3

ESTUDIOS EMPÍRICOS RADICALES

EL SECRETARIADO BILINGÜE

Por favor, distribuya, copie, reproduzca y comparta el contenido de este fanzine cuantas veces quiera, siempre y cuando no sea con fines lucrativos.

Este fanzine cuenta con la siguiente licencia:
Licencia CC BY NC ND

ISSN:
2389-749X
(En línea)

Videos de cada autor/a de 5 minutos de duración en formato HDV.

Publicación en PDF: Contiene el material textual y fotográfico de cada edición seriada.

se compone de publicaciones híbridas que se disponen en la página de Inernet

EL SECRETARIADO/BILINGÜE ~~Y COMPUTARIZADO~~

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/
GEER@interferencia-co.net
estudiosempiricosradicales@gmail.com

Memoria en video de las conferencias de socialización: Grabación en video de las conferencias.

Traducción

Diseño Editorial y diagramación

Marco Moreno

Vanessa Cardenas

Asistencia y transcripción

Grupo de Estudios Empíricos Radicales - GEER: Camilo Sáenz, David Yanguas, Jimena Andrade

Corrección de Estilo:
Victoria Argoty.

Edición

edición No. 3:
Agosto de 2014

Autor:
Gregory Sholette

Titulo:
Arte, política, materia oscura: nueve prologos

El contenido de las publicaciones es responsabilidad exclusiva de sus autores, no es responsabilidad del Ministerio de Cultura ni de la Universidad Javeriana, pero nosotraos(www.interferencia-co.net y Grupo de Estudios Empíricos Radicales) sí compartimos enteramente la responsabilidad de lo que está aquí expuesto

AGRADECIMIENTOS:
A quienes siempre creen en este proyecto y lo han apoyado en todo momento en sus múltiples fases: Carlos Mery, Carolina Calle, Diego Benavides en el Programa de Artes Visuales de la Universidad Javeriana; André Mesquita; Gregory Sholette; Pluto Press.

A Nobara Hayakawa, Adriana García Galán y Santiago Piñol Arévalo por la lectura atenta y precisa de la propuesta, gracias a su confianza pudo materializarse.

A Victoria Argoty por su paciencia infinita con nuestros tiempos de trabajo y por su compromiso, apoyo y disposición incondicionales.

A quienes han ayudado en la gestión de los eventos y en el proceso del proyecto:
Aracely Bastidas, Vanessa Cárdenas, Marcela Cely, Susana Lyons, Marco Moreno, Santiago Moreno, Claudia Moreno, Luz Marina Nuñez Nemías Pacheco, Fanny Poveda, Lukas Rodríguez, Samir Santana, Lorena Yanguas.

A los autores que aceptaron participar de las publicaciones y los eventos:
Daniel Bejarano, Patricia Corredor, Equipo Dinamizador de ANZORC, Clara Echevarría, Nando Ely, Laura Flórez, David Gutiérrez Castañeda, Guerthy Gutiérrez, Marco Moreno, Iván Perez Mojica, María José Olmos, Sebastián Porras, Lukas Rodríguez, Paulina Varas, Renán Vega Cantor.

COLABORACIÓN:
Supresión Alternativa
EPE - Escuela Pedagógica Esperimental
www.interferencia-co.net

APOYO:
Programa de Artes Visuales,
Pontificia Universidad Javeriana
Ministerio de Cultura de Colombia

¿Y POR QUÉ ESE NOMBRE?

En enero de 2011 varias cosas se reunieron para juntarnos semanalmente hasta hoy: las traducciones al español de los libros *Insurgencias poéticas: Arte Activista y acción colectiva* de André Mesquita y *Materia Oscura, arte y política en la era de la cultura empresarial* de Gregory Sholette, así como el deseo y las ganas de estudiar y entender cómo funcionan, en nuestro contexto y con nuestras problemáticas, las prácticas que desde el arte, quieren hacer cambios en el estado de las cosas, de dónde vienen, cómo operan y cuáles cosas tenemos en común. Así que, *sin ser traductores profesionales*, comenzamos a trabajar como el Grupo de Estudios Empíricos Radicales, y desde allí formulamos este proyecto, *El Secretariado/Bilingüe*, que se propone como una estrategia de documentación, investigación y discusión de maneras de resistir a las desigualdades y exclusiones que existen en nuestro contexto, como

una posibilidad para enfrentar homogenización histórica y mediática en la que vivimos, mediante las diferentes maneras de documentación, la escritura, el trabajo con las comunidades, el apoyo a redes entre grupos afines, etc.

El nombre de este proyecto hace referencia y confirma tres cosas puntuales:

1. Las prácticas que aborda tienen un sesgo importante: todas encarnan diferentes formas de defenderse de las diferentes asimetrías que a diario vivimos en el mundo, ya sea en lo más inmediato de nuestras vidas o en escalas mayores que comprometen instituciones, gobiernos, etc. La idea de *El secretariado* hace referencia, en forma de metáfora, a la estructura de diferentes organizaciones rebeldes.

2. Un conflicto latente que el trabajador y la trabajadora cultural lleva en su propio cuerpo todo el tiempo es la dificultad para salir del círculo de explotación laboral, muchas veces establecido por sí mismo. De acuerdo con Lorey[1], "la precarización «elegida para sí» contribuye a producir las condiciones que [le] permiten [al trabajador] convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales", lo cual no se aleja de ciertas relaciones humanas que se dan por interés, sumisión, etc. Así, se busca dejar visible este conflicto al darle a *El secretariado* el apellido de *bilingüe*, de la misma forma como las personas trabajadoras en diferentes técnicas, en su mayoría mujeres, personifican la imagen del trabajador explotado.

3. Este proyecto se basa en diferentes formas de traducción, lenguaje, cultura, subjetividad, prácticas, contextos, etc. Algo como ser bilingüe, que en una época pareció ser una cualidad para "salir de pobre", hoy es simplemente un beneficio más a explotar, sobre todo en la esfera cultural (pues allí las traducciones frecuentemente se hacen sin retribución ya sea por voluntad propia o por petición), en donde "en nombre del arte" se reproducen situaciones que siembran dudas inmensas sobre lo que se hace, ya sea por que algunas disimulan un interés por ganar prestigio, imagen o

1. LOREY, Isabell, *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales, 2006.* Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>. Consultado por última vez el 8 de febrero de 2014.

inclusión en el circuito (que comparte los modos de actuación de la economía actual), o porque otras terminan por contribuir con el modelo al que se quiere oponer, aunque sea de forma voluntaria y con buenas intenciones. Se tiene el "prestigio" de ser bilingüe, pero se sigue siendo explotado. Somos conscientes de que al trabajar de la forma que trabajamos y por las razones que defendemos, tenemos que reinventar a cada instante nuestras formas de entendernos como "trabajadores y trabajadoras", de manera que podamos plantear alternativas para salir del asfixiante círculo económico de desamparo.

En Valparaíso el colectivo interferencia-co.net le preguntó a Álvaro Neira[2] *por qué él hace lo que hace* y contestó, sin pensarlo dos veces: "porque tengo una responsabilidad histórica". Esta respuesta también es la nuestra. Llamarnos *El Secretariado/Bilingüe* quiere dejar de manifiesto que hacemos lo que hacemos porque por el camino nos hacemos otras y otros; porque si no se aceptan las condiciones que están dispuestas para la vida, es obligatorio hacer algo, y por lo tanto se puede decir que *no tenemos otra opción*; esta es una apuesta *práctica*, es nuestra forma de contribuir al conflicto que vivimos, pero con la conciencia de que al hacerlo no estamos exentos de reproducir todo aquello que impugnamos.

El Secretariado/Bilingüe
Julio de 2014.

2. Entrevista realizada por interferencia-co.net en diciembre de 2013. Álvaro Neira es integrante del colectivo Espacio Santa Ana, una iniciativa autogestionada en la Iglesia Santa Ana, recuperada por este grupo en el Cerro Cordillera en Valparaíso - Chile, y que trabaja por la construcción y el fortalecimiento de colectividades y formas de vida otras que permitan y protejan la vida y la economía a escala humana.

ARTE, POLÍTICA, MATERIA OSCURA: NUEVE PROLOGOS

GREGORY SHOLETTE

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/

GREGORY SHOLETTE

Gregory Sholette es un artista y escritor radicado en Nueva York; dos de sus recientes proyectos artísticos son: "Imaginary Archive" desarrollado en Las Kurbas Center, Kiev, Ucrania y "Our Barricades" en Station Idependent Gallery en Nueva York. En 2013, junto con Oliver Ressler, co-editó "It's the Political Economy, Stupid" publicado por Pluto Press. Es autor de Dark Matter: Art and Politics in the age of Enterprise Culture, también publicado por Pluto Press en 2011. En 1995 se graduó del programa de Estudios Independientes de Whitney en Teoría Crítica. En 1995 recibió su título de Maestría en Artes de la Universidad de San Diego y en 1979 su título de Pregrado en Artes del Cooper Union. Desde 1999 hasta 2004 fue miembro de la Junta Directiva de the College Art Association. También fue co-fundador de los colectivos artísticos Political Art Documentation/Distribution (PAD/D: 1980-1988) y REPOhistory (1989-2000). Actualmente es integrante de Gulf Labor Coalition http://gulflabor.org/ y está vinculado al comité curricular de Home WorkSpace en Líbano, Beirut. Es miembro de la Escuela de Posgrados del departamento de Diseño de la Universidad de Harvard. Docente en el departamento de Artes en Queens College CUNY en donde co-desarrolló y actualmente enseña, la nueva área de concentración del programa de Maestría: SPQ (Social Practice Queens). http://www.socialpracticequeens.org/

http://gregorysholette.com
http://darkmatterarchives.net
Correo electrónico: gsholette@gmail.com

CONTENIDO

ARTE, POLÍTICA, MATERIA OSCURA: NUEVE PROLOGOS

LA PARED PANTANO.....13

PAD/D.....16

PAPER RAD.....18

EXCEDENTES.....22

CRISIS.....28

CULTURA ZOMBI.....31

MINANDO LA PRODUCTIVIDAD.....35

CULTURA EMPRESARIAL.....45

LA PROMESA.....47

ARTE, POLÍTICA, MATERIA OSCURA: NUEVE PROLOGOS*

* Este texto hace parte del libro *Materia Oscura, Arte y política en la era de la cultura empresarial*, de Gregory Sholette Traducido al español por el Grupo de Estudios Empíricos Radicales 2014. N. de T.

A lo largo de la historia, la mano de obra viviente ha mantenido,
junto con la producción de la plusvalía que se obtiene de ella,
su propia producción- dentro de la fantasía.

Oscar Negt y Alexander Kluge[1]

LA PARED PANTANO

UNO DE MIS FAMILIARES MÁS CERCANOS ha trabajado por más de 30 años en el departamento de envío y recepción de una fábrica no sindicalizada en el noreste de Pensilvania. Él y varios de sus compañeros de trabajo, desde que comenzaron a trabajar allí, aprovechaban sus pausas en el trabajo para pegar recortes de periódico, fotografías instantáneas, latas de soda usadas, desechos industriales, contenedores desechables de comida, piezas y trozos similares del detritus diario sobre una de las paredes de la planta. Después de unos pocos años, ese desorden de desechos cubrió casi toda la pared. Los obreros/trabajadores bautizaron su improvisado collage como *Swampwall* [Pared Pantano]. El único propietario de la fabrica, un hombre que envejecía en un mundo de fusiones y multinacionales, toleró por mucho tiempo esta diversión en el espacio de trabajo hasta que una corporación global adquirió toda la compañía. Lo que siguió fue un ajuste estructural. Docenas de empelados "redundantes" perdieron sus trabajos. La división de manufactura de la fabrica fue reducida, los servicios fueron puntualizados y se implementaron sistemas

1 Oskar Negt y Alexander Kluge. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Con prólogo de Miriam Hansen. Trad. Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel, y Assenka Oksiloff, University of Minnesota Press, London, 1993, 32.

postfordistas de inventario y de subcontratación de trabajo "justo a tiempo". Sobra decir que la Pared Pantano fue eliminada. A pesar de ello, sus creadores siguieron contratados, pero se les asignaron más responsabilidades para aumentar la productividad mientras que se les redujeron sus pensiones, pólizas por enfermedad, asistencia médica y otros beneficios por la privatización. ¿Qué fue la Pared Pantano? A pesar de la reciente popularidad del arte flojo e incompetente y del "mierdero" —caricaturas chambonas adheridas arbitrariamente a las paredes de galerías; masas de productos efímeros o manufacturados extendidos al azar sobre los pisos de los museos; cartulina reciclada y esculturas de cinta barata de embalaje, o pinturas hechas para que parezcan el trabajo de un aficionado o de un pintor de domingo—, a pesar de todo esto, la Pared Pantano no era arte. Sólo hay que comparar mi descripción de la Pared Pantano con la manera en la que el artista contemporáneo norteamericano Tony Feher transforma, según dice, "materiales modestos y poco memorables que encuentra —botellas, jarras, canastas de plástico— en un trabajo que es rico en emoción humana y belleza frágil"[2]. Ninguno de los trabajadores de la fábrica asistió jamás a una universidad; y muy probablemente ninguno de ellos había visitado un museo de arte. El friso colaborativo de estos trabajadores sólo fue visible para quienes compartían asuntos en esa ala particular de la planta; una bodega poco atractiva y empapada de sudor, además abarrotada con montacargas, estibas y cajas de embalaje, lejos de los cubículos prolijos y las salas de exhibición de productos de la parte ejecutiva. Como un archivo caótico del día a día, la Pared Pantano se asemejó aún más, a una memoria espontánea del tiempo muerto. Sin embargo, en la medida en que estos trabajadores evidenciaron un deseo de dirigir una parte de su energía en algo más, justo como a ellos se les antojaba, la Pared Pantano también representó una fantasía de autonomía. Pero no simplemente cualquier fantasía, la fantasía no se entiende aquí como ilusión o autoengaños, sino de la forma como Kluge y Negt lo señalan, fantasía entendida como la forma de producción, o como Miriam Hansen sucintamente lo dice: "estrategias imaginativas aterrizadas en la experiencia de la producción —energías de protestas, actos de balanceo psíquico, una inclinación por la personalización, fantasía individual y colectiva, reapropiaciones creativas"[3] .

