

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Trans_acciones disruptivas y legitimación institucional

Trabajo Final de Máster

Tipología 4

Presentado por: Diego Gutiérrez-Valladares

Dirigido por: Dr. Rubén Tortosa Cuesta

Valencia, 11 de enero 2013



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN

A mis padres

Agradecimientos

Este trabajo esta dedicado especialmente a mis padres por su apoyo constante y a todas aquellas personas que me han brindado valiosas enseñanzas y experiencias, las cuales de una u otra manera se suman para la realización de este proyecto.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN

1.1. Problemática y Contextualización	7
1.2. Hipótesis	9
1.3. Objetivos	10
1.4. Metodología	11

2. PALIMPSESTO DE ESPEJISMOS

2.1. Lo visible de lo invisible	13
2.2. Hacia una economía del fetiche	16
2.3. La substancia invisible	19
2.4. Money makes art beautiful.	23

3. HACIA UN GESTO CRÍTICO Y REFLEXIVO 24

4. ACTOS DISRUPTIVOS 28

4.1. Hans Haacke	31
4.2. Cildo Mereiles	36
4.3. Andrea Fraser	40
4.4. Maria Eichhorn	43
4.5. Pilvi Takala	45
4.6. Karmelo Bermejo	46

5. PROPUESTA PRÁCTICO

5.1. Proyecto: Trans_acciones	51
5.1.1. La acción del Jurado	52
5.1.2. 25 Trans_acciones	61

6. Conclusiones 67

7. Bibliografía 70

1.1 -Problemática y contextualización

El presente proyecto representa la culminación de un proceso de reflexión teórica, análisis y práctica crítica llevado a cabo durante el programa de asignaturas del Máster en Producción Artística. Éste parte del análisis que se realiza, sobre el campo social de producción artística y las relaciones de intercambio, en un contexto marcado por la globalización y el capitalismo, con el objetivo de desarrollar un trabajo de investigación teórico-práctico, de carácter inédito, correspondiente a los criterios de la tipología 4.

Esta investigación que lleva por título “Trans_acciones disruptivas y legitimación institucional”, surge del interés por estudiar las relaciones de intercambio social, económico y político en el contexto capitalista. Partimos de unas primeras inquietudes conceptuales acerca del valor, las cuales nos llevan hacia un proceso autoreflexivo del propio quehacer artístico, y a un análisis del campo social de producción e institución cultural, para realizar un cuestionamiento a la legitimidad y autoridad institucional, en un intento por articular una experiencia estética y crítica en relación a la mercantilización y los procesos de carácter biopolítico en el contexto del actual capitalismo. Este proyecto es un primer intento por realizar un esfuerzo crítico desde el arte ante un sufrimiento difuso.

El siglo XXI ha estado marcado por la crisis y la inestabilidad, donde el capital y los intereses económicos, se presentan como un poder hegemónico que supedita la realidad social. La vorágine hiperveloz en la estepa capitalista, provoca una realidad disociada, que sucumbe al simulacro cultural y la entropía. El actual contexto social se caracteriza por la incertidumbre, la precariedad e inseguridad que compromete a los ciudadanos a navegar entre abismos.

“La sociedad, absorbida dentro de un poder que se extiende hasta los ganglios de la estructura social y sus procesos de desarrollo, reacciona como un solo cuerpo. El poder se expresa pues como un control que se hunde en las profundidades de las conciencias y los cuerpos de la población y al mismo tiempo, penetra en la totalidad de la relaciones sociales.”¹

¹ HARDT, Michael y NEGRI, Antonio, Imperio, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2005, p. 45.

El dinero es el equivalente universal y el más sagrado de los fetiches. El capital conforma una red que goza de cierta ingravidez y autonomía, lo político envuelve globalmente nuestra vida regulando la vida social desde su interior, “la mas alta función de este poder es infiltrar cada vez mas la vida, su objetivo primario es administrar la vida [...] la producción y reproducción de la vida misma.”²

El actual capitalismo no se limita a producir mercancías para sujetos, sino que fabrica subjetividades para las mercancías. La fetichización ya no se limita a la materialidad, ha logrado extenderse y fetichizar abstracciones de abstracciones en un bucle autoreferencial. Nos encontramos ante un contexto de hipervelocidad y saturación que provoca una incapacidad por aprehender una realidad tan fugaz como desechable. Como afirma el filósofo Günther Anders:

