

## 10- La política del arte: el arte contemporáneo y la transición a la postdemocracia

Hito Steyerl

Traducción Marcelo Expósito

Una manera típica de pensar la relación de la política con el arte consiste en dar por hecho que el arte puede representar temáticas políticas del modo que sea. Pero hay otra perspectiva más interesante: pensar la política del campo del arte como lugar de trabajo.<sup>1</sup> Se trata de mirar lo que el arte hace en vez de lo que muestra.

De todas las formas de arte, son las bellas artes las que se han visto relacionadas de manera más estrecha con la especulación en el postfordismo: lujo, éxito y quiebra. El arte contemporáneo no es una disciplina cobijada en su remota torre de marfil fuera de la realidad. Por el contrario, está situada de lleno en el centro del neoliberalismo. La fanfarria del arte contemporáneo no se puede pensar separada de las políticas de shock que se aplican para revitalizar las economías desaceleradas. Tal fanfarria incorpora en sí la dimensión afectiva de la economía global, que lleva asociados los esquemas de Ponzi, la adicción al crédito y el mercado alcista de antaño. El arte contemporáneo es una nueva marca sin nombre disponible para etiquetar casi cualquier cosa, un estiramiento facial urgente para aquellos lugares a los que se somete a una remodelación completa bajo el imperativo de la creatividad, el suspense del juego de azar combinado con el gusto por la educación severa de un internado de clase alta, un parque infantil autorizado para un mundo confuso que se desmorona como consecuencia de la desregulación vertiginosa. El arte contemporáneo es la respuesta a la pregunta: ¿cómo puede embellecerse aún más el capitalismo?

Pero el arte contemporáneo no sólo tiene que ver con la belleza, sino también con la función. ¿Cuál es la función del arte en el capitalismo del desastre? El arte contemporáneo se alimenta de las migajas de una redistribución masiva de la riqueza de los pobres a los ricos que se efectúa por medio de una lucha de clases dirigida desde arriba.<sup>2</sup> Le da un bombo postconceptual a la acumulación primitiva. Además, su área de influencia ha crecido y se ha descentralizado, pues los centros neurálgicos del arte ya no se localizan en las metrópolis occidentales. Hoy día, los museos deconstructivistas de arte contemporáneo aparecen en cualquier autocracia que se precie. ¿Este país viola los derechos humanos? ¡Venga una galería Gehry!

El Guggenheim Global sirve de refinera cultural para una serie de oligarquías postdemocráticas, lo mismo que las incontables bienales internacionales a las que se encomienda reeducar y elevar el

---

<sup>1</sup> Amplió en este punto una noción desarrollada por Hongjohn Lin en su texto curatorial para la Bienal de Taipei 2010. Véase Hongjohn Lin, "Curatorial Statement", en *10TB Taipei Biennial Guidebook*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 2010, pp. 10-11.

<sup>2</sup> Esto es lo que se ha venido describiendo desde la década de 1970 como un proceso de explotación continuo. Véase David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, Akal, Colección Cuestiones de Antagonismo, Madrid, 2007. Sobre la distribución de la riqueza que se deriva de ese proceso, un estudio del World Institute for Development Economics Research de la United Nations University en Helsinki (UNU-WIDER) descubrió que el 1% de las personas adultas más ricas posee el 40% de los activos globales. La mitad de la población adulta mundial posee el 1% de la riqueza global. Véase: [http://www.wider.unu.edu/events/past-events/2006-events/en\\_GB/05-12-2006/](http://www.wider.unu.edu/events/past-events/2006-events/en_GB/05-12-2006/)

nivel de la población excedente.<sup>3</sup> El arte facilita así que se desarrolle una nueva distribución multipolar del poder geopolítico, cuyas economías depredadoras se alimentan con frecuencia de la opresión en el interior de un país, de la guerra de clases dirigida desde arriba y de las políticas de impacto e intimidación.

Por tanto, el arte contemporáneo no sólo refleja, sino que también interviene activamente en la transición hacia el nuevo orden mundial posterior a la Guerra Fría. Juega un papel destacado en el desarrollo desigual del semiocapitalismo en cualquier lugar donde T-Mobile planta su bandera. Está involucrado en la búsqueda de materias primas para la fabricación de procesadores de doble núcleo. Poluciona, gentrifica y viola. Te seduce y te consume, y de repente se marcha rompiéndote el corazón. El arte está en todas partes, desde los desiertos mongoles hasta el altiplano peruano. Y cuando finalmente se ve arrastrado a la Gagosian Gallery cubierto de pies a cabeza por un *dripping* de sangre y mugre, arranca rondas y rondas de aplausos entusiastas.

