

ALBERTO SÁNCHEZ

(HACIA) UNA CRÍTICA DE LA RAZÓN FINANCIERA QUE JUSTIFICA BUENA PARTE DEL ARTE DE NUESTRO TIEMPO

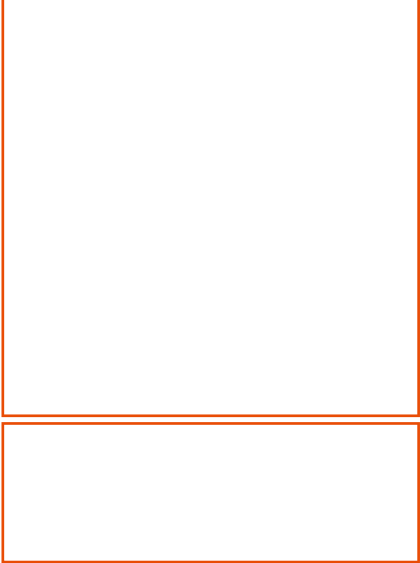
Palabras clave | capitalismo • crisis económica • subjetividad • creación • comunidad • cambio • experiencia

Keywords | capitalism • economic crisis • subjectivity • creation • community • change • experience

En los últimos treinta años, las producciones estéticas contemporáneas se han acostumbrado a convivir con ciertas estructuras económicas y determinados comportamientos especulativos que han precarizado algunas de sus potencialidades fundamentales. Este progresivo acomodamiento del arte de nuestro tiempo no es, sin embargo, responsabilidad exclusiva de los artistas, sino también de multitud de agentes, instituciones y organizaciones que han ocultado, subvertido y desactivado todo lo que pasaba por sus manos en aras de una cultura que sustituye la erudición y la reflexión crítica por el simple entretenimiento. Este escrito es un breve repaso a las complicidades y ocultaciones del sistema del arte contemporáneo coincidiendo con un momento histórico complejo y turbulento, la crisis financiera internacional, que puede suponer un interesante punto de inflexión para revertir la situación.

In the past thirty years, contemporary aesthetic production has learned to coexist with certain economic structures and speculative behaviours that have tended to weaken some of its critical potential. Nonetheless, artists are not exclusively responsible for this progressive complacency of the art of our time, there is another multitude of agents, institutions and organisations involved, which have hidden, subverted and deactivated everything they touched in benefit of a culture that replaces erudition and thought with mere entertainment. This text is a short review of the complicities and concealments of the system of contemporary art, which coincides with a complex and turbulent historical moment, with the international financial crisis, and which can be taken as an interesting point of inflection to revert the situation.





No hay duda, habitamos una época de desencanto. En estos días, una situación se repite en la rutina cotidiana: ya no hay respuestas a nuestras preguntas, a nuestras demandas de un mundo más justo. La razón para este destierro de nuestra subjetividad crítica es sencilla: el poder ya no se encuentra en manos de los políticos, sino de las grandes multinacionales, responsables últimas de la compleja red de transacciones materiales y simbólicas que administran nuestra posición en el mundo.

Desde los orígenes del capitalismo, la lógica colonial e imperialista estableció las bases de una filosofía comercial que vinculaba el crecimiento económico al supuesto desarrollo social, adquirido por las regiones que quedaban protegidas bajo el manto de este sistema financiero que basa su eficacia en la producción y el consumo infinito de bienes, sin atender al agotamiento de las materias primas ni a las verdaderas necesidades del ser humano. Con el paso de los siglos, tras el derrumbe de las diferentes utopías de cambio formalizadas y puestas en práctica durante el siglo XX, las últimas décadas parecían remitir, en principio, a una irremediable expansión del capitalismo a nivel global. No obstante, durante el último lustro hemos asistido a un proceso hasta hace poco impensable: el colapso económico de las sociedades occidentales. Un colapso que no sólo ha puesto en evidencia las consabidas y tantas veces descritas carencias e injusticias asociadas a este modelo económico, sino que también ha perfilado con mayor precisión, si cabe el horizonte paradójico al que se encuentran sometidos los designios del sujeto contemporáneo en el marco de los regímenes tardocapitalistas. De este modo, y por primera vez, no sólo las élites intelectuales constatan la falsedad de la tradicional equivalencia entre progreso económico y mejora social mantenida por el sistema económico por excelencia, sino que las masas, los ciudadanos, en tanto víctimas propiciatorias de la reciente crisis financiera internacional, han comenzado a tomar conciencia de lo inadmisibles de un desarrollo basado en parámetros exclusivamente económicos.