“El triunfo de la técnica ha hecho que nuestro mundo, aunque inventado y edificado por nosotros mismos, haya dejado de ser realmente «nuestro» [...] entre nuestra capacidad de fabricación y nuestra facultad de representación, se ha abierto un abismo [...] Una vez sobrepasado cierta grado máximo de mediación –y esto es la norma en la forma actual del trabajo industrial, comercial y administrativo-, renunciamos, o mejor dicho, ya no sabemos que renunciamos a lo que sería nuestra tarea: contar con una representación de lo que hacemos.”³

La bulimia y anorexia sónica no son ajenas al arte, tampoco lo es el somnoliento espectáculo y la hegemonía del mercado. Las diversas formas del capital aparecen imbricadas e intrínsecas al arte. La autonomía del arte aparece como un campo de heteronomía relativa, donde “la línea que divide el arte del mercado debe ser considerada fundamentalmente inestable. No es posible considerar al mercado un ente externo al arte, ni es posible considerar que el arte cuenta con una serie de reglas inmanentes capaces de imponerse y triunfar sobre la realidad del mercado.”⁴ Ante un escenario donde lo económico se convierta en el común denominador y legitimador universal el sistema del arte adopta las formas del capitalismo. Estos síntomas ponen en relieve la fantasía, los espejismos y axiomas que dan forma a nuestros castillos de aire.

² Ibid. p.45.

³ ANDERS, Günther, *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2001, pp. 27-28.

⁴ GRAW, Isabelle, *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*, Colonia, Sternberg Press, 2009, p. 25.

El contexto actual apremia una actitud crítica, política y estética. Resulta necesario indagar la función y las relaciones de poder en el seno de las instituciones. Dicho planteamiento ha llevado en esta propuesta a examinar de manera autoreflexiva la propia producción y el quehacer artístico, preguntarse por el valor, la propia legitimidad, y explorar la posibilidad de plantear una crítica a las instituciones.

1.2 -Hipótesis

Como resultado del análisis de la problemática expuesta surgen ciertas interrogantes en relación al carácter social del valor, los procesos de legitimación institucional en el campo cultural y el propio quehacer artístico.

De esta forma se formulan las siguientes hipótesis:

- 1. El cuestionamiento del valor y la propia legitimidad es un planteamiento político y estético.**
- 2. La acción disruptiva y subversiva al capital y la institución es un ejercicio de desfuncionalización de la subjetividad canónica.**

1.3 -Objetivos

Objetivo General

Realizar un proyecto artístico de carácter práctico, fundamentado teóricamente en un análisis de las relaciones de intercambio social, económico y político en el sistema del arte.

Objetivos específicos

- 1) Realizar un planteamiento crítico y autoreflexivo a la propia producción artística, en función de los procesos de valoración y legitimación institucional.**
- 2) Explicar el sistema del arte como campo social de producción, circulación y consumo cultural, extrapolando la influencia del capital(ismo) y el mercado.**
- 3) Cuestionar la función de las instituciones culturales y las relaciones de poder que configuran el sistema del arte.**
- 4) Intervenir las relaciones de poder que configuran el intercambio del capital simbólico y económico mediante tácticas críticas y disruptivas basadas en la autoreflexividad y especificidad contextual.**
- 5) Indagar sobre la producción artística contemporánea en relación a una crítica a las instituciones y los sistemas económicos.**

1.4 -Metodología

El presente trabajo corresponde a los criterios de la cuarta tipología, contiene un análisis del propio quehacer artístico realizado a partir de ideas y antecedentes de referencia.

La investigación teórica tiene como objeto de estudio, las relaciones de intercambio económico, político y simbólico a través de un enfoque de carácter filosófico y sociológico.

Al definir y contextualizar el presente proyecto resulta necesario identificar ciertas características y síntomas sociales propios de la presente fase del capitalismo. Se ha de considerar el concepto de “espectáculo” de Guy Debord, así como los procesos biopolíticos abordados por Michael Hardt y Antonio Negri en su libro “Imperio”, y el análisis sociológico realizado por Eve Chiapello y Luc Boltanski en “El nuevo espíritu del capitalismo”.

Se elabora un análisis reflexivo del propio quehacer artístico vinculado al capital, se aborda la teoría social del gusto y producción cultural del sociólogo francés Pierre Bourdieu, ya que a través de conceptos como “distinción” e “illusio” permiten comprender la lógica interna de un campo social y un sistema de producción, consumo y circulación cultural.

