hubiera llevado o no lo suficientemente bien con

el equipo, o con otros residentes que estuvieran por ahí, para platicar con ellos sobre Hirschhorn, o 'La Beauté' o la idea de una Capital de la Cultura? ¿Me las habría arreglado para quitarme mis ansiedades clasemedieras y conversar con el otro desconocido? Esto, evidentemente, no era un problema en el *Monumento a Gramsci*, donde los neoyorquinos del centro así como los de Brooklyn y otros visitantes que hicieron el viaje a este vecindario poco familiar se mezclaron bien con los locales.

Lo que sí puede verse en la documentación del *Monumento a Deleuze*, aunque apenas como una impresión, es la dimensión afectiva de la obra de Hirschhorn, que puede entreverse en las reacciones de los residentes de la Cité Champfleury. En la película de Coraly Suard, un joven, Kamal Elkimi, recuerda que Hirschhorn le dijo que Deleuze cambió su vida. Aunque no llega tan lejos como para decir que Hirschhorn cambió la suya, concede que el artista definitivamente 'le abrió los ojos'. Otros dos hombres, identificados sólo por su primer nombre pero seguramente miembros del equipo que construyó y mantuvo el monumento, son citados en diferentes artículos del periódico. Mahmed le informa a la crítica Elisabeth Lebovici, de *Libération*, que sólo 8,000 personas viven dentro de las murallas de Avignon, mientras que 80,000 residen fuera. Salim se queja con otro periodista que 'la cultura en esta ciudad nunca va más allá de las murallas. Creen que no somos gente normal. Para ellos, Avignon sólo es el centro de la ciudad y eso es todo. ¡Y eso es lo que no es normal!' A

otro reseñista, Salim le confía que 'no estoy interesado en el arte contemporáneo, lo hice por Thomas'.

Para la mayoría de los periodistas, estas exclamaciones atestiguan el supuesto *impacto* de la obra en la población de la Cité Champfleury, pero esta clase de evaluación sugiere resultados, si no mensurables, sí concretos, del tipo que impulsa a las artes comunitarias más que a los proyectos de Hirschhorn. Para Hirschhorn, la dimensión afectiva de los intercambios humanos, los diálogos y los malentendidos parecen haber sido tan importantes en el *Monumento a Deleuze* como la información provista sobre el filósofo. Esta dinámica hubiera reflejado la estructura del mismo *Monumento a Deleuze*, que incluía un altar como un homenaje 'privado', 'de corazón' (como el artista lo describió), así como espacios públicos de discusión y celebración colectiva, combinados, en el caso de la biblioteca, con la posibilidad de aprender más sobre el filósofo. (El *Monumento a Deleuze*, de hecho, habría de ser el único de la serie en incluir un altar, que sería reemplazado en los siguientes dos *Monumentos* con una exposición.) Por su parte, Deleuze, en *Abécédaire*, insiste en que los conceptos nunca están desconectados ni de los *percepts* (sentidos) o de los *affects* (emociones). Es por eso que, según Hirschhorn, hay múltiples lecturas de la filosofía, incluyendo aquellas en las que es entendida tan emocionalmente como conceptualmente, si no es que más.

Si los niños de la Cité Champfleury se refirieron a Deleuze como un amigo del artista, si los adolescentes entendieron su filosofía tan bien como captaron las motivaciones de Hirschhorn para construir el *Monumento a Deleuze* fuera de las murallas de la ciudad o si lo ayudaron a construirlo porque les pagó o porque les caía bien como persona, me parece, es irrelevante. Que la 'belleza' de la filosofía radique en la posibilidad de lecturas filosóficas y no filosóficas se debe, según Deleuze, a que no hay necesidad de entenderlo todo. Así como Hirschhorn, Deleuze asume el personaje del fan al reinterpretar las ideas de sus filósofos favoritos para mantenerlas vivas, en vez de analizarlas críticamente a través de una interpretación textual convencional. Todo el mundo puede encontrar respuestas a sus intereses específicos en un texto o en una conferencia, como fue sugerido por el cambiante, fragmentario y polifónico altar a Deleuze. Hirschhorn pudo haber 'abierto los ojos' de Kamal, Mahmed o Salim únicamente por lo que ellos estaban interesados en ver por sí mismos. Deleuze imaginaba sus conferencias como un espacio en el que cada estudiante, por sí mismo, pudiera echar mano de conceptos que desarrollara independientemente. Asimismo, Hirschhorn no busca atender directamente las necesidades y talentos de sus interlocutores, omitiendo, como Glenn Ligon observó acerca del *Monumento a Gramsci*, la historia y especificidades de la comunidad local. En este sentido, Hirschhorn no es un 'trabajador social' (como le gusta repetir), un maestro o

un etnógrafo.

