

Gregory Sholette

Materia oscura
Arte activista y la
esfera pública de oposición

aí fundación editorial *archivos del Índice*

Edición original:

Dark Matter. Activist Art and the Counter-Public Sphere (2011)

Public Art in a Post-Public World (2013)

Primera edición, 2015

© de la traducción Sonia Muñoz, 2015

© fundación editorial archivos del Índice, 2015

e-mail: archivosdelindice@yahoo.com

<http://www.archivosdelindice.com>

ISBN 978-958-58052-3-1

Esta es una edición digital del texto que archivos del Índice publicó en el año 2015. Se respeta fielmente el contenido del mismo aunque se han introducido algunas variaciones de tipo formal (entre otras, la numeración de las páginas).

Materia oscura

Arte activista y la esfera pública de oposición*

[Traducción castellana del artículo “Dark Matter. Activist Art and the Counter-Public Sphere” que aparece en la página web www.neme.org/330/dark-matter; el lector interesado puede acudir a esa página para ver las imágenes que acompañan dicho texto. Agradecemos a Gregory Sholette su generosidad al permitir esta traducción].

* Este ensayo, publicado en el libro *Imagining Resistance. Visual Culture and Activism in Canada* [Imaginando la resistencia. Cultura visual y activismo en Canadá], J. Keri Cronin y Kirsty Robertson (eds.), Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canadá, 2011, amplía un artículo presentado primero en la conferencia *Marxism and Visual Arts Now* (MAVN) [El marxismo y las artes visuales hoy], organizada por Andrew F. Hemingway, Esther Leslie y John Roberts y auspiciado por el University College London entre el 8 y el 10 de abril de 2002. También representa la segunda entrega de una serie de textos sobre el concepto de materia oscura creativa y sigue al ensayo “Heart of Darkness: A Journey into the Dark Matter of the Art World” [El corazón de las tinieblas: un viaje hacia la materia oscura del mundo del arte], que aparece en la colección *Visual Worlds* [Mundos visuales], John R. Hall, Blake Stimson y Lisa T. Becker (eds.), Routledge, New York and London, 2005, pp. 116-138.

Después de más de medio siglo de abstracción progresiva de la política a la ideología, de la historia a la utopía, estas imágenes se van extinguiendo en la irrelevancia ante nuestro propio predicamento histórico¹.

No existe quizás un problema actual de mayor importancia para la astrofísica y la cosmología que el de la "materia oscura". –Centro para la Astrofísica de Partículas².

En este momento la guerra heroica que una vez se libró sobre el poder simbólico de la práctica artística parece haber terminado. Al modo de una escena tomada de una novela rusa, el campo de batalla se encuentra atestado con los restos de una asombrosa gama de modelos artísticos, muchos de los cuales en otro tiempo se alineaban con la izquierda y otras fuerzas progresistas. De hecho, los vencidos llenan los museos de arte del siglo veinte. Entre los caídos se encuentran quienes procuraron representar la vida de la clase

¹ Otto Karl Werckmeister, *Icons of the Left: Benjamin, Eisenstein, Picasso and Kafka after the Fall of Communism* [Íconos de la izquierda: Benjamin, Eisenstein, Picasso y Kafka después de la caída del comunismo], University of Chicago Press, Chicago and London, 1999, p. 153. Para saber más sobre el tema del arte y las políticas post, de avant-garde, ver mi ensayo "Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity" [Algunos lo llaman arte. De la autonomía imaginaria a la colectividad autónoma], disponible en el sitio web de *The European Institute for Progressive Cultural Policies* en: http://www.eipcp.net/diskurst/d07/text/sholette_en.html.

² CMB (Cosmic Microwave Background) Astrophysics Research Program del US Berkeley <http://aether.lbl.gov/www/science/DarkMatter.html>. Sholette, "Some Call It Art...", op. cit.

trabajadora con compasión y candor, así como los practicantes más cerebralmente orientados que se esforzaron por revelar y subvertir los tropos ideológicos de la cultura de masas. Aquí y allá se hallan los portadores del carnet de la nobleza modernista y los inescrutables formalistas cuyo desafío a las estructuras decadentes de la sociedad burguesa era defendido como una crítica inmanente por T.W. Adorno. Auto segregados en la práctica, la derrota mutua aglutina esta mezcolanza de modalidades artísticas. Y mientras la pérdida de una cultura visual contra-hegemónica, fuerte y penetrante, es tan profunda como escarpado es el éxito de la industria de la conciencia, no se debe permitir que este tropo del fracaso se convierta en la sola determinación de la reflexión histórica y teórica. Si el lector buscara todavía una oportunidad más para afligirse por la prosperidad de la cultura burguesa, no siga leyendo, por favor. Todos los lamentos y descripciones de derrota que contiene este artículo empiezan y terminan en este párrafo. Tampoco se dará satisfacción a quienes desean otra vía redentora en torno al potencial crítico del arte de vanguardia. En cambio, a lo que aspira este documento es a la producción de, o, quizás, a la recuperación de un espacio. Un espacio ganado de entre otras estructuras y métodos, y en el que una contra-narrativa acerca de las prácticas creativas, en su mayoría inadvertidas y a veces de oposición que están ya presentes en la sombra de la industria cultural, pueda articularse.

Algunos llamarán arte a esta actividad y otros rechazarán esa clasificación, pero para mis propósitos dicho correcto etiquetado no es tanto la cuestión como el proceso de articulación y mapeo de las coordenadas

presentes³. A tal fin, este documento tiene tres propósitos más o menos explícitos. El primero de ellos es, como se indicó, el de ofrecer un mapa de una esfera creativa poco iluminada y en gran parte excluida de las estructuras económicas y discursivas del mundo del arte institucionalizado⁴. Especular sobre por qué exactamente esta zona de sombra no ha atraído la atención seria, crítica, y ni tan siquiera de muchos académicos radicales, es el segundo propósito del documento⁵. Tercero, mediante la vinculación de aspectos específicos de la práctica creativa informal con formas de arte emergente y residual politizado, mi texto invoca a académicos progresistas y a artistas para que inicien su propia crítica de lo que yo, un tanto

³ Sholette, "Some call it art", op. cit.

⁴ Con el término *mundo del arte* [art world] me refiero a la economía transnacional integrada de casas de subastas, marchantes, coleccionistas, bienales internacionales y publicaciones especializadas que, junto con curadores, artistas y críticos, reproducen el mercado, así como el discurso que influencia la apreciación y demanda de obras de arte de gran valor.

⁵ El puñado de escritores de arte que ha tratado de modo sistemático este trabajo incluye muy especialmente a Lucy R. Lippard pero también a Nina Felshin, Suzanne Lacy, Julie Ault, Carol Becker, Grant Kester, Patricia Phillips, Arlene Raven, Brian Holmes, Alan Moore, Yasmine Ramirez, Beverly Naidus, Suzi Gablik, Richard Meyer y David Trend. Estoy en deuda con sus contribuciones. Además, es alentador ver que una nueva generación de académicos está ya empezando a asumir seriamente el arte público, colectivo y activista. Ellos sin duda alterarán de modo significativo las percepciones comúnmente aceptadas y los equívocos que existen alrededor de estas prácticas.

maliciosamente, llamo la “Materia Oscura” artística del mundo del arte⁶.

I. Sombras de colectivismo

Tebas, la de las Siete Puertas, ¿quién la construyó?
 En los libros figuran los nombres de los reyes.
 ¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedra?
 Y Babilonia, destruida tantas veces,
 ¿quién la volvió a construir otras tantas? ...
 Una victoria en cada página.
 ¿Quién cocinaba los banquetes de la victoria?
 Un gran hombre cada diez años.
 ¿Quién pagaba sus gastos?
 Una pregunta para cada historia.
Preguntas de un obrero ante un libro (extracto),
 Bertolt Brecht⁷.

Empiezo con un acertijo: ¿Qué es invisible, tiene una gran masa, con un impacto sobre el mundo y en todas partes está a la vista?

El poema frecuentemente citado de Brecht interroga la representación que se hace de la historia como una sucesión de realizaciones de unos pocos hombres notables. El narrador ficticio del poeta revela lo que Brecht sabía por experiencia: cualquier proyecto a gran escala, sea artístico, político o militar, es de naturaleza

⁶ Ver mi ensayo “Heart of Darkness. A Journey into the Dark Matter”, op. cit.

⁷ También traducido con mayor propiedad como “A Worker Reads History” [Un trabajador lee la historia], en Bertolt Brecht, *Selected Poems*, traducido por H. R. Hays, Grove Press, New York, 1959, p.108. [Fragmento castellano tomado de *Poemas y Canciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 91. Traducción de J.López Pacheco y V. Romano. N.T.]

decididamente colaborativa⁸. Al mismo tiempo, la experiencia colectiva así como la insinuación de autonomía del trabajador, plantean una amenaza potencial a la gestión capitalista centralizada. Por consiguiente, la huella del colectivismo sobre los productos y servicios, junto con su estela de poder simbólico y político, son atributos que deben ser manejados mediante la imposición de jerarquías administrativas claramente distinguidas, primero durante la producción y luego a través del pseudo sello colectivo de una identidad corporativa o marca después de la producción. Cualquier residuo adicional de colectivismo es trasladado hacia el ámbito aparentemente autónomo de la esfera pública burguesa donde es reconfigurado en el interior de conceptos como comunidad y nación o, muy especialmente hoy, de patriotismo⁹. Pero es precisamente el contorno de la experiencia colectiva de la mano de obra NO representada lo que el trabajador alfabetizado de Brecht empieza a trazar por sí mismo. Al mismo tiempo, el poema es de por sí una lección didáctica en tanto Brecht lo usa para forjar un vínculo

⁸ La práctica de Brecht de apropiarse de las ideas de otros reclamándolas como propias, mientras que constituye una deplorable, aunque muy típica forma de robo intelectual, solo sirve aquí para subrayar mi punto.

⁹ Para ahondar en el problema de representar formas positivas de colectivismo en el mundo del arte así como en la cultura popular, ver mi ensayo "Counting On Your Collective Silence: Notes on Activist Art as Collaborative Practice" [Contando con su silencio colectivo: notas sobre el arte activista como práctica colaborativa], *Afterimage, The Journal of Media and Cultural Criticism*, Rochester, New York, noviembre, 1999, pp. 18-20.

necesario entre el análisis materialista de la ideología y aquello que no es visible¹⁰. Él, que tanto insiste en que antes de iniciarse cualquier análisis dialéctico o materialista de la ideología debe primero realizarse una inversión radical de las categorías normativas, autorales. Trasladando esta inversión metodológica al ámbito de las artes, parecería que cualquier práctica que clame ser radical debe también tomar seriamente la materialidad y complejidad estructural del trabajo creativo invisible. Esto incluye el trabajo colectivo e informal, en gran parte relegado a las sombras de la historia del arte, pero también las prácticas culturales no profesionales. Hacer algo menos significa reducir la historia del arte materialista a una simple historia social del arte que, como afirma Andrew Hemingway, "da por bien sentada la categoría burguesa de arte, y la convierte en un apéndice de lo que supuestamente buscaba criticar"¹¹.

Imagínese que fuésemos a transformar al protagonista del poema de Brecht en una historiadora de arte radical con conciencia de clase. ¿Qué tipo de preguntas podría ella plantearle al canon histórico del arte y su sucesión de genios masculinos? ¿Fue la pintura de las *Demoiselles d'Avignon* realmente el

¹⁰ Esta intuición ha sido posible en razón de la proximidad del trabajador a las fuerzas productivas, así como a que sabe leer y escribir. La volátil mezcla de pensamiento crítico aplicado a las condiciones de trabajo reales se recoge en la Parte IV sobre la esfera pública de oposición.

¹¹ Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956* [Artistas a la izquierda: los artistas americanos y el movimiento comunista, 1926-1956], Yale University Press, New Haven and London, 2002, p. 2.

resultado de los talentos viriles de un hombre? ¿No extrajeron Picasso, Matisse, o incluso Bertolt Brecht, ideas y apoyo material de un séquito invisible de amantes, actores aficionados y artistas no occidentales? ¿Qué porcentaje de su importancia histórica se debe tanto a las habilidades como a la creatividad de artesanos que preparaban pigmentos, pinceles, gravados y accesorios, decorados e iluminación escénica? ¿No tenían estos otros hombres y mujeres talento y ambición propios? Cuán pocos grandes artistas: ¿quién pagaba los gastos?