2 Sitio web del Museo de Arte de Worcester: www.worcesterart.org/Exhibitions/Past/feher.html

3 New York Observer, febrero 22, 1988.

El monumental Guernica de Picasso pasa de ser un objeto estético a ser una intervención activista, dado que el imaginario anti-guerra de la pintura es re-imaginada como un rompecabezas hecho de pancartas, que una multitud de estudiantes lleva en alto como forma de protesta, debido a que durante el infame discurso Colin Powell en las Naciones Unidas con ocasión de la participación en la guerra en Irak, un tapiz de este icónico cuadro fue cubierto con las cortinas azules[4]. Esta imagen fue tomada durante una protesta global sin precedentes en contra de las acciones militares de Estados Unidos en febrero de 2003. Imagen cortesía de Gregory Sholette.

4 Las cortinas azules has sido usadas habitualmente como un ícono institucional del Estado norteamericano en sus alocuciones oficiales. El hecho de cubrir con estas cortinas el tapiz que representa el Guernica de Picasso, alude tácitamente a cubrir un ícono del arte anti-guerra, con un ícono institucional de Estado; una reproducción en tapiz del Guernica (que representa las consecuencias y los horrores de la guerra), con las cortinas azules (que representan la institucionalidad de Estado) N. de T.

PAD/D

El 24 de febrero de 1980, varias docenas de artistas, activistas y futuros archivistas de HUM (Hágalo Usted Mismo)[5] se juntaron en una librería en el centro de Manhattan. Se reunieron en respuesta a una convocatoria para voluntarios que circuló la crítica de arte Lucy R. Lippard, quien buscaba ayuda para organizar un archivo de documentación sobre los muchos artistas buenos y socialmente activos de quienes nadie había escuchado hablar[6]. Allí había algunos miembros del colectivo de arte recientemente conformado Group Material, así como miembros de organizaciones ya existentes tales como Heresies, y también grupos extintos, entre los que se incluye a Art Workers' Coalition (AWC) y Artist Meeting for Cultural Change. Al menos uno de los participantes había sido militante activo en la "vieja" izquierda norteamericana durante los años cuarenta[7]. También estaban integrantes de colectivos que aún estaban por venir, incluyendo a los grupos culturales de orientación feminista Carnival Knowledge y Guerrilla Girls. Esa tarde se constituyó una nueva organización, cuyas ambiciones, contrarias a las intenciones iniciales de Lippard, fueron más allá de la humilde tarea de archivar. En un año Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) estaba publicando un periódico, programando eventos públicos, interconectándose con otras organizaciones culturales políticamente activas y produciendo arte para manifestaciones y proyectos callejeros como Death and Taxes, en dónde los artistas crearon intervenciones descentralizadas en espacios públicos en toda la ciudad de Nueva York como protesta por el gasto

5 DIY (Do it yourself). N .de T·

6 Lippard organizó la exhibición "Some British Art from the Left" [Algo de arte inglés de la Izquierda] con trabajos de Rasheed Araeen, Conrad Atkinson, Margaret Harrison, Alexix Hunter, Mary Kelly, Tony Rickaby y Mary Yates, para New York's Artist Space [Espacio de Artistas de Nueva York] en 1979. En el reverso de la invitación había una nota que exhortaba a cualquiera que estuviese interesado en enviar su documentación sobre arte social o político. La considerable masa de materiales que ella comenzó a recibir durante el siguiente año llevó directamente a la formación de Political Art Documentation/Distribution (PAD/D).

7 El poeta y miembro de PAD/D, Irving Wexler (1918-2001), describe su cambio del Stalinismo a la Nueva Izquierda en "New Wine in Old Bottles", *Social Context*, No 9/10, edición especial "The 60's Wihtout Apology". Primavera-verano 1984. Pág: 222 –6

gubernamental en milicia justo antes del 14 de abril, "el día de impuestos de renta". El nuevo grupo se opuso tanto al mundo del ate comercial *como* al del sin-ánimo-de-lucro, afirmando obstinadamente que PAD/D "no puede servir como un medio de progreso dentro de la estructura de museos y galerías del mundo del arte. Más bien, debemos desarrollar nuevas formas de economía de distribución así como nuevas formas de arte"[8]. Para llevar a cabo esta meta, PAD/D buscó vincular una variedad de espacios de exposición con organizaciones activistas, laborales y comunitarias, con lo cual produjo una esfera de cultura de izquierda completamente aparte. Sería este gran número de artistas desconocidos cuyo trabajo era demasiado política o socialmente comprometido para el *mainstream* de museos y galerías en los ochenta, los que poblarían este mundo alternativo del arte estructurado en red. Porque a pesar de la gran oleada de experimentación cultural politizada que tuvo lugar en todo el periodo de postguerra desde los años cincuenta hasta los ochenta, el *mainstream* del arte siguió estando fuertemente comprometido con el arte abstracto y formalista, frecuentemente definido por críticos como Clement Greenberg y Michael Fried, o por un arte minimalista que no se podía diferencial del mismo formalismo[9]. El mundo del arte paralelo imaginado por PAD/D no se diferenciaba de las organizaciones culturales de los años veinte y treinta, que eran organizados por sindicatos, socialistas y por el Partido Comunista de Estados Unidos, excepto que en los ochenta hubo un pequeño poder contra-institucional para dar apoyo. Su intención declarada era construir "una red básica e internacional de artistas/activistas que darían apoyo con sus talentos y sus energías políticas a la liberación y autodeterminación de todas las gentes sin voz ni voto"[10]. Esta retórica romántica y antiimperialista energizó al grupo por un rato, pero ni las circunstancias históricas ni la tecnología de los primeros años de la década de los ochenta permitieron a PAD/D realizar su misión contra-institucional que de alguna manera se consideraba grandiosa. Además, las tareas cotidianas reales de organizar reuniones, interconectarse, publicar y circular los periódicos y colectar, fechar y guardar

8 PAD/D, *Primera Edición*. Ciudad de Nueva York. Febrero de 1981. (Nota: el título del periódico de PAD/D fue cambiado a *Upfront* cuando se lanzó la tercera edición).

9 Aún así, las becas para tales prácticas artísticas políticas y alternativas están creciendo exponencialmente: Ver la bibliografía para una selecta lista de algunos de estos nuevos libros.

10 PAD/D, *Primera Edición*. Febrero de 1981.

materiales de archivo, cobraron un precio muy alto para el grupo. Ocho años después de su fundación, PAD/D dejó de reunirse. Aunque el Comité de Archivo continuó, los programas y el arte callejero activista terminaron. En una solemne carta editorial de despedida en el periódico de PAD/D *Upfront*, el grupo reconoció que su cierre coincidió con una forma prudente de "arte político" que se convertía brevemente en algo "a la moda" en el mundo del arte[11]. No fue completamente coincidencial que el cierre de la organización se diera a la par con esta apropiación de la contracultura por parte del *mainstream* del mundo del arte y la consolidación de un giro político hacia la derecha que se había gestado durante una década en los Estados Unidos, Reino Unido, Canadá y otras. El intento de PAD/D de establecer autonomía respecto del *mainstream* de la cultura del arte terminó, paradójicamente, con la incorporación de su Archivo en la Biblioteca del MoMA, Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York, en dónde ahora residen sus más de 15 metros lineales de folletos, circulares, recortes de periódicos, posters, diapositivas y otras formas de documentación: algo como un tesoro anti-formalista encriptado dentro de lo que quizás sea la institución fundacional del alto formalismo modernista. No obstante, los contenidos ajados y en desaparición de este archivo otro y excedente todavía siguen siendo casi completamente desconocidos e inauditos, como si formasen un hoyo o zona de materia oscura en el mismo corazón del sistema de circulación del mundo del arte formal[12].

PAPER RAD

El MoMA y los guardianes de las entradas en las galerías del mundo del arte están lejos de Pittsburgh (Pensilvania), lugar donde tres artistas conocidos colectivamente como Paper Rad, comparten un estudio. Este grupo fue fundado doce años después de la desaparición de PAD/D y su estética HUM incorporaba música electrónica

11 PAD/D, *Upfront*. Números: 14 y 15. 1987-88.

12 El Archivo de PAD/D fue organizado principalmente por Barbara Moore y Mimi Smith, miembros del grupo, y fue donado a la biblioteca del MoMA en 1989. Está disponible para investigación y su contenido puede ser consultado digitalmente al ingresar la frase: "Political Art Documentation Distribution" en la base de datos del Museo.

Disponible en: http://library.moma.org

(interpretada y grabada en vivo), esculturas tejidas y publicaciones tipo cómic llenas de garabatos fosforescentes y personajes de dibujos animados.[13] Pero el grupo es más conocido probablemente por sus animaciones pixeladas en extremo que parecían "plastimaciones" o "puppetoons"[14] realizadas bajo la influencia de psilocibina. Atrevido, juvenil y encantadoramente frívolo, Paper Rad es uno de los muchos colectivos de artistas despreocupados y efímeros que han aparecido a lo largo de la década pasada. *Groupettes* tales como Gelitin, Bathus International, Reena Spaulings, Derraindrop, hoppypopMUSEUM, Beige Programming Ensemble, Forcefield y Paper Rad mezclan las artes visuales, la moda y la música en una forma ambiental de colectivismo que tienen la misma relación con formas precedentes de movilización cultural (es decir, PAD/D, AWC, Group Material) que las redes sociales tales como Facebook o Twiter tienen con la política organizada. En contraste con la relativa invisibilidad de PAD/D durante los ochenta, el arte contemporáneo de inicios del siglo XXI ha llegado a acoger esta forma de colectivismo de "lo que sea". Tate Britain, Deitch Projects y las bienales de Whitney y Liverpool están entre las instituciones de alto perfil que han presentado las instalaciones, performances y video proyecciones artísticas neo-pop de Paper Rad, y aún así el grupo mismo afirma sentirse más "en casa" dentro del vertiginoso campo del ciberespacio. "La Internet representa una nueva forma de caos en la cual uno experimenta materiales de diferente fuente, todos mezclados", afirma un miembro de Paper Rad; sus sentimientos son replicados por el sitio web del grupo, totalmente funcional: un show pulsante de luces policromáticas, abarrotado de dibujos animados de descarga gratuita, recordatorios, música *noise*, poesía, documentación de obras de arte y una serie de postales virtuales de "mejórate pronto" que, cuando eran descargadas, supuestamente contenían un virus capaz de infectar su computador con "amor"[15]. Este colectivismo tecnológicamente mejorado, de apariencia Cyborg y

13 El grupo emergió inicialmente en el Noreste de Estados Unidos, fuera de la escena de Fort Thunder en los noventa en Providence (Rhode Island), con locación en una bodega usada por numerosas bandas del género *noise*, productores de comics clandestinos y "artistas basura" informales, muchos de los cuales fueron asociados con la cercana institución Rhode Island School of Design (RISD).

14 Puppetoons es una técnica de animación tipo *stop motion*, en la se utilizan específicamente títeres como personajes principales de la película. N. de T.

15 Citado en "Video Mutants: Problem Solving with Jacob Ciocci of *Paper Rad*", San Francisco Bay Guardian, publicado por Jhonny Ray Huston el 28 de enero de 2008: www.sfbg.com/blogs/pixel_vision/2008/01/video_mutants_problem_solving_1.html

espectacularmente digitalizado, parece no tener fronteras patentadas; su mezcolanza comunal es idéntica a las redes que le dan lugar. Sin embargo, algunos de estos nuevos grupos de artistas, políticamente indeterminados, tienen marchantes comerciales que enfrentan dificultades particulares al tratar de vender sus trabajos multi-autor. Parece que los coleccionistas buscan inversiones seguras a largo plazo, mientras que la identidad del grupo es intrínsecamente inestable. Un nuevo marchante de la ciudad de Nueva York se inventó su propia solución a este problema: organizar exposiciones individuales para cada miembro de Paper Rad, lo cual le reafirmó a los preocupados coleccionistas que tras la persona comunal del grupo hay tres talentos distintos[16].