*Lo que me encanta de la noción de 'obsequio' es la parte ofensiva, demandante e incluso agresiva que implica, ¡es la parte que provoca al Otro a dar más! Es la parte que implica una respuesta al obsequio, una respuesta real y activa. El obsequio o la obra debe ser un reto...*

De acuerdo con Hirschhorn, por lo tanto, una obra demandante requerirá que el participante responda con la misma cantidad de energía y compromiso. Si mantener el equipo a salvo en la *cité* requiere vigilancia constante, ¡esa es una misión en sí misma! Si ver el *Abécédaire* de Deleuze completo requiere más de siete horas de atención, ¡ahí hay un reto para ti! ¡Si llegar del centro de la ciudad de Avignon a la Cité Champfleury iba a ser una monserga, y si tomaba más tiempo y esfuerzo que visitar 'La Beauté in fabula', pues mejor!

La opinión de Hirschhorn resuena con el análisis del obsequio como un vínculo basado en la obligación del intercambio de Miwon Kwon. La discusión de Kwon sobre las prácticas participativas como obsequio, desde Joseph Beuys hasta Gabriel Orozco, gira en gran medida en torno al argumento de que los artistas, como dadores, afirman su propia superioridad sugiriendo que ellos saben cómo es que sus obras participativas pueden ayudarnos, por ejemplo, liberándonos (como Filliou y Oiticica, de hecho, esperaban). No obstante, Kwon también reconoce que el receptor puede rechazar el obsequio, dejando al dador sin poder y revelando la



vulnerabilidad inherente de la afirmación inicial de superioridad. Es más, Kwon recalca que quedarse el obsequio puede ser tan importante como corresponderlo. En este caso, 'quedárselo tiempo de más' puede ayudar a asegurar una 'continuidad de relaciones sociales'.

Estas dinámicas tan complejas y a veces tan contradictorias operaron en el *Monumento a Deleuze*. Por un lado, en todos sus *Monumentos*, Hirschhorn obliga a los participantes y espectadores a unirse a un régimen excesivo de amor, energía y compromiso. (No cabe duda que el compromiso colectivo de todos en el *Monumento a Gramsci* me hizo querer pasar más tiempo ahí.) Por el otro lado, los frágiles materiales del *Monumento a Deleuze* y su estatus precario, en tanto que estaba 'expuesto' a la imprevisibilidad del espacio público, lo dejó abierto al rechazo y la destrucción. Tras la negativa de los residentes de la Cité Louis Gros, que objetaban que la obra de un artista les fuera impuesta en su espacio residencial, Hirschhorn tendría cuidado al ajustar el tono de sus posters e invitaciones iniciales en proyectos subsecuentes. La carta informativa para el *Monumento a Deleuze*, bosquejada por los organizadores de la exposición, había anunciado que 'Thomas Hirschhorn ha elegido instalar su obra en el corazón de la Cité Louis Gros [...] Al artista le gustaría conocer a los residentes locales para platicar con ellos sobre un proyecto en el que le gustaría involucrarlos'. En contraste, el poster y folleto de invitación para *Musée Précaire Albinet* de 2003, diseñado por el propio

Hirschhorn, describía la idea del proyecto antes de subrayar que era '¡para y con los residentes!' y pedía su ayuda: '¡Te necesitamos! ¡Todos son bienvenidos!' Su solicitud está más cerca de la retórica de la debilidad y la súplica en *Les Plaintifs, les bêtes, les ridicules*, subrayando la vulnerabilidad del artista.

Otra consecuencia, quizás, de los problemas causados por la mediación de terceros en el *Monumento a Deleuze* por el equipo de exposición de 'La Beauté' (en ausencia del artista) sería la insistencia de Hirschhorn por tratar directamente con los residentes, por sí solo, 'uno a uno', como una 'minoría' haciendo eco, por lo tanto, del constante enfoque de Deleuze en 'volverse menor' como medio para contraponerse a las categorías fijadas. Además, al rentar un departamento en la unidad habitacional de bajos ingresos donde produjo su *Monumento a Bataille* en Kassel en 2002, o a una cuadra de Forest Houses en South Bronx para el reciente *Monumento a Gramsci*, Hirschhorn se posiciona, inevitablemente, como un forastero. Estas elecciones aislaron a Hirschhorn y le permitieron restar importancia a la posición superior del artista como 'dador' de arte público, al mismo tiempo que mantenía la autoridad del artista-trabajador-soldado, el líder apasionado peleando por el derecho de la obra a existir.