No obstante, debemos ir todavía más allá de esta línea inicial de cuestionamiento, ya que no es suficiente para una erudición radical el simplemente aportar a la historia del arte convencional un "trasfondo" más completo del trabajo creativo y luego dejar las cosas así. En cambio, un saber y una teoría del arte radical deben por fuerza revisar la noción misma de valor artístico tal como es definido por la ideología burguesa. Aparte de encontrar nuevos modos de dar cuenta de la autoría artística colectiva, debe también teorizar sobre las diversas ocasiones en que no se produce objeto alguno o en que la práctica artística constituye una forma de compromiso creativo centrado en el proceso de organización mismo. Y necesita teorizar los conceptos de gasto, incluida la noción de donación del regalo artístico, así como las formas de producción y distribución en la sombra, a la vez que simultáneamente desafía la retórica emergente de la administración artística como lo demuestra el uso despolitizado del término capital cultural¹². Esto

¹² Utilizado por primera vez por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el término Capital Cultural puede ahora encontrarse ampliamente en la literatura de los centros de

supone una re-zonificación radical de los predios del mundo del arte. Este re-mapeo requiere también poner entre paréntesis conceptos como gusto o conocimiento experto. No obstante, es el apetito del propio mundo del arte, con su continuo esfuerzo por incorporar ejemplos prudentes de las mismas prácticas que tratan de resistir su influencia, lo que paradójicamente ha abierto una puerta hacia lo que podría llegar a ser una redistribución del valor creativo mucho más radical. Es una abertura alejada de la alta cultura y que va más allá de la materia oscura.

Los cosmólogos describen la materia oscura, y más recientemente la energía oscura, como grandes entidades invisibles pronosticadas por la teoría del *Big Bang*. Hasta el momento, la materia oscura ha sido percibida solo indirectamente mediante la observación de los movimientos de objetos astronómicos, visibles, como las estrellas y las galaxias. A pesar de su invisibilidad y no obstante su constitución desconocida, la mayor parte del universo, quizás tanto como un noventa y seis por ciento del mismo, consiste de materia oscura. Este es un fenómeno llamado a veces el “problema de la masa faltante”¹³. Como su

pensamiento sobre política cultural e incluso entre economistas, aunque despojado de su consciente crítica social de clase original.

¹³ El sitio web del *Scientific American* tiene una buena introducción a este tema; ver: “Dark Matter in the Universe” [La materia oscura en el universo] por Vera Rubin en: <http://www.sciam.com/specialissues/0398cosmos/0398rubin.html>; ver también el excelente manual sobre la materia oscura de la Universidad de Tennessee, Departamento de Física y Astronomía, en: <http://csep10.phys.utk.edu/guidry/violence/darkmatter.html>.

primo astronómico, la materia oscura creativa constituye también el grueso de la actividad artística producida en nuestra sociedad posindustrial. No obstante, este tipo de materia oscura resulta invisible ante todo para aquellos que presumen de gestionar e interpretar la cultura –críticos, historiadores de arte, coleccionistas, marchantes, curadores y administradores del arte–. Ella abarca prácticas informales como las artesanías caseras, los memoriales improvisados, las galerías de arte del Internet, la fotografía y la pornografía amateur, los pintores de día domingo, los boletines autopublicados y los fanzines. De todos modos, al igual que el universo físico depende de su materia oscura y energía, así mismo el mundo del arte depende de su creatividad en la sombra. Requiere de esta actividad en la sombra de la misma manera como ciertos países en desarrollo secretamente dependen de sus economías oscuras o informales¹⁴.

Contémplese por un momento el efecto desestabilizador que tendría sobre los artistas

¹⁴ Según la Organización Internacional del Trabajo, el ochenta por ciento de los nuevos trabajos creados entre 1990-1994 en América Latina fue en el sector informal. Además, tanto como la mitad de todos los trabajos en Italia hace igualmente parte de la economía informal, definida como una actividad económica que tiene lugar fuera de la contabilidad del gobierno, y que también se conoce con el nombre de economía sumergida, informal, escondida, negra, subterránea, gris, clandestina, ilegal y paralela. "The Shadow Economy" [La economía en la sombra], por Matthew H. Fleming, John Roman y Graham Farrell en *The Journal of International Affairs*, primavera 2000, vol. 52, no. 2. © The Trustees of Columbia University en la ciudad de Nueva York en: http://www.britannica.com/magazine/article?content_id=171785&query=currency.

profesionales si quienes tienen un hobby y los amateurs dejaran de comprar suministros artísticos. Considérese también la “oscuridad” estructural en la que ciertamente se halla la mayoría de los artistas con formación profesional. En los Estados Unidos únicamente, se han producido varios millones de graduados en MFA desde la apertura del diploma de MFA en 1944¹⁵. Asumiendo incluso una proporción de graduados de solo el sesenta por ciento en el momento de este escrito, el número total de artistas profesionales con formación académica que posee un *Master of Fine Arts* debe rondar alrededor de las veinticuatro mil personas. Si se añaden al grupo los artistas con formación que proceden de programas sin titulación y quienes detuvieron su educación en el nivel de BFA, este número se dispara bastante hacia arriba. No obstante, dado que proporcionalmente son pocas las personas que alcanzan alguna visibilidad en el interior de las instituciones formalizadas del mundo del arte, ¿existe realmente alguna diferencia estructural significativa entre una amateur seria y una artista profesional que se ha vuelto invisible en razón de su “fracaso” en el mercado del arte? ¿Excepto que, tal vez, en contra de todas las probabilidades reales, ella todavía espere ser descubierta? Sin embargo, estos practicantes en la sombra son esenciales para el funcionamiento del mundo del arte institucional y de

¹⁵ [MFA: Master of Fine Arts: maestría en bellas artes. BFA: Bachelor of Fine Arts: pregrado en bellas artes. N.T.]

Un estimado de diez mil estudiantes ingresaron a programas de arte de nivel de postgrado en los Estados Unidos solo en 1998; ver el informe de Andrew Hultkrans y Jef Burton “Surf and Turf”, *Artforum*, verano 1998, pp. 106-109.

élite. Para empezar, este ejército oscuro conforma los provisosores de la educación de la próxima generación de artistas. Ellos también trabajan como administradores de las artes y como fabricantes de arte: dos recursos crecientemente valiosos dada la complejidad de producir y gestionar el arte contemporáneo global. Mediante la compra de revistas y libros, la visita a museos y la pertenencia a organizaciones profesionales, estos “invisibles” son un componente esencial del mundo de arte de élite cuya estructura piramidal se cierne sobre ellos, a pesar de que sus niveles superiores permanecen eternamente fuera del alcance¹⁶. Por último, sin un ejército de pretendidos talentos menores que sirvan como balastro, el tratamiento privilegiado que se da a un pequeño número de artistas de gran éxito sería imposible de justificar. Un análisis con conciencia de clase y materialista comienza poniendo patas arriba esta ecuación. Una nueva pregunta: ¿qué sucedería con

¹⁶ Según el *Nationwide Craft & Hobby Consumer Usage and Purchase Study* [Estudio nacional sobre el uso y la compra de artesanías y hobbies del consumidor], 2000, el setenta por ciento de los hogares de los Estados Unidos informa que por lo menos un miembro realiza artesanías o tiene un hobby. Mientras tanto, el total de las ventas de suministros para hobbies era de veintitrés billones de dólares en el 2000. *Hobby Industry Association*: www.hobby.org. Y para un informe esclarecedor que detalla el enorme “capital cultural” del arte amateur en los Estados Unidos ver el informe de investigación para el Chicago Center for Arts Policy del Columbia College titulado *Informal Arts: Finding Cohesion, Capacity and other Cultural Benefits in Unexpected Places* [Artes informales: encontrando cohesión, capacidad y otros beneficios culturales en lugares inesperados], de Alaka Wali, Rebecca Severson y Mario Tongoni, junio 2002.

los fundamentos económicos e ideológicos del mundo del arte burgués si a esta gran masa de prácticas excluidas se le diera igual consideración como arte? Este interrogante se halla ahora principalmente en el dominio de sociólogos y antropólogos. Pero los académicos y artistas radicales deben tomar esa inversión como un punto de partida y transitar hacia la etapa siguiente del análisis: el vínculo de la materia oscura con aquellos artistas que de modo autoconsciente trabajan fuera y/o en contra de los parámetros de la corriente principal del mundo del arte por razones de crítica política y social.

Estas micro-instituciones informales, politizadas, proliferan hoy¹⁷. Ellas realizan un trabajo que se infiltra en las escuelas, en los mercados de pulgas, en las plazas públicas, en las páginas web corporativas, en las calles de la ciudad, en los proyectos de vivienda y en las maquinarias políticas locales, mediante formas que no se orientan a la recuperación de un sentido específico o un valor de uso para el discurso del mundo del arte o de los intereses privados. Esto se debe al hecho de que muchas de estas actividades operan a través de economías basadas en el placer, la generosidad y la irradiación libre de bienes y servicios,

¹⁷ En documentos separados y en otros ensayos citados arriba, he abordado este tema discutiendo el trabajo de dichos colectivos de artistas del pasado y presente, como Temporary Services, REPOhistory, Group Material, Colab, Guerilla Girls, ®RTmark, Critical Art Ensemble, Ultra Red y Political Art Documentation and Distribution, entre otros. Ver también "Doing Their Own Thing, Making Art Together" [Haciendo lo suyo, creando arte juntos], por Holland Cotter, *New York Times*, Sunday Arts & Leisure, enero 19, 2003, p. 1.

más que en la construcción de una falsa escasez requerida por la estructura de valor de las instituciones del mundo del arte. Lo que puede decirse de la materia oscura en general es que, ya sea por elección o por las circunstancias, ésta muestra un grado de autonomía respecto de las estructuras decisivas y económicas del mundo del arte y se mueve en el interior o en medio de las mallas de la industria de la conciencia¹⁸. Pero esta

¹⁸ El robo digital de quienes hacen mezclas de datos [*mash-ups*] y cortes de aficionado [*fan cuts*] son ejemplos perfectos de esta tendencia. Las mezclas de datos son realizadas por aficionados de la música pop que copian ilegalmente la pista vocal de una canción pop y la injertan en la pista instrumental de otra. Los cortes de aficionado son similares a las mezclas de datos, aunque implican una versión digitalmente reeditada de un filme de Hollywood que es vuelto a editar para complacer a un grupo específico de aficionados. Un ejemplo de esto último es el *Phantom Edit*, la versión reconstruida, amigable con el aficionado, de *The Empire Strikes Back* [El imperio contraataca], un episodio de *Star Wars* [La guerra de las galaxias] de George Lucas. Haciendo caso omiso de los problemas de infringir los derechos de autor, el editor anónimo de este montaje de aficionado en sus inicios puso *Phantom Edit* a disposición en Internet para su descarga gratis. Sobre las mezclas de datos ver el escrito de Norris del *New York Times Magazine*, edición "Year in Ideas" [Año en ideas], diciembre 15, 2002, p. 102. Sin embargo, no todo este trabajo gira en torno a la tecnología informática. La *Church of Craft* [Iglesia de la artesanía] por ejemplo es una "religión" nacional informalmente organizada que tiene como propósito crear "un entorno donde cualquiera y todos los actos del hacer tienen valor para nuestra humanidad. Cuando encontramos momentos de creación en nuestras actividades cotidianas, también encontramos una satisfacción sencilla". Ver: <http://www.churchofcraft.org/index4.html>. Mientras que

independencia no está libre de riesgos. El costo cada vez menor de las tecnologías de la comunicación, replicación, exposición y transmisión, que permite a artistas informales y a activistas trabajar entre sí en red, también ha provocado que los moradores de este mundo en sombras sean cada vez más conspicuos para las mismas instituciones que alguna vez pretendieron excluirlos. En breve, la materia oscura ya no es tan oscura como solía ser. No obstante, ni el mundo del arte ni el capital global pueden hacer poco más que inmovilizar aspectos específicos, a menudo superficiales, de esta actividad en la sombra mediante su conversión en un bien consumible estable o marca. Sin embargo, incluso esta taxidermia cultural tiene su costo para el mundo del arte contemporáneo de élite, ya que obliga a ver la arbitraria estructura de valor de este último. Por consiguiente, es esencial entender, en términos de combate, los peligros de doble filo que origina el aumento o la disminución de la visibilidad.