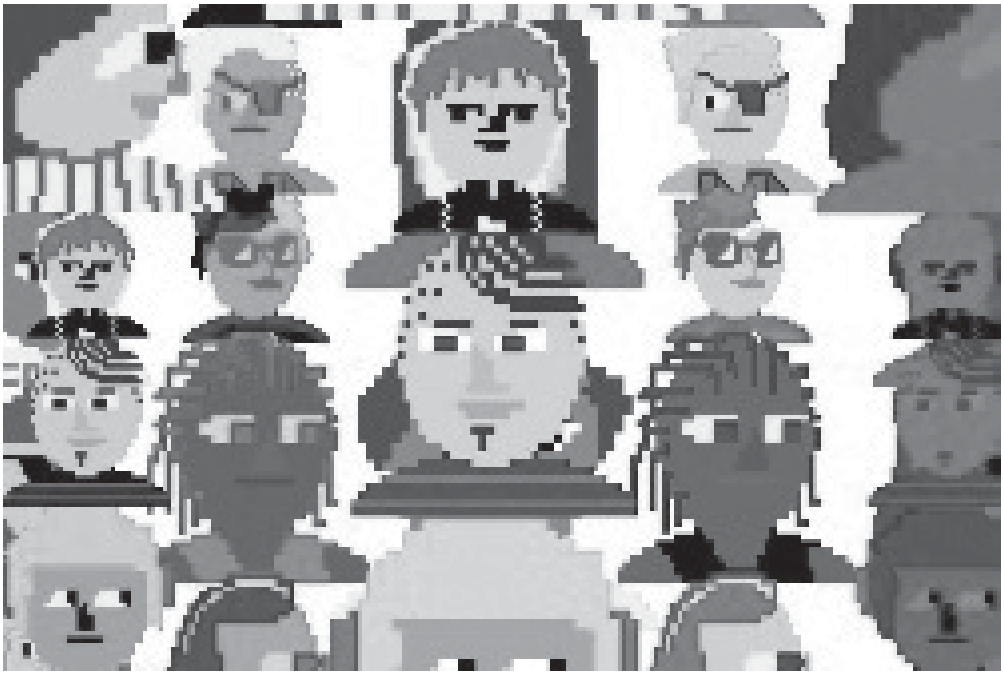
Incluso, las batallas han estallado sobre toda la propiedad organizacional de los colectivos disueltos y los antiguos miembros han entrado en disputas sobre quien tiene los derechos de uso del alias del grupo. El grupo de artistas daneses N55 ahora tiene sólo un miembro original, y en el 2000, las Guerrilla Girls se dividieron en varios grupos, y uno de estos grupos se sigue presentando de forma iterativa bajo el nombre de Guerilla Girls. Sobra decirlo, tal administración de activos parece ser la antítesis de la identidad despreocupada y comunal que Paper Rad representa en su sitio web:

Si estás tratando de escribir un artículo, un trabajo escolar, o contarle algo a tu padres, o jefe, básicamente estás jodido; puedes pronunciarte como si fueras un colectivo de tres personas, pero recuerda que estás mintiendo y que simplemente otra vez estás tratando de traducir lo que tratamos de hacer al lenguaje del discurso americano… si eres coleccionista, policía o agencia publicitaria, no somos ninguna compañía con sus individuos haciendo cosas, ¿te gusta el nombre Paper Rad? Chévere, no te gusta, aún mejor, haz lo que tengas que hacer, pregúntame quien soy yo, quizás te diga [*sic*][17].

Los burlones juegos de identidad del grupo y la resistencia a ser traducidos al "discurso estadounidense" se desprenden como encantaciones mágicas para detener el posicionamiento de marca comercial. Y aún así, éste es precisamente el destino que

16 Con relación al autor en septiembre 30 de 2005, conversación telefónica con el agente del grupo en la galería de arte Foxy Production en Chelsea, Nueva York.

17 'What is Paper Rad' ['Qué es Paper Rad'] en la información sobre Paper Rad en: www.paperrad.org/info/info



"P-Unit Mixtape", Paper Rad, 2005. Una imagen captada desde uno de los delirantes proyectos de video creados por el colectivo Paper Rad, con sede en Pittsburg, que sintetiza materiales encontrados en televisión, video juegos y recursos publicitarios en combinación con imágenes tipo zine [fanzine, ezine, fagzine] producidas digitalmente. En el minuto 21:08, el video musical se llena de personajes de caricatura fosforescentes, animales parlantes y referencias indirectas a la guerra en Iraq. Se puede ver en Youtube en el siguiente vínculo: http://vodpod.com/watch/971081-paper-rads-p-unit-mixtape-2005.
Imagen cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York.

ya se ha apoderado de ellos. Quizás la evidencia más clara de esta caída en desgracia es la respuesta del grupo a las publicaciones "Bj & the Dogs 2", un folleto tipo zine que apareció en varios sitios web en 2006 con todas las señales de la estética de los libros de comic de Paper Rad. Cuando estuvo disponible para descargar de forma gratuita, así como para comprar como un libro de pasta dura, el folleto *ersatz*[18] resultó ser nada menos que una falsificación creada bajo seudónimo por el "Paper Rad Liberation Front".

18 El autor utiliza la palabra *ersatz* haciendo referencia a la noción que en economía refiere a la propiedad que tiene un bien de sustituir a otro para poder suplir la demanda, cumpliendo las mismas funciones que el original. N. de T.

Poco tiempo después de su aparición en línea, el abogado de Paper Rad respondió con un requerimiento de cese publicado en el blog del grupo. El requerimiento llamó a los impostores usurpadores de identidad que habían robado del trío sus auténticas "imágenes con derechos de autor, semejanza y nombres". Posteriormente, el sitio web de Paper Rad le aseguró a sus seguidores que "siempre hemos sido, somos y siempre seremos el 'verdadero' Paper Rad ('verdadero'--extraño)"[19]. Pero la seductora ambivalencia de las formas colectivas de identidad, alguna vez expresadas de forma pícara, ahora se apocan brevemente traídas a colación por el regreso de los real "real", las demandas concretas del mercado contemporáneo.[20]

EXCEDENTES

Trabajadores en una fábrica matando tiempo "expresivamente"; un archivo sobre artistas desconocidos, reunido y organizado por otros artistas desconocidos; alucinaciones volubles de un colectivismo distribuido que choca con las realidades económicas del cotidiano —sin importar la frecuencia con la que conozcan la derrota tales impulsos hacia la autonomía, sólo queda una cosa clara: el capitalismo y sus rutinas disciplinarias continúan obsesionados con lo que éste ha prometido y repetidamente ha dejado de dar, es decir, una vida libre del freno de la escasez y de la monotonía del trabajo mundano, desbordada de solidaridad humana y expresividad sensual y estética. Algunas veces, el deseo destella por un instante, irrumpiendo con ferocidad simbólica entre los trabajadores contrariados, estudiantes radicalizados, mujeres y mayorías con menor representatividad democrática y estructuralmente marginadas o totalmente excluidas de la fantasía del sistema. En raras ocasiones esto se materializa a manera de acción directa, deformando rápidamente los regímenes estéticos políticos e institucionales existentes. Cuando no es reprimido por mecanismos legales que regulan

19 La carta del abogado de Dan Nadel en 2006, "Cease and Desist", así cómo los propios comentarios de Paper Rad sobre la "controversia", pueden ser vistos en: http://paperrad.blogspot.com [El blog no está activo al momento de esta traducción].

20 Supuestamente, el popular grupo austriaco Gelatin una vez tuvo membresía abierta, por lo tanto su nombre sugería un cuerpo amorfo, pero en la medida que el éxito en el mundo del arte global iniciaba, el grupo consolidaba su membresía y se renombró Gelitin, con " i ".

la renombrada propiedad intelectual o la seguridad estatal (y cada vez más estos dos se han fusionado en uno), es confrontado con falanges de policía vandálica, quienes responden a este público desbordado con gas pimienta, balas de goma, cadenas de policía antimotines, y celdas de bloqueo improvisadas. Esta es la razón de que esta expectativa espectral sea vista con mayor frecuencia como una infección latente, que se consume lentamente donde sea que las vidas individuales ya no sean mediadas por protecciones colectivas o gubernamentales, donde sea que las condiciones locales de vida y trabajo, tiempo y espacio hayan sido desmanteladas por la expansión de las ideologías de ultra "libre mercado" (aunque claramente la nueva crisis mundial capitalista está poniendo a prueba los límites de esta narrativa, la cual repentinamente parece estar peleando por su propia supervivencia ideológica). El más reciente colapso financiero del mundo sólo ha servido para resaltar este paisaje en ruinas, de entre las promesas y la vida cotidiana. De golpe, 30 años de "crecimiento" desregulado y dirigido al consumo, se contrae de un momento a otro para revelar lo que incluso muchos en la izquierda habían tratado de olvidar. Como opinó Slavoj Žižek hace poco, usando parte de las palabras de la elección presidencial de Clinton en 1992 en Estados Unidos: ¡Es la economía *política* estúpido! Pero su objetivo no es regresarnos a una teoría obsoleta de fundamento y superestructura marxista en la cual la supervivencia del la ideología está estrictamente determinada por la salud relativa de los mercados capitalistas. Por el contrario, es una manera de leer la historia. "Cuando se interrumpe traumáticamente el transcurso normal de las cosas, el terreno queda abierto para una competencia 'discursiva' ideológica"[21]. Žižek señala que fue Hitler, y no los socialdemócratas ni los comunistas, quién ganó en la competencia por una narrativa que explicaría el colapso económico y la derrota militar alemana después de la Primera Guerra Mundial. La pregunta ahora es: ¿qué narrativa emergerá a la luz de hoy?

Este largo y agotador sueño histórico, bien pudo haber seguido siendo lo que siempre ha sido —una contra historia hecha de retazos, marcada por anticipaciones silenciadas, repeticiones derrotas— y con todo y esto, algo ha pasado para que cambie la esencia

21 Slavoj Žižek, "*It's the Political Economy Stupid!*", University of Chicago Press, 2009; http://kasamaproject.org/2009/04/14/slavoj-zizek-it%E2%80%99s-the-political-economy-stupid [La página parece inactiva al momento de esta traducción].