Además de pedirle a los participantes que correspondieran, Hirschhorn le confió a los residentes la responsabilidad de mantener el *Monumento a Deleuze*. En la estimación de Kwon, 'toma cierto compromiso y vigilancia cumplir con la obligación de *mantener* un

obsequio'. Para pedir semejante compromiso y vigilancia, Hirschhorn se daría cuenta que él tenía que ser el primero en dar su trabajo, su tiempo y su compromiso. Hirschhorn llegó a entender por completo que ayudar a los residentes a cuidar del proyecto (y desmontarlo) era una muestra de respeto. En el *Monumento a Gramsci*, Lex Brown me confirmaría que probablemente ella no estaría dispuesta a pasar dos meses trabajando siete días a la semana sin parar en su caso, dando talleres a niños si el artista no estuviera dispuesto a hacer lo mismo. Esta clase de 'máquina' monumental' (como Hirschhorn llamó al *Monumento a Bataille*) sólo podía operar bajo la entregada presencia del artista, sus colaboradores invitados de tiempo completo (un asistente, un 'embajador' y un filósofo, todos viviendo cerca de Forest Houses) y los empleados residentes. Es por esto que la obra de Hirschhorn después del *Monumento a Deleuze* estuvo menos 'basada en la participación' que en lo que él ha llamado 'presencia y producción'. Aquí es donde creo que Hirschhorn se desvió por completo del enfoque de la 'estética relacional' acerca de la convivencia y se acercó al 'nuevo género de arte público' definido por Lacy como un compromiso responsable, continuo, 'laborioso', 'emocional y físico'.

## **Persistencia y Precariedad**

### **Presencia**

'Si hubiera estado todo el tiempo en Avignon', admitiría Hirschhorn a Alison Gingeras, 'podría haber visto el

*Monumento a Deleuze* hasta el final de la exposición'. En repetidas ocasiones, el artista ha atribuido el desmontaje adelantado de esta obra a su presencia discontinua e insuficiente en el lugar. En consecuencia, con el *Monumento a Bataille*, 'la decisión más importante era estar ahí durante todo el periodo de exposición'. Su presencia continua le permitió al artista abordar tres distintos asuntos prácticos centrales a su obra. En primer lugar, el artista decidió estar presente como un cuidador que prende la electricidad, revisa que las videocaseteras estén funcionando y monitorea la condición física de las construcciones. Durante el *Musée Précaire Albinet*, Hirschhorn se encontró a sí mismo limpiando el lugar al final de cada día. Para el *Monumento a Bataille* supervisó a un equipo designado responsable de las reparaciones de la escultura y reparó las otras construcciones él mismo. A partir del *Monumento a Deleuze*, Hirschhorn ha logrado asegurar salarios adecuados para todos aquellos residentes empleados en sus proyectos y también ha actuado como un gerente, respondiendo a las necesidades y preguntas de sus empleados.

Además, estar en el lugar durante el *Monumento a Deleuze* le hubiera permitido al artista darse cuenta y responder a la desaparición de la videocasetera de la biblioteca. Esta toma de decisión en el momento constituye el segundo tipo de labor que una presencia continua hubiera permitido. Por ejemplo, para el *Musée Précaire Albinet*, Hirschhorn fue capaz de resolver, junto con su equipo, el hecho de que a algunos visitantes les

abrieron sus coches estacionados durante los días de la inauguración de la obra. Después de consultarlo, decidieron poner un estacionamiento con guardias de seguridad. Como recuerda el director del proyecto, Yvanne Chapuis, estos procesos de 'ajuste' serían 'necesarios, incluso esenciales' durante las ocho semanas del *Musée Précaire Albinet*. Estando allí, el artista podría responder a incidentes tan inesperados así como a los problemas diarios, incluyendo tensiones con su equipo y comportamientos reticentes u hostiles en la *cité*. En tercer lugar, estar en el lugar de exposición cada día le proveía de condiciones para la discusión y el diálogo constante, 'de minoría a minoría'.

Aceptar la realidad tal como es no significa aprobar el robo, explicó Hirschhorn; simplemente significa decidir hacer un proyecto en un vecindario donde actos delictivos como esos pueden ocurrir. Asumir la responsabilidad de una decisión como esta ha implicado, sobre todo, no llamar a la policía. Cuando los electrónicos fueron robados el día antes de la inauguración del *Monumento a Deleuze* o cuando se metieron al departamento de Hirschhorn en Kassel en la primera semana del *Monumento a Bataille*, se dio cuenta que encontrar una solución alternativa a contactar a la ley le permitiría afirmar su autoridad personal y ganarse la confianza de los residentes. En ambos casos fue capaz de persuadir a los sospechosos de simpatizar con su posición y las cosas robadas fueron devueltas. Si esta táctica no hubiera tenido éxito, Hirschhorn ha admitido, hubiera sido una señal de que

el proyecto estaba 'fuera de lugar' con la realidad local.