II. La *amateurización* del arte contemporáneo

No solo el estatus amateur del arte de aficionado disipa la necesidad de costosas lecciones de arte, sino que subvierte el proceso de intimidación que tiene lugar cuando se aborda el dominio masculino del “gran” arte. Tal y como están las cosas, las mujeres –y especialmente las mujeres– pueden hacer un arte de aficionado de forma relajada, aisladas del mundo

Elfwood [Bosque del elfo] es una enorme galería de arte online que presenta los “mundos más grandes” de la fantasía amateur y galería de arte de ciencia ficción. Ver: <http://elfwood.lysator.liu.se/>.

“real” del comercio y de las presiones del esteticismo profesional¹⁹.

Evidencias de que la materia oscura ha afectado el mundo del gran arte son fáciles de hallar. Me enfocaré en solo tres ejemplos, empezando con la *Whitney Biennial* del 2002. Como lo explicaba el curador Larry Rinder en el catálogo de la exhibición, el propósito de esta Bienal era el de caracterizar aquellas “prácticas creativas” que operan “sin preocupación alguna por el mercado del arte o por los elogios del mundo del arte”. Las afirmaciones de Rinder fueron comentadas con sarcasmo por la periodista de arte Roberta Smith, quien sugería que si esta exhibición “señala una nueva apertura, [entonces] los alrededores se parecen mucho al centro de la ciudad”²⁰. Entre los presuntos forasteros incluidos en la incursión de alto perfil del Whitney estaba *Forcefield*: un grupo artístico radicado en Rhode Island cuya instalación de vestuarios y pelucas híper coloridos tejidos a mano venía con su propio reverberante sonido industrial. No obstante, esta ubicua estética intrusa a la que alude Smith sea tal vez

¹⁹ Lucy R. Lippard, “Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women’s ‘Hobby Art’)” [Haciendo algo de la nada (hacia una definición del ‘arte de aficionado’ de las mujeres)], inicialmente publicado en *Heresies* no. 4, invierno 1978, y citado aquí del libro de Lippard *Get The Message: A Decade of Art for Social Change* [Reciba el mensaje: una década de arte para el cambio social], E.P. Dutton Inc., New York, 1984, pp. 97-105.

²⁰ “Bad News for Art However You Define It” [Malas noticias para el arte, como quiera que lo defina], Roberta Smith, *New York Times*, marzo 31, 2002, p. 33.

apodada con mayor acierto “*slack art*”²¹ por el historiador Brandon Taylor²². Autoconscientemente amateur e informal, y al mismo tiempo el producto de un bona fide certificado con un MFA, esta estética *slacker* se expresaba perfectamente en una segunda exhibición muy del estilo *slack* titulada “K48-3: Teenage Rebel-The Bedroom Show” [K48-3: adolescente rebelde-el show del dormitorio]. Organizada por Scott Hug para una galería comercial en el distrito Chelsea de Manhattan, promulgaba el trabajo de cincuenta artistas, diseñadores de modas, músicos y diseñadores gráficos, todos exhibidos sin orden ni concierto, sobre y alrededor de una cama con forma de automóvil estacionada sobre una alfombra peluda de color verde lima. Instantáneas de adolescentes portando armas, zapatillas de lona pintadas a mano, deshilvanadas páginas de garabatos, posters fluorescentes, muñecos Ken y maltrechas camisetas fueron amontonados en cada esquina de este espacio doméstico ficcional. Y no menos de tres de los cronistas de arte de las mayores publicaciones semanales de la ciudad consideraron “Rebel Teen Bedroom...” como una visita esencial durante las primeras semanas del 2003²³.

²¹ [*Slack Art* querría literalmente decir “arte descuidado” o el arte que opta por una estética intencionalmente negligente y desaliñada. N.T.]

²² Brandon Taylor, *Avant-Garde and After: Rethinking Art Now* [Avant-garde y después: repensando el arte ahora], H.N. Abrams, New York, 1995, p. 153. [En castellano puede leerse a Brandon Taylor en *Arte hoy*, Akal, Madrid, 2001, trad. I. Balsinde. N.T.]

²³ Entre los escritores de arte que avalaron esta exhibición, incluyendo a F. Paul Laster en *Time Out New York* (1-9, 03,

Mi ejemplo final sobre el gran arte institucionalmente seguro que es influenciado por la informalidad de lo que llamo materia oscura, es el trabajo de Sarah Lucas, una joven artista británica, presentado en el controversial *Sensation Show* [Show sensación] hace varios años. El *Tate Modern* de Londres le dedica una sala al arte de Lucas, que consiste en objetos e instalaciones hechas de materiales desechados como medias y colchones manchados. La sala de Lucas en el *Tate* también incluye un trabajo hecho con un melón maduro, un tazón de inodoro moldeado con resina amarilla y un conjunto de instantáneas dispuestas con aquella cuidada indiferencia hacia el esquema estético, formal, hoy típico del *slack art*, o del gran arte *amateurizado*²⁴. No obstante, fue la pieza de Lucas titulada *Nobby* la que testimoniaba de modo más claro la influencia de la materia oscura en los artistas jóvenes. *Nobby* consiste en un “gnomo” de plástico, de un metro de alto, que empuja una carretilla. En todo, salvo en un aspecto, es idéntico a las figuras de enanos que los dueños de casa de los suburbios colocan en sus prados. La sola diferencia es que tanto *Nobby* como su carretilla están cubiertos por completo con una “piel” de cigarrillos²⁵. Ya que los productos artísticos contemporáneos no requieren ser el resultado del trabajo del artista que los presenta, debemos

2003, p. 59): Kim Levin en el *Village Voice* (Voice Choice del 1-7-03, p. 60) e irónicamente Roberta Smith en el *New York Times* (1-31-03, p. 36).

²⁴ En la sala del *Tate Modern Still Life/Object* [naturaleza muerta/objeto] dedicada al trabajo de Lucas en abril de 2002.

²⁵ *Nobby*, 2000, molde plástico de un gnomo de jardín, cigarrillos 60 x 34 x 68.5 cm. en: cortesía de la galería de arte Sara Coles HQ, Londres.

considerar la posibilidad de que Lucas comprara este enano cubierto de colillas en un mercado de pulgas o tal vez en una subasta de un sitio de Internet como eBay. De hecho, *Nobby* podría fácilmente ser tan solo el trabajo de un fumador obsesivo y anónimo, o podría ser la producción tediosa del asistente de la artista, o podría ser el resultado de su propio trabajo manual. La respuesta es irrelevante. Sin embargo, mientras esta indiferencia con respecto a la autoría arrasa con varias cualidades artísticas valoradas previamente, incluida la expresión personal y la singularidad de un objeto particular, ella elimina también del proceso de valoración artística cualquier medida de las capacidades técnicas de la artista. Lo que plantea una cuestión obvia con respecto a la materia oscura y en particular a la práctica de artistas amateurs y pintores de "día domingo". ¿Qué es lo que impide que esta clase de actividad creativa no profesional entre en la estructura de valor del mundo del arte de élite? O, para hacer la pregunta a la inversa, ¿por qué los productos del arte siguen siendo "grandes" o de "élite", cuando gnomos de césped cubiertos de cigarrillos son dispuestos de modo escrupuloso para su exhibición en destacados museos de arte metropolitanos? La misma pregunta podría plantearse sobre la autoría artística. Sin embargo, para responder a estas preguntas necesitamos primero un modelo de trabajo del modo en que habitualmente se produce el valor artístico en el interior del mundo del arte contemporáneo, uno que pueda explicar por qué no cualquier enano con incrustaciones de cigarrillos logra entrar en dicho dominio de élite.

Un modo de explicar por qué pocos productores artísticos son recompensados, a menudo generosa-

mente, por el mundo del arte, mientras otros pierden del todo, consiste en comparar el modo en que se produce el valor en esa arena con la producción de valor en los deportes de competición. El antropólogo económico Stuart Plattner hace esto empleando un *Tournament Model* [modelo de torneo] en el que la atleta ganadora puede haber sido una mera fracción de segundo más rápida que una o más de sus rivales, siendo no obstante elegida como la única ganadora, sin importar cuán destacada sea la habilidad atlética de su competición. Según Plattner, “este modelo es relevante para el mercado del arte porque describe la situación de unos trabajadores que reciben pagos que no parecen relacionarse con su input de esfuerzo”²⁶. Sin embargo, en una cerrada competencia en el mundo del arte, no es la proeza física la que diferencia a los ganadores de los perdedores, sino la calidad del capital de consumo que tienen a disposición los jueces. Esto incluye saber qué artista es muy solicitado por un museo prestigioso o coleccionista privado, o qué crítico o curador influyente pronto destacará su trabajo en una reseña o exhibición²⁷. Por lo tanto, lo que estabiliza los márgenes del mercado del arte de élite es la producción rutinaria de diferencias relativamente menores. Tales

²⁶ Stuart Plattner, *High Art Down Home: An Economic Ethnography of a Local Art Market* [Gran arte en el hogar: una etnografía económica de un mercado de arte local], University of Chicago Press, Chicago, 1996, pp. 12, 13.

²⁷ La relevancia de dicho capital de consumo se dilucida cuando se consideran las probabilidades que puede tener un artista que no cuenta con la representación de un marchante de ser alguna vez escogido para una importante bienal de arte, o que alguna vez consiga ser reseñado en una publicación de arte contemporáneo.

diferencias podrían estar relacionadas con el contexto que circunda una obra de arte particular o con la autoría de una pieza determinada; pero lo que es importante, y *Nobby* ofrece una evidencia concreta de este hecho, es que la valoración en el mundo del arte poco tiene que ver con las características formales de la propia obra de arte. Más bien, tiene todo que ver con el modo en que el capital de consumo –conocimiento acumulado sobre el arte– se produce, circula y acumula. Esto también ayuda a explicar por qué productos artísticos en apariencia idénticos generan un valor artístico de maneras radicalmente desiguales²⁸. Nuestro re-mapeo y desconstrucción final del valor artístico se articula sobre esta idea.

Mírese de nuevo al mundo del arte y la materia oscura que ocluye. Las líneas que separan la creatividad oscura y la “luminosa” parecen casi arbitrarias incluso desde el punto de vista de cualidades tales como el talento, la visión y otras similares, atributos mistificadores típicamente asignados al “gran arte”. Si en verdad la lucha sobre el poder de representación se reduce a escaramuzas y a fugaces avances y retiradas, entonces la realidad de este nuevo

²⁸ No debe extrañar que un observador que no pertenezca al mundo del arte perciba este fenómeno como completamente arbitrario. Tómese por ejemplo una pintura gestual de Yves Kline expuesta en un museo de arte importante y compáresela con una versión bien pintada, pero genérica, del expresionismo abstracto colgando encima de un sofá en un gran almacén. El observador que cuenta con suficiente capital cultural acumulado para saber cuál es la pintura más valiosa tendrá éxito a la hora de estabilizar una situación potencialmente confusa, incluso si las diferencias visuales reales entre las dos pinturas son baladíes.

combate necesita un distanciamiento de la esfera de lo exclusivamente visual e ir hacia prácticas creativas enfocadas en las estructuras organizativas, las redes comunicativas y las economías del dar y la diseminación. Se trata de una actividad que necesariamente apunta a la articulación de lo que los teóricos Oskar Negt y Alexander Kluge llaman la esfera pública proletaria o esfera pública de oposición²⁹.

