



Julia Scher. *Sammler unter Beobachtung*,
Internetprojekt:technischen Kaufhaus
Brinkmann, TV-Abteilung, Spitalerstraße
10, 2000

Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento

Josu Larrañaga Altuna*

Se trata de analizar algunos de los elementos fundamentales que caracterizan la relación arte/política en los últimos 20 años, a partir de la identificación de las particulares condiciones de generación de valor de la fase cultural o cognitiva en que nos encontramos. La nueva ubicación del arte, las concordancias metodológicas del sistema del arte y el sistema económico, la nueva comprensión de lo político y la condición política de lo artístico en la sociedad globalizada.

Economía del conocimiento, disenso, política del arte

Estamos inmersos en un intenso y complejo proceso de transición en el interior del capitalismo; un proceso que afecta a la propia naturaleza del valor, a las formas de acumulación y a las relaciones de producción, y que está dando como resultado una alteración del sistema al que se reconoce ahora con el nombre de capitalismo cultural o del conocimiento. Un proceso que se desarrolla en una sociedad caracterizada por su progresiva espectacularización y virtualización. A finales de los 80 se hacía visible esta profunda transformación en el ámbito económico (Big Ban de Londres en 1987), en el político (caída del muro de Berlín, en 1989), en el científico y el ético (puesta en marcha del Proyecto Genoma Humano, en 1989), en el tecnológico (puesta en funcionamiento de la web en 1990).

La nueva ubicación de la producción cultural en el sistema económico ha recolocado a su vez el conjunto de gestos, acciones, producciones, objetos... que llamamos "arte", y ha puesto de manifiesto movimientos y desplazamientos de la idea de lo "político" que, en consecuencia, han afectado profundamente a la relación *arte-política*, a la *dimensión política* de cualquier práctica artística, a la función asignada a las propuestas artísticas desde el ámbito de la *acción política* y a la manera compleja y paradójica en que *lo político* se percibe desde el propio arte.

Sobre la nueva ubicación del arte

"1980-2005. En pocos campos, como en las relaciones entre cultura y sociedad, el mundo cambió tanto en este período. Se ha dicho que una manera de verlo es enumerar las palabras que no existían

* Josu Larrañaga Altuna es artista plástico y profesor titular de pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus obras recientes cabe destacar: *De memoria* (Canteras de S'Hostal, Ciutadella de Menorca, 2002), *Ejercicio de entendimiento* (Fac. Filosofía León, 2005), *Dispositivo de seguridad* (Pensar de pintura, Jardín Botánico UCM, 2006). Y entre sus publicaciones: *Instalaciones* (Hondarribia, Ed. Nerea, 2000), *Objeto representado-objeto presentado* (Madrid, Ed. Complutense 2002), *Entre nubes de polvo: Poéticas del presente* (Cuenca, UIMP y D. Provincial, 2005).

hace dos décadas: disquete, escáner, neoeconomía, teletienda, weblogs. Si se modificó el lugar de la cultura en la sociedad es porque, como revela este nuevo vocabulario, la industrialización de la producción cultural entrelaza a los bienes simbólicos con las innovaciones tecnológicas y con algunas de las zonas más dinámicas de la economía y las finanzas.” Néstor García Canclini¹

Como se advierte desde muy diferentes ámbitos de reflexión, nos encontramos en un período de grandes modificaciones en la configuración económica del sistema. La incorporación de la agricultura intensiva y los controles a su comercialización han desestructurado el mapa mundial de la producción de alimentos. La fabricación de productos y objetos de consumo que requieren el empleo intensivo de mano de obra, han sido desplazados a países de bajos costes de producción. La actividad económica que hasta hace bien poco tiempo se consideraba básica, ha dado paso a una nueva economía de la mediación primero, y del ingenio y la circulación después.²

Las extraordinarias modificaciones operadas desde los años 70 en la estructura productiva del capitalismo, han supuesto a su vez profundas alteraciones en la idea del mercado, de la producción, de la distribución y la acumulación, y del trabajo, de su organización y su ubicación en un sistema globalizado, desde luego, pero también de su propia comprensión, lo que ha permitido hablar de una crisis generalizada del fordismo.³ Un trabajo que se vuelve *inmaterial* (según el término empleado por Mauricio Lazzarato⁴), intelectualizado y “vivo”, en la medida en que pierde su relación productiva de carácter industrial, destinada a las transformaciones de la naturaleza y de los bienes materiales; un trabajo que se vuelve actividad abstracta ligada a la subjetividad.