¿Por qué y para quién resulta tan atractivo el arte contemporáneo? Una posible respuesta: la producción artística nos presenta una imagen especular de las formas postdemocráticas del hipercapitalismo que parece que se van a convertir en el paradigma dominante posterior a la Guerra Fría. Parece impredecible, incontable, brillante, voluble, temperamental, guiado por la inspiración y el genio. Exactamente como cualquier oligarca aspirante a dictador querría verse a sí mismo. La concepción tradicional del rol del artista se corresponde demasiado bien con la imagen que de sí mismos tienen los aspirantes a autócratas, quienes contemplan peligrosamente el gobierno como una potencial obra de arte. El gobierno postdemocrático guarda una estrecha relación con este tipo de comportamiento errático del artista-genio masculino. Es opaco, corrupto y completamente incomprendible. Ambos modelos operan con estructuras emocionales masculinas que son tan democráticas como la mafia local. ¿Imperio de la ley? ¿Balance entre poderes? ¿Buen gobierno? ¡Mala curaduría! ¿Se entiende por qué el oligarca contemporáneo adora el arte contemporáneo? Porque le viene bien.

Así, la producción artística tradicional puede ser un modelo de funcionamiento para los nuevos ricos de la privatización, la expropiación y la especulación. Pero el tipo actual de producción artística sirve como escuela a los nuevos pobres, quienes prueban suerte como virtuosos del jpeg y como farsantes del concepto, recepcionistas de galería de arte y provisosores de contenidos. Porque el arte también significa trabajo; para ser más precisos, trabajo de choque.<sup>4</sup> Se produce como espectáculo en las cadenas de montaje "trabaja-todo-lo-que-puedas" postfordistas. El trabajo de choque es trabajo afectivo entusiasta, hiperactivo y profundamente comprometido, realizado a una velocidad insana.

<sup>3</sup> Por dar sólo un ejemplo de cómo está implicada la oligarquía, véase: <http://www.nytimes.com/2010/04/28/nyregion/28trustee.html>. Si bien este tipo de bienales se extienden desde Moscú hasta Dubai pasando por Shangai y muchos de los países llamados en transición, no debemos considerar la postdemocracia como un fenómeno no occidental. El espacio europeo de Schengen es un brillante ejemplo de reglamentación postdemocrática, pues comprende una gran cantidad de instituciones políticas no legitimadas por el voto popular y una parte importante de la población está excluida de la ciudadanía (por no mencionar la creciente afición que el Viejo Mundo tiene por los fascistas elegidos democráticamente). La exposición *Principio Potosí*, comisariada por Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer, arroja luz sobre las conexiones entre oligarquía y producción de imágenes, desde otra perspectiva histórica importante; véase <http://potosiprincipleprocess.wordpress.com/>

<sup>4</sup> Me inspiró para esta idea en el campo significativo desarrollado por Ekaterina Degot, Cosmin Costinas y David Riff para su 1st Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, 2010, véase: <http://www.ncca.ru/en/events.text?id=299&filial=5>

Originalmente, los trabajadores de choque de la temprana Unión Soviética eran quienes realizaban una tarea excesiva. El término deriva de la expresión "udarny trud", que significa "fuerza de trabajo superproductiva, entusiasta" ("udar": impacto, choque, golpe). A fecha de hoy, cuando se transfiere a las fábricas culturales contemporáneas, el trabajo de choque se relaciona con la dimensión sensual. Más que pintar, soldar y moldear, el trabajo artístico de choque consiste en copiar datos, chatear y posar. Esta forma acelerada de producción artística tiene garra y oropel, causa sensación e impacto. Su origen histórico, como una de las formas que adoptaban las brigadas estalinistas de trabajadores, da un perfil particular a este paradigma de hiperproductividad. Los trabajadores de choque mezclan sentimientos, percepción y distinción en todas las posibles variedades y tamaños. Intensidad o escapismo, excelencia o mierda, *readymade* o realidad *readymade*: el trabajo de choque suministra a los consumidores todo aquello que no sabían que querían.

El trabajo de choque se compone de agotamiento y ritmo, de fechas de entrega e idioteces curatoriales, de cháchara y catálogos lujosos. También prospera con la explotación acelerada. Yo diría que —dejando a un lado el trabajo doméstico y de cuidados— el arte es la industria con mayor nivel de trabajo impago. Se apoya —en casi todas sus niveles funciones— en el tiempo y la energía de interinos sin sueldo y sujetos autoexplotados. El trabajo gratuito y la explotación rampante son la materia oscura visible que mantiene al sector cultural en funcionamiento.