III. La esfera pública de oposición

Elecciones federales, ceremonias Olímpicas, las acciones de una unidad de comando, un estreno

²⁹ Publicado por primera vez en Frankfurt, Alemania, en 1972; mis citas proceden de la traducción inglesa del libro de Oskar Negt y Alexander Kluge *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* [Esfera pública y experiencia: hacia un análisis de la esfera pública burguesa y proletaria], University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. El volumen en inglés fue traducido por P. Labanyi, J. O. Daniel y A. Oksiloff y es prologado por Miriam Hansen. Nótese que los autores emplean el término esfera pública plebeya o proletaria para diferenciarla de la esfera pública burguesa. En escritos posteriores Kluge vino a sustituir esta formulación por los términos esfera pública de oposición o contra esfera pública. Yo prefiero este último término ya que privilegia una concepción de resistencia más amplia y más heterogénea, que incluye no solo a los trabajadores manuales y a aquellos orientados hacia los servicios, sino también a los trabajadores artísticos e intelectuales. Yo también incluiría posiciones identitarias subproletarias y subculturales. No obstante, para informarse mejor sobre la definición de Negt y Kluge, ver la introducción de Miriam Hansen, especialmente la página xxxv.

teatral –todos son considerados eventos públicos–. Otros eventos de abrumadora significación pública, como la maternidad, el trabajo fabril y el mirar televisión en el interior de sus propias cuatro paredes, son considerados privados. Las experiencias reales de los seres humanos, que se producen en la vida cotidiana y el trabajo, atraviesan estas divisiones... la debilidad característica de virtualmente todas las formas de la esfera pública burguesa deriva de esta contradicción: a saber, que [ella]... excluye intereses sustanciales de la vida y no obstante profesa representar a la sociedad como un todo³⁰.

³⁰ Negt y Kluge, p. xliii y xlvi. Curiosamente, T.W. Adorno también discute el vínculo necesario entre el trabajo y la fantasía, aunque estrictamente a propósito de la labor artística, señalando que “La experiencia de los artistas de que la fantasía se deja mandar habla en favor de la profunda implicación entre trabajo y fantasía. Su divergencia es siempre índice de fracaso. La voluntad de lo involuntario es sentida por los artistas como aquello que los levanta por encima del *dilettantismo*. ... Como cada obra de arte implica un complejo de problemas –y tal vez de aporías–, la definición de fantasía que aquí procediera no sería la peor. Como capacidad de encontrar en la obra de arte impulsos y soluciones, se la puede llamar lo diferencial de la libertad en medio de la determinación”. No obstante, Adorno parece tener pocas esperanzas de que la persona de la clase trabajadora atrapada en el interior de las espirales determinantes de la producción pueda alguna vez experimentar este “ámbito de libertad”. Ver a T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, traducido por C. Lenhardt, editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Routledge and Kegan Paul, London, Boston, 1984, p. 249. Publicado por primera vez en alemán en 1970. [Cita textual de la versión castellana tomada de *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 229-230, trad. de F. Riaza con revisión de F. Pérez Gutiérrez. N.T.]

Está fuera del alcance de este artículo presentar toda la complejidad de las teorías de Negt y Kluge sobre la constitución inherentemente conflictiva de las esferas públicas contemporáneas, excepto para decir que su polémico desplazamiento del concepto de Jürgen Habermas pivota sobre la experiencia de vida, real, de los trabajadores y de aquellos otros total o parcialmente excluidos de aquel campo idealizado de ciudadanía y opinión pública. También busca dar cuenta de la influencia que relativamente nuevos modos de comunicación e ilusión, célebremente llamados Industria Cultural por Adorno y Horkheimer, continúan teniendo en la aquiescencia y resistencia del trabajador a la totalidad capitalista. Sin embargo, lo que voy a intentar es introducir dos aspectos sustanciales de su trabajo que son de especial relevancia en mi argumentación sobre la materia oscura. Ellos comprenden: 1) El potencial subversivo de la fantasía de la clase trabajadora como una actividad contra productiva escondida en el interior del proceso de trabajo capitalista; y 2) La insistencia de Negt y Kluge de que es política y teóricamente necesario entretejer la fragmentada historia de resistencia al capital en un todo mayor o en una esfera pública de oposición. Tanto como la materia oscura se compone a menudo de formas de expresión fantásticas y libidinales, la fantasía de la clase trabajadora nunca es totalmente absorbida por las estructuras antagonistas del capitalismo. Como afirman Negt y Kluge, “A lo largo de la historia, el trabajo vivo ha continuado llevando a cabo, junto con la plusvalía

extraída del mismo, su propia producción en el seno de la fantasía”³¹.

Más adelante los autores definen la fantasía como un mecanismo de defensa de múltiples capas que proporciona “la necesaria compensación por la experiencia de un proceso de trabajo alienado”³². Ello no significa que la fantasía, no más que la materia oscura, represente una fuerza inherentemente progresista. Más bien,

En su forma aislada, como un mero contrapeso libidinal a relaciones alienadas, insoportables, la fantasía es en sí tan solo una expresión de esta alienación. Sus contenidos son por lo tanto conciencia invertida. No obstante, en virtud de su modo de producción, la fantasía constituye una crítica práctica inconsciente de la alienación”³³.

La fantasía de la clase trabajadora, por lo tanto, parece apuntar a una doble función, crucial. En su nivel más básico, es un excedente contra-productivo que constituye un modo de resistencia de facto a la alienación. Éste no es meramente un límite metafísico, sino una fuerza material generada por el “residuo de deseos insatisfechos, ideas, de las propias leyes del movimiento del cerebro...”³⁴. No obstante, al mismo

³¹ Negt y Kluge, p. 32.

³² Ibid, p. 33.

³³ Ibid, p. 33.

³⁴ Ibid, p. 37. Esta posición respecto a la materialidad de la función mental es similar a la que Sebastiano Timpanaro plantea en su libro *The Freudian Slip: Psychoanalysis and Textual Criticism*, Verso, London and New York, 2011, 1ª ed. en italiano, 1974. [En castellano: *El lapsus freudiano: psicoanálisis y crítica textual*, Editorial Crítica, Barcelona, 1977, trad. de C. Manzano. N.T.]. Ver también a Timpanaro en *On*

tiempo el contenido de la fantasía representa en ocasiones instancias específicas del sentimiento anticapitalista o al menos antiautoritario. Negt y Kluge abordan este contenido reprimido como "... promesas de significado y totalidad –promesas que reproducen, de una manera muy sensible, deseos reales, algunos de los cuales perduran sin ser censurados por el interés dominante en el poder..."³⁵.

Ejemplos de fantasías del lugar de trabajo que se convirtieron en acción incluyen al empleado del supermercado que ajustaba su pistola de fijar precios para crear descuentos espontáneos para los clientes; al modelista que añadía una maquinaria fantástica a modelos de plantas de energía de carbón y nucleares minuciosamente elaborados; a la deshuesadora de frutas de la cadena de ensamblaje que insertaba sus propios mensajes en la fruta proclamando cosas tales como, "Hola, soy su deshuesadora de frutas" o simplemente "rellénala" y "Aaagghhh!!!"; al encargado del correo de la Heritage Foundation que destrozaba las cartas de recaudación de fondos destinadas a la colecta de dinero para la agenda conservadora de su empleador; al corredor de bolsa de cuello blanco mal pagado que usaba su acceso al sistema telefónico de Wall Street para crear fluctuaciones reales en el mercado de acciones; y al muralista profesional que colocó tropas de soldados de asalto nazis en el fondo de una pintura hecha para un hotel de Walt Disney y

Materialism, Verso, London and New York, 1985, trad. Lawrence Garner, 1ª ed. en italiano, 1970. [Esta obra se publicó en castellano con el título *Praxis, materialismo, estructuralismo*, Editorial Fontanella, Barcelona, 1973, trad. F. Cusó. N.T.]

³⁵ Negt y Kluge, p. 174.

trabajó con imágenes de cabezas cercenadas en otro mural para un restaurante en Las Vegas³⁶. Sin embargo, en la medida en que estos actos fragmentados sugieren la necesidad de algún “significado y totalidad” mayor que todavía empero permanece inarticulado como tal, ellos son poco más que momentos aislados y, en últimas, impotentes, de un deseo distorsionado de cumplimiento. Entonces, de nuevo, tanto la materia oscura como la fantasía de la clase trabajadora de vez en cuando resisten a la ideología burguesa mediante formas que ni demuestran arrepentimientos ni son redimibles. Primero, porque interrumpen las estructuras normativas de producción y apropiación; y segundo, porque representan por lo menos una muestra de oposición en el nivel del contenido aún en forma no desarrollada. ¿Qué debe suceder antes de que esta experiencia fragmentada pueda transformarse en algo más político?

Según Negt y Kluge ello requiere ante todo que “la izquierda política reorganice las fantasías a fin de hacerlas capaces de una organización propia”³⁷.

³⁶ Estos ejemplos son tomados del libro *Sabotage in the American Workplace: Anecdotes of Dissatisfaction, Mischief and Revenge* [Sabotaje en el puesto de trabajo en Norteamérica: anécdotas de descontento, daño y venganza], editado por Martin Sprouse e ilustrado por Tracy Cox, Pressure Drop Press, San Francisco, y Ak Press, Edinburgh, 1992, pp. 5, 86, 21, 92, 137 y 30-31.

³⁷ Negt y Kluge, op. cit. p. 176. Ver también la página 296 en la que los autores describen los intereses culturales y de ocio de los trabajadores, incluyendo sus hobbies, ideales éstos “que se vinculan entre sí tan solo de un modo que se ha arraigado naturalmente, aleatorio, en un nivel inferior de producción”. La introducción de aparentes jerarquías entre

Esto me lleva al segundo aspecto del trabajo de Negt y Kluge que incumbe directamente a mi argumento: la importancia de conectar estos momentos “no bloqueados” de la fantasía de la clase trabajadora con la historia, o historias, de resistencia real al capital, al patriarcado, al racismo y al nacionalismo. Sin embargo, antes que una narrativa lineal, fluida, este proceso consiste en ensamblar un montaje de “Fisuras históricas –crisis, guerra, capitulación, revolución, contrarrevolución”. Esto es así ya que la esfera pública proletaria “... no tiene existencia como esfera pública en el poder, tiene que reconstruirse a partir de dichas grietas, casos marginales, iniciativas aisladas”³⁸. No tan desemejante al re-mapeo histórico sugerido en el poema de Brecht, esta reconstrucción se edifica sobre actos de interrupción, obstrucción y escepticismo. Al mismo tiempo este proceso busca también bloquear al capital de la apropiación de estas otras historias y deseos para sus propios intereses. Punto esencial éste para Negt y Kluge, que creen que con la emergencia de la industria de la conciencia, el capital gana los medios para penetrar más profundamente en las sombras de la

tipos de acciones de resistencia sugiere, por un lado, un estándar de eficacia, o, por el otro, un gusto. No obstante, es también posible aplicar la idea de práctica a este problema, esto es, práctica como el trabajo que se hace para mejorar una idea, una actividad u oficio. Curiosamente, mientras esta resolución hacia el mejoramiento propio se encuentra tanto entre profesionales y amateurs, la emergencia del *slack art* deja al artista amateur defendiendo nociones más antiguas de artesanía artística.

³⁸ Ibid, p. xliii. Ver también el trabajo del colectivo de artistas *REPOhistory* (del que fui miembro fundador), en: www.repohistory.org.

fantasía de la clase trabajadora, y para hacerlo con una sofisticación mayor. El mismo peligro de apropiación es cierto para la materia oscura. En el momento en que estas sombras son capaces de una actividad colectivamente enfocada, a medida que los márgenes se enlazan y se vuelven visibles, en y para sí mismos, ellas a la par se tornan discernibles para la mirada voraz del capital con su canto de sirena del “estilo de vida” y el gozo de consumir³⁹. De modo revelador ciertos grupos artísticos intervencionistas han ideado estrategias que reconocen este dilema al tomar prestadas formas de la materia oscura como la de los zines⁴⁰ y una aproximación a la creatividad del hágalousted-mismo. La sección final inicia con una descripción de la estética del zine antes de esbozar las variadas actividades de *Las Agencias* y *Yomango*, grupos localizados en Barcelona.