La presencia y energía del artista fueron requeridas posteriormente para llevar a cabo los programas del *Monumento a Bataille* o el *Musée Précaire Albinet* día a día. *Monumento a Bataille*, por ejemplo, no sólo incluyó espacios más variados, más numerosos y más grandes que el *Monumento a Deleuze*, también albergó eventos diarios como la producción de un reportaje corto por jóvenes residentes en un estudio de televisión especial que después fue transmitido en un canal de televisión local, y talleres ocasionales con autores invitados de antemano por Hirschhorn. En su recuento del *Monumento a Bataille*, Hirschhorn se queja que siempre estaba terminándosele la energía. No tenía el aguante para supervisar la producción diaria de películas, las cuales a veces carecían de 'intensidad' o 'vitalidad', porque no habían habido suficientes discusiones con anterioridad. También estaba demasiado ocupado para animar a los residentes a que organizaran sus propios talleres, como tenía la esperanza que harían. El calendario de eventos para el *Musée Précaire Albinet* en Aubervilliers, el *Biljmer Spinoza-Festival* (2009) en Amsterdam o el *Monumento a Gramsci* en Nueva York sería todavía más intensivo y demandante, lo que significaba más series de actividades regulares, desde la instalación de exposiciones semanales hasta conferencias, debates y talleres de escritura e infantiles, hasta la producción de un periódico diario, la representación de una obra de teatro (en Amsterdam y en Nueva York) y un programa

diario de radio y clases semanales de arte (en Nueva York). *Monumento a Gramsci* y *Biljmer Spinoza-Festival*, como el *Monumento a Bataille*, incluían una cafetería mantenida por los residentes, mientras que en el patio principal de la *cité* de Aubervilliers se organizaban comidas colectivas. Se requirió personal extra para la construcción y mantenimiento de diferentes espacios, y los residentes también podían involucrarse en otras actividades además de dar la vuelta por la cafetería (en Amsterdam y Nueva York, los visitantes podían escuchar las conferencias desde el bar). Esta mezcla de espacios, así como de varias oportunidades y grados de involucramiento, podría haber sido en respuesta a la pobre asistencia que registraron algunas actividades en el *Musée Précaire Albinet*, pese a los persistentes intentos del artista por alentar el entusiasmo de los residentes jóvenes. En cualquier caso, estas experiencias dan la impresión de haber sido más 'complejas' e 'intensas' que las del *Monumento a Deleuze*, donde a los residentes, una vez que estuvo construido, se les ofrecía poco qué hacer aparte del mantenimiento de la obra y saludar a los pocos visitantes que llegaban de fuera. Puede ser que, como la inauguración del *Monumento a Deleuze* constituyó su momento más intenso, Hirschhorn haya decidido introducir otros eventos y actividades en sus proyectos subsecuentes a fin de facilitar repetidamente los encuentros entre diferentes públicos y para mantener un enfoque común para los residentes y los visitantes.

Además, el trabajo previo a la construcción del

*Monumento a Bataille*, *Musée Précaire Albinet*, *Biljmer Spinoza-Festival* o el *Monumento a Gramsci* buscaba anticiparse al tipo de rechazo con que se había encontrado el *Monumento a Deleuze* poco más de tres meses antes del inicio de su construcción. Para el *Monumento a Bataille*, Hirschhorn viajó regularmente a Kassel a fin de conocer a colaboradores potenciales antes de elegir la locación. Conocer a Lothar Kannenberg, el carismático director de un gimnasio de boxeo para jóvenes, determinó para Hirschhorn la elección del conjunto de departamentos Friederich Wöhler y sirvió para el artista como punto de partida para convencer a los residentes de involucrarse en el proyecto. Encontrar el apoyo de infiltrados en la comunidad con bastante antelación previa a cada proyecto se volvería una fase vital en obras como el *Musée Précaire Albinet* o el *Monumento a Gramsci*. Como concluyó Hirschhorn, el *Monumento a Deleuze* le ayudó a entender que la gente contaba mucho más que el sitio elegido para la locación de la obra.

## **Mantenimiento, Aparición**

Persistencia y tenacidad, forcejeo y resistencia.

Levántate, aguanta y sigue hasta el final, continúa y cumple tus promesas. Mantente presente, despierto, alerta. Extiende los límites de la obra hasta el final, extiende tus propios límites. Cuida de la obra, agótate. El vocabulario usado por Hirschhorn para describir proyectos como los *Monumentos* es tanto físico como mental, como si la urgencia y el compromiso pudieran



ser expresados a través de los límites del cuerpo mismo. (Las misiones del artista también son llevadas a cabo persistentemente en sus prolíficos escritos, pláticas y entrevistas, que a menudo repiten y repasan sus temas y preocupaciones, como para seguir afirmando su relevancia.) Aunque las obras de Hirschhorn en el espacio público desde principios de los 90s han escenificado la precaria dinámica entre la aparición y la desaparición, el *Monumento a Deleuze* fue el primero en enfatizar la crucial importancia del mantenimiento la actividad física y colectiva de prolongar el momento de aparición; las implacables y repetitivas actividades necesarias para prevenir temporalmente su desaparición. Como Deleuze explica en *Abécédaire*, el pensamiento 'activo' sólo puede contraatacar las 'fuerzas reactivas' afirmando las fuerzas vitales ('puissances'), la energía, la libertad y la alegría contra los poderes ('pouvoirs') que buscan contener, de una u otra manera, estas fuerzas. Más que fallar en liberar estas fuerzas, el desmontaje adelantado del *Monumento a Deleuze* sugirió que estas fuerzas, simplemente, habían llegado a un punto de agotamiento.