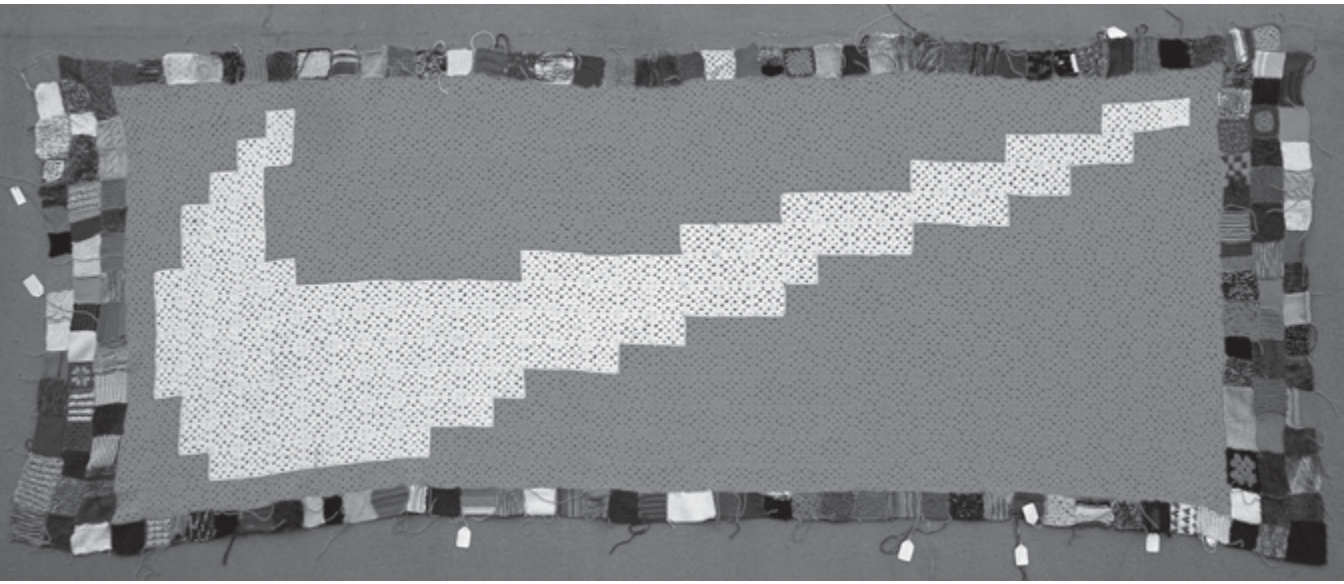
de esta narrativa que algunas veces tiene un gran parecido con una película de bajo presupuesto, la cual apela a nosotros a pesar de los diálogos incorrectos, edición no-lineal y una torpe *Deus ex machina*. Últimamente, el deseo por una autonomía cultural y colectiva ha llegado a ser tentadoramente manifiesto y además tiene la alegre sobreabundancia de actividad, ideas, prácticas imaginativas y creatividad diaria generada por lo que progresivamente parece ser un excedente masivo de población, con el que el capital no está seguro de qué hacer, especialmente cuando ese cuerpo colectivo está demasiado asustado incluso para sobre-consumir. Es como si una masa de productividad social excesiva, antes ignorada, de repente hubiera sido obligada a ser visible, como si un archivo previamente oculto hubiera sido expuesto abiertamente. Esta otra productividad (improductividad inventiva aunque también intencional) se está materializando en lugares tanto comunes como inesperados, desde las *villas* miserables de la imaginación hasta las profundidades de las estructuras corporativas, gubernamentales e institucionales; está alterando fundamentalmente la cultura artística formal, o lo que frecuente y simplemente es llamado "arte". También está transformando la naturaleza del espectáculo popular que domina la sociedad global y todo lo que queda de la esfera pública. Difícilmente se puede escapar hoy a un encuentro con esta vasta y heterogénea recompensa de actividad imaginativa, dado que ésta es irradiada desde los hogares, oficinas, escuelas, calles, centros comunitarios, centros artísticos, y en el ciberespacio, especialmente en el ciberespacio, el cual marca excepcionalmente el punto entre el oscuro archivo excedente y el cotidiano. Además dirige sus propias formas de comunidad y colectivismo que son simultáneamente nuevas y arcaicas. Hasta ahora, esta fraternización descentralizada sólo puede ser representada por la profusión desordenada de síntomas que ella misma expone — comunidades como redes dispersadas, un amor por la imitación, por el paso de lo sublime a lo común, la vulgaridad, la distracción y el resentimiento, una falta de interés por la abstracción, emparejada con un apego por todo lo que antes fue considerado inferior, bajo y desechable. Cualidades que fueron anatema para las nociones modernas de arte serio, son esenciales para esta producción cultural informal, en la medida en que va de lo caprichoso a lo inspirado, de lo banal a lo reaccionario y de lo obsceno a lo sedicioso. Esta congregación vasta e irregular incluye círculos tejidos en dos agujas con intercambio de patrones, clubes de fotos en Flickr, escultores de fin de semana,

jugadores de juegos de rol, devotos de la cultura gótica, programadores de código abierto, muestras musicales tipo *mash-up*, grupos y milicias de derecha y páginas de *eBay* llenas de trabajos tanto de pintores serios como de pintores de domingo. Un ejemplo de esta extraña habilidad artística antigua y nueva está en la Nike Blanket Petition, básicamente una loca colcha hecha de docenas de paneles de tela tejidos a mano, que pide a la multinacional textil que adopte prácticas laborales justas. Los paneles fueron realizados por artesanos en contra de la explotación laboral de todo Estados Unidos y alrededores, para luego entregarlos a microRevolt, un grupo "artesanista" fundado por Cat Mazza en el estado de Rhode Island, que es sólo un ejemplo de red en expansión de artistas que reinventan las primeras tecnologías y medios digitales o incluso pre-industriales[22].

También hay un ramillete de arqueólogos aficionados desenterrando utilerías de La Guerra de las Galaxias en el desierto tunecino, o individuos que comparten información sobre supuestos controles remotos del gobierno sobre sus pensamientos, así como un anfitrión de colectivos de arte en ocasiones ambiguos, intervencionistas de arte público, activistas de medios informados y un creciente número de artistas con formación profesional simplemente en la búsqueda de "comunidad", más allá de lo que ellos (no) pueden hallar en el *mainstream* del mundo del arte (un ejemplo del caso es Paper Rad). Como un vasto archivo de todo lo que antes había sido omitido de la visibilidad cultural que de repente sale a la luz, esta productividad oscura se expande por el firmamento social cada vez más amplio, en lugar de hundirse profundamente. Mientras tanto, críticos culturales, curadores, analistas políticos, políticos, incluso teóricos "de vanguardia" en administración y presidentes de compañías corren a toda velocidad para mantener el ritmo.

22 *Craftivists* [Artensanistas] incluyen círculos tejidos de anti-guerra e intervenciones públicas de crochet y grafiti de tricotado o *Yarn Bombings* [tejidos tricotados que envuelven objetos del "mobiliario" urbano o paredes de la ciudad] que busca mejorar el paisaje urbano "una puntada a la vez"; ver: http://yarnbombing.com; también: http://craftivism.com/about.html [La página parece inactiva al momento de esta traducción]. La información sobre microRevolt está disponible en: www.microrevolt.org/web

Así las cosas, esta constituye la primera de varias paradojas: ¿cómo es que los mismos procesos globales que disuelven todo lo sólido en el aire, también proveen un medio para representar la oposición al mercado y a los regímenes disciplinarios? ¿Y no sólo para los poco privilegiados, sino potencialmente para la mayoría de aquellos cuya superfluidad aparente mantiene de hecho el sistema? Una respuesta parcial se puede encontrar en la tecnología, la cual es aún más accesible para manufacturar, documentar, distribuir y robar contenido, y ha terminado radicalmente con el aislamiento de una producción



MicroRevolt es una serie de talleres, performancias, proyectos en la web que explora superposiciones entre los textiles, la tecnología y el trabajo. Fue fundado en el municipio de Troy (Nueva York) en 2003. Un grupo descentralizado de aficionados a las artesanías de alrededor de 30 países participaron en la Nike Blanket Petition, entre el 2003 y el 2008 —una manta de 4.57 metros con el logo (latigazo) de Nike. Cuadrados de tejido y croché fueron recolectados en un periodo de alrededor de 5 años a lo largo del viaje o por correo, para representar una firma cosida a mano que demandaba condiciones laborales justas para los obreros de las prendas de Nike— En 2010, la manta fue exhibida en el Museo de Artesanías Contemporáneas de la ciudad de Portland (Oregon), a la cual fueron invitados ejecutivos de Nike en la sede de Beaverton. Otros proyectos de microRevolt incluyen la distribución de knitPro (2004), una aplicación web gratuita que genera una cuadricula de patrones textiles, y el proyecto Stitch for Senate (2007-2009), una iniciativa en pro de la paz en la que tejedores fabricaban forros para cascos militares para cada senador de Estados Unidos. Imagen cortesía de Cat Mazza.

social mucho más informal. La innovación capitalista sobresale por su capacidad de derribar barreras para permitir el libre intercambio de bienes e información, incluso si en ocasiones dicho intercambio desafía un estado, partido o religión en particular, e incluso si este pone en peligro la propia ideología capitalista. De diferentes maneras, un ejemplo de esto son las recientes manifestaciones masivas en Irán, Moldavia y Grecia. Calles y plazas abarrotadas de manifestantes demandando elecciones justas, mayor democracia y un fin para las abusivas tácticas policiales, y en los que se reportó ampliamente que las plataformas de redes sociales —Facebook, Twitter, YouTube, Flickr— fueron herramientas esenciales para organizar las manifestaciones y difundir imágenes e información. Sin embargo, la "revolución de Twitter" no produjo el deseo por el cambio social. En el mejor de los casos, las tecnologías celulares y digitales unen una fraternidad ambigua e instantánea a partir de las necesidades y afectos existentes y diseminados. Sin importar la forma que tome esta colectividad irregularmente distribuida —electrónica, virtual, corpórea, veraz— ésta no debe ser entendida por separado de su existencia en el medio, sino por algo que es más importante aún, la resistencia a lo que el sociólogo Ulrich Beck llama la sociedad del riesgo: un estado de "no más confianza/seguridad, sin embargo sin destrucción/desastre"[23]. La precariedad, el riesgo y indeterminación son las contrapartes inseparables de la plasticidad, el desempeño y la luminosidad de la productividad social[24]. Lo que quiere decir que sin los desestabilizantes procesos del capital, sin su constante desmaterialización y rematerialización del mundo regular en una búsqueda de obtención de ganancias —pero también, significativamente, en respuesta a actos de confrontación intermitente— todos estos fantasmas culturales, artistas redundantes, autores de *fanzines* digitales, *Paredes pantano*, entre otros, que alguna vez estuvieron ocultos, habrían seguido siento lo que siempre han sido: tantos espectadores incapaces de mantener nuestra atención permanentemente si no fuera de actos ocasionales de embrujo o por un breve momento de agitación, tantas sombras, tantos excedentes.

23 Ulrich Beck, "Risk Society Revisited: Theory, Politics and Research Programs"], en Barbara Adam, Ulrich Becht y Joon Van Loon, [editores], *The Risk Society and Beyond: Critial Isuues dor Social Theory* Sage Publications, 2000, 213.

24 Ver *Mute*, Vol. 2, No 0, Precarious Reader 2005: www.metamute.org/node/416/clustercontent

CRISIS

Según la mayoría, la prolongada crisis fiscal de los años setenta llevó a un descenso en las barreras locales y estatales que protegían a los trabajadores de la libre circulación y acumulación de capital, antes e inmediatamente después de la era de postguerra. Muchas de estas regulaciones habían sido puestas en marcha luego de la depresión de los años treinta[25]. Al mismo tiempo, convencionales cadenas de montaje "Fordistas" y las fábricas "antiguas y tradicionales" también tuvieron que pasar por procesos de desmantelamiento y reorganización. Éstos fueron remplazados con redes desespecializadas de manufactura "justo a tiempo" que aparentemente tenían mejores capacidades para responder rápidamente a un siempre cambiante mercado mundial de bienes y servicios. También la industria pesada se trasladó desde las ciudades del norte a regiones más baratas y aún en desarrollo del sur global. El objetivo más visible de este ajuste estructural fue evitar la sobreacumulación de capital que había llevado a la caída de las tasas de lucro durante la segunda mitad de la década de los sesenta. Pero en la realidad, esta reorganización radical fue encaminada a llamar al orden a esas formas de capital más significativas: el trabajo productivo, es decir, el trabajo como materia prima al servicio del capital y en oposición al trabajo libre y desenfrenado, en el cual la decisión de cuándo y cómo trabajar, o incluso si se es productivo o no, forman un antagonismo intrínseco a la disciplina del mercado. Tal resistencia estaba llegando a ser bastante extensa en los años sesenta y setenta y no sólo entre estudiantes universitarios. En Estados Unidos, las cifras de protestas ilegales y no-autorizadas llegaron a un auge en la postguerra entre 1962 y 1973; y se presentaron paros laborales de empleados públicos en nueve ocasiones. De acuerdo con el American Social History Project, tales confrontaciones estaban ligadas a una creciente sensibilidad democrática que no sólo inspiró una contracultura altamente visible sino que también "emergió a través de

25 Quizás el esbozo más claro de este cambio se encuentra en el estudio de David Harvey: *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford University Press, 2005), pero escritores como Naomi Klein, Noam Chomsky, Henry A. Giroux, Alfredo Saad-Filho y Deborah Johnston han realizado trabajos similares.

las fábricas de la nación"[26]. En palabras de Silvia Federici, las mujeres y los hombres trabajadores tuvieron parte en un "ciclo de lucha que desafió el dominio capitalista en el trabajo, dado que hacía que el trabajador se diera cuenta de su propio rechazo a la disciplina de trabajo capitalista, el rechazo a la vida organizada por las necesidades de producción capitalista, una vida desperdiciada en una fábrica u oficina" [27].

Para la mayor parte de los trabajadores, la reestructuración económica "postfordista" que precedió a estos choques, trajo consigo un doble salto: parcialmente hacia delante y parcialmente hacia atrás. Las nuevas tecnologías, los horarios de trabajo flexibles y un énfasis en el trabajo intelectual en oposición al manual permitió que sólo unos pocos selectos pudiesen ser productivos mediante la innovación y colaboración, en gran medida de la misma forma en que los trabajadores culturales lo habían venido haciendo durante siglos. Sin embargo, el precio de esta supuesta libertad fue el retroceso de las condiciones laborales en general a las de principios del siglo XX, e incluso del XIX: productividad aumentada, ajustes salariales más bajos, disminución en beneficios, sindicatos y seguridad industrial aún más débiles y horas de trabajo más largas y elásticas y por mucho más tiempo. Como ya lo escribía Doug Henwood en 1996, casi dos décadas después del inicio de la "revolución" neoliberal, el economista observó que "ahora el exceso de trabajo es al menos tan característico del mercado laboral, como el trabajo mal remunerado". Casi el doble de personas que tienen varios trabajos están limitadas involuntariamente a un trabajo de medio-tiempo (7.8 millones versus 4.3 millones) —y bastante más de la mitad de los que tienen varios trabajos tienen un trabajo de tiempo completo—"[28]. Además, Henwood afirmó que "vemos bastante polarización salarial, una desaparición de los empleos de ingresos medios, la perdida de beneficios adicionales, horas de trabajo más largas, aceleración y un estrés creciente" [29]. Más de una década después, los lúcidos discernimientos de Henwood

26 American Social History Project, *Who Built America? Working People and The Nation's Economy, Politics, Culture and Society, Volume 2: From the Giled Age to the Present*, CUNY: City University of New York, 1992, 597.