³⁹Esta nueva “visibilidad” también se arriesga a llamar la atención de instituciones estatales de vigilancia hace poco constituidas en los Estados Unidos. Al mismo tiempo, la industria de la moda ya entiende el potencial monetario de la materia oscura. Bluyines desgastados, suéteres con capuchas raídas y diseños impresos con serigrafía descolorida apuntan a la estética de las tiendas de cambalache de los manifestantes antiglobalización. Irónicamente, este sucedáneo de la estética “callejera” se produce en grandes volúmenes en maquilas. En efecto, incluso los anuncios de *Nike* de zapatillas deportivas de alto nivel han imitado el estilo hecho a mano del fanzine y el grafiti callejero en estencil.

⁴⁰ [Aunque poco usado en nuestro medio, el término *zine* sería la forma abreviada de *magazine*, o revista; el *fanzine*, literalmente revista de los fans, suele ser una publicación periódica hecha con pocos medios, de tirada reducida, y a menudo con propósitos críticos o alternativos. N.T.]

IV. De los zines a las tácticas intervencionistas

Tenemos que hacernos visibles sin usar los grandes medios de comunicación... –*Riot Grrrl Press*⁴¹.

No es menos asequible para su apropiación por la industria cultural la apariencia *slack* de la materia oscura que su semiautónomo modo de producción e intercambio del hágalo-usted-mismo. Los zines, por ejemplo, son de ordinario boletines autopublicados, beligerantes, que, como argumenta el historiador cultural Stephen Duncombe, no ofrecen

...solo un mensaje que se recibe, sino un modelo participativo de producción y organización cultural sobre el que se actúa. El mensaje que usted recibe de los zines es que debería no solo recibir mensajes, sino que debería producirlos también. Esto no quiere decir que el contenido de los zines –ya sean polémicas anticapitalistas o la expresión individual– no sea importante. Pero lo que es único, y de un valor único, acerca de las políticas de los zines y de la cultura underground, es su énfasis en la práctica del hágalo-usted-mismo⁴².

Duncombe traza una conexión explícita entre esta reflexividad del productor de zines y el concepto de Walter Benjamin del autor como productor.

Aplicando el análisis de Benjamin al caso de los zines, es exactamente la posición de éstos en el marco de las

⁴¹ De una edición de 1994 del zine *Riot Grrrl*, citado en el libro de Stephen Duncombe *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture* [Notas del subsuelo. Zines y la política de la cultura alternativa], Verso, London and New York, 1997 y 2001, p. 123.

⁴² Duncombe, p. 129.

condiciones de producción de la cultura lo que constituye un componente esencial de sus políticas. En una cultura mundial cada vez más profesionalizada, los productores de zines son resueltamente amateurs. Al producir objetos baratos, multicopiados, operan en contra del archivismo y la exhibición fetichista del gran mundo del arte y el ánimo de lucro del mundo comercial. Y mediante su práctica de erosión de los límites entre productor y consumidor desafían la dicotomía entre el creador activo y el espectador pasivo que caracteriza a nuestra cultura y sociedad”⁴³.

En efecto, con satíricos títulos como *Temp Slave* [Esclava temporal], *Dishwasher* [Lavavajillas], *Welcome to the World of Insurance* [Bienvenido al mundo de las aseguradoras], y simplemente *Work* [Trabajo], los zines producidos por trabajadores de los servicios ofrecen un ejemplo de lo que Negt y Kluge llaman la “naturaleza contradictoria del horizonte público”, por lo menos en la medida en que representan un momento esporádico de resistencia, antes que un medio de oposición sostenida”⁴⁴.

La estética zine del reciclado y la sátira comporta un cierto parecido con colectivos mucho más auto conscientemente politizados vinculados al arte, que incluyen a: *Temporary Services* [Servicios temporales], *Las Agencias*, *WochenKlausur* [Examen semanal], *Colectivo Cambalache*, *The Center for Land Use Interpretation* [El centro para la interpretación del uso del suelo], *The Stockyard Institute* [El instituto corral de ganado], *Ne Pas Plier* [No doblar], *Take Back the Streets* [Retomar las calles], *Mejor Vida*, ®RTMark, *The Critical*

⁴³ Ibid, p. 127.

⁴⁴ Negt y Kluge, op. cit., p. 171.

Art Ensemble [El ensemble de arte crítico], *Ultra Red* [Ultra rojo], *The Center for Tactical Magic* [El centro para la magia táctica], *Radical Software Group* [Grupo de software radical] y *The Institute for Applied Autonomy* [El instituto para la autonomía aplicada]. Todos se ocupan de algún aspecto del espacio público, y muchos asumen su enfoque como aquel de los medios de comunicación tácticos, un despliegue activista de los nuevos medios tecnológicos. Sin embargo, resulta difícil categorizar a los grupos mencionados aquí en la mayoría de las definiciones de arte, ya que su compromiso se extiende hasta bien entrada la esfera pública al implicar cuestiones de vivienda justa, el trato a los desempleados, a los jornaleros extranjeros invitados y a los prisioneros, así como a las políticas globales, la biotecnología, e incluso el acceso al propio espacio público⁴⁵. Grupos como *Temporary Services*, *Las Agencias*, *Wochenclausure*, *Take Back the Street*, *Ne Pas Plier*, *The Surveillance Camera Players* [Los jugadores de la cámara de vigilancia], *The Stockyard Institute* y *Mejor Vida* diseñan proyectos participativos en los que se producen objetos y servicios para ser regalados o utilizados en escenarios públicos o en acciones callejeras. Otros grupos, entre los que destaca *®RTmark*, usan la tecnología para alentar "...el inteligente sabotaje de artículos producidos en

⁴⁵ "Los medios tácticos son aquello que sucede cuando los medios baratos del 'hágalo usted mismo', posibilitados por la revolución en la electrónica de consumo y las formas expandidas de distribución (cable, satélite e Internet), son explotados por grupos y personas que se sienten agraviados o excluidos por la cultura más amplia", David Garcia, artista activista, marzo, 2002. Ver: http://www.nyu.edu/fas/projects/web/definingTM_list.html.

masa..."⁴⁶. ©RTmark existe íntegramente en línea y su sitio web invita a trabajadores, estudiantes y a otras personas privadas de sus derechos a colaborar con ellos mediante la compra de "acciones" del stock ©RTmark. Como el grupo es una corporación legalmente registrada, ha usado con éxito las normas de responsabilidad limitada para proteger a sus miembros de demandas personales. La lista de quienes han tratado de censurar al grupo en razón de su "sabotaje inteligente" incluye a empresas discográficas importantes, a fabricantes de juguetes, e incluso a la Organización Mundial del Comercio⁴⁷. A diferencia del solitario y descontento trabajador rebelde, el criterio colectivo de ©RTmark eleva el sabotaje al nivel de

⁴⁶ Sitio web de ©RTMark, marzo, 1997. Ver: <http://www.rtmk.com/>. En contraste, los proyectos de *Temporary Services* han distribuido ropa gratuita y material informativo en prisiones, escuelas e incluso en aeronaves comerciales. Ver: <http://www.temporaryservices.org/>. El grupo *WochenKlausur*, localizado en Austria, también lleva a cabo intervenciones sociales en concejos municipales, con prostitutas y jornaleros extranjeros invitados utilizando recursos del mundo del arte. Ver: http://wochenklausur.t0.or.at/projekte_e.htm. Muchos de los grupos mencionados en este artículo se catalogan en: <http://www.groupsandspaces.net/intro.html>

⁴⁷ La OMC incluso trató de enjuiciar al grupo por un sitio web que éste creó y en el que parodiaba a la agencia jurídica global, lo que no solamente sembró confusión, sino que diseminó información detallada sobre la marca neoliberal de especulación global de la OMC. Ver: <http://www.rtmk.com/>.

crítica ideológica, muy en la línea propuesta por Negt y Kluge⁴⁸.

Esta misma reapropiación típicamente humorística y del hágalo-usted-mismo de la estética zine es también evidente en el trabajo de *Las Agencias*, un colectivo de artistas y activistas informalmente estructurado localizado en Barcelona a finales de los 1990⁴⁹. De forma similar a *RTmark*, *Yes Men*, *Critical Art Ensemble* y otros activistas de “medios tácticos”, *Las Agencias* se apropió de la tecnología así como de la apariencia de la industria de la conciencia, aunque no para el museo o las instalaciones de una galería. El grupo trabajaba directamente en las calles y los barrios con el fin de perturbar las estructuras ideológicas normativas y revelar las contradicciones y falsa tranquilidad de la esfera pública burguesa. Acciones cuidadosamente planeadas apoyaban a ocupantes ilegales y a jornaleros migrantes “invitados” así como a campañas contra la gentrificación y el militarismo. A pesar de todo, el trabajo más crucial para mi argumento es la subversión creativa que hace *Las Agencias* de la policía antidisturbios a través de la línea de ropa del grupo *Pret a Revolter* [Listo para la revuelta]. Diseñados para usarse en demostraciones y acciones callejeras, estos coloridos atuendo y accesorios, “listos para la revuelta” contienen bolsillos

⁴⁸ Para un perspicaz análisis del arte público activista que sigue las teorías de Negt y Kluge, ver el ensayo de Philip Glahn “Public Art: Avant-Garde Practice and the Possibilities of Critical Articulation” [Arte público: la práctica avant-garde y las posibilidades de una articulación crítica], *Afterimage*, diciembre 2000.

⁴⁹ Se puede encontrar más sobre *Las Agencias* en: <http://www.sindominio.net/fiambarrera/web-agencias/>.

ocultos que permiten al usuario disimular materiales para amortiguar los golpes de bolillo de la policía o para esconder cámaras para documentar el abuso policial⁵⁰. Por un tiempo, todas las tácticas de *Las Agencias*, incluyendo la anti costura, los gráficos antiguerra, las lecciones de estrategia, las acciones callejeras y los sistemas de comunicación convergían en el *Show Bus*: un autocar brillantemente pintado, equipado con pantalla y redes tecnológicas, y coronado por una plataforma sobre el techo para la oratoria pública o para presentaciones en vivo. Con sus ventanas reacondicionadas para realizar retro proyecciones alimentadas por el Internet en vivo, el *Show Bus* constituía la combinación de un espacio de organización móvil y un aparato autónomo de agitación. También sirvió como blanco conspicuo para las fuerzas reaccionarias. Una noche, personas desconocidas demolieron y prendieron fuego al *Show Bus* lo que por ende forzó al grupo a reconsiderar la visibilidad de su propuesta. No obstante, el *Show Bus* fue una manifestación concreta de un espacio público de oposición en la medida en que reunió formas de resistencia plurales, de lo contrario fragmentadas, mientras que se mantuvo en red con la cultura callejera y con una todavía relativa autonomía con respecto al gran mundo del arte.

Del mismo modo, la organización derivada *Yomango* amplía la intervención de *Las Agencias* en la industria de la costura. *Yo mango* es una expresión en

⁵⁰ Vale la pena comparar la indumentaria para manifestaciones de *Las Agencias Ready to Revolt* con el enfoque más propenso al propio interés adoptado por el grupo *Forcefield* cuyos diseños de ropa se usan para hacer videos y performances para el consumo del mundo del arte.

argot para el hurto que burlescamente se enfrenta a la estrategia de atuendos al por menor de la marca de ropa *Mango*, una línea de ropa y accesorios que se comercializa para jóvenes profesionales europeos. *Yomango* ha desarrollado su propia campaña de “estilo de vida”, la que integra un rango de productos y servicios “anticonsumo” con actos diarios de sabotaje. Con la etiqueta *Yomango* se encuentran ropa y bolsas de compra especialmente adaptadas y diseñadas para hacer “desaparecer” productos de los puntos de venta de los emporios globales. *Yomango* también ofrece talleres sobre cómo vencer los sistemas de seguridad mediante un trabajo de grupo orquestado que, en una ocasión, para llamar la atención sobre los disturbios en Argentina de diciembre de 2001, tomó la forma de una danza coreografiada en la que se hurtó champaña de una tienda de comestibles con el acompañamiento de música de acordeón y a plena vista de clientes y personal. Más tarde el grupo entró a un banco en el centro de Barcelona conocido por su papel en el colapso de esa nación suramericana, después de lo cual hicieron estallar corchos y ostentosamente bebieron y esparcieron el champán ante un aturdido grupo de empleados. Para *Yomango* el hurto es una tipo de desobediencia civil, en el que la cleptomanía reflexiva se entiende como un asalto táctico a la comercialización del estilo de vida dirigido contra el efecto homogeneizador e instrumentalizador del capital global⁵¹.