Se trata por lo tanto de una alteración que afecta incluso a la propia comprensión del desarrollo del capitalismo, tal y como se ha concebido históricamente. El centro de la actividad ha dejado de estar vinculado a la fabricación material de los productos y ha pasado a articularse alrededor de la producción de *conocimiento*.⁵ Lo que, por otro lado, venía larvándose desde que se analizara el desarrollo de las sociedades capitalistas hacia lo que Guy Debord denominó “espectáculo integrado”, que no es sino el dominio y la extensión indiscriminada de lo espectacular en la sociedad.⁶

En los últimos años, esta nueva configuración ha sido identificada y analizada desde diferentes posiciones. Daniel Bell, hablaba ya a finales de los 70 de *sociedad post-industrial*, y llamaba la atención sobre la apertura de una transición hacia un modelo económico basado en la información, el conocimiento, la educación y el capital humano,⁷ que

1 “La nueva escena sociocultural” en: N.G. Canclini y E. Piedras Fera, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Madrid, Siglo XXI editores, 2006.

2 Los datos más recientes de los países desarrollados parecen definitivos en este sentido: Si a mediados de los años 70, alrededor del 15% de la mano de obra se encontraba en la agricultura y más del 40% trabajaba en la industria y la manufactura, en la actualidad, de un 2 a un 3% trabajan en la agricultura, y entre un 10 y un 15% en la producción industrial. Mientras que más del 80% de la mano de obra trabaja en la actualidad en los sectores de los servicios y de la producción de conocimientos. En China, país que en el año 2000 empleaba al 73% de su mano de obra en labores de agricultura (50%) e industria (23%), lo que suponía un porcentaje en el PIB del 67%, se ha experimentado en los últimos seis años un espectacular incremento del peso económico del sector servicios que ha pasado de suponer un 33% del PIB, a un 41%.

En los últimos datos disponibles del Eclac (Statistical Yearbook for Latin America and the Caribbean 2004) y la Cepal (Anuario estadístico de América Latina y el Caribe, 2004), cerca de un 80% de la población ocupada en Argentina, el 60% en Brasil y el 63% en Chile, trabajan en los servicios, y tan solo un 20%, un 21% y un 24% de los respectivos países lo hacen en la industria.

En lo referente a Europa, el estudio de la Consultora Kea European Affairs, realizado a mediados del 2006 para la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea, aporta datos bastante esclarecedores en relación a la capacidad económica directa del sector cultural, que empleaba cerca de seis millones de trabajadores y facturó 654.000 millones de euros en 2003, mientras las empresas de tecnologías de información y comunicación (TIC) facturaron en el mismo período 541.000 millones, lejos ambos de sectores como el del automóvil, que llegaba a los 271.000 millones en 2001.

3 Como se sabe, el “fordismo” proviene de las nuevas aportaciones planteadas por Henry Ford a comienzos del siglo XX en la industria del automóvil, que suponen una importantísima revisión de las formas de organización industrial de la teoría económica del taylorismo. Son una nueva manera de pensar y organizar la producción industrial en serie, y no solo de potenciar, sino también de crear nuevos mercados.

4 Mauricio Lazzarato, *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*, Río de Janeiro, DP&A editora, 2001.

5 En este sentido, conviene llamar la atención, por un lado, sobre la particular aplicación del término “conocimiento” en este ámbito de la sociología o la economía política, vinculado a su uso más general, es decir, entendido como concinnitas

nos situaría ante una nueva confrontación dialéctica, asentada entonces, precisamente, en la jerarquización del conocimiento.

Infocapitalismo global llamó Manuel Castells a este nuevo sistema; una economía de redes (de conexiones desiguales) con una gran capacidad de ajuste de inversión y comercio que afecta al conjunto de la sociedad globalizada, pero cuyas ventajas no son compartidas globalmente.⁸

Jeremy Rifkin hablaba, por su parte, del *capitalismo cultural* basado en una *economía de la experiencia*⁹ en la que el elemento fundamental del sistema no sería ya la propiedad de las cosas, sino su uso, su experimentación, lo que nos llevaría a una mercantilización del tiempo y de la experiencia.

Y el grupo de colaboradores de la revista *Multitudes*¹⁰ han acuñado el término “capitalismo cognitivo” para identificar una “mutación profunda del capitalismo (... en la que) la propia naturaleza del valor, su forma, el lugar y las modalidades de su extracción son remodeladas de arriba abajo. Se trata de situar la transformación (...) en algún lugar entre un cambio de régimen de la acumulación capitalista (escuela de regulación) y un cambio de las relaciones de producción propiamente dichas; es decir, el esbozo de una *transición en el interior* del capitalismo”.¹¹

Esta “transición” indica la emergencia de una economía que “engloba las tecnologías, pero también los usos y prácticas del conocimiento (...) donde el valor proviene de la producción de conocimiento y de innovación (...) un régimen de acumulación en el que el objeto de la acumulación está constituido principalmente por el conocimiento, que deviene el recurso principal del valor y que se convierte en el lugar principal del proceso de valorización (...) donde el capital se vuelve más abstracto, menos dependiente de los contratos materiales de la localización y del control”.¹²