27 Silvia Federici, "Precarious Labor: A Feminist Viewpoint"; http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/precarious-labor-a-feminist-viewpoint

28 Doug Henwood, "How Jobless the Future", *Left Business Observer,* No 75, diciembre de 1996; www.leftbusinessobserver.com/Jobless_future.html

29 Ibid.

se han convertido en la nueva realidad. El filósofo Bruno Gulli escribe: "Encontrar un mercado para la fuerza de trabajo propia implica entrar al dominio de la mano de obra productiva; no poder encontrar un mercado para dicha fuerza de trabajo significa caer en la categoría de mano de obra improductiva" [30]. En otras palabras, la desregulación radical de la economía, la "liberación" del sector financiero y la privatización o eliminación del bienestar público, de hecho fueron más que un simple intento de combatir la caída de las tasas de lucro. De acuerdo a David Harvey este ajuste neoliberal fue, y sigue siendo, un proyecto político con la meta final de reafirmar el poder del proyecto de la clase capitalista por encima de la fuerza de trabajo. El resultado de esto es que o se triunfa sin precedentes o se fracasa miserablemente. Hay muy poca área gris en medio. Y la mayoría de nosotros siempre caemos en la última categoría. De cualquier modo, ya no hay ningún santuario esperando a aquellos que cayeron, un hecho que la devastadora crisis financiera de 2008-2009 ha dejado al descubierto. Mientras tanto, la capacidad laboral excesiva que pudo haber encontrado una empleabilidad modesta o apoyo público en el estado de bienestar keynesiano de postguerra, hoy se revela como lo que siempre ha sido —cuando no es una fuente permanente de fuerza laboral barata (de todas maneras, una condición cuya necesidad ha sido reducida considerablemente por la conversión tecnológica), es una cantidad de trabajadores que se han convertido en un capital enteramente superfluo, algo así como capital muerto. El estado de esta población excedente es ilustrado más dramáticamente por el gran incremento de trata de personas durante los últimos 30 años. Hoy, la esclavitud es una industria de billones de billones de dólares. Su "mercancía", principalmente esclavas y esclavos sexuales como también obreros de maquilas ilegales, ha llegado a ser tan sobreabundante que es más económico usar y remplazar tal fuerza laboral, en lugar de invertir en el valor a largo plazo de este capital humano[31]. Incluso aquellos que no están en peligro inmediato, aquellos que por el momento se encuentran en unas condiciones de vida menos precarias, entienden que hay una lección inevitable en tales horrores: crudo y despiadado es el destino que espera a quienes fracasan, no hay nadie, ninguna institución, ninguna red que pare su caída. Es una advertencia disciplinaria,

30 Gulli, *Labor of Fire.*125.

31 Kevin Bales, *New Slavery: A Reference Handbook*. ABC- CLIO, Inc, 2000; ver también Peter Landesman, "The Girls Next Door", *New York Times*, 25 de enero de 2004.

decididamente poderosa, que los medios globales reiteran constantemente, desde Katrina hasta el Medio Oriente, y hasta la siguiente catástrofe mundial. Sin embargo, dentro de este nuevo mundo precario, una fina celosía de seres sociales apenas determinables se agita prosperando, al parecer, en su propia inseguridad.

CULTURA ZOMBI

A falta de cualquier tipo de identidad política distintiva, estos retazos de disensión generalizada se resisten a una fácil visualización, formando en su lugar un turbio mundo submarino de afectos, ideas, historias y tecnologías que entran y salen de visibilidad como un arrecife medio sumergido. Michel De Certeau, teórico post-68, compara las tácticas de supervivencia de este disidente cotidiano con los instintivos "trucos, simulaciones y disfraces que ciertos peces o plantas llevan a cabo" [32]. Él insiste que este mimetismo críptico es un "arte de los débiles" [33]. En oposición al comprometido radical de décadas anteriores que rechazaba el capitalismo *tout court* [de tajo], el consumidor rebelde de De Certeau usa el poder del mercado en contra del mismo. Con la derrota de los movimientos radicales en los sesenta y setenta tras él, y con el desmantelamiento neoliberal del Estado de Bienestar social justo a punto de iniciar, el énfasis de De Certeau que trata sobre tácticas flexibles y se inspira en el Situacionismo, probablemente se encuentra más cerca de comprender los límites más extremos de la disensión política en el inicio de los años ochenta, al menos en la medida en que este potencial existía dentro de las naciones desarrolladas de occidente. No obstante, esto promueve lo que parece ser otra paradoja: ¿Cómo es que en lugar de un paisaje social arruinado, la globalización neoliberal deja tras de sí organizaciones informales no-parlamentarias que hoy parecen ser más abundantes de lo que se esperaría? Este libro aplica esa misma pregunta al área de las artes visuales, pero mantiene firme la esperanza de que cualquier otra investigación seria también tendrá implicaciones en todas las demás áreas de indagación cultural. Por ejemplo, una respuesta a la pregunta

32 Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steen Rendall, University of California Press, 1984, xix y xx. [En español, La invención de lo cotidiano, México, D.F. : Universidad Iberoamericana, 2000. N de T]

33 Ibid, 37

sobre cómo trabaja la política en una sociedad precaria y privatizada data de inicios de los noventa, cuando un grupo de activistas mediáticos injertó el tenue motín de De Certeau en el flujo electrónico de las tecnologías de la comunicación emergentes. De acuerdo con el activista mediático Geert Lovink, la arcaica treta de De Certeau ha sido revivida como Medios Tácticos (MT): "un concepto de corto plazo conciente de su temporalidad que nace de la repugnancia que le causa la ideología … [MT] surfea sobre las olas de los eventos, disfrutando de la apertura de escenas y fronteras, en la búsqueda de nuevas alianzas"[34]. El rebelde "cotidiano" de De Certeau aparentemente había obtenido acceso a una expresividad sofisticada y digital gracias a la creciente accesibilidad a las tecnologías celulares y digitales. Las políticas aparentemente indefinidas de esta "resistencia táctica", evidentemente anti-ideológicas y descentralizadas al punto de pura dispersión, llevan a algunos teóricos a concluir que toda una nueva forma de activismo ha emergido en oposición directa al de generaciones anteriores. La teórica de medios Rita Raley hace esta aseveración en los párrafos iniciales de su libro *Tactical Media*, en el cual ella se distancia inmediatamente del deseo "bochornoso" y "nostálgico" de una transformación revolucionaria asociada con los hechos de Mayo del 68. Raley insiste en que, por contraste, activistas de MT "ceden el control por los resultados" entregando voluntariamente las aspiraciones políticas a un "lanzamiento de dados posmoderno"[35]. Sin darse cuenta, este llamado a la aleatoriedad apunta a un argumento central que Stimson y yo propusimos en *Collectivism After Modernism*: nuevas fuerzas sociales que ignoren la ideología, sólo con el fin de poner su ausencia en el mismo centro de su propia narrativización. Esta es la razón por la que es un error atribuir los cambios en activismo y colectivismo sociales únicamente a la innovación tecnológica, una suposición que lleva a afirmar que la política es anticuada. Tales suposiciones substituyen un activismo generalizado para el pensar político; de forma diferente, el bien documentado libro de Raley ofrece un argumento en cuestión. De este modo, si existe en curso un juego de dados, aparentemente "descargado", éste se juega a sí mismo hasta el final, al nivel de conspiración, o más precisamente un dispositivo de conspiración provisional: el programador "extra-idealista" que sustituye al ideólogo

34 "Reloading Tactial Media", The GHI of Tactical Media, una entrevista de Andreas Broeckmann con Geert Lovink, Transmediale. Festival 01, Berlín, julio de 2001: www.artnodes.com/espai/eng/art/broeckmann0902/broeckmann0902.html

35 Rita Raley, *Tactical Media*, University of Minnesota Press, 2009, 1.

político apasionado; el programa frío y aleatorizado que sustituye a "los viejos y gloriosos ideales comunitarios de la cristiandad, el islam, el nacionalismo, el comunismo" [36].Tanto desde la Izquierda como desde la Derecha, la privatización, cosificación y mercadeo casi total de la vida busca incorporar incluso esas formas de producción que históricamente afirman estar fuera de, o en contra del alcance del capitalismo. Entonces, ¿cómo ponerse al lado de las formas progresivas, activistas y radicales del arte que forman un burdo linaje desde el Dadá europeo en la temprana posguerra de La Primera Guerra Mundial, hasta el final de la era antifacista de los veinte y treinta, incluso hasta el final de La Guerra Fría, la contracultura, La Nueva Izquierda y los movimientos postcoloniales? En un momento como éste, la vieja guardia apela a que el significado profundo y trascendental de la alta cultura no sea más constructivo que las demandas por un retorno a los principios de la vanguardia revolucionaria. Si la primera buscaba salvaguardar una autonomía artística ya dudosa, entonces la última es incapaz de liberarse del hábil agarre de un mercado capitalista totalmente dominante que hoy parece ofrecer la única esperanza de visibilidad cultural. Chin-tao Wu escribe que ahora, un espíritu de "emprendimiento" domina "cada fase del arte contemporáneo", incluyendo "su producción, su diseminación y su recepción" [37]. El historiador de arte Julian Stallabrass recomienda recalificar esta cultura empresarial como "*Art Incorporated*"[38], una propuesta satírica que refleja la supremacía del mercadeo corporativo y las industrias financieras de hoy en día, así como la famosa metáfora cultural de Adorno y Horkheimer expresó la función administrativa de un "Taylorismo mental" unos 60 años antes[39]. No es que el lucro cultural administrativosea nuevo en el mundo del arte, tal como el historiador Robert Jensen lo señala en su libro *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. La relación "protéica" entre las finanzas y el arte es tan central a las narrativas del modernismo que Jensen insiste en los infinitos intentos por separar estas formas narrativas entramadas de "uno de los tropos centrales en los que la crítica modernista

36 Stimson & Sholette [editores] *Collectivism After Modernism*, 2.

37 Chin-tao Wu, *Privatising Culture: Corporate Art Intervation Since 1980's* Verso, 2003, 2. [Versión en español: Privatizar la Cultura la Intervención Empresarial en el Mundo del Arte Desde la Década de 1980, Akal, Madrid, 2007. N de T]

38 *Art Incorporated* en su idioma original, es una metáfora en la cual el adjetivo *Incorporated* [Sociedad Anónima] hace referencia a un ente (en este caso el *arte*) que constituye una sociedad legal corporativa. N. de T.

39 Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Comtemporary Art*, Oxford University Press, 2004; Theodor W. Adorno & Max Horkeimer, *Dialectic of Enlightenment*, Verso, 1997, 242.

se ha basado"[40]. Por lo tanto, el modernismo de márketing en el giro del siglo XX requería control sobre la imagen del artista-productor, que debía convertirse en un excluido social, así como sobre el archivo. En algún lugar entre la muestra de la Secesión vienesa en 1905 y el Armory Show de 1913 en Nueva York, esta doble narrativa de alienación y continuidad se incrustó por completo en el mercado. Artistas contemporáneos alienados fueron vinculados con maestros pre-modernistas "abandonados", tales como El Greco, y el Impresionismo y otros movimientos modernos fueron provistos de una historia del arte lineal a diferente a la de la Academia Francesa. El resultado, como escribe Jensen, fue que "artistas clásicos alienados, como Egon Schiele, habrían aprendido para 1910, si no mucho antes, que la alienación vende, que ser alienado era tanto un rol, una manera de establecer una identidad profesional, como ocupar una posición en la academia"[41]. Al instituir un juego de "leyes" aparentemente transparente que involucraba la alienación artística y los sucesivos "ismos" de la vanguardia, el arte moderno pareció evolucionar autónomamente del mercado, como si el espíritu histórico de Hegel estuviera soplando firmemente las velas de su barco. Pero lo que Jensen deja claro es que esta narrativa histórica aparentemente natural también estableció un discreto "cuerpo de instituciones, una matriz de prácticas que, a diferencia del arte, fueron absorbidas casi sin resistencia por el público europeo y norteamericano"[42]. Así, el modernismo pudo haber aburrido o fastidiado el público, pero su antagonismo fue completamente inscrito dentro de la lógica del mundo del arte institucional. Lo que aparece transformado hoy, es la manera en la que esta matriz institucional subyacente ha llegado a ser automatizada, como un zombi con un número "x" de preajustes y con tantos filtros seleccionables que siguen acumulando imágenes, exposiciones y eventos, aleatoriamente y monótonamente, como si tuvieran miedo de admitir que están en coma. Esta diferencia cuantitativa, cambia cualitativamente el mundo del arte, llevando a Stallabrass a acongojarse en exasperación por que el Art Incorporated agita con fuerza "todo el material, los cuerpos, las culturas y asociaciones en la búsqueda mecánica por lucrarse"[43]. Aún así, el ánimo de lucro está probando ser

40 Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe,* Princeton University Press, 1994, 10.