La astucia de *Yomango* con relación a la industria artística se evidencia en una invitación que recibió el grupo en 2002 de un curador políticamente compren-

⁵¹ Puede encontrarse información sobre *Yomango* en: <http://www.yomango.net>.

sivo que les pedía que participaran en la *Torino Art Biennial* [Bienal de arte de Turín]. Los miembros se reunieron y acordaron traer su campaña *Yomango* a la “caja blanca” del museo de arte institucional. Pero eligieron hacerlo en forma de una “instalación” que replicaba una franquicia de venta real. En este escaparate simulado, la audiencia era invitada a practicar el hurto así como a atender a los talleres sobre activismo y desobediencia civil. Además, todos los productos para la práctica del hurto se obtuvieron de cadenas de tiendas cercanas antes de la inauguración de la exhibición. Los organizadores de la Bienal, al enterarse de los planes del grupo de esencialmente “ocupar” su exhibición, tomaron medidas para desalojar al grupo. Sin embargo, en otras ocasiones el grupo ha logrado “apalancar” fondos del mundo del arte provistos por algún museo y usar este dinero para llevar a cabo acciones políticas en espacios públicos no relacionados con el arte.

No obstante, esta interacción maliciosa entre activistas de arte e instituciones del arte subraya las oportunidades así como los riesgos potenciales de empujar este tipo de materia oscura hacia una mayor visibilidad en la esfera pública. Y en la medida en que *Las Agencias* y *Yomango* se han enfocado en el proceso y organización del trabajo creativo mismo, más que en la producción de objetos, resulta difícil que el mundo del arte se apropie de su “arte”, o que por lo menos lo absorba por completo en la forma de una mercancía de firma discreta. En tanto la actividad del grupo se divide entre la teorización, la creación de posters, el diseño de ropa, la organización y ejecución de acciones, el ofrecimiento de talleres así como el trabajo en red con otros activistas y artistas, les resulta

simplemente imposible a las instituciones formales de arte representar el alcance total del “trabajo” de *Las Agencias* o de *Yomango*. No existen objetos artísticos que puedan sintetizar la identidad del grupo y, a diferencia de los artistas individuales, como por ejemplo Joseph Beuys, el grupo ha evitado hasta ahora hacer fósiles o suvenires de su trabajo para museos y coleccionistas. Además, dado que la audiencia de estos grupos también participa en la hechura del trabajo y su significado, es difícil imaginar qué aspecto de su trabajo podría atraer a los coleccionistas de arte convencionales. Finalmente, grupos como *Las Agencias*, *Yomango*, *Temporary Services*, *Critical Art Ensemble*, *Yes Men* y *®TMark*, por nombrar solo unos pocos, han adoptado todas formas de gasto creativo y de dar que se encuentran más típicamente en las artes informales, básicamente hostiles al modo cómo funciona la economía formal de la industria artística. En mi opinión dichos actos de gasto, que se realizan sin la expectativa de una devolución específica y cuando se llevan a cabo en un contexto no enmarcado por el mundo del arte, son ciertamente una inversión dirigida a la construcción de relaciones sociales igualitarias, más que a la optimización de la posición propia en el mercado. Y es esta adaptación, más que cualquier parecido formal con la materia oscura, lo que atrae estas prácticas opositoras al campo gravitacional de la materia oscura y las aparta de la hegemonía del mundo de arte de élite⁵².

⁵² Georges Bataille, “The Notion of Expenditure”, en *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985 [Artículo publicado en castellano así: “La noción de gasto”, en *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*, Editorial Icaria, Barcelona,

V. Conclusiones

A pesar de las ideologías de la resignación, a pesar de la densa realidad de las estructuras gubernamentales en nuestras “sociedades de control”, nada impide que formas sofisticadas de conocimiento crítico, elaboradas en la temporalidad peculiar de la universidad, se conecten directamente con las también nuevas, complejas y altamente sofisticadas formas de disenso que se expresan en las calles. Este tipo de cruce es justamente lo que hemos visto en el amplio rango de los movimientos opuestos a la agenda de la globalización neoliberal⁵³.

1987, trad. De F. Muñoz de Escalona, pp. 23-44. N.T.] Ver también a Bruce Barber y Jeff Dayton-Johnson, “Marking the Limit: Re-Framing a Micro-Economy for the Arts” [Marcando el límite: replanteando una microeconomía para las artes] en la revista *Parachute*, no. 106, abril, mayo, junio, 2002, pp. 27, 39, así como los escritos de Charles Esche. Varias exhibiciones de arte recientes han hecho también suyo el concepto de intercambio y regalo como una práctica artística, sin embargo de un modo políticamente limitado. Ver: *The Gift: Generous Offerings, Threatening Hospitality* [El regalo: ofrendas generosas, amenazando la hospitalidad], en el Bronx Museum desde noviembre 27, 2002 a marzo 2, 2003, organizado por la *Independent Curators International* [Internacional de curadores independientes] en colaboración con el Centro Arte Contemporanea Palazzo delle Papesse, Siena, Italia (catálogo de Charta, Siena, Italia, 2002); y *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rate of Bodies and Values* [Ciudad de México: exhibición sobre la tasa de cambio de cuerpos y valores], junio 30-septiembre 2, 2002 en el P.S.1 Contemporary Art Center, Lone Island City, catálogo de Distributed Art Publishers, ciudad de New York.

⁵³ Brian Holmes, “The Flexible Personality: For a New Cultural Critique” [La personalidad flexible: para una nueva

Para parafrasear a los cosmólogos: no hay quizás un problema actual de mayor importancia para los radicales culturales que el de la “materia oscura”. Colectivos que operan en el interior de las contradicciones de la esfera pública burguesa, abierta y juguetonamente exponen sus líneas de fractura imaginarias que dividen lo privado de lo público, lo individual de lo colectivo y la luminosidad respecto de la materia oscura. Pero aunque dichos grupos ofrecen un modelo importante para la resistencia cultural, sería poco sincero de mi parte sugerir que los colectivos de arte y las actividades oscuras abordados en este artículo ofrecen una solución totalmente satisfactoria a la radicalización de la creatividad ahora o en el futuro. Más bien, estos grupos y prácticas se caracterizan por su sobre-determinación y naturaleza discontinua, por sus repeticiones e inestabilidad. Sus políticas privilegian la espontaneidad. Algunos favorecen formas anárquicas de acción directa en vez de modelos de organización estables. Lo que resulta efectivo en el corto plazo sigue sin probar a una escala mayor. Y ése es el punto al que al parecer nos estamos acercando deprisa. De nuevo, Duncombe resume pulcramente este problema con respecto a la producción de zines señalando que,

Cuentos de sabotaje y robo no solo se representan en los zines, sino que a menudo se ejecutan por su intermedio. Hurtar materiales y “prestar” la tecnología necesaria para producir zines se considera una parte integral de la realización de los zines...

crítica cultural], en www.noemalab.com/sections/ideas_articles/holmes_personality.html y en preparación en una antología del autor, *Hieroglyphs of the Future* [Jeroglíficos del futuro], Arkzin Press, Zagreb.

compañeros de cuarto copian zines en los turnos de medianoche en Kinkos y otros usan franqueadoras de correo en sus empleos... Sin embargo, sin memoria alguna de las pautas laborales preindustriales que los sustenten, y muy poco en pos de modelos alternativos de organización del trabajo que los guíe, estas personas tienen pocas esperanzas de tomar el control del proceso productivo en su lugar de trabajo, por no hablar de la sociedad como un todo⁵⁴.

¿Dónde están entonces los historiadores de la oscuridad? ¿Qué herramientas requieren para ir más allá de una simple descripción de estas sombras y prácticas oscuras y hacia la construcción de una esfera pública de oposición? En este corto ensayo he intentado, como siempre, demasiado. Está claro que se necesita investigar más acerca de cómo formas económicas alternativas o de oposición se ligan con patrones colectivos de creación artística comprometida, así como sobre cómo puede evaluarse la autonomía relativa de las prácticas artísticas críticas con relación a la industria cultural. Una cosa es clara sin embargo: la construcción de una esfera pública de oposición exigirá que nos alejemos de la preocupación de larga data sobre la representación, e ir hacia una articulación de lo invisible⁵⁵. Ser visto, visible, encarnado, para bloquear algo de la vista del otro, para tomar tanto como para ceder los propios medios de ver: estos son

⁵⁴ Duncombe, op. cit., p. 81.

⁵⁵ El acto de cubrir la copia del *Guernica* de Picasso durante la convocatoria televisada a la guerra contra la nación de Irak hecha por el Secretario de Estado Colin Powell en las Naciones Unidas en febrero 5 de 2003, sugiere que las fuerzas del Imperio comprenden plenamente la naturaleza de este próximo teatro de batalla cultural.

los nuevos términos de la batalla. Con ello llega un nuevo horizonte lleno de posibilidades, así como de riesgos.

Arte público en un mundo pos-público

Algo está remodelando nuestro concepto de espacio público, algo a la vez inquietante y no obstante corriente. Podríamos describir este evento como un desbloqueo parcial de lo que Alexander Kluge y Oscar Negt llamaron la esfera pública de oposición: una arena fragmentada compuesta de públicos parciales y de la fantasía de la clase trabajadora forjada en respuesta a las condiciones alienantes del capitalismo⁵⁶. O podríamos referirnos a este proceso como a la irreprimita iluminación de la materia oscura creativa; aquel agregado de productividad creativa, marginalizado y sistemáticamente subdesarrollado, que sin embargo reproduce y mantiene la economía material y simbólica de la alta cultura⁵⁷. Algunos

⁵⁶ “A lo largo de la historia, el trabajo vivo ha continuado llevado a cabo, junto con la plusvalía extraída del mismo, su propia producción en el seno de la fantasía... en virtud de su modo de producción, la fantasía constituye una crítica práctica inconsciente de la alienación”. Oskar Negt y Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, prefacio de Mariam Hansen, traducción de Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel y Assenka Oksiloff, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, p. 32.

⁵⁷ Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London and New York, 2011. [Existe una versión parcial en castellano de este libro: *Arte, política y material oscura: nueve prólogos*, traducción a cargo del Grupo de Estudios Empíricos Radicales, 2014.

descartan esta situación como un amotinamiento “desde abajo”, un estallido momentáneo de expectativas públicas con respecto a una igualdad económica y democracia mayor. Y no tan desemejante a Mayo de 1968, o a otras micro rebeliones similares, ascenderá y declinará para dejar atrás un puñado de cambios positivos, pero también de memorias fragmentadas y ambiciones fallidas⁵⁸. Otros consideran que su probable secuela será a la larga fatal para cualquier versión de vida pública o democracia cultural⁵⁹. Y todavía otros creen que el alcance y la sostenibilidad potencial de este evento no tienen precedentes⁶⁰. Una cosa es clara: las apuestas políticas de esta transformación están lejos de ser seguras o estar consolidadas. Y aun así no sorprende tal incongruencia de opiniones dadas las paradojas que han tenido lugar durante unas tres décadas de capitalismo neoliberal posfordista. Por un lado, el mercado ultra desregulado ha desarrollado modos de

<http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/SB3-Sholette.pdf>. N.T.]

⁵⁸ Paolo Virno, *Grammar of the Multitude*, trad. Isabella Bertolotti y James Cascaito, Semiotext(e), New York, 2004, pp. 110-111. [En castellano: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003, trad. A. Gómez, J. D. Estop y M. Santucho. N.T.]

⁵⁹ Ver a Evgeny Morozov, “We are abandoning all the checks and balances” [Estamos abandonando todos los controles y balances], *The Guardian/The Observer*, marzo 9, 2013.