'¿Después de la revolución, quién va a recoger la basura el lunes por la mañana?', se preguntaba la artista feminista Mierle Laderman Ukeles en su 'Maintenance Art Manifesto' de 1969. Si la obra vanguardista, según Ukeles, tradicionalmente celebraba la idea de progreso caracterizado por la creación, originalidad, innovación, cambio y emoción su arte abordaría temas del mantenimiento, que buscara 'mantener alejado al

polvo', preservar lo nuevo, mantener el cambio, proteger al progreso y 'renovar la emoción'. Aunque la obra de Hirschhorn es muy diferente de los performances de mantenimiento de Ukeles de finales de los 60s y principios de los 70s, su creciente consciencia de la vital importancia de tareas tan banales, aburridas y repetitivas resonaba con sus intereses teóricos.

Hirschhorn a menudo usa la palabra 'cuídate' como una forma de despedirse en sus correos electrónicos y cuando habla del mantenimiento de su obra; el 'Maintenance Art Manifesto' de Ukeles fue escrito para una propuesta de exposición titulada 'Care'.

En su tratado de 1958, *La Condición Humana*, recomendado por Hirschhorn como un libro clave para el pensamiento político, Hannah Arendt ya había distinguido al *trabajo* las actividades creativas de los artesanos, arquitectos e ingenieros que se orientan a producir objetos duraderos de la *labor*, que concierne a todas las actividades de mantenimiento necesarias para la supervivencia diaria del cuerpo físico cocinar, limpiar y cuidar de los niños entre otras. El tercer tipo de actividad crucial para la condición humana según Arendt, la *acción*, comparte con la labor el hecho de que no produce un objeto. A diferencia de la labor, Arendt argumentaba, la acción es una actividad fundamentalmente interpersonal, pública y política que puede tener consecuencias de larga duración. La acción supone juicios y responsabilidades colectivas, y toma lugar en un 'espacio de aparición' que 'surge' cuando los seres humanos se reúnen para discutir, tomar

decisiones y actuar de común acuerdo. Yo considero al *Monumento a Deleuze* como la primera obra de Hirschhorn en juntar los tres campos de actividad que Arendt definió como fundamentales para la condición humana. Los *Monumentos* de Hirschhorn no sólo suponen trabajo así como labor, también permiten un 'espacio de aparición'. En el caso del *Monumento a Deleuze*, un espacio de discurso y acción política cobró vida en la Cité Champfleury. Para Hirschhorn, 'estar ahí' a menudo ha significado 'estar con'. Construido sobre una plataforma donde el *Merzbau* de Schwitters hubiera estado, los visitantes de *Kurt Schwitters-Platform* de Hirschhorn (concebido en 2000 y construido en 2011) eran invitados a conectar mentalmente con esta obra destruida del artista, así como estar frente a un altar a Deleuze era una manera de pensar sobre y con el filósofo. Con el *Monumento a Deleuze* este 'estar con' se volvió, además, un 'estar junto', permitiendo posteriormente que el arte y la filosofía fueran puestas en acción de una forma 'concreta', por usar la terminología de Deleuze.

Otras prácticas artísticas de los 60s y 90s también han invocado metafóricamente el 'espacio de aparición' Arendtiano al desarrollar formas precarias más que efímeras cuya inestable existencia física es determinada por acciones y decisiones humanas. Las formas en sí mismas sugieren que escenifican su propio potencial de desaparición, tal como el espacio de acción y discurso de Arendt puede esfumarse tan pronto como apareció 'con la dispersión' de los seres humanos que

se habían reunido cuando las acciones y el discurso compartido llegaron a un fin. Cuando Gabriel Orozco dispuso *Caja de Zapatos Vacía* como su única contribución a la exposición 'Aperto' en la Bienal de Venecia de 1993, o cuando Martin Creed simplemente arrugó una hoja de papel tamaño carta para *Work no.88* (1994), o cuando Francis Alÿs empujó un bloque de hielo por las calles de la Ciudad de México hasta que se deritió por completo en *Paradojas de la Praxis I* (1997), dichas intervenciones casi imperceptibles parecieron enfocarse en un intervalo similar entre la aparición y la desaparición. Aunque la estética del exceso de Hirschhorn es muy diferente de los fugaces gestos de estos artistas, para mí, los cuatro indican una sensibilidad por la 'belleza de la precariedad' como un 'movimiento' a ser interpretado, como un 'instante' a ser capturado por usar los términos de Hirschhorn. El uso de materiales comunes y humildes, y la fragilidad de estas construcciones permiten un estado de alerta intensificada ante el mundo. Las obras de todos estos artistas se rehusan a intimidar al espectador y gentilmente se burlan de las pretensiones artísticas de lo eterno y lo monumental. Mientras que la precariedad en la obra de Filliou y Oiticica ha sido presentada como una alternativa liberadora ante el conformismo dominante de la sociedad de consumo (y, en el caso de Oiticica, ante un régimen represivo dictatorial), dichas tácticas en los 90s parecen reflejar un interés particular por crear 'espacios de aparición' precarios en los intersticios más que en los márgenes de la