41 Ibid.

42 Ibid., 3.

43 Stallabrass, *Art Incorporated*, 183.

una meta escurridiza en la medida que el proyecto neoliberal colapsa a lo largo del globo e incluso cuando economistas del mundo real parecen haberse rendido al explicar cómo, dónde y por qué el valor se hace realidad. En contraste, la cultura zombi sólo traquetea al llevar a un creciente número de teóricos neoliberales a especular que el trabajo creativo, incluyendo el de artistas e instituciones de arte, encarna una fuente de valor previamente ignorada. ¿Es posible que un protagonista del capitalismo del siglo XXI sea la fantasía del artista alienado del siglo pasado? Y si es así, ¿por qué tiene que ser un productor que siempre ha estado en sobreproducción?

MINANDO LA PRODUCTIVIDAD SOCIAL

Thomas Hoving, el antiguo director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, dice a gritos "¡El arte es dinero-sexy! ¡El arte es dinero-sexy-social-posicionamiento-fantástico!"; "Nunca contrates a alguien que no tenga una aberración en sus antecedentes", exclama de repente el gurú neoliberal de los negocios Tom Peters; el empresario británico John Howkins proclama: "Liderar personal creativo será fundamental para el éxito de los negocios en el próximo siglo"[44].

Cuando se trata de los líderes y promotores del *capitalismo 2.0*, la imagen insubordinada del artista contemporáneo es su *doppelgänger*[45] sexy. Olvidémonos del renombrado desafío de la vanguardia, la economía desregulada celebra las prácticas aberrantes y las formas excéntricas de pensar. Los sociólogos franceses Luc Boltanski e Eve Chiapello etiquetan este imaginario creativo post-68 como "El nuevo espíritu del capitalismo", argumentando que las inversiones neoliberales en organizaciones flexibles y ambientes de trabajo antiautoritarios surgen de una crítica cultural del capitalismo iniciada por círculos artísticos en los sesenta, más que como respuesta al desafío más materialista

44 Tom Peters, citado por Stefan Stern en "A Guru Aims High on Prozac" New Statesman, 18 de diciembre de 2000; Thomas Having citado en Wu, Privatising Culture, 127; y la descripción de producto del libro de Jhon Howkins en Amazon.com, The Creative Economy: How People Make Money from Ideas Penguin Business Press, 2002; www.amazon.com/Creative-Economy-People-Money-Ideas/dp/0140287949

45 El *dopplegänger* es una palabra alemana que hace refencia a un doble de cualquier identidad con moral invertida y está relacionado también con el fenómeno de la bilocación. N. de T.

planteado por sindicatos laborales del *mainstream* en búsqueda de beneficios sociales expandidos, horas de trabajo más cortas y mejores salarios[46]. Boltanski y Chiapello escriben que esta resistencia estética al capitalismo "vindica un ideal de liberación y/o de autonomía, singularidad y autenticidad individual" [47]. Sea o no sea éste el verdadero legado de lo que Herbert Marcuse llamó el gran rechazo de los sesenta e inicios de los setenta, cuando tantos jóvenes rechazaron un futuro de trabajos sin sentido y a la familia 2.1 con casa en los suburbios, o que sea, de manera más general, el legado de las prácticas culturales críticas, es difícil de ignorar que en realidad las prácticas laborales y culturales poco ortodoxas son una metáfora central dentro de la ortodoxia de la nueva economía y el artista se ha convertido en un fetiche virtual de esta producción creativa[48]. La tendencia general del capitalismo en la era de posguerra involucra un proceso extremadamente ágil de transformación de la experiencia de vida cotidiana y la fantasía humana en nuevas formas de producción y valor extraíbles. Richard Florida, el académico estadounidense convertido en empresario, se ha inmiscuido directamente en este debate, incluso proponiendo una serie de índices que supuestamente miden el nivel de creatividad explotable en cualquier ciudad, municipio o nación. Uno de estos indicadores es el Bohemian Index. Supuestamente funciona calculando, entre otros factores, el número de artistas residentes comparado con la totalidad de la población de una región determinada. Probablemente un alto puntaje en el Bohemian Index representa más poder para atraer un fuerza laboral "creativa" experta en sectores postindustriales tan relevantes como las finanzas, los servicios y las tecnologías de la información[49]. Éste no es el punto, sea o no estadísticamente válido el índice de artistas que propone Florida o si la tesis de Boltanski y Chiapello sobrevive a un cuidadoso examen del los hechos históricos. Sólo basta con notar que los creadores de políticas gubernamentales, planeadores urbanos, administradores pedagógicos, ejecutivos

46 Luc Boltanski & Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, 2007.

47 Citado en Luc Boltanski & Eve Chiapello, The New Spirit of Capitalism, documento presentado en la Conference of Europeanists, del 14 al 16 de marzo de 2002, Chicago, archivo PDF, 16; www.sociologiadip.unimib.it/mastersqs/rivi/boltan.pdf

48 Ver a Andrew Ross, No-Collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs. Temple University Press, 2004, & Brian Holmes, "The Flexible Personality: For a New Cultural Critique" : www.16beavergroup.org/brian

49 Richard Florida, *Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Basic Books, 2003.

corporativos y expertos en el mercadeo de ciudades creen que el vínculo entre los artistas, los trabajadores del conocimiento y la viabilidad económica regional es lo suficientemente serio como para invertir en su viabilidad. Por ejemplo, el sitio web de asesoramiento de Richard Florida afirma tener clientes en Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Australia y Nueva Zelanda, e incluye clientes del sector de medios y educación tales como La Universidad de California, la Chronicle of Higher Education, la University of the Arts y la BBC[50]. Abundan historias de éxito similares, relacionadas con esas labores creativas buhoneras y el trabajo de conocimiento como el motor del capitalismo del siglo XXI.

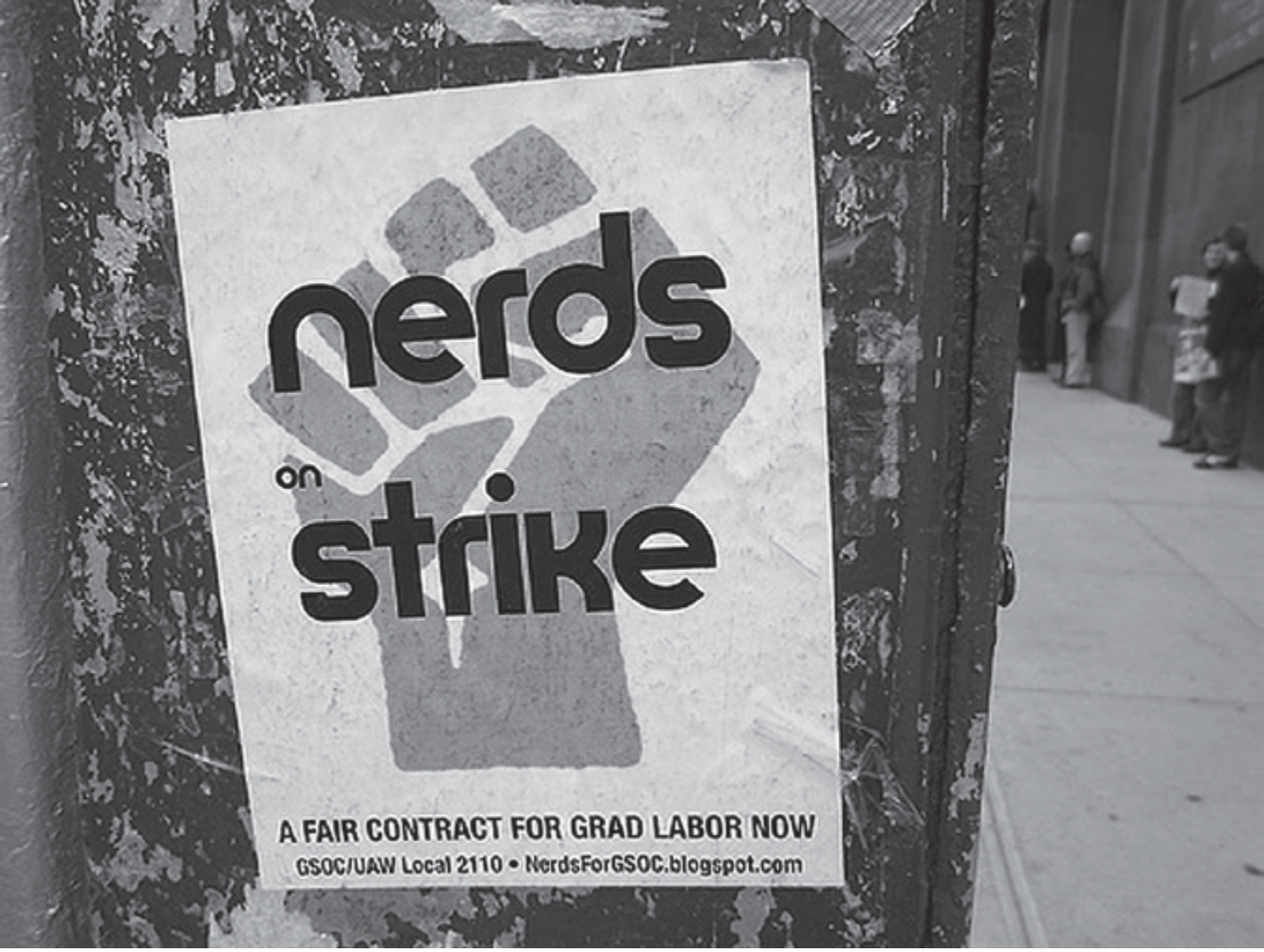
Esta fascinación por los tipos creativos tampoco se ha perdido entre los artistas, críticos y curadores contemporáneos. Mientras el mercado se apega al choque y la destrucción de la vanguardia, los artistas adoptan conceptos tales como nichos de mercado y redes con fines comerciales. Como Angela McRobbie afirma, hoy en día los artistas son capaces incluso de reinventarse a si mismos "para el creciente mercado global. Pueden ser exitosos, vender sus trabajos; ya no tienen ninguna razón para ser críticos sociales enfurecidos"[51]. Éste es el sueño sin clases de New Labour[52], una banda *high-energy* de jóvenes sacando adelante la economía cultural, pero en una dirección totalmente privatizada y no subsidiaria[53]. Esto nos recuerda el compromiso que le hace Sócrates a Glaucón, en el libro X de la *República* de Platón, respecto a esos poetas y artistas imitativos cuya labor propia engaña y seduce a los ciudadanos a través de la treta y la astuta imitación. Si estos ingeniosos artistas pueden persuadir a Sócrates de que su trabajo artístico es de alguna manera útil para el Estado, entonces se les concederá la ciudadanía en su República. Si se fracasa en esa prueba, estas artes deben mantenerse

50 Florida y su Creative Class Group (CCG) [Grupo de clase creativa] ofrecen asesoría sobre políticas para la mayoría de administraciones y planeadores urbanos interesados en mejorar la competitividad de la comunidad y la "regeneración urbana". Ver el sitio web de Richard Florida: Creative Class: The Source of how We Live, Work, and Play; www.creativeclass.com

51 Angela McRobbie, documento en línea en Be Creative (Der Kreative Imperativ) fechado en agosto de 2011: www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html

52 Termino acuñado por Tony Blair en 1994 para el discurso que dio al Labour Party. El término hace parte de una campaña de modernización de este partido político británico y además hizo parte del slogan "New Labour, New Britain"; así mismo éste le daría la victoria en las elecciones para primer ministro británico en 1997, 2001 y 2005.