⁶⁰ Ver a Yochai Benkler, *Wealth of Nations: How Social Production Transforms Markets and Freedom* [Riqueza de las naciones: cómo la producción social transforma los mercados y la libertad], Yale University Press, New Haven and London, 2006.

extracción del valor de formas de productividad social antes resistentes –muy notablemente del trabajo creativo, cognitivo y afectivo–. Para hacerlo requiere expandir las redes de comunicación más allá de las murallas de la fábrica hacia espacios mentales, biológicos y culturales en otros tiempos considerados íntimos y únicos y, por consiguiente, inmunes a los mercados o al comercio. Por otro lado, aunque los intereses corporativos transforman el deseo privado en una propiedad pseudo pública, esta misma extracción y tecnologías de ahorro de mano de obra convierten cada vez más a la población en una masa excedente no empleable. El resultado es la ampliación de formas de imaginación social inarticuladas, antes invisibles, cuyas aspiraciones se están configurando en el interior de lo que ahora es una esfera económica y social seriamente rota. Las recientes demostraciones y ocupaciones masivas de espacios públicos alrededor del globo sugieren que este dilema está alcanzando su punto de inflexión, justo cuando el capitalismo descubre que le es más y más difícil derivar ganancias de una economía cada vez más automatizada (como bien se sabe, Marx describió este problema hace mucho, salvo el del impacto exacerbado del cambio climático)⁶¹. Por lo tanto, la politización de esta materia oscura excedente es a la vez apasionante y peligrosa. Abre a un tiempo nuevos canales para la expresión y participación creativa, pero teóricamente le da también

⁶¹ Ver a Marx, Karl, *Capital*, vol. 3, capítulo 2; pero también observaciones más recientes que vinculan la inversión tecnológica y el aumento del desempleo como las de David Rotman en “How Technology is Destroying Jobs” [Cómo la tecnología destruye empleos], *MIT Technology Review*, junio 12, 2013.

acceso público a formas menos apetecibles de pensamiento y conducta. Y, a través de todo esto, el campo de actividad tradicionalmente conocido como arte, y en especial el arte público, está sufriendo una transfiguración fundamental enteramente suya.

La economía política del arte

Piénsese en la legión de artistas, curadores, escritores y otros trabajadores culturales cuyo tiempo, labor y experiencia, pero también finanzas personales (que se manifiestan en deudas individuales) estabilizan, ya sea directa o indirectamente, el campo del arte contemporáneo: instaladores, fabricantes de proyectos, asistentes de estudio, suscriptores a revistas de arte, voluntarios y pasantes, muchos portando títulos bona fide en una disciplina cuyo menos de un uno por ciento de “tasa de éxito” se trata como una ortodoxia. Considérense las todavía más multitudinarias filas de talento informal cuyo compromiso no profesional con la “creatividad” a menudo se denigra por considerarse un pasatiempo irrelevante o hobby. Su producción cultural irregular abarca desde la manufactura hogareña realizada por escultores con equipo de garaje, los constructores de modelos de tren a escala, los círculos de tejido, los fanzineros, los jugadores de roles de fantasía en acción en vivo o *LARPS* y los devotos de *Goth*, *Punk* y las subculturas del *Do It Yourself* (DIY) [Hágalo usted mismo], a los ejércitos de maniáticos del ciberespacio comprometidos con el concepto de programación de fuente abierta, y otras formas no monetarias de distribución del conocimiento. Sin portar la carga del tener que competir característica del mundo del arte, que exige

novedad y transgresión sin parar, los pintores de día domingo y los artesanos caseros se comprometen en un tipo de producción placentera auto-dirigida de aquel mismo estilo que alguna vez los artistas profesionales reivindicaron como prerrogativa exclusiva. Paradójicamente, muchos artistas amateurs dedican sus horas fuera del trabajo a perfeccionar técnicas artísticas hace mucho abandonadas por los vasallos des-cualificados de la corriente principal del mundo del arte. La átona contribución semántica que hacen los artistas informales no puede ser subestimada. Después de todo, el que un artista “serio” sea apodado “amateur” constituye todavía el insulto máximo. Ese, sin embargo, puede no ser el caso por mucho más tiempo. Son tan corrientes hoy los intentos de hacer arte “serio” que parezca más amateur, que el teórico John Roberts predice que la tecnología de visualización sofisticada permite que el amateur “en ascenso” se encuentre con el artista profesional des-cualificado “en descenso”⁶².

Desde las redes de aficionados a un hobby que intercambian mejores técnicas de su quehacer, a los prisioneros que comparten métodos para la generación de contrabando ilegal a partir de provisiones recicladas, a los numerosos graduados de las escuelas de artes subempleados que protestan por unas pasantías no remuneradas y claman por la cancelación de la deuda estudiantil, la naturaleza socializada de la labor creativa se está materializando, desarrollando redes y, en ocasiones, procurando establecer su

⁶² John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade* [Las intangibilidades de la forma: habilidad y descualificación después del readymade], Verso, London and New York, 2007, p. 159.

identidad aparte del mercado. Para el mundo del arte esto parece ser una especie de “rebelión de la cocina” en la que el “arte proletario” empieza a cuestionar si se debe o no continuar realizando el mantenimiento general del hogar. Pero para los artistas y otros trabajadores culturales inconteniblemente atraídos hacia esta masa materializada, el mundo del día a día, sus conflictos y vernácula, les abren nuevas posibilidades para el arte público. Ya sea desarrollando una agricultura sostenible, recreando manifestaciones históricas del trabajo y conferencias políticas, proveyendo servicios públicos perdidos durante décadas de políticas económicas desreguladas, o iniciando sistemas de trueque locales y limpiezas ambientales, para el nuevo artista público el mundo se ha convertido en un enorme depósito de producción para generar el tipo de escultura social con la que el escultor Joseph Beuys solo podría haber soñado⁶³. Y, sin embargo, este nuevo arte público sigue siendo totalmente anodino y vulgar.

Considérese la dramática afirmación del historiador de arte Boris Groys de que nadie se sienta ya por más tiempo en la audiencia, “todo el mundo está en el escenario” y por lo tanto el arte ya no es una búsqueda excepcional sino una “práctica cotidiana”⁶⁴. El curador

⁶³ Carin Kuoni, editor, *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys* [Planta de energía para el hombre occidental: Joseph Beuys], Thunders Mouth Press, New York, 1990.

⁶⁴ Boris Groys hizo estos comentarios en *The Drawing Center* de la ciudad de Nueva York durante una conferencia pública de un programa titulado “Arte y Poder”, en julio 10 de 2009; comentarios adicionales se encuentran en su texto “The Weak Universalism” [El universalismo débil], revista *e-*

Tom Finkelpearl subraya la inclusión pública de esta nueva tendencia al señalar que ella “es creada a través de la acción compartida, no por artistas activos para espectadores inactivos”⁶⁵. Y mientras la historiadora Claire Bishop advierte que la participación no debería reemplazar la estética, ella reconoce el significado del “giro social” del arte, a lo que el curador Nato Thompson valientemente agrega “lo vivo mismo es ya una forma estética por derecho propio”⁶⁶. Pese a estas diferencias individuales prevalece un axioma común: el lugar más importante para la investigación social, política y artística hoy es aquel del mundo de todos los días. Mucho menos seguro es en qué consiste este “todos los días” tan poco excepcional. Después de todo, las condiciones sociales y económicas distan de ser ideales al haber caído muy lejos de las ambiciones radicales de los años 1960 o de la vuelta del pasado siglo. Pero demasiados observadores del mundo del arte parecen preocuparse más por cómo será “marcado” este nuevo arte público. Por el momento, el “arte de práctica social” [*social practice art*] es la etiqueta de elección, aunque otros adjetivos incluyen

flux, 2010: <http://www.e-flux.com/journal/the-weakuniversallism/>.

⁶⁵ Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation* [Lo que hicimos: conversaciones sobre arte y cooperación social], Duke University Press Books, Durham and London, 2013, p. 343.

⁶⁶ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* [Infiernos artificiales: arte participativo y política del espectador], Verso Books, New York and London, 2012; y Nato Thompson, *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2001* [La vida como forma: el arte socialmente comprometido de 1991 a 2001], MIT Press, Cambridge MA, 2012.

relacional, dialógico participativo, comprometido, nuevo género, conversacional, performativo, activista, y simplemente político, como en “arte político”. Notablemente, el término “avant-garde” parece haberse esfumado del torneo⁶⁷. De cualquier manera, la petición de principio es esta: ¿por qué el “giro social” ha ganado ímpetu en aquel preciso momento en que los espacios públicos reales, parques y plazas, han sido privatizados de modo sistemático y cuando las tecnologías de vigilancia de barrido suprimen cualquier distinción residual que separa la autonomía individual de la administración policial? ¿Por qué tuvo ello lugar cuando la propia idea de lo que es público y lo que es privado se desploma? En el momento de este escrito se estima que 1.2 billones de miembros de *Facebook* publican con entusiasmo terabytes de información confidencial en línea⁶⁸. Y mientras algunos ven esto como la oportunidad de contar con una mina de datos para las corporaciones privadas, otros ven en las redes digitales una forma más inclusiva de la esfera pública encarnada que fuera alguna vez célebremente teorizada por Jürgen Habermas⁶⁹. Feministas, minorías,

⁶⁷ ¿Acaso un mundo que carece de algún concepto positivo de su futuro no tolere las etiquetas utópicas? ¿O es porque la palabra *avant-garde* ha sido cínicamente apropiada para un nuevo automóvil Mercedes-Benz? Para una elaboración sobre estas observaciones ver a Marc James Léger, *Brave New Avant-Garde: Essays on Contemporary Art and Politics* [Feliz nueva avant-garde: ensayos sobre arte contemporáneo y política], Zero Books, United Kingdom, 2012.

⁶⁸ Según el recurso en línea *Statistic Brain*: <http://www.statisticbrain.com/social-networking-statistics/>.

⁶⁹ Jürgen Habermas, *Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* [Transformación estructural de la esfera pública: una

trabajadores y disidentes políticos que siempre carecieron de tiempo, visibilidad social y habilidades lingüísticas adecuadas, nunca fueron participantes de pleno derecho en la esfera pública liberal⁷⁰. En cambio, los “comunes cibernéticos” parecen ofrecer a estos grupos marginalizados –junto a artistas informales, periodistas independientes, filtradores de información, y una variedad de chiflados y supremacistas raciales– una vía para constituir su presencia, para forjar su propio gobierno para la toma de decisiones y, en una frase, para “hablar por sí mismos”. No se han quedado estas posibilidades y paradojas tan solo en la teoría.

¿En dónde los Medios Tácticos?

Quizás de mayor relevancia para la cuestión del arte público sea entonces la práctica conocida como Medios Tácticos [*Tactical Media*] (TM). Ejemplificada por grupos intervencionistas como *Critical Art Ensemble*, *The Yes Men*, *Yomango*, *Las Agencias*, *Electronic Disturbance Theater* [Teatro de perturbación electrónica], *0100101110101101.org*, y teóricos que incluyen a Geert Lovink, Joanne Richardson, Brian Holmes, y David García, los TM emergieron en la temprana era

investigación sobre la categoría de sociedad burguesa], MIT Press, Cambridge MA, 1991.

⁷⁰ Junto con el libro de Negt y Kluge ya citado, ver a Nancy Fraser en *Rethinking Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, publicado primero en *Social Text*, Duke University Press, no. 25/26, 1990, pp. 56-80. [Ver la versión castellana del artículo de Fraser en “Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente”, revista *Ecuador Debate* no. 46, pp. 139-164, abril de 1999. N.T.].

no comercial del Internet⁷¹. Pero coincidieron también con dos eventos históricos: el ascenso de un movimiento descentralizado contra la globalización en los años 1990, y el casi simultáneo colapso del socialismo de estilo soviético. En consecuencia, los TM evitaron cualquier forma de ideología y encontraron inspiración en los escritos pos-situacionistas posteriores al 68 de Michel de Certeau, autor que defendía los actos cotidianos de resistencia más que el desarrollo de organizaciones opositoras. Las tácticas, argumentaba De Certeau, implicaban maniobras temporales de avance y retirada, remedo y engaño, más no la apropiación u ocupación de un espacio⁷². Cuando *The Yes Men* convencieron a los periodistas de la BBC de que eran los legítimos portavoces de *Dow Chemical Corporation*, y luego públicamente condenaron las políticas ambientales negligentes de Dow en la televisión en vivo, no representaban a partido político o a facción ideológica alguno⁷³. Al comportarse más como piratas sin bandera de los medios que como actúan los artistas públicos tradicionales o los activistas políticos, ellos operan desde una posición de debilidad ingeniosa y temporalmente saquean la reputación de poderosas instituciones financieras y gubernamentales.