Indica la emergencia de dicha economía, en la medida en que su generalización (globalización) parece confirmada, pero no garantiza su distribución equitativa, desde el momento en que tanto la producción inmaterial como los recursos que reclama residen o se distribuyen desde los países privilegiados, que son quienes disponen de una estructura económica suficientemente desarrollada para acceder masivamente a la nueva situación. Los cálculos más optimistas estiman que, en el mejor de los casos, aproximadamente un 20% de la población de las economías emergentes podrán beneficiarse del nuevo sistema económico, lo que nos anuncia un escenario social parcelado y profundamente desigual.¹³

Este nuevo régimen de acumulación reclama una posición económica preponderante para la imaginación, la indagación, la investigación, la innovación, los sistemas de comunicación, la educación y la información...

información, creación, imaginación... y alejado de su interpretación (“fuerte”, podríamos decir) epistemológica, vinculada a una idea de la objetividad y del saber. Y por otro, en lo referente a su preeminencia en la producción de valor, que no quiere decir exclusividad, porque como es lógico, su condición sobresaliente en la sociedad del espectáculo, no elimina el resto de formas de producción de valor, sino que las reordena o incluso las supedita a esta forma principal.

6 Guy Debord, *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1998.

7 Daniel Bell, *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Madrid, Alianza editorial, 1976.

8 Manuel Castells, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura I, II, III*, Madrid, Alianza, 1996, 1997, 1998.

9 Jeremy Rifkin, *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós, 2000.

10 Este grupo de colaboradores está formado entre otros por: Bernard Valliser, Yann Moulier Boutang, Enzo Rullani y Luca Romano, Antonella Corsani, Philippe Moatti y Mouhoud El Mouhoud.... La revista *Multitudes* publicada en París por la editorial Exils desde 2000, es heredera de *Futur Antérieur*, editada ésta por Toni Negri y Jean Marie Vincent desde 1985 hasta 1999.

11 Yann MOULIER BOUTANG, *Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo*, revista *Multitudes*, nº 5, mayo 2001.

12 Yann Moulier Boutang, *Nouvelles frontières de l'économie politique du capitalisme cognitif*, en *Textualités & nouvelles technologies*, spécial Colloque Montreal, 2005.

13 En este sentido, Néstor García Canclini, en *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999, hablaba de la globalización como “un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordena las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas”.

los colectivos y los entornos inteligentes. En este sentido, se puede afirmar que tanto la economía como la producción cultural y social, se han *apropiado* en buena medida de la metodología y los usos estéticos, reclamando para sí un funcionamiento “inteligente”, “creativo”, “interactivo”, “participativo”...

En el talante creador, en la interconexión y el cruce de conocimientos se encuentra el futuro del desarrollo económico. Por lo tanto, parece lógico que desde muy diferentes esferas se reclame los métodos y comportamientos artísticos, y la actitud indagadora, creativa y aventurada que socialmente se deduce de ellos, como el modelo ejemplar de la generación de valor en la economía que se va conformando.¹⁴ En el arte contemporáneo se reconoce un espacio de libertad creativa, de hibridación tecnológica y de dinamicidad extraordinario, en el que se manifiesta el enorme potencial de la imaginación y el impulso constante por la renovación y la originalidad.

Desde luego, y al margen de la opinión que nos pueda merecer esta interpretación estereotipada de lo artístico, no hay duda, por un lado, de que la posición del *entramado del arte* se ha modificado en los últimos tiempos de forma considerable, y por otro, que aunque solo sea desde el punto de vista de que el arte siempre fue una forma privilegiada de intercambio cultural, los movimientos económicos referidos lo han resituado en el centro mismo de la creación de valor.

Quizás sea este uno de los parámetros fundamentales a tener en cuenta en un acercamiento riguroso a la relación arte-política desde finales de los años 80: en la medida en que en la sociedad de la virtualidad y el espectáculo las relaciones económicas y sociales se apropian de las metodologías estéticas, el arte ocupa una posición central en el régimen económico del capitalismo cultural, en la producción de valor, tanto en su propia economía de intercambio virtual, como en su papel referencial del modelo que se preconiza.

Sobre algunas concordancias metodológicas

Desde la perspectiva actual, podríamos establecer una cierta relación entre los tres grandes movimientos del capitalismo en el último siglo (aquellos en que, para facilitar el discurso, hemos resumido sus desplazamientos, que son el industrial, el financiero y el cultural), y el desarrollo de la comprensión de lo artístico en el mismo período. Una relación entendida en tanto descubrimiento de ciertas similitudes, incluso de algunas correspondencias, una relación de carácter básico, si se quiere, pero clarificador en la medida en que nos pueda servir para reconocer algunas afinidades entre ambos procesos.

¹⁴ El artículo de Vicente Verdú, El porvenir será de los artistas, en el diario *El País* de 06.04.2006, es en este sentido representativo de esta ejemplificación en el arte, del actor productivo demandado por la economía del conocimiento. En él se identifica al arte contemporáneo con la conexión de los tres factores clave del crecimiento – Tecnología, Talento y Tolerancia, según la enunciación de Richard Florida – con el “talante creador”, con la “conexión y conectividad social” y la consecución de “síntesis insólitas”, lo que lleva el autor a afirmar que “solo los artistas encontrarán garantizado el porvenir”.