desaparición del capitalismo contemporáneo.

Aunque la futilidad de acciones tan precarias como las de Orozco, Creed y Alÿs los acercan a la estética del perdedor o el idiota, nunca fueron patéticos ni cínicos. Revelaron una fe persistente en el potencial transformador del arte como experiencia, aunque sea ínfimo. En ese sentido, este valor positivo de la precariedad ofrecía una alternativa al uso negativo que se hacía del término en debates sobre la precariedad del empleo a finales de los 90s y principios de los 2000s. Cuando el sociólogo Pierre Bourdieu expresó su apoyo a una huelga de obreros desempleados en Francia en 1997, por ejemplo, lamentó el hecho de que la creciente erosión de estabilidad laboral en Europa y Norteamérica haya llevado a una apatía despolitizada ante la ausencia de las bases materiales y existenciales requeridas para rebelarse contra condiciones de vida tan inestables, sin mencionar construir un futuro viable. En respuesta a estos debates, que eran particularmente acalorados en Francia, Hirschhorn decidió reapropriarse del término 'precario' porque simplemente estaba harto de escuchar que era usado negativamente. La inclusión, en dos obras de 2010 y 2011, de la frase 'Les précaires sont sur le pied de guerre' ('Los precarios están en pie de guerra') escrita en una manta, apuntaba a un cambio en el debate político de la primera década del siglo XXI. Tomada de un periódico o una pancarta, esta frase sugiere cómo los manifestantes desempleados y anti-precariado de inicios del siglo XXI le darían cada vez más voz a sus preocupaciones y adoptarían el término

como una autodenominación positiva.

Para 2010 los *précaires*, efectivamente, habían abierto su 'espacio de aparición' fuera del campo tradicional del activismo sindicalista centrado en la figura del trabajador asalariado. Significativamente, dichos movimientos de un creciente *precariat* intentaron, como explica Gerald Raunig, establecer alianzas sorpresivas entre una variedad de trabajadores, desde diseñadores web freelance hasta trabajadoras domésticas inmigrantes. Estoy de acuerdo con Hal Foster en que es precisamente 'a lo largo de esta interfaz' que Hirschhorn 'situó' proyectos como el *Monumento a Deleuze*, en el que confrontó el estatus 'precario' del artista y de la obra de arte con la realidad experimentada por una población precaria. De manera más directa, Hirschhorn ofreció un trabajo pagado a residentes desempleados; en otro nivel, el *Monumento a Deleuze* los tomó en serio como un público del arte contemporáneo, la cultura y la filosofía. Además, como el filósofo Jacques Rancière subraya en su intercambio de 2009-2010 con Hirschhorn, la presencia del artista y de la obra sobre un tiempo continuo establece un marco temporal específico en el cual construir un espacio de aparición 'afirmando la habilidad de cualquiera para ver, producir y pensar'. Una 'temporalidad fluctuante', según Rancière, le permitió a la práctica de la 'presencia y producción' de Hirschhorn operar tanto en el entronque entre su trabajo y la 'experiencia de trabajo' de otros, *así como* en la unión entre su tiempo libre y el 'tiempo de ocio' de otros, en

un impredecible movimiento de ida y vuelta típico de las 'formas actuales de precariedad e intermitencia' en el mercado laboral. 'Hacer que tiempos diferentes sean iguales', observa Rancière, es lo que permite 'crear espacios públicos' a la obra de Hirschhorn. Mi experiencia temporal del *Monumento a Gramsci* me permitió compartir un espacio de aparición con el artista, los residentes de Forest Houses, los ponentes invitados y otros visitantes, y conmoverme por la energía pura y vibrante de la obra. Aunque el *Monumento a Gramsci*, a diferencia del *Monumento a Deleuze*, fue financiado generosamente (por la Dia Art Foundation, así como otras fundaciones y patrocinadores privados) y concebida con la completa aprobación y apoyo financiero de las autoridades de Nueva York, aun así estableció un espacio igualmente precario, dado que su supervivencia y éxito dependió en gran medida de la buena voluntad, la participación y las decisiones de todos los involucrados.