53 Se profundizará en estos temas en el Capítulo 5.



En 2006, los Asistentes de Profesores del Departamento de Postgrados de la Universidad de Nueva York dejaron sus trabajos en búsqueda de reconocimiento sindical. Pero fracasason cuando la universidad se rehusó a reconocer sus pretensiones, debido a los cambios realizados por el presidente George Bush Jr. en la legislación laboral de su gobierno. En la medida que trabajadores educativos y profesionales son forzados cada vez más a ser precarios, esta mano de obra estudiantil de salarios bajos para labores estudiantiles es susceptible de volverse más importante para las universidades, impulsando futuras confrontaciones con respecto a los salarios y la seguridad. Imagen cortesía de Gregory Sholette.

a la distancia, "no sea que nos enamoremos de ellas de manera infantil, lo que cautiva a muchos" [54]. La república contemporánea de la cultura hip, en contraste, no necesita apelación en relación a la importancia de los trabajadores creativos en sus fabricaciones. Los negocios globales celebran a los artistas sediciosos con prestigiosos premios en efectivo y "cazadores de tendencias" corporativos se infiltran en inauguraciones de galerías, clubes nocturnos y otros entornos bohemios con la esperanza de escuchar rumores de las últimas tendencias de la moda. Curadores y marchantes trotamundos, entre otros guardianes de la entrada a la élite del mundo del arte, emulan este método de cacería, examinando exhaustivamente muestras grupales y estudios de artistas en búsqueda de talento fresco y comercializable, incluyendo los estudios que incuban estudiantes de arte sin título. Aquí es donde el trabajador creativo de Florida y el renacido de McRobbie convergen —al interior de las escuelas, universidades, fábricas de conocimiento en las que los activos biológicos, sociales, artísticos y comunicativos están concentrados en la forma de capital humano, que termina siendo las mentes y cuerpos de los estudiantes y profesores. Parece que sólo era cuestión de tiempo. En el momento en que la vida afuera de la fábrica —ocio, reproducción, sexo— fue organizada para servir a las necesidades del capital, fue inevitable limitar y privatizar la educación, especialmente por la sed del neoliberalismo por la propiedad intelectual. Pero la fábrica de conocimiento, o la edu-fábrica, es un sitio para también integrar futuros trabajadores a la sociedad de riesgo, y su principal herramienta de integración es la deuda. Éste no siempre fue el caso. De acuerdo con Silvia Federicci y George Caffentzis, el estado keynesiano de postguerra virtualmente le pagó a los trabajadores para que aprendieran. Enfrentados con un fuerza laboral bien organizada, el capital fue forzado a subsidiar la educación, asimilando este gasto como una inversión a largo plazo que no sólo optimizaría la productividad en el futuro, sino que también ayudaría a influenciar a la mano de obra hacia los intereses del sector de negocio corporativo.

Con el lanzamiento del satélite *Sputnik 1* a la orbita cercana a la Tierra en 1957, la financiación educativa fue acelerada en gran medida. La competencia con las naciones socialistas aumentó la tolerancia hacia la incorfomidad en occidente, especialmente

54 Plato, *The Republic*, traducción de Benjamin Jowett, World Publishing Co., 1946, 136.

en lo que respecta a universidades y cultura. La apertura mental liberal, así como un anti-estalinismo, yace tras la súplica del presidente Kennedy de que los artistas "no son ingenieros del alma". Kennedy insistía en que, en una sociedad democrática,"La obligación más grande del escritor, el compositor, el artista, es seguir siendo fiel a sí mismo y dejar que las cosas pasen como tienen que pasar"[55]. Las cosas sí pasaron, pero lejos de los auditorios, estudios y salones de la alta cultura. Una rebelión estudiantil progresivamente activista desafío abiertamente las ambiciones militares y políticas estadounidenses, especialmente en el sudeste asiático. En la medida que la crisis fiscal y el militarismo de campus se expandía, los Estados Unidos dejaban de invertir en educación, así que para finales de los setenta los despidos masivos de cuerpos académicos, aumento en los precios de las matrículas y un fin a las admisiones abiertas en el sistema de universidades estatales de Nueva York (SUNY, por su nombre en inglés) llevó a una desradicalización del activismo en el campus. Lo siguiente fue la privatización de la universidad. Federici y Caffentzis describen este recorte como una contrarrevolución virtual en la cual el aprendizaje, como una inversión social y colectiva, fue remplazado por un proceso de autoinversión, preferiblemente con el efectivo en el bolsillo. De la década de los ochenta en adelante, la deuda emergió como una herramienta esencial y pedagógica, enseñando a los estudiantes su lugar obligatorio dentro del libre mercado. Para 2007, la deuda promedio de los estudiantes había crecido por encima de los $20.000 dólares, mientras dos años antes el presidente Bush había aprobado la legislación haciendo casi imposible condonar tales deudas mediante la figura de la bancarrota[56]. En Europa, el Proceso de Bolonia también ha permitido el incremento en el costo de las matrículas, la centralización y el aumento en la privatización de la educación. La lección es simple: se puede pasar por el ojo de una aguja y convertirse en un trabajador "creativo"

55 Kennedy hizo estas observaciones el 26 de octubre de 1963, en Amherst College en Massachusetts; dos años después, el presidente Lyndon Jhonson firmó la National Foundation on the Arts and the Humanities Act, por consiguiente creando el National Endowment for the Arts.

56 Para el debate crítico sobre la neoliberalización de la educación en Europa, ver el periódico en línea del colectivo edu-fabrica en www.edu-factory.org/edu15. Gráficas sobre la deuda estudiantil en Estados Unidos, incluyendo a las escuelas de arte (cuyas tarifas de admisión y matrícula rondan los $120.000 dólares por un pregrado, o titulo licenciado en bellas artes) son publicadas anualmente por The Project on Student Debt, en octubre de 2008: http://projectonstudentdebt.org (Notemos que en la secuela de la crisis fiscal, el presidente Obama efectivamente firmó por ley la reducción en un grado sobre la deuda estudiantil a comienzos del primero de julio de 2009).

altamente recompensado, o unirse a los listados de clasificación de la vasta población redundante que compite por trabajos de medio tiempo, que estén en la base de la economía o al menos cerca de ella.

Incluso los artistas —esa categoría peculiar de mano de obra que tradicionalmente reclama libertad casi-total de las rutinas económicas— tocan con la punta del píe la línea del libre mercado. Y aún así, incluso en la medida en que la cultura empresarial se apresura a asimilar hasta la actividad más disidente, antisocial y efímera como una fuente potencial de lucro, algo más llega a ser visible, algo que incluye un exceso necesario de productividad y un acto de expulsión igualmente necesario. Por ello, el modernismo, como Jensen sugiere, fue fundado mediante la gestión de una contra-institución mediante la cual los Impresionistas y su prodigio saltaron sobre la ya moribunda Academia Francesa, entonces, por contraste, la cultura empresarial es enfáticamente no-dialéctica. Ésta opera horizontalmente, automáticamente, sin preferencia aparente respecto a su forma o contenido. Llegamos a un enigma final concerniente a la cultura bajo el neoliberalismo: parece completamente dependiente de la presencia/ausencia de eso que ésta excluye, una sobreoferta siempre presente de producción cultural que es enmarcada y expulsada mecánicamente, dejando un rastro cada vez menor de *eyecciones* alojadas dentro de la institución que la rechaza. Pero algo ha alterado este juego mecanizado. Los indicios que antes fueron insignificantes y dejados de lado se están filtrando y coagulando. Durante un tiempo esta inversión parecía administrable, incluso festiva, permaneciendo dentro de los pliegues de la institución como crítica interna. Últimamente ha llegado a ser menos entretenida. El archivo está consumiendo a su anfitrión, blandiendo todo el resentimiento malicioso de lo profanado, lo filisteo, el exilio.

La tercera cuestión que debemos explorar involucra la materialización de esta vasta productividad aparentemente redundante, esta materia oscura. Como se argumentó anteriormente, esta masa faltante siempre ha anclado secretamente, aunque informalmente, a la economía simbólica y fiscal del arte. Y aún así esta redundancia productiva es también una realidad inmencionable estrictamente regulada por aquellos que manejan el entorno, los críticos, historiadores, coleccionistas, marchantes

y administradores del mundo del arte. Esta vigilancia policial interna puede explicar por qué las personas de fuera —sociólogos, antropólogos, radicales o en ocasiones incluso profesionales sin educación— son quienes están dispuestos a señalar que el mundo del arte está desnudo. Tomemos por ejemplo un notable estudio de 2002 realizado por Columbia College en Chicago, el cual concluyó que artistas aficionados y profesionales operan en "un continuo de doble vía, sobre el cual van y vienen beneficios informativos, personales y financieros, entre otros recursos"[57]. Más que formar una división aguda, practicantes creativos formales e informales configuran un espectro continuo de posición con patrones semifijos y frecuentemente cambiantes de labor artística asalariada y no asalariada. El estudio pudo haber sido ignorado, pero la dinámica que éste explora está experimentando un cambio fundamental. John Roberts caracteriza ésto como una convergencia en la cual el aficionado en "ascenso" por la escalera profesional y el artista profesional en "descenso" se encuentran bajo los auspicios de la "descualificación" [58]. El término descualificación está asociado con el arte conceptual posterior a los sesenta en el cual el oficio pictoricista o escultórico era remplazado por el uso de documentos, imágenes fotográficas, objetos coleccionables, videos y performances que se centraron en hipótesis filosóficas e intercambio de información. Y para cualquiera que esté familiarizado con la formación en las escuelas de artes de las últimas pocas décadas atrás, la observación de Roberts no sorprende. Pero irónicamente, se ha delegado a los aficionados y diletantes para producir obras que muestran una facilidad en el virtuosismo técnico comparable con los procesos repetitivos, complejos y que llevan tiempo como el tejido y artes relacionadas con la aguja, o figuras de fantasía finamente representadas y moldeadas por constructores de garaje. Entonces, para expandir el argumento de Roberts, en la medida que el aficionado asciende, principalmente gracias a nuevas formas de tecnología de imagen digital, se encuentra con los profesionales en descenso, después de lo cual, ambos convergen en algún punto central de la escalera, frecuentemente en el que todos los implicados están exasperados. Todos, es decir, con excepción de los defensores empresariales de la economía creativa estructurada en red.

57 Alaka Wali, Rebecca Severson & Mario Tongoni, *Informal Arts: Finding Cohesion, Capacity and Other Cultural Benefits in Unexpected Places*, Chicago Center for Arts Policy en Columbia College, Chicago, Illinois, junio de 2002.

58 John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After The Readymade*, Verso, 2007, 159.

La materia oscura creativa no es completamente contigua ni simétrica respecto a los productos, instituciones o discurso del gran arte. Sin embargo, es posible imaginar un experimento de pensamiento que mida su impacto agregado en el mundo del arte —supongamos que organizamos una huelga de fabricadores de arte o un boicot de revistas internacionales de arte, exigiendo que éstas hagan cubrimiento del trabajo creativo realizado por el exceso de artistas que pasan inadvertidos por el mundo del arte; o si los estudiantes, funcionarios administrativos y profesores se fueran a huelga en las clases y se rehusaran a asistir a exposiciones en The Tate, el Reina Sofía o el MoMA, o, peor aún, si colectivamente dejaran de comprar suministros y materiales de arte hasta que todos los asociados con la producción cultural fueran de alguna manera reconocidos por el sistema, incluyendo a clubes regionales de dibujo y acuarelas. Sobra decir que la obvia interrupción económica sería inseparable de la simultánea interrupción simbólica de valorización estética[59]. Las demandas por una marco cultural más inclusivo tampoco han estado completamente ausentes entre los artistas preparados profesionalmente. Como si fueran capaces de presentir al aumento en la visibilidad de las excluidos, a finales de los sesenta, miembros del colectivo Art Workers' Coallition (AWC) con sede en Nueva York, llamaron al establecimiento del arte no sólo a mejorar su seguridad económica y social, sino también a brindar a otros "trabajadores culturales", incluyendo a personas de color, mujeres e incluso artistas sin representación comercial, un mayor acceso a lugares de exposición[60]. Más de una década después, este mismo deseo cultural democratizante encontró una forma de expresarse en una exposición organizada por el colectivo de artistas Group Material. Inspirados en AWC, entre otras asociaciones inconformistas de arte, Group Material organizó "The People's Choice (Arroz con Mango)", una exposición de muñecas de porcelana, fotografías

59 La estimación de esto se iniciaría con una puñalada traicionera con la venta de artículos para pasatiempos, apreciada en un valor de 20 o 30 mil millones de dólares anuales por la industria (Edición de Craft & Hoppt Association Press disponible en www.chamember.networking.org/cms), así como los nuevos tipos de materiales para el arte usados tanto por artistas profesionales como por aficionados. Por ejemplo, Lyra Research, Inc. estimó que las ventas de un papel-lienzo imprimible por inyección de tinta se duplicarían entre el 2005 y el 2010 (ver sur reporte "Fine-Art Ink Jet Media Market Assessment", 1º de agosto de 2006, en: http://lyra.ecnext.com/coms2/summary_0290-441_ITM).