En este sentido, reconocemos una cierta correspondencia entre el capitalismo industrial, la economía financiera y la del conocimiento, por un lado, y el arte de las vanguardias, el arte conceptual y el arte actual, por otro.

Como se sabe, en buena parte de las obras de estos períodos, es fácilmente reconocible una iconicidad específica, incluso, que manifiesta esta relación con lo industrial, especulativo, o cultural, según los contextos en cada caso. Pero no es este aspecto el que parece relevante ahora, sino más bien la sincronía que se manifiesta en su articulación, en su configuración, en su expresión.

Porque, si lo que caracteriza el capitalismo industrial es la acumulación del capital físico adherido al producto, lo que caracteriza el arte de las vanguardias es su condición gestáltica y estructural adherida al objeto. Si lo que caracteriza al capitalismo financiero es la acumulación de capital inmaterial producido por el intercambio especulativo, lo que caracteriza al arte conceptual es su condición lingüística y crítica producida por la interacción en un contexto. Si lo que caracteriza el capitalismo cultural o cognitivo es la acumulación de capital informatizado vehiculado por la producción de conocimiento e innovación, lo que caracteriza el arte actual es su virtualización y su inclusión en el núcleo vertebrador del sistema cognitivo.

En la primera mitad del siglo XX, la relación modernidad/objetualidad del arte poseía una interconexión, una trabazón, extraordinarias: el arte es objeto de objetos, collage de collages, rueda dentada engarzada a otra rueda dentada. No es extraño que, mediado el siglo, la gran eclosión del objeto artístico descansa en dos latas de cerveza (Jasper Johns, *Painted Bronze* [ale cans], 1960) y unas cajas de detergente (Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964). Una saturación que adquiere toda su intensidad en la conjunción objeto/deseo inaugurada por el fordismo, en la que el capitalismo hacía notar su verdadera capacidad seductora.

Tampoco puede extrañar, desde esta perspectiva, el que los inicios del llamado arte conceptual instaran a la desaparición objetual primero (bien es verdad que como estrategia provisional, según algunos de sus más conocidos impulsores) y a la liberación del arte de su condición de "obra" después, haciendo hincapié en su posibilidad de constituirse en dispositivo, ámbito de activación o espacio de intercambio. Si la modernidad de las vanguardias hablaba de producción artística, en correspondencia obvia con la economía productiva y de acumulación (y mientras, por otro lado, se iba desechando la idea de "creación" artística, en cualquiera de sus acepciones), la posmodernidad irá construyendo una práctica del arte vehiculada por elementos de conformación, adecuación, activación o, finalmente, instalación.

Es precisamente esta concepción del arte como instalación – entendido en su acepción más general, es decir, como coordinación de elementos puestos a disposición de ser activados por un espectador – lo que conduce a las prácticas artísticas recientes (postconceptuales, culturales, resistentes, virtuales, etc...). El artista cultural plantea procesos, metodologías, procedimientos, dispositivos... de carácter virtual o inobjetual (no por carecer de objeto, sino porque éste se deriva como *resto* del hacer artístico).

En este *desvanecimiento* del objeto arte, y en su reconversión en objeto de conocimiento o en estructura de sustentación de pensamiento, reconocemos ahora una curiosa concordancia con los procesos de virtualización del valor en la estructura económica, incluso descubrimos una coherencia insospechada en cada uno de sus desplazamientos productivos.¹⁵

El lugar de trabajo del artista moderno era el *taller*. Como su propio nombre indica, se trata de una ubicación del espacio de cada uno en el más general, en el de la conexión con la vida, en el de la *factoría* del arte (explicitado finalmente por Warhol). El proceso productivo del objeto arte se desarrolla en este espacio, estructurado como ámbito específico de experimentación de lo abstracto, como modelo anticipatorio; el nuevo taller como espacio ejemplar de la utopía social, como prefiguración del devenir.

El sistema productivo tiene sus leyes espaciales y sus conductos económicos. El espacio de exposición del arte moderno bascula entre tres lugares privilegiados del intercambio simbólico; la *galería*, frigorífico en el que se previene la descomposición de los objetos estéticos, que no es sino el *comercio especializado* de lo artístico; la revista de arte, entendida como soporte publicitario y espacio de intercambio, es decir, como *catálogo* de venta a domicilio; y el denostado pero universal y profusamente empleado *museo*, que no es sino el *banco* de depósito de los objetos sensibles revalorizables.