Mientras he reflexionado sobre el vocabulario formal y discursivo del trabajo, labor y acción de Hirschhorn, varias imágenes de 2011 se me vienen a la cabeza: el campamento de *los indignados* en Puerta del Sol en Madrid; tiendas de campaña en la protesta Occupy Wall Street en Nueva York; cuerpos apiñados acampando día y noche en la plaza Tahrir durante la primavera árabe. Ellos hablan de un deseo de dar vida a un 'espacio de aparición' y, sobre todo, de mantenerlo por un periodo extendido de tiempo. A diferencia de las marchas políticas tradicionales, manifestaciones o

acciones callejeras, esta nueva generación de expresión política se enfoca en la ocupación del espacio y el tiempo. En primer lugar, la ocupación del espacio en un periodo de tiempo constituyó, como William J.T. Michael ha establecido, 'una demanda por derecho propio, una demanda por la *presencia*, una insistencia por ser escuchado antes de que se haga cualquier exigencia política'. Mitchell percibe directamente este espacio como el 'espacio de aparición' resumido por Arendt hasta el punto en que 'va antes que la política' y marca 'un espacio potencialmente revolucionario y constitutivo de reunión, discurso y acción'. En segundo lugar, la ocupación también era concebida como 'un arte de la duración y la resistencia' que suponía aguantar lluvias, agotamiento y violencia policial. 'En el pequeño parque Zuccotti como en la plaza Tahrir', señala Mitchell, 'brotaron instalaciones médicas, servicios de comida, bibliotecas, dispensarios y centros de comunicación'. Aquí, el mantenimiento se volvió tan importante como la aparición.

De manera significativa, como ha señalado Judith Butler, dichos movimientos recalcaron 'las dimensiones corporales de la acción' y lo que 'une' estos cuerpos allí juntos; en otras palabras, 'sus condiciones de persistencia y de poder'. Butler ha criticado la separación de la labor y la acción en Arendt, la cual está modelada en la polis griega, donde la labor es llevada a cabo por mujeres y esclavos, quienes son excluidos de la esfera pública. En contraste, Butler ha argumentado que el 'espacio de aparición no pertenece a una esfera



de la política separada de una esfera de la supervivencia y de la necesidad'. En la plaza Tahrir, los cuerpos 'aunaron fuerzas' tanto como 'durmieron en público': estaban siendo 'vulnerables y exigentes al mismo tiempo', y eran iguales al aparecer juntos.

Es en esta mezcla de precariedad y poder, yo diría, que el *Monumento a Deleuze* es afín a dichas acciones políticas de ocupación. La 'belleza de la precariedad', para usar de nuevo la frase del artista, es que es 'vulnerable y demandante' *al mismo tiempo*, como dice Butler, dependiente y combativa *al mismo tiempo*. Las reflexiones de Butler sobre la ocupación vienen de su definición inicial de la precariedad como el instante en que fallamos en existir en 'el momento de ser abordado' por el otro; este riesgo de fracaso constituye una 'condición compartida de precariedad' que 'sitúa nuestras vidas políticas'. Significativamente, la definición de Butler recuerda la discusión de Deleuze sobre la Ética de Spinoza: 'Un cuerpo afecta otros cuerpos, o es afectado por otros cuerpos; es esta capacidad para afectar y ser afectado lo que también define a un cuerpo en su individualidad'. *Monumento a Deleuze* llevó el intento de Hirschhorn por 'unirse al espacio de lo precario' más que cualquiera de sus obras previas al inscribir dicho intento en este nexo existencial de cuerpos persistentes y sensibles, de afecto e individualidad. De Spinoza a Deleuze y Gramsci, Hirschhorn siempre ha estado interesado en filosofías que consideran al ser humano como un estado de transformación móvil, cambiante y, sobre todo,

compartida. A fin de cuentas, para resistir las 'fuerzas reactivas' de la sociedad, según Deleuze, la filosofía y el arte deben desarrollarse en la diversidad, pluralidad y singularidad de devenires tan contingentes.

Al escribir sobre la precaria belleza del *Monumento a Deleuze* no he intentado ni mitificar su prematuro final ni llenar el vacío de mi encuentro fallido con anhelo nostálgico. Diría que la historia de su creación y destrucción, por la cual descubrí esta obra en forma de su documentación, revela su significado de la misma manera que la acción es revelada a través de la narración. Como explica Arendt, 'la acción casi nunca logra su propósito', pero "produce" historias... tan naturalmente como la invención produce cosas tangibles'. La precariedad del *Monumento a Deleuze* actualmente yace en esta intersección entre las historias y las 'cosas tangibles'. Tras desaparecer lo tangible, sólo quedan las historias. Mi memoria de las historias se inserta en la 'red de relaciones', como la llama Arendt, de otras memorias de aquellos que construyeron y desmontaron el *Monumento a Deleuze*, aquellos que lo visitaron, aquellos que escucharon de él y aquellos otros que, como yo, leyeron sobre él.



1. Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
vista de la escultura de Gilles Deleuze en 'La  
Beauté', Avignon, 2000



2. Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
de izquierda a derecha: vista del altar, la  
biblioteca, la escultura de Gilles Deleuze y la  
'piedra filosofal'



3. Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
vista de la 'piedra filosofal'



4,5.Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
 vista y detalle del altar



6. Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
detalle del altar





7. Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
detalle de uno de los letreros del altar





8,9.Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
vista de la escultura y la biblioteca





12,13. Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
 vista de la biblioteca y detalle de uno de los  
 anaqueles



14. Thomas Hirschhorn  
*Monumento a Deleuze*, 2000,  
detalle de uno de los videos de la biblioteca





15. Thomas Hirschhorn  
*Ferrari-Galerie*, 1994,  
toalla de baño, barras de acero, cartón, papel,  
madera, cinta, impresos, plástico, dimensiones  
variables,  
Civitella d'Agliano, Italia, 1994



16,17. Thomas Hirschhorn,  
*Escultura-Ordenamiento-Estación*, 1997,  
 madera, cartón, plástico, cinta, impresos, papel  
 aluminio, luces, monitores, dimensiones variables;  
 vista de la obra en Varsovia, 2004,  
 detalle de la obra bajo el Métró Stalingrad en  
 París, 2001



18. Thomas Hirschhorn,  
*Monumento a Spinoza*, 1999,  
madera, cartón, cinta de precaución, plástico,  
impresos, papel aluminio, luces, monitores,  
libros, dimensiones variables,  
en 'Midnight Walkers and City Sleepers',  
Amsterdam, 1999



19,20. Thomas Hirschhorn,  
*Jumbo Spoons and Big Cake*, 2000,  
 madera, cartón, cinta, plástico, impresos, papel  
 aluminio, cadenas, luces, monitores, videos,  
 libros, cubetas, dimensiones variables,  
 en 'Dionysiac: Art in Flux',  
 Centre Georges Pompidou, Paris, 2005





21,22. Thomas Hirschhorn,  
*Monumento a Bataille*, 2002,  
vista de la escultura y del bar,  
en Documenta 11, Kassel, 2002



23,24. Thomas Hirschhorn,  
*Musée Précaire Albinet*, 2004,  
 vista de la instalación de un modelo de Le  
 Corbusier y y vista de la inauguración con una  
 obra de Kasimir Malevich,  
 Cité Albinet, Aubervilliers, 2004



25,26. Thomas Hirschhorn,  
Musée Précaire Albinet, 2004,  
vista de la instalación de una obra de Andy Warhol  
y vista del taller para niños durante la  
exhibición de una obra de Fernand Léger,  
Cité Albinet, Aubervilliers, 2004



27,28. Thomas Hirschhorn,  
*Monumento a Gramsci*, 2013,  
 Forest House, South Bronx, New York;  
 Thomas Hirschhorn con el equipo del graffiti en el  
*Monumento a Gramsci*, 30 de junio de 2013





29.Kurt Schwitters,  
*Merzbau*, 1933,  
papel, cartón, yeso, vidrio, espejos, metal,  
madera, piedra, varios materiales pintados,  
instalación eléctrica, aproximadamente 393 x 580 x  
460 cm,  
vista de la obra en 1933



30. Hélio Oiticica,  
*Parangolé P15 Capa 11 - Incorporo a revolta (Yo encarno la revuelta)*, 1967, piel, plástico, tela de algodón, estera de paja, 90 x 60 x 10 cm, usada por Nildo de Mangueira



31. Robert Morris,  
*Scatter Piece*, 1968,  
fieltro, cobre, acero, plomo, zinc, latón,  
aluminio,  
dimensiones variables



32. Robert Filliou,  
*Permanent Playfulness*, 1973,  
madera, ganchos, alambre, pastel, papel albanene,  
papel fotográfico, cartón,  
35 x 75 x 3cm





33. Mike Kelley,  
*Moaner*, 1990,  
alfombra tejida, traste para comida de gatos  
doble, cuatro juguetes para gato,  
99.1 x 91.4 x 11.4cm



34. Superflex,  
*Superchannel*, canal de televisión por internet,  
Coronation Court, Liverpool, 1999,  
vista de Olga de Tenantspin poniendo música  
mientras sirve frijoles en un pan



35,36. Jason Rhoades,  
*The Creation Myth*, 1998,  
 vista de la instalación en Hauser & Wirth &  
 Presenhuber, Zürich, Suiza, 1998



37,38. Mark Wallinger,  
*State Britain*, 2007,  
 instalación de materiales diversos,  
 aproximadamente 5.7 x 43 x 1.9m,  
 Tate Britain, Londres, 2007