Los trabajadores de choque del capital flotante, junto con las nuevas (y viejas) élites y oligarquías, son el marco de las políticas contemporáneas del arte. Mientras que estas últimas dirigen la transición a la postdemocracia, aquéllos la imaginan. ¿Pero qué indica exactamente esta situación? Nada menos que el modo en que el arte contemporáneo está implicado en la transformación de los patrones de poder globales.

La fuerza de trabajo del arte contemporáneo consiste ampliamente en personas que, aunque trabajan constantemente, no se corresponden con ninguna imagen tradicional del trabajo. Se resisten tenazmente a ser fijadas en una entidad tan reconocible como la identidad de clase. Mientras que la manera más fácil de clasificar este conjunto de sujetos sería llamarlo multitud o muchedumbre, resulta quizá menos romántico preguntarse si no se trata de lumpen-freelancers globales, desterritorializados e ideológicamente flotantes: un ejército de reserva de la imaginación que se comunica vía Google Translate.

En vez de configurarse como una nueva clase, esta frágil instancia podría muy bien consistir en "el residuo de todas las clases", como una vez lo llamó, de forma rencorosa, Hannah Arendt. Estos aventureros desposeídos descritos por Arendt, los proxenetas y gamberros urbanos, dispuestos para ser contratados como mercenarios y explotadores coloniales, apenas se ven reflejados —y aun de manera distorsionada— en las brigadas de trabajadores de choque creativos que se ven lanzadas al interior de la esfera de circulación que hoy se conoce como "mundo del arte".<sup>5</sup> Si reconocemos que los actuales trabajadores de choque pueden habitar similares bases cambiantes —las zonas de

---

<sup>5</sup> Por cierto que Hannah Arendt podría haber estado equivocada en lo que se refiere al gusto. El gusto no es necesariamente algo común, como ella argumentaba, sino una cuestión de producción del consenso, de ingeniería de la reputación y otras maquinaciones sutiles que —¡ups!— se metamorfosean en bibliografías de historia del arte. Seamos realistas: la política del gusto no es cosa de la colectividad, sino del coleccionista. No es cosa del común sino del patrón. No tiene que ver con la compartición sino con el mecenazgo.

desastre opacas del capitalismo del shock—, lo que surge entonces es un retrato ambivalente del trabajo artístico, decididamente inheroico y contradictorio.

Tenemos que enfrentarnos al hecho de que no existe una vía a la resistencia y a la organización del trabajo artístico que esté a disposición nuestra de manera automática. Que el oportunismo y la competición no son una desviación de esta forma de trabajo, sino su estructura inherente. Que esta fuerza de trabajo nunca marchará al unísono, excepto quizá cuando baile al ritmo de un vídeo de Lady Gaga. Lo internacional está acabado. Llémonos bien con lo global.

Ésta es la mala noticia: el arte político evita rutinariamente discutir estos asuntos.<sup>6</sup> Señalar las condiciones intrínsecas del campo artístico, así como la corrupción rampante que en él existe —basta pensar en el soborno que se requiere para que tal o cual gran bienal se vaya a una u otra región periférica— es un tabú incluso en la agenda de gran parte de los artistas que se consideran a sí mismos políticos. Aun cuando el arte político logra representar por todo el mundo situaciones locales que comprenden injusticia e indignancia, sus propias condiciones de producción y exhibición se mantienen bastante inexploradas. Se podría decir incluso que las políticas del arte son el punto ciego de gran parte del arte político contemporáneo.

Por supuesto, la crítica institucional se ha interesado tradicionalmente por asuntos semejantes. Pero lo que necesitamos hoy es una ampliación de la misma.<sup>7</sup> Porque, en contraste con la era de la crítica institucional que se centraba en las instituciones artísticas o en la esfera de la representación en general, la producción artística (su consumo, distribución, mercadotecnia, etc.) adopta actualmente una función diferente y ampliada en la globalización postdemocrática. Valga como ejemplo un fenómeno absurdo pero común: que el arte radical sea patrocinado por los bancos más depredadores o por traficantes de armas, estando completamente inserto en la retórica de la mercadotecnia, el *branding* y la ingeniería social de las ciudades.<sup>8</sup> Por razones muy obvias, esta condición apenas se explora en el arte político, el cual se contenta en muchos casos con ofrecer autoetnicización exótica, gestualidad expresiva y nostalgia militante.

Ciertamente, no busco defender una posición de inocencia<sup>9</sup> que resultaría ilusoria en el mejor de los casos, y en el peor, consistiría en algo que vender. Sobre todo resultaría muy aburrida. Pero sí creo

<sup>6</sup> Hay, por supuesto, importantes y loables excepciones, y tengo que admitir que también yo debo agachar la cabeza avergonzada.