El lugar de trabajo del artista conceptual es sin embargo el *estudio*, el archivo o el laboratorio. Allí se piensa, se proyecta y se administran los elementos que conforman la instalación. El lugar de su muestra, que es donde aparece como obra, donde toma cuerpo, se hace visible y, en su caso, visitable, son las *bienales* y las *ferias* de arte; su correspondencia socio-económica está en la *bolsa*, lugar de intercambio de capital especulativo, donde el valor se hace visible como *acción*, *poder* o *participación* (que no son sino los documentos que reclaman la existencia de un capital representado). De forma similar a como el arte se presenta en (y como) *idea*, *proyecto* o *documentación* que se

15 Concordancia o coherencia, que no significa necesariamente *anticipación* o *prefiguración* del arte en relación a lo que se ha venido en llamar "movimiento global de lo humano", lo que sería objeto de otro tipo de reflexión, alejada de este texto.

intercambia y actúa “en nombre” de la obra que pre/supone. En ambos casos, es su propio movimiento, producido por los intercambios entre especialistas, quien puede generar nuevo valor.

Por su parte, el lugar del artista cultural está en la *conexión*, en los espacios de cruce e intercambio. Se trata de lugares sin ubicación singular, espacios apropiados para su reasignación significativa, que están aquí y allá, en la calle, en los colectivos sociales, el espacio informativo e informatizado, los ámbitos culturales, los media, las vías y enlaces, los flujos y migraciones, las articulaciones, los tejidos...

Sus propuestas, sus interferencias, sus acciones, sus impugnaciones, se muestran en cualquier medio de interconexión (en la vía pública, en los soportes publicitarios, en la web,¹⁶ los mensajes de móvil, los books, las fotocopias, los fancines...). Sus metáforas remiten a los nuevos espacios de la virtualidad informática (la era de la *informatización planetaria*, según la expresión de Felix Guattari), hacen referencia a la *instalación*, el *acceso* o *portal*, al *tono* y a la *circulación*, a la *red*, el *servidor*, la *dirección*... el *archivo*, la *carpeta*, el *programa*... en su engarce, en su articulación se encuentran los flujos de ideas que pueden dar lugar a espaciamientos, a aperturas, a nuevos acontecimientos con sentido.

Sobre la comprensión de lo político

Lo político, en términos generales y entendido como aquello que concierne a la polis y a los asuntos de la relación que se dan en ella, es la condición ineludible de todo lo perteneciente a lo común en el espacio de lo social. De esta acepción general surge la consideración de lo político como manifestación de la condición grupal de lo humano, que requiere la necesidad de encontrar fundamentos, valores, razones o voluntades, que permitan un espacio común; lo que en la antigua Grecia se denominaba *politeia*. Y por otro, la técnica que se ocupa de los resultados, del conjunto de convenciones, de imposiciones o de acuerdos necesarios para la aplicación de dichas propuestas en base a una cierta acción contractual entre los ciudadanos, lo que se llamaba la *politiké*.

Como se sabe, en la modernidad vanguardista el arte se relacionaba con lo político, no solo por su pertenencia a la polis, sino por su consideración como motor de lo social, como actividad central en la posibilidad misma de una política capaz de acabar con las formas de dominación, de un sueño de progreso en el que las prácticas impositivas se verían arrastradas al desván de la historia, como lugar de experimentación, entonces, de modelos sociales liberadores, como anticipación de la posibilidad de dicha sociedad, como ámbito de pruebas

¹⁶ Como se sabe, la web es una colección de documentos localizables a través de Internet que se puso en funcionamiento en 1990, un año después de la caída del muro de Berlín y cuatro del Big Ban de Londres.

en el que lo poético, lo imaginario y lo simbólico concebían y daban cuerpo a la posibilidad misma de *una* política emancipatoria.

El arte hacía pensable esta posibilidad e incluso le daba forma, le ponía figura, le facilitaba una imagen. El arte moderno poseía una conceptualización política, pero ésta solo era entendible en función de la asignación de una cierta tarea en relación al objetivo común de lo político, que no era otro que el de facilitar y acelerar el advenimiento de una sociedad mejor. Pero esta misma tarea, que se traducía en actividad funcional de diverso signo, mostraba precisamente la exterioridad del arte en relación al núcleo central de lo político: el arte *participaba* en lo político, *acompañaba* la exigencia histórica de un cambio social, *anunciaba* una nueva sociedad, pero siempre al servicio del “verdadero” agente transformador: el proletariado, la clase obrera, los trabajadores, los ciudadanos... (según el referente de cada proposición).

El papel de la cultura – los *intelectuales*, en la terminología política de la época, y a los que se consideraba “tejido vivo de la sociedad”– se entendía hasta finales de los años 60 como *determinante contribución* al nuevo orden social, pero siempre bajo la consideración de forma supeditada al verdadero agente transformador, la clase que al fin y al cabo estaba destinada a constituirse en fuerza hegemónica en dicho orden social. Las manifestaciones y habilidades culturales de los individuos se consideraban escindidas de su actividad productiva y por lo tanto se encontraban supeditadas a la división del trabajo.