⁷¹ Ver la edición especial de la revista *Third Text* editada por Gene Ray y Gregory Sholette titulado "Whither Tactical Media" [En donde los medios tácticos], vol. 22, no. 5, 2008.

⁷² Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trad. Steen Rendall, University of California Press, 1984. [En castellano: *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1999, trad. A. Pescador. N.T.]

⁷³ "Dow Does The Right Thing" [Dow hace lo correcto], *The Yes Men*: <http://theyesmen.org/hijinks/bbcbhpal>.

Una vez *The Yes Men* atacan, de inmediato se retiran, para maquinar su próxima travesura y desarrollar un nuevo conjunto de identidades falsas.

Tan significativos como han sido estos desafíos al cerramiento del espacio público, todo el terreno sin embargo ha cambiado una vez más. La réplica vino de dos eventos. Primero, los ataques suicidas del 11 de Septiembre de 2001 y luego el colapso financiero mundial menos de una década después. Lo que ha emergido desde entonces es una nueva amalgama de austeridad económica junto con una vigilancia global. En lugares como Grecia y España la forzada reestructuración fiscal ha comenzado por derretir las instituciones públicas, democráticas. El residuo se asemeja a la barbarie. Un destino similar les espera a poblaciones seleccionadas en el interior de países en apariencia estables, que abarcan los Estados Unidos, Reino Unido y Europa. No es de sorprenderse que drones de reconocimiento domésticos y escuchas telefónicas masivas sean presentados como pasos necesarios para mantener la seguridad pública. Por consiguiente, incluso si los expertos de la corriente dominante nos imploran que aceptemos un futuro sin empleo y sin privacidad, las tácticas del golpear y fugarse de los TM ya no parecen ser plenamente satisfactorias. No es que los TM no sean todavía eficaces: *Wikileaks* y el grupo hacker *Anonymous* demuestran todo lo contrario. Aun así, los juicios y cargos contra personas como Aaron Swartz, Julian Assange, Bradley Manning y Edward Snowden indican su dificultoso devenir para poder disolverse de nuevo en la nube del ciberespacio. En el interior del mundo del arte público, la investigación penal de cuatro años contra Steve Kurtz, miembro de *Critical Art*

Ensemble, es un ejemplo de ello. Acusado al principio de bioterrorismo por comprar bacterias comunes de laboratorio para usarlas en una obra de arte, Kurtz fue exonerado sólo a un gran costo. Su calvario se erige ahora como una advertencia para quien trate de desafiar el creciente monopolio corporativo sobre las tecnologías de comunicación, alimentos básicos y patentes genéticas⁷⁴. También indica que, a pesar de todas las tentativas de lo contrario, los TM no pudieron escapar de ser personificados como una cosa fija, nominable: terrorista, criminal, artista alborotador. Y, sin embargo, las paradojas que alimentan estas mutaciones en la esfera pública no han desaparecido. Era inevitable otra respuesta.

Occupy y más allá

Tras el colapso financiero mundial del 2008-2009 un sinnúmero de personas tomó las calles, parques y plazas a lo largo del globo denunciando al régimen autoritario y a la injusticia económica. Aprovechando las mismas capacidades de las redes que explotan los TM, se conectaron en masa usando teléfonos celulares y sitios web sociales. Pero sus acciones encarnadas transformaron radicalmente los espacios públicos en Sidi Bouzid, Túnez; la Plaza Tahrir, El Cairo; el Wisconsin Capital Building, Illinois; la Puerta del Sol, Madrid; la Plaza Syntagma, Atenas; el Zuccotti Park, Nueva York; el Oakland City Hall, y continua haciéndolo años después en la Plaza Taksim, Estambul y en Largo da Batata, Sao Paulo. Los campamentos de

⁷⁴ Se pueden encontrar antecedentes sobre el juicio en Critical Art Ensemble Defense Fund: <http://www.caedefensefund.org/>.

ocupación se pueden casi leer como un ascenso dialéctico de los TM a un nuevo nivel de posibilidades, en la medida en que usaron la tecnología digital y el espacio público no solo para escenificar intervenciones ante los medios de masas sino también para experimentar con formas no convencionales de autogobierno sostenible. Al compendiar esta contradicción entre las tácticas de avance y retirada, David Graeber, teórico de la organización a largo plazo, escribe que los “principios anarquistas” creativos adoptados por los ocupantes de Zucotti Park dieron origen a:

no solo asambleas generales democráticas, sino cocinas, bibliotecas, clínicas, centros de medios y una multitud de otras instituciones, operando todos sobre principios anárquicos de ayuda mutua y auto organización –una tentativa genuina para crear las instituciones de una nueva sociedad en el cascarón de la vieja⁷⁵.

⁷⁵ David Graeber, “Occupy Wall Street’s Anarchist Roots” [Las raíces anarquistas de Occupy Wall Street], en *It’s The Political Economy, Stupid* [Es la economía política, estúpido], editado por Gregory Sholette y Oliver Ressler, Pluto Press, London, 2013, pp. 11-117 (apareciendo primero en Al Jazeera, noviembre 20 de 2011, edición online); ver también la entrevista a Graeber de Ellen Evans y Jon Moses en la *White Review*: <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-david-graeber/>. [El activista y antropólogo David Graeber publicó una larga etnografía sobre el movimiento Occupy Wall Street: *Direct Action: An Ethnography*, Ak Press, Edinburgh and Oakland, 2009; en castellano puede leerse su libro *Somos el 99%. Una historia, una crisis, un movimiento*, Capitán Swing, Madrid, 2010, trad. E. Cruz. N.T.]

Solo dos años más tarde los principales medios de comunicación en su mayor parte han borrado *Occupy*. En respuesta, Frances Fox Piven, activista de mucho tiempo y teórico, señala que “los movimientos por la justicia son irreprimibles” añadiendo que “en retrospectiva pueden parecernos un conjunto de eventos unificados pero ellos son, de hecho, irregulares y dispersos”⁷⁶. La descripción de Piven podría también fácilmente aplicarse al auge y declive de la materia oscura artística, en la medida en que es a la vez irreprimible y no obstante ha llegado también a un momento crítico en el que la significación social del arte y de la labor artística hace una vez más parte del debate internacional. El arte contemporáneo parece estar atrapado entre las antípodas de lo cotidiano y lo utópico. La cuestión ahora es si acaso o no la iluminación de esta masa faltante transforma la economía política del arte contemporáneo o si es en cambio selectivamente sublimada por ella. La respuesta versa alrededor no solo del estatus de inherente confrontación de la materia oscura artística, sino también sobre la necesidad de orientar esta disensión intrínseca hacia una dirección pro-democrática y pro-igualitaria. Pero nada garantiza que la materialización de este público parcial antes excluido no esté colmado de racismo, sexismo y autoritarismo, todos los cuales son componentes de esta masa faltante.

⁷⁶ Frances Fox Piven, “Occupy’s protest is not over. It has barely begun” [La protesta de Occupy no ha terminado. Apenas ha comenzado], *The guardian*, lunes 17 de septiembre de 2012, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/sep/occupy-protest-not-over>.

Como un excedente de la producción social, pero también de una no-producción obstinada, ella nunca puede ser absorbida por completo y sin reservas por el mundo del arte o por las llamadas industrias creativas. Pero tampoco puede ser diestramente instrumentalizada por objetivos políticos, no importa cuán bien intencionados sean. Esto representa la fuerza estética de la materia oscura, en tanto ella no es nada más que el desordenado excedente de la productividad social común que inevitablemente apunta a la esperanza de liberarse de la propia productividad. Abarcar esta contradicción significa reconocer el valor de la autoría comunal y del ideal de la creatividad democrática. Pero también significa aceptar la redundancia estética y la sobreproducción creativa como algo inherente y necesario a todas las formas de arte. Ninguna de estas nociones tiene alguna tradición en la teoría económica occidental y mucho menos en la corriente principal del mundo del arte. Estas ideas son especialmente mal acogidas en el interior del sistema jerárquico de valoración de la alta cultura contemporánea.

Complicidad con la materia oscura

Así como los operadores de fondos de cobertura e inversores bancarios transforman el arte contemporáneo (junto con prácticamente todo lo demás) en un instrumento de inversión, el poco manejable excedente estético de la materia oscura –si acaso el término estético tiene algún significado en este contexto– entrega su propia realidad contradictoria: un archivo en la sombra rebotante de cachivaches, saltos y lagunas narrativas, un amor al remedo, trivialidad, vulgaridad, distracción, imitación y resentimiento,

junto con una predilección por todo lo que antes se consideraba inferior, bajo y descartable. Y así como podemos esperar ver muestras limitadas de estas cualidades indeseables expuestas en museos y galerías, ellas serán presentadas siempre en la mala fe, vueltas apetecibles mediante la ironía, pero nunca con el tipo de generosidad, franqueza o rabia que se encuentra en las esferas informales de producción social. Mientras tanto, para aquellos artistas que se niegan a jugar el juego de pretender desaprender su capacitación profesional, pero que sin embargo no están dispuestos a acatar las normas disciplinarias de la corriente principal del mundo del arte, sus opciones prácticas son limitadas. Incluso si uno ya no está constituido como materia oscura (si ese fue alguna vez el caso), el solo hecho de abrazar a esta masa faltante redundante libra al artista a una “forma viva” dominada por paradojas y giros argumentales. Quizás en el corto plazo estas intrigas sirvan como un sustituto perverso de valores artísticos perdidos en lo que Julian Stallabrass llama *Art Inc.*⁷⁷. ¿O uno se ve pronto tentado a hacer lo que afirma el teórico Stephen Wright y “salir” del todo del arte?⁷⁸ Una cosa es definitiva: la producción artística es una vez más el centro de una lucha en torno a las definiciones y posibilidades no solo con respecto a lo que podría constituir una

⁷⁷ Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* [Corporación de arte: la historia del arte contemporáneo], Oxford University Press, Oxford UK, 2004.

⁷⁸ Stephen Wright, “And Then Your Disappear” [Y luego usted desaparece], escrito en 2012 para la exhibición “Dear Art” [Querido arte] y disponible online en: <http://northeastwestsouth.net/zh-hans/node/2203>.

genuina práctica *avant-garde* –algo quizás factible solo a través de su propia negación–, sino también acerca de la naturaleza misma de la creación, la democracia, la agencia política y el espacio público. El artista público en un mundo pos-público entra en esta arena con los ojos bien abiertos como un blasfemo devoto.

El autor

Gregory Sholette, artista, escritor y en la actualidad profesor de arte en el Queens College, City University de Nueva York, ha publicado últimamente *It's The Political Economy, Stupid*, coeditado con Oliver Ressler, Pluto Press, 2013, y *Dark Matter: Art and Politics in an Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, 2011. Sus más recientes instalaciones de arte incluyen *Exposed Pipe* para la American University Beirut Art Gallery; *Torrent* para *Printed Matter Books* en Chelsea; *iDrone* para *cyberartspace.net*; *Fifteen Islands for Robert Moses* en el Queens Museum, y el *Imaginary Archive*, Irlanda, Austria, Nueva Zelanda y Ucrania.

Visite nuestra página:

www.archivosdelindice.com

Allí podrá obtener información sobre nuestras publicaciones y descargar otros textos de forma gratuita

Gregory Sholette

Materia oscura
Arte activista y la
esfera pública de oposición

aÍ fundación editorial *archivos del Índice*