Tal vez esta “hipervisibilización” de las iniquidades del liberalismo económico pueda constituir un sustrato sugerente sobre el cual comenzar a desarrollar otras fórmulas de transformación social y cultural que no se apoyen únicamente en la macroeconomía y el estado de los mercados, esto es, en el interés de unos pocos, sino en valores fundamentales como la ética y la promoción de un sentido de comunidad verdaderamente democrático y participativo. Es decir, en la constitución de un nuevo marco de relaciones humanas en cuyo interior los individuos se sientan realmente representados y puedan participar proactivamente en la construcción de la sociedad que habitan.

Con estas premisas, y ante este nuevo orden de lo real-devenido-mercado-(caníbal), interrogarse sobre el arte debería significar, en primer lugar, reflexionar acerca del auténtico papel que el arte desempeña hoy en el seno del proyecto y la sociedad

capitalista, para después, ir un paso más allá y observar qué tipo de propuestas hoy día pueden ser más eficaces y sostenibles frente a la que está cayendo ahí fuera.

En íntima relación con esto, un simple vistazo a la producción teórica de la *intelligentsia* crítica de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI bastaría para tomar conciencia de un cierto repliegue, común a casi todas las disciplinas del pensamiento, que se dirige hacia una reconsideración de la emoción humana. Una emoción que es tomada ahora como una potencia transformadora capaz de estimular una reordenación coherente y reactiva de nuestras costumbres en tanto sujetos-en-el-mundo. Paralelamente, en el terreno de las producciones estéticas, una vez superadas las derivas de la imagen postmoderna y el posterior frenesí post-pop de los años 90 y de comienzos del siglo XXI –con un objeto artístico entregado plenamente a su condición de mercancía para el consumo, y un artista transmutado en facilitador de *entertainment*, del más simple y vulgar espectáculo–, numerosos creadores han reaccionado a este contexto meramente reproductivo empleando en sus proyectos estrategias que, si bien en lo que respecta a la forma pueden mostrarse herederas de la vanguardia más canónica, conceptualmente buscan esbozar nuevas cartografías, arquitecturas y escenarios en los que poder desarrollar nuestras potencialidades como sujetos y plantear, tal y como ya expresara Jacques Rancière, nuevas “comunidades sensibles de experiencia”, es decir, alternativas efectivas y sostenibles a la mercantilización de lo simbólico operada desde el capital.

Ahora bien, ¿cómo modelar y articular nuevas proposiciones estéticas en un contexto como el contemporáneo, en el que las instituciones artísticas tradicionales se encuentran sumidas en una brutal crisis de identidad y los escenarios urbanos han sido sometidos a una tematización progresiva en aras de lo que vulgarmente denominamos “turismo cultural de masas”? En otras palabras, ¿qué alternativas efectivas nos quedan a los agentes de la cultura (a saber, creadores, curadores o gestores) cuando los museos, centros de arte y galerías parecen haberse

autoerigido como los únicos representantes válidos para legitimar la validez del arte contemporáneo, normalizando incluso las propuestas más disidentes, y las ciudades, verbigracia de políticos de cualquier signo, se han convertido en *disneylands* que sólo comprenden el arte y la creación como un ejercicio de propaganda destinado a atraer las experiencias desencantadas de seres humanos de todo el mundo?

Algunos dirán que lo que se propone aquí se antoja, tal vez, como demasiado ambicioso, y sin lugar a dudas, están en lo cierto, pero vaya de antemano que para hablar del futuro hay que ser primero conscientes y consecuentes de esta parábola de la creación contemporánea que nos lleva irremisiblemente a un cierto desencanto, esto es, a poner negro sobre blanco acerca de las terribles complicidades que se han dado entre la cultura y el capitalismo en las últimas cuatro décadas. Porque lo que se plantea aquí es, en esencia, un desmontaje total de las estructuras de ficcionalización de la cultura contemporánea desarrolladas por el capitalismo, un sistema que en los últimos años no sólo se ha expandido a nivel global, sino que ha “deglutido” otras esferas productivas que hasta hace poco se habían mantenido ajenas a los movimientos del mercado.