No es hasta los años 70, cuando las que por entonces habían pasado a ser denominadas *fuerzas de la cultura*, comienzan a aparecer como agentes de la transformación social, en compañía (en alianza) pero aún no en igualdad de condiciones con las llamadas ahora *fuerzas del trabajo*. Este movimiento abre un nuevo período caracterizado por la participación de la cultura en la nueva asignación política de responsabilidades cuyo fin es la consecución de una nueva sociedad, pero a su vez, no es sino la constatación de los profundos cambios acaecidos en el propio sistema, o lo que es lo mismo, la reconsideración de una estrategia en la que el llamado *sujeto* de la revolución, tal como había sido descrito, y las propias relaciones de producción se encontraban en un evidente proceso de cambio, especialmente en lo referente a la división tradicional entre el trabajo físico e intelectual, y su capacidad generativa de valor.

Desde la perspectiva actual, el confuso período de confrontaciones políticas, incorporaciones tecnológicas, reconsideraciones científicas y alteraciones sociales, que se producen entre la segunda mitad de los 60 y finales de los 80, no parecen sino la compleja transición de ambos

modos de acumulación, el camino hacia lo que se ha venido en llamar post-fordismo.

En este sentido, los contradictorios comportamientos artísticos de este período, en un ámbito en el que conviven las manifestaciones postconceptuales, las proyecciones lingüísticas, los desarrollos de prácticas críticas y de resistencia, y las vinculaciones con las políticas identitarias o el activismo social no serían sino los primeros ensayos de la nueva comprensión de lo cultural y lo estético en lo político que se hace evidente, precisamente, desde finales de los 80.

Desde este punto de vista, el posterior período de “desvanecimiento de lo político” y el espacio de *desconcierto* que se abre a partir de las sucesivas crisis y reconsideraciones en la relación arte/política, no serían sino la manifestación de una alteración fundamental en las condiciones éticas, sociales, relacionales, productivas..., de la propia comprensión de lo político, y la nueva ubicación (quizás condición) de lo artístico que se deriva de estos movimientos y de la centralidad de la cultura en la nueva comprensión del valor.

El famoso estado desvaneciente de lo político en los últimos años del pasado siglo debe ser entendido entonces más bien como el desvanecimiento de *una idea de lo político*, de una comprensión de su posibilidad.

En la modernidad la política se entendía como ejercicio de poder y, por lo tanto, se ejercía mediante la acumulación de fuerzas de diverso signo. Esta acumulación era posible en la medida en que la opción política se subjetivara mediante un proceso al que se denominaba “toma de conciencia”. El papel asignado a los intelectuales, escritores, científicos, artistas... era precisamente la colaboración en esta toma de conciencia.

En la sociedad del conocimiento, la idea de lo político y la política han sufrido una importante reconsideración. Su relación con lo que llamamos arte, también. Desde luego que persisten las formas institucionales y partidarias, o las opciones ideológicas que mantienen una determinada comprensión cotidiana de la actividad pública, y también las opciones o implicaciones de los artistas en los asuntos de todos, aunque con un carácter bastante diferente, pero a su vez aparecen nuevas implicaciones de lo artístico y lo común en una interrelación que se presenta extremadamente compleja.

Jacques Rancière ha reconsiderado recientemente la idea moderna de la política, tratando de recuperar su condición de “asunto de sujetos, o más bien de modos de subjetivación”.¹⁷ En este sentido señala que dentro de lo que entendemos por política se encuentran, por un lado, el

17 Que parte del concepto de *partición de lo sensible*, que es aquello que caracteriza el ser-juntos propio de lo humano, porque “antes de ser un conflicto de clases o de partidos, la política es un conflicto sobre la configuración del mundo sensible”: Jacques Rancière, *Aux bord du politique*, París, Gallimard, 2004.

conjunto de “procesos mediante los cuales se efectúan los arreglos y los consentimientos de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” a los que propone llamar ahora lo *policial* para distinguirlos de la *política* como “modalidad específica de la acción”, es decir, como “ruptura específica en la lógica del *arkhé* (del principio unificador de las cosas), dado que no presupone simplemente la ruptura de la distribución «normal» de las posiciones entre quien ejerce el poder y quien lo sufre, sino también una ruptura en la idea de las disposiciones que hacen a las personas «adecuadas» a estas posiciones”.¹⁸

Esta nueva comprensión de la política, se encuentra inmediatamente con la estética, en la medida en que entendamos ésta como “un sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da en la sensación”,¹⁹ y por lo tanto como aquello que permite el *funcionamiento* de lo político. Y teniendo en cuenta que la estética no es sino ese lugar en el que “se construye una idea específica del pensamiento” que identificamos como “arte”, parece evidente que, por un lado, el arte encuentra y manifiesta su sentido estético, precisamente, en esta reubicación central en lo comunitario, en sus formas de interrogación, y por otro que en la sociedad del conocimiento, el arte, como elemento integrante y privilegiado de lo cultural y de lo estético, como agente productor de información, de contenidos, de sensibilidades, de conocimientos, se encuentra ahora en el centro de lo político. No se trata solo de que se encuentre afectado por lo político o implicado en esta o aquella opción de lo político, sino más bien que lo activa, que lo habita, que ocupa un lugar privilegiado en el trabajo de conferir vitalidad a su propia existencia, que como arte no puede ser otra cosa que político.