<sup>7</sup> Tal y como se argumenta también en Alexander Alberro y Blake Stimson (ed.), *Institutional Critique*, Cambridge University Press, MIT Press, Massachusetts, 2009. Véase también los números del webzine *transversal* editados con motivo del proyecto *transform*: <http://transform.eipcp.net/>

<sup>8</sup> Se ha mostrado recientemente en el Henie Onstad Kunstsenter de Oslo el muy interesante proyecto "Guggenheim Visibility Study Group", de Nomedra y Gediminas Urbonas, que desvela las tensiones entre las escenas locales y el sistema de franquicia del Guggenheim, analizando en detalle el efecto Guggenheim: véase: <http://www.vilma.cc/2G/> Véase también Joseba Zulaika, *Guggenheim Bilbao Museoa: Museums, Architecture, and City Renewal*, Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno, 2001. Otro caso de estudio: Beat Weber y Therese Kauffman, "The Foundation, the State Secretary and the Bank — A Journey into the Cultural Policy of a Private Institution", <http://transform.eipcp.net/correspondence/1145970626> Véase también Martha Rosler, "Take the Money and Run? Can Political and Socio-Cultural Art 'Survive'?", <http://www.e-flux.com/journal/view/107>, y Tirdad Zolghadr, "11th Istanbul Biennial", [http://www.frieze.com/issue/review/11th\\_istanbul\\_biennial/](http://www.frieze.com/issue/review/11th_istanbul_biennial/)

<sup>9</sup> Lo que se evidencia en la manera en que este texto se sitúa en e-flux como un suplemento de los anuncios. La situación se complica aún más por el hecho de que estos anuncios podrían perfectamente hacer alarde de mis propias exposiciones. A riesgo de repetirme, me gustaría subrayar que no considero la inocencia una posición política sino moral, y por tanto es políticamente irrelevante. Un buen comentario sobre esta cuestión es el de Luis Camnitzer, "The Corruption in the Arts / The

que los artistas políticos podrían llegar a ser más relevantes si estuvieran dispuestos a enfrentarse a estos asuntos en lugar de desfilarse de manera segura como realistas estalinistas, situacionistas de la CNN o ingenieros sociales de tres al cuarto. Ya es hora de tirar a la basura el souvenir turístico de la hoz y el martillo. Si pensamos la política como lo otro, como aquello que sucede en otro lugar, lo que afecta siempre a aquellas comunidades privadas de representación en nombre de las cuales nadie puede hablar, acabamos por perder de vista qué hace al arte intrínsecamente político hoy: su función como lugar de trabajo, conflicto y... diversión. Un lugar donde se condensan las contradicciones del capital y los malentendidos extremadamente amenos y a veces devastadores que se producen entre lo global y lo local.

El campo del arte es un espacio de contradicción feroz y de explotación increíble. Es un lugar donde se da el interés por el poder, la especulación, la ingeniería financiera y una retorcida y masiva manipulación. Pero es también un lugar de comunalidad, movimiento, energía y deseo. En sus mejores iteraciones, es un área cosmopolita formidable poblada por trabajadores de choque móviles, vendedores de sí mismos itinerantes, jóvenes genios de la tecnología, estafadores, traductores supersónicos. Un potencial lugar común en el que la competencia es implacable y la solidaridad resulta ajena. Habitado por cabrones encantadores, matones, cuasi-reinas de la belleza. Es HMDI, CMYK y LGTB. Pretencioso, coqueto, cautivador.

Este jaleo se mantiene a flote por el puro dinamismo de montones y montones de mujeres que trabajan duro. Un enjambre de trabajadoras afectivas sometidas a escrutinio y controladas por el capital, que las imbrica en sus contradicciones. Todo ello hace al arte relevante para la realidad contemporánea. El arte afecta a esta realidad precisamente porque está implicado en todos sus aspectos. Es desordenado, inquieto, irresistible. Podríamos intentar comprender su espacio como un espacio político en lugar de intentar representar una política que siempre sucede en otro lugar. El arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, su distribución y su recepción. Si asumimos esto, podríamos superar el plano de una política de representación para embarcarnos en una política que está ahí, frente a nuestros ojos, para ser abrazada.

2011

Dedico este texto a quienes son pacientes con mi histeria digital, mi síndrome de viajera frecuente y los desastres que provocan mis instalaciones. Gracias en especial a Tirdad, Christoph, David y Freya. También a Brian por la edición del texto, como siempre.

Publicado originalmente en inglés en e-flux: <http://www.e-flux.com/journal/view/181> (2011)