A este respecto, cabría mencionar cómo de forma paralela a la postmodernización de la economía global, la cultura, considerada hasta hace no mucho tiempo como una esfera o dimensión autónoma, se ha visto catapultada al mismo centro de las dinámicas del capitalismo tardío, pasando a formar parte integrante de las prácticas socioeconómicas de nuestro tiempo. Un proceso que si bien ya fue anunciado por diversos teóricos a finales de los 80, se ha visto redimensionado en nuestros días con una actualización 2.0 que compone ante nosotros una compleja trama de alianzas estratégicas entre diferentes esferas de la realidad por la cual, tanto el mundo de los objetos como el mundo de las emociones humanas, se encuentran sometidos a una “doble pinza” que subordina al individuo y le condena a una pérdida progresiva de su subjetividad en aras del mantenimiento de las leyes del consumo. Esta situación, anunciada con diferentes matices por la mayor parte de los



Harun Farocki, *Comparison via a Third*. Fotograma de video, 2007.

pensadores del último tercio del siglo pasado, dibuja, ya entrados en el siglo XXI, un horizonte *cuasi* apocalíptico para la creación en tanto señala, por un lado, la inexorable incorporación de las producciones estéticas a las prácticas liberales, y por otro, la necesidad de que éstas se constituyan bajo la apariencia de la novedad y la radicalidad para que ese sujeto, convertido en consumidor de íconos, se interese por ellas.

Afortunadamente, la realidad del arte de nuestro tiempo ha conseguido desbordar este estricto marco de referencia y multiplicar las posibilidades de la producción estética sirviéndose, paradójicamente, del propio desarrollo orgánico del capitalismo tardío. Tanto es así que, como hemos señalado antes, tras una cierta fase de parálisis los creadores han sabido hacer de la debilidad fortaleza y recuperar, frente a la

inoperancia de los estados modernos, parte de la autonomía perdida, aprovechándose de las estructuras de circulación creadas por la propia globalización y del auge de esa nueva clase inmaterial que durante la década de los 90 y comienzos del siglo XXI se alió con la clase financiera dominante. A este respecto, la creación de redes de colaboración ajenas a los circuitos oficiales, el continuo tránsito entre disciplinas hasta hace poco excluyentes, la visibilidad de las iniquidades y falsedades del capitalismo o la subversión de los recursos tecnológicos serían, tan sólo, algunos de los ejemplos de estos nuevos usos estratégicos de la producción estética que tienen como objetivo último reconstruir, bajo otras reglas, más éticas y sostenibles, la estructura de ese presente estandarizado, normalizado y dispuesto para el consumo. El denominador común de todas ellas supone, fundamentalmente, la puesta en marcha de un



Harun Farocki, *Comparison via a Third*. Fotograma de video, 2007.

proceso de subjetivación colectiva y la construcción de un conglomerado de complicidades sociales capaz de conformarse, *de facto*, como un movimiento de transformación ético, estético y político realmente eficaz.

Bajo este orden de cosas, la creación de “comunidades de experiencia” remitirá y se focalizará primero sobre unas coordenadas espacio-temporales concretas y determinadas, pero se demostrará en última instancia como un ejercicio útil para hacer explícita la emergencia política y ética de ese individuo anónimo universal, cuyo destino hoy se encuentra sometido a los vaivenes de la economía. Es decir, se trataría de ir más allá de la literalidad del arte político tradicional para, en su lugar, proponer una serie de producciones

estéticas de naturaleza crítica que inviten a participar de otra idea de la realidad y el mundo, que no obedezca a las tradicionales particiones de lo sensible operadas desde el capital. Y también, por qué no, de poner en juego una serie de desplazamientos que cuestionen tanto los espacios de enunciación dados como los modos de representación tradicionales. Porque como decíamos al principio, corren malos tiempos para los grandes relatos, y en este sentido, cualquier cristalización colectiva de nuestra experiencia, cualquier tentativa de esbozar otra forma de vivir, otro papel para el arte, por precario y efímero que éste sea, puede constituirse como una buena base para el reencuentro del individuo con su naturaleza más humana. Y desde ahí, el recorrido puede volver a ser andado.

EPÍLOGO. ALGUNAS PROPUESTAS PARA EL CAMBIO



Liam Gillick, *Last day of production*. Aluminio y plexiglás, 2007.

LIAM GILLICK (AYLESBURY, REINO UNIDO, 1964)

La obra de Liam Gillick se mueve en el terreno de lo hipotético, de lo improbable, planteando escenarios que podrían darse en cualquier momento, en cualquier lugar, y cuyos protagonistas son siempre individuos anónimos, tal vez, por qué no, nosotros mismos. Sus obras se interesan por el lugar de la producción como un punto de partida –una excusa, tal vez– para desarrollar un cuerpo de trabajo de naturaleza conceptual que explora las utopías de la modernidad mediante el desarrollo visual, objetual y literario de modelos sociales hipotéticos que, en la mayor parte de los casos, hunden sus raíces en escenarios laborales de conflicto. Entre el diseño, la arquitectura y la escultura, sus producciones suelen beber de la tradición de la modernidad, concretamente del constructivismo, con formas simples y sencillas, que mediante colores aplicados de forma industrial y títulos de carácter narrativo introducen al espectador en el centro de la paradoja, de la duda. Así, el artista traviste la pureza y los anhelos del arte de aquel tiempo para someterlo a una suerte de profanación irónica que no hace sino desmontar todos sus anhelos de cambio y demostrar su connivencia con las consecuencias que al día de hoy todos vivimos.



Chen-Chieh Jen, *Factory*. Fotografía, 2003. Gentileza Factory.

CHEN-CHIEH JEN (TAOYUAN, TAIWAN, 1960)

La obra de este taiwanés explora la memoria de su país natal y las consecuencias experimentadas por toda una población al hilo del cambio en los sistemas productivos. Hasta los años 70, la totalidad práctica del régimen laboral de Taiwán estaba estructurado en torno a la producción textil, sin embargo, al hilo de la pérdida de competitividad experimentada por este sector durante esa década, el gobierno del país decidió cambiar todo el sistema productivo hacia la producción de nuevas tecnologías, dejando obsoletos tanto a los antiguos espacios de trabajo como a toda una clase de trabajadores especializados, que de inmediato quedaron desactualizados para el nuevo régimen productivo. En su obra *Factory* (2003), el artista recorre de la mano de dos ex trabajadoras afectadas por este cambio, los espacios de la antigua fábrica textil convertida en ruina y testimonio viviente de las dramáticas consecuencias de esta transformación. La emoción de las antiguas operarias se combina con el metraje documental de las revueltas acontecidas en Taiwán con motivo de esta mutación traumática que dejó en el camino a cientos de miles de trabajadores, incapaces de adaptarse al nuevo escenario laboral que se les impuso desde el poder.



Harun Farocki. *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades*. Instalación, Leonard+Bina Ellen Art Gallery Montreal © Richard-Max Trembley 2007.

HARUN FAROCKI (NOVÝ JIČÍN, CHECOSLOVAQUIA, 1944)

Cineasta cuyo trabajo acostumbra a verse también, dada su excepcional capacidad analítica y el preciosismo de su composición, en los espacios artísticos. Una de sus obras más conocidas, *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* (2006), analiza, partiendo de la primera escena de la historia del cine *La sortie des usines de los hermanos Lumiere*, la forma en que el séptimo arte ha evocado esta escena fundacional de un medio mediante una videoinstalación de doce canales. No obstante, Farocki no se ha limitado a observar de forma autorreferencial su propio escenario de trabajo, sino que en otras producciones, como en *Comparison Via a Third* (2007), el autor ha puesto en evidencia las brutales desigualdades a nivel de capital humano y laboral que se dan entre las fábricas del primer, segundo y tercer mundo.



Jordi Colomer. *L'Avenir*. Fotograma de video, 2011.

JORDI COLOMER (BARCELONA, ESPAÑA, 1962)

La base del trabajo de Jordi Colomer se fundamenta en la deconstrucción del cine, la arquitectura y el teatro como maquinarias premeditadas que proponen modelos de vida estandarizados para el ser humano. En su lugar, Colomer plantea la revisión y el desarrollo de modelos alternativos de conducta que privilegian una apología de la acción humana ajena a los marcos estandarizados de representación. Su trayectoria está plagada de ejemplos de denodación del comportamiento humano, pero un ejemplo muy significativo podría ser la acción colectiva *Crier sur les toits* (2011), por la cual una serie de individuos anónimos ocuparon los tejados de una ciudad, espacios potenciales totalmente olvidados en la construcción del espacio público urbano, simplemente para gritar al aire. Una acción *a priori* improductiva, absurda, pero que sin embargo, se encuentra imbuida de un espíritu de liberación utópico en contra de la norma. Algo parecido ocurre en el vídeo *L'Avenir* (2011) en el que un grupo de personas reconstruyen en el desierto la maqueta del dibujo de Victor Considerant, discípulo del creador de los falansterios Charles Fourier. La evocación del modelo social propuesto por Fourier, encuentra su prolongación en pleno siglo XXI en esa voluntad imperturbable de los protagonistas del vídeo de reconstruir su propuesta en un espacio totalmente hostil.

BIBLIOGRAFÍA

1. Sánchez Balmisa, Alberto. "Cuestión de producción: Arte y economía". *Exit Express* 61. (2011). <http://www.exit-express.com/home.php?seccion=enpapel&pagina=&idver=1901>

ALBERTO SÁNCHEZ

Teórico y curador independiente. Licenciado en Historia y Teoría del Arte en Universidad Autónoma de Madrid, España. Actualmente se desempeña como colaborador de EXIT, Imagen y cultura.