El arte está en lo político, se encuentra en el centro de su actividad y le provee de pautas y modos de hacer. El arte participa y alimenta lo político, en una u otra dirección. No hay “arte” y “arte político” porque no hay un afuera de lo político en relación al arte, o una distancia del arte en relación a lo político. Mirar lo político desde el arte, no es, en este sentido, sino tomar una posición.

La cuestión sería, entonces, identificar de qué manera se entiende esta pertenencia, cuáles son sus condiciones relacionales, la modalidad o singularidad con que el arte trabaja en la actualidad en lo político (y viceversa). Lo que corresponde preguntar al arte es en qué medida es *consciente* de esta participación, de qué *manera* participa en el *disenso* propio de lo político, qué *estrategia* de *ruptura* desarrolla, y qué *suplemento* plantea a la situación actual, es decir, que *sentido* indica o aporta a nuestra situación en el mundo.

Si el valor del arte en la economía de la cultura está sujeto a su

¹⁸ “la política es específicamente antagónica de lo policial (...) lo policial es una distribución de lo visible cuyo principio es la ausencia del vacío y el *suplemento*”: Jacques Rancière, *La Mésentente*, París, Gallilée, 1995.

¹⁹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000. El texto dice “ce qui se donne à ressentir”, lo que puede traducirse como “lo que se da en la *sensación*”, o también “lo que se da en la *experimentación*, o en la *afirmación* o *confirmación* de la sensación”.

participación en el engranaje de intercambios y transmisiones de inteligencia, información y conocimiento, el valor del arte en el ámbito de lo político entendido este como *consciencia, disenso, ruptura y suplemento*, no es otra cosa que su sentido, y que el sentido de su sentido.

Si todavía podemos hablar de arte, en un ámbito cultural en el que "la producción y la reproducción de las relaciones sociales *se apropian del método de las prácticas estéticas*", como expresa con claridad Lazzarato, es porque aún es instrumento imprescindible para la interrupción del orden simbólico, es decir, para su propia emergencia,²⁰ y como desarrolla Jean-Luc Nancy "el fragmento, o el arte, es lo simbólico mismo en el lugar y en el instante de su interrupción. Es el secreto-placer y/o dolor que interrumpe la simbolización de lo simbólico, y que libera así ese plus-de-sentido, ese infinitamente-plus-de-sentido a través del cual la existencia se refiere y se expone a ella misma".²¹

Sobre la condición política de lo artístico

Si afirmamos que el arte es político, no lo hacemos por lo tanto por su compromiso con una u otra propuesta, es decir, por su supeditación a una determinada *opción* política (su empleo como forma de estetización de lo político), ni por el *compromiso* ético que el artista pueda asumir como sujeto incluido en una determinada colectividad (implicación en una forma de administración de lo común), o por la manera en que su comprensión de las formas culturales en la sociedad actual puedan afectar a su práctica profesional (politización de lo artístico), sino más bien por su implicación política como *disenso*, por un lado, y por su papel en la posible apertura de *sentido*, por otro. Tanto si nos referimos al plano macropolítico de las estrategias públicas, las propuestas sociales y estructurales, o los ámbitos institucionales, como en aquello que desde Foucault, Deleuze y Guattari ha venido en llamarse lo micropolítico, es decir, el espacio de las subjetividades, los territorios existenciales, las sensibilidades y los deseos.

En el primer caso, el arte adopta una posición pública, un compromiso social y una implicación ideológica, que hacen obvia su pertenencia a lo político entendido como impugnación directa de las condiciones de interrelación, de conversación, de identidad o de habitabilidad... que constituyen el entramado político dominante. En el segundo, el arte trabaja en los mecanismos que ordenan y alimentan el interior de la vida social.

Como se sabe, una de las características principales del llamado capitalismo del conocimiento es el papel relevante asignado a los

20 "De manera paradójica, es cuando el orden simbólico queda interrumpido que entonces también toca a su propia esencia. El *symbolon* es quebradura tanto como reunión: es quiebre-para-la-reunión, tiene su verdad en su ser-dividido. Nunca hay un solo *symbolon*. Como el *singulus*, no existe más que en plural – y los *singuli* siempre son otros tantos *symbola* (...). El fragmento simbólico afirma que su fractura *todavía se encuentra ella misma en otra parte*, de otro modo": Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, la marca editora, 2003, pp.198.