El concepto marxista de “fetichismo de la mercancía” resulta pertinente y útil no solo para un análisis del valor de la obra de arte, sino que también permite abarcar el estudio de procesos de carácter ideológico e institucional. Al intentar plantear un posición crítica a las instituciones, especialmente culturales, resulta necesario consultar conceptos como autonomía, política y estética desarrolladas en los textos de Jacques Rancière y Jordi Claramonte. El abordaje del concepto de crítica institucional permite estudiar los escritos de Andrea Fraser, Isabelle Graw y Simón Sheikh, así como ciertas publicaciones en revistas especializadas como Text zur Kunst o ArtForum han sido de relevancia para esta investigación. Cabe mencionar la visita a exhibiciones como “Castillos en el Aire” (2011) del artista Hans Haacke en el Reina Sofía, Documenta (13) y 54ta Bienal de Venecia, dichos eventos nos han brindado referencias útiles para nuestra investigación.

A nivel práctico la metodología utilizada en el presente trabajo investigativo, consiste en un planteamiento crítico y táctico basado en la performatividad, la autoreflexividad y la especificidad contextual. De esta manera nuestra propuesta se apoya en prácticas conceptuales, performance y site specific para plantear el sistema del arte como medio en sí mismo, es decir, se utiliza los elementos y situaciones que surgen de la misma especificidad del campo social y el contexto para generar acontecimientos y situaciones que trastocan y reconfiguran las relaciones de poder y la circulación del capital. De esta manera ocurre una desvinculación, pues la obra no es realizada por un artista pero directamente por un conjunto de situaciones y circunstancias propias al contexto y campo social.

El gesto reflexivo implica un involucramiento, un posicionarse adentro de esa realidad que se pretende criticar, de esta manera intenta plantear una distancia. A partir de este posicionamiento se aborda en este trabajo los procesos de mercantilización y legitimación institucional: se asume una complicidad dentro de esos procesos, para utilizar esas mismas situaciones en función de una disrupción axiomática de su lógica sistémica.

Se renuncia a la representación metafórica de realidades, se considera que la representación resulta estéril, y plantea un discurso pasivo y jerárquico hacia el espectador. El interés de la presente propuesta es activar contextos y generar un proceso de situaciones y acontecimientos en sí mismos, en oposición a representar situaciones y realidades.

De esta manera el gesto performativo resulta una herramienta o un dispositivo de acción y contingencia, reivindica el vínculo, *hic et nunc*, con la experiencia efímera mas allá del objeto y su registro. Se considera al espectador un colaborador, al artista un gestor, la obra un simple dispositivo de contingencia, y el material las propias situaciones de un campo social específico.

2. Palimpsesto de espejismos

2.1 -Lo visible de lo invisible

¿Qué?, ¿Quién?, ¿Por qué?, ¿Cómo?, ¿Cuándo?, ¿Dónde?, ¿Cuánto cuesta? Este capítulo presenta un análisis sobre el carácter social de los procesos de legitimación institucional en el sistema del arte, haciendo énfasis en la influencia del capitalismo y las tensiones biopolíticas que perfilan la cultura en la actualidad. Se estudiarán las relaciones intrínsecas entre el sistema del arte y el capital, cómo éste último configura tácitamente la producción, circulación y consumo cultural.

El concepto de “fetichismo de la mercancía”⁵ le sirvió a K. Marx para explicar el carácter “misterioso” que ocultan las mercancías, ahí donde el carácter social del trabajo se proyecta como si fuera el carácter material de los productos del trabajo, lo cual provoca la cosificación de las relaciones sociales y mistificación de los objetos. Es decir, este fenómeno consiste en un falso reconocimiento que provoca la transvaloración del objeto y la reificación de las relaciones sociales. Sin embargo, en el contexto actual nos encontramos en una fase del capitalismo que ha pasado de vender mercancías producidas en fábricas a vender subjetividades, estilos de vida y culturas igualmente fetichizadas a nivel global, es decir, no solo produce objetos para sujetos sino también sujetos para objetos. El capitalismo no solo se limita a producir objetos fetichizados pero se extiende a lo abstracto.

El fetiche⁶ se puede definir como el locus de una transacción simbólica, que sutura fragmentos de códigos heterogéneos resultando en la reconfiguración de la red

⁵ “Lo que reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres. Por eso, si queremos encontrar una analogía a este fenómeno, tenemos que remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana, semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente y relacionados entre sí y con los hombres.”

MARX, Karl, El Capital. Crítica de la economía política, 19ª ed. y trad. De Pedro Scarón, México, Siglo XXI Editores, 1993, tomo I, vol.1, p. 88.

⁶ Proviene del término *fetisso* derivado del portugués *feitiço* para referirse a la práctica mágica o hechicería. Del encuentro entre sistemas culturales radicalmente diferentes, los exploradores europeos atribuyeron éste término a la valoración irracional y caprichosa otorgada a objetos de carácter religioso, estético y mercantil por parte de los pueblos africanos. PIETZ, William, The problem of the Fetish, IIIa