60 Las demandas de AWC a los museos y los establecimientos de arte están enumerados en "Biting the Hand: Artist and Museums in New York Since 1969" de Lucy R. Lippard, en Julie Ault [editora], *Alternative Art New York*: 1965-1985, University of Minnesota Press, 2002, 79-120.

familiares, carteles de películas, incluso dispensadores de dulces tipo "Pez"[61], todos escogidos por residentes del barrio dominicano que habitaban en los alrededores del espacio alternativo de arte del colectivo en Lower East Side en Manhattan. Los objetos e imágenes que Group Material expusó en "The People's Choice" fueron solicitadas a residentes del East 13th Street, donde quedaba ubicada su galería. El grupo envió una carta en español a sus vecinos solicitándoles que enviaran para la muestra "las cosas que ustedes personalmente consideren que sean hermosas, los objetos que conservan para su propio deleite… algo que sientan que se puede comunicar con otros"[62]. Mientras los recuentos históricos de las actividades de AWC y Group Material, que con frecuencia son descritos como "crítica institucional" —La practica de hacer volver la mirada del marco ideológico del mundo del arte sobre sí mismo— también una lectura algo distinta es posible e igual de convincente. De manera muy similar a los Situacionistas en Francia, *Tucumán Arde* en Argentina, el Artists Union [Sindicato de Artistas] en Reino Unido, entre otros colectivos de artistas informados políticamente de los sesenta y los setenta, tanto AWC como Group Material reconocen la existencia de los valores culturales que se están produciendo y compartiendo fuera de los límites del establecimiento del mundo del arte formal. Esta otra lectura nace de la infame censura a la exposición de Hans Haacke en el Museo Guggenheim en 1971. Haacke, uno de los fundadores de AWC, quería incluir en su mayor muestra individual en un museo, dos obras de base conceptual que rastreaban las inversiones en finca raíz de varias corporaciones manejadas por ciertas familias en la ciudad de Nueva York. Con datos extraídos de los registros públicos, las piezas informativas usaban diagramas, textos e imágenes fotográficas para presentar una cartografía en "tiempo real" de los sistemas sociales reales. Pero muchas de las propiedades a ser exhibidas eran de edificaciones de bajo nivel, pobremente reparadas en barrios de bajos ingresos de la ciudad. Por lo tanto, el proyecto de Haacke, además de cuestionar los límites del

61 Marca de dulces austriaca que produce mentas rectangulares. Una de las características principales de la marca es el dispensador que contiene los dulces, el cual es una barra con la cabeza de un personaje de la cultura popular en la punta (Desde Bugs Bunny hasta algunos presidentes de Estados Unidos) y que a la vez funciona como la boca del dispensador. N. de T.

62 Carta de *Group Material* para los residentes locales, fechada el 22 de diciembre de 1980, citado en Jan Avgikos, "*Group Material Timeline: Activism as a Work of Art*" en Nina Felshin [editora]: "*But is it Art?*" Bay Press, 1995, 85-116. La exposición llamada "Arroz con Mango" es una expresión cubana para "¡Qué desastre!".

arte y y de lo que se podría tener en cuenta como experiencias estéticas legítimas, también mostró una imagen poco halagadora de la avaricia y del abandono urbano. Luego de varios esfuerzos de negociación, el director del Guggenheim, Thomas Messer, canceló la exposición, y luego explicó a la prensa que Haacke deliberadamente había buscado fines que van más allá del arte al tratar de introducir una "sustancia ajena" en el "organismo del museo". Por supuesto, esta sustancia ajena fue el enfoque de Haacke sobre la realidad social y por consiguiente la justicia social, dos preocupaciones que sobrepasaban los conflictos egoístas y con frecuencia de índole interno del mundo del arte. No obstante, este notorio incidente ha sido repetidamente historizado estrictamente en términos de crítica institucional, pasando por alto la verdadera razón por la que fue censurada la exposición de Haacke en primer lugar. Y a pesar de que una esperanzadora ola de eruditos, críticos y curadores más jóvenes están comenzando a re-narrar gran parte de esta historia, la mayoría prefiere abstenerse de lidiar con asuntos no-artísticos de contenido social y justicia política. Algo totalmente diferente ha ocurrido dentro del mundo de la administración de negocios, que alguna vez fue gris. A diferencia del mundo del arte supuestamente "contemporáneo y vanguardista", las corporaciones se han apresurado a salir al frente de este paradigma cultural de productividad social radicalmente cambiante.

CULTURA EMPRESARIAL

Para los gurús neoliberales como Charlie Leadbeater y Paul Miller, la creciente visibilidad de la producción social equivale a una *revolución pro-afi* (profesional y aficionado): "las crudas categorías de todo o nada que usamos para dividir la sociedad en partes—ocio versus trabajo, profesional versus aficionado—" deberán ser repensadas[63]. Para Leadbeater, la materialización de una fuerza creativa altamente distribuida es el motor creativo que dirige la economía neoliberal estructurada en red. Él ha forzado a las escuelas y universidades británicas a convertirse en "minas a cielo

63 Charles Leadbeater & Paul Miller, "The Pro-Am Revolution", 11 de noviembre de 2004, Archivo en PDF, pág.: 67; www.demos.co.ok/publications/proameconomy

abierto de la economía del conocimiento"[64]. El erudito legal y neoliberal, Yocahi Benkler de hecho se refiere a la creciente visibilidad de la producción social intangible como "la materia oscura de nuestro universo de producción económica"[65]. Curiosamente, este interés de los devotos de la desregulación en la cultura normalmente se relaciona con la observación de que el arte por naturaleza es inherentemente colaborativo. Un grupo de libros populares de negocios hace una clara conexión: *Group Genius: The Creative Power of Collaboration; Creativity: Competitive Advantage through Collaborative Innovation Networks; The Culture of Collaboration; Group Creativity: Innovation through Collaboration; Arts-based Learning for Business; Orchestrating Collaboration at Work*. Incluso existe un libro que se atreve a enseñarle a nuevos trabajadores "flexibles" precarios las especiales habilidades de supervivencia que tienen los artistas y otro libro titulado: *Artful Making: What Managers Need to Know About How Artists Work*, en el cual se presentan presidentes y gerentes corporativos con poderosas habilidades para solucionar problemas, partiendo de la forma colectiva en la que los artistas trabajan[66]. Todo esto es curioso, teniendo en cuenta que la producción comunitaria es una forma del trabajo social normalmente devaluada dentro de la cultura del arte, porque supuestamente un solo escritor, pintor, intérprete, actor etc., devenga el mayor valor artístico. Como era de esperarse, *Artful Making* abre con un prólogo del Dr. Eric Schmit, presidente ejecutivo de la guardia de avanzada de la economía del conocimiento: Google. Indudablemente, quizás los teóricos de los negocios perciben algo indetectable para la mayoría de artistas, críticos, curadores y similares: ¿ese tan renombrado trabajo creativo es comunitario inherentemente? Como el historiador de arte Alan Moore lo explica, "los artistas confían fuertemente en los obsequios —de tiempo, espacio, materiales, oportunidades, ideas— para hacer su trabajo" incluso en la medida en que "el proceso de producción sea continuamente o intermitentemente colectivo en tanto los artistas se junten en talleres y ambientes académicos, compartiendo ideas, técnicas y procesos". Moore continúa diciendo que, no obstante, el "producto artístico negociable

64 Ver a Charles Laadbeater, "Privatise the Universities!", *New Statesman*, 22 de noviembre de 1996.

65 Yocahi Benkler, *Wealth of Nations: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. Yale University Press, 1996, 53.

66 Kristen Fischer, *Creatively Self-Employed: How Writers and Artists Deal with Career Ups and Downs*, iUniverse, Inc., sitio de publicación de POD, 2007; Rob Austin & Lee Devin, *Artful Making: What Managers Need to Know About How Artists Work*. Prólogo del Dr. Eric Schmidt, Prentice Hall Publishers, 2003.

debe ser etiquetado comercialmente y en ésto sólo el productor individual es valorado" [67].Resulta bastante impactante que este modelo de producción comunitario basado en dar obsequios esté fuertemente confrontado con la imagen del artista contemporáneo como un trabajador del conocimiento inconexo y subversivo. ¿En dónde queda la adoración neoliberal por el artista y la cultura? ¿Qué ocurre si no es el supuesto radicalismo del arte, sino su comprobada capacidad para movilizar productividad excesiva, incluso redundante, lo que lo hace un atractivo modelo para los sacerdotes y sacerdotisas de la nueva economía estructurada en red? En otras palabras, no es la inconformidad arriesgada y aparentemente transgresiva, sino exactamente un modo de riesgo distribuido y cooperación social negada por el neoliberalismo, lo que lleva a ciertos presidentes corporativos y pensadores de negocios a ver los métodos artísticos como modelos casi milagrosos de "creatividad justo a tiempo". La ironía no se pierde en la mayoría de artistas que saben que el mundo del arte es estrictamente jerárquico, en oposición a sus condiciones reales de producción. También entienden, ya sea que lo admitan o no, que su rol asignado en la valorización artística funciona literalmente como una forma de materia oscura.

LA PROMESA

La pared pantano, PAD/D, Paper Rad —las expresiones imaginativas de producción autónoma siempre se han extendido más allá del campo del mundo del arte formal. No obstante, cuando las instituciones culturales del *mainstream* intentan incorporar formas transitorias de arte, o idear términos para empaquetarlos tales como "estética relacional", el resultado típico llega a pasar como muchísimos activos congelados, muchísimos bienes raíces del mundo del arte desplomados sobre el tablero de monopolio de multibillones de dólares. Lo que quiere decir que una cierta productividad oscura y social siempre se ha revelado en cierto nivel, un hecho inevitable que algunas historias oficiales del arte y colecciones de museo reflejan. Esto no debería sorprender. Los artistas, y especialmente los movimientos artísticos, se han

67 Alan W. Moore, "Political Economy as Subject and Form in Contemporary Art", *Review of Radical Political Economics*, Vol. 36, No 4, 2004, 472.

intersectado constantemente con el campo no-artístico, de la misma manera en que se percibe una historia del arte enteramente paralela dentro del mundo del arte,en la cual los artistas han buscado expresar diversos grados de oposición y autonomía hacia el mercado. En principio, ni la mayoría de historiadores del arte del *mainstream* negarían esto. Lo que no es reconocido, lo que no puede ser admitido por el personal de mantenimiento de la alta industria cultural, es el grado al cual no sólo el imaginario del mundo del arte sino también su economía se estabiliza por la labor invisible de esta economía sombría mucho más amplia de lo que parece. Mientras los esfuerzos para normalizar las prácticas marginalizadas o parcialmente marginalizadas son inevitables, la intención de una historia y crítica del arte radical es poner la normalidad misma bajo presión al enunciar un espacio de autonomía crítica, un espacio de materia oscura, el cual no puede ser completamente recuperable por la industria cultural, y que por virtud de esta asimetría sirve para desestabilizar a los especuladores culturales de la élite del mundo del arte.

Sin embargo, nada nos asegura que esta creciente productividad social, esta masa faltante que se materializa, será una fuerza de libertad, como insisten algunos proponentes neoliberales de la nueva economía. Por lo tanto, lo que se describe en estas páginas como "materia oscura" no es intrínsecamente progresivo, no en los sentidos típicos liberales o radicales del término. En lugar de eso, esta "materia oscura" posee en el mejor de los casos, un *potencial* para la resistencia progresiva, así como para la ira reaccionaria. Como dice el historiador cultural Michael Denning, una lectura radical de la narrativa histórica no sólo implica estimar las cartas enviadas, "sino también las cartas que nunca fueron enviadas porque las revoluciones que no tienen lugar son tan perturbadoras como aquellas *que sí lo tienen*". Según él, es hora de "hacer conexiones entre las erupciones ocasionales —destrucción de maquinaria, saqueo de tiendas, ruptura de ventanas—" y esa *longue durée* de la resistencia, que inclusive puede que no sea conciente de que ésta es una *historia desde abajo*[68]. Reconocer el ambiguo potencial militante de la productividad de la materia-oscura es dar un paso hacia ese reconocimiento. Pues si existe un núcleo resistente en algún lugar dentro de esta

68 Michel Denning, *Culture in the Age of Three Worlds,* Verso, 2004, 40.

colectivización formal, no es más ni menos que una exigencia establecida desde hace tiempo de que ciertas promesas se concreten. Ésta es la razón por la que estos grupos culturales organizados o semiorganizados que conforman el corazón de este estudio —"cualquier" colectivismo, Medios Tácticos, "Mockstitutions"— no se dotan aquí de un arrogante sentido de la superioridad ética o afrenta moral sino que más bien poseen un complejo nudo de deseos que involucran a la creciente autonomía, la envidia hacia el privilegio de la élite y una demanda que el contrato de siglos, que comprende una vida libre de necesidades, realizado entre el capitalismo y la clase trabajadora, sea llevado a la realidad, no en el futuro, sino de inmediato, en lo que Benjamin describió como "tiempo-ahora", un momento cargado de inesperadas posibilidades históricas[69]. Tales ambigüedades son un componente inevitable de la resistencia hoy en día. La materia oscura, la producción social oculta, la masa faltante, el archivo de sombras —todas estas metáforas son, en el mejor de los sentidos, un medio de visualización de lo que no puede ser visto: la presencia/ausencia de una vasta zona de actividad cultural que no puede ser ignorada por más tiempo. No obstante, ningún grado de incertidumbre nos libera de la responsabilidad de comprometernos *políticamente* con ellos, como un elemento esencial en una promesa de liberación establecida hace ya mucho tiempo y que aún está por cumplirse.

69 Walter Benjamin, "Theses on History" en *Illuminations: Essay and Reflections*, Schocken Books, 1969. Ver también a Esther Leslie, quien compara el sentido de tiempo y posibilidad para la redención histórica de Benjamin con un montaje cinematográfico y sus yuxtaposiciones repentinas y relevantes (Esther Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, Pluto Press, 2000).

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/