21 "...Fragmento: el placer y el dolor en los cuales el ser goza y padece de existir. Así el arte es fragmento: no es la presentación del ser, y por ello no se refiere a la verdad en el sentido en el que la filosofía lo hubiese querido (...). Este gozar-y-padecer es venida en presencia, presentación sin presentidad: de esto no hay verdad de – a propósito de – el ser. Mas bien la presentación es ella misma verdad. Pero no verdad *a propósito de*: es verdad que es, o existencia en acto. Si el arte es presentación de la presentación y no del ser, es en este sentido que tiene relación con la verdad: en cuanto su sentido en acto. En cuanto la verdad toca y no puede más que tocar." *Ibidem*, pp.200- 201.

mecanismos de seducción como medio de identificación subjetiva con el sistema, en lo que Suely Rolnik ha llamado la *geopolítica del chuleo*.²² Este mecanismo de apropiación de las energías creadoras, existenciales y afectivas, y de las formas de relación con los otros, ha reactualizado primero e incorporado después a la reflexión artística, el concepto de *biopolítica* (acompañado por los de *biopoder* y *biocapitalismo*) tanto porque facilitan la reconsideración de la distinción entre *individuo viviente* y *sujeto político*, como porque identifican la transformación de los sistemas disciplinarios y de control en la nueva sociedad del conocimiento. Un concepto recuperado para la reflexión contemporánea por Michel Foucault en *El nacimiento de la medicina social*, (conferencia impartida en la Universidad de Río de Janeiro en 1974)²³ y que se ha mostrado especialmente activo posteriormente para pensar lo político como sistema de gobierno de la voluntad y el comportamiento de las personas en nuestra sociedad global.²⁴

Los asuntos relacionados con los afectos, deseos, identidades, necesidades... con lo más cercano, lo cotidiano, lo banal... entendidos abiertamente como asuntos políticos, pueblan el arte de los últimos 20 años. A estas alturas parece evidente que el arte encuentra en estos ámbitos de lo cercano y pequeño un enorme espacio de actuación y proposición.

La política, como el arte, se ocupa de esta configuración de lo sensible, y lo hace de acuerdo a estrategias estéticas. No es extraño, por lo tanto, que las prácticas artísticas y políticas confluyan, en ocasiones hasta hacerlas indiscernibles, especialmente cuando el objeto sensible que *motivan*, el objeto de su hacer artístico, tiene que ver con la incidencia en lo cotidiano.

Por otra parte, las nuevas tecnologías de la globalidad han permitido, desde luego, la apertura de espacios de enunciación y circulación conceptual e imaginaria, pero a su vez, han abierto nuevos ámbitos y nuevas experiencias de lo afectivo y lo sensible, espacios que el arte ha incorporado a su específica producción de pensamiento y posibilidad, de nuevo desde la convicción de actuar en lo político.

Porque no parece que ninguna de estas prácticas artísticas de los últimos años haya ignorado su condición política, y (también) su situación paradójica, en la medida en que la metodología de lo artístico habita y alimenta el cuerpo central de la economía del conocimiento, y sin embargo lo propiamente artístico es aquello que se ausenta constantemente de su usurpación para el espectáculo, el simulacro y la banalización, que no son sino las coordenadas en las que se activa el propio funcionamiento del sistema, o si se quiere, los elementos característicos de lo *policial*

22 "En el caso específico del neoliberalismo, la estrategia de subjetivación, de relación con el otro y de creación cultural adquiere una importancia esencial (...) política de deseo propia de la rufianización (del chuleo) de las fuerzas subjetivas y de creación – un tipo de relación de poder que se da básicamente por medio del hechizo de la seducción": Suely Rolnik, "Geopolítica del chuleo" en, *Las imágenes del arte, todavía*, Cuenca, Dip. Provincial, 2006.

23 Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica*, Madrid, Siglo XXI editores, 2003.

24 Roberto Esposito, *Bios, biopolítica e filosofía*, Torino, Einaudi, 2004.



Grupo de Arte callejero (Buenos Aires).
Cartografía del control, collage presentado
en la Bienal de Venecia de 2003

en la sociedad actual. En esta tensión podemos encontrar, seguramente, algunos de los rasgos más característicos y de mayor interés de la comprensión de lo artístico hoy.

Como paradójica es, también, la manera en que esta condición central de lo cultural en el sistema, y por lo tanto de las actuaciones artísticas, se manifiesta en los diversos niveles económicos y territoriales de la sociedad globalizada. Y naturalmente la especial dimensión que adquiere el capitalismo cultural en los países en los que coincide la eclosión de las nuevas formas económicas con la salida de los regímenes dictatoriales en los que se desarrollaban las anteriores, y la especificidad de las prácticas artísticas en este contexto.

Así que tratar de la relación arte-política en los últimos 20 años, en el marco de lo que se ha venido en llamar la sociedad del conocimiento, y en países que sufrieron y se liberaron de una prolongada y dramática experiencia de autoritarismo y represión, como pueden ser Argentina, Brasil, Chile o España (cada uno con su especificidad y su ubicación en el sistema globalizado), no sería sino hablar de arte; de las tensiones, implicaciones e interrelaciones que las diversas prácticas artísticas han ido construyendo como entramado de *consciencia, disenso, ruptura y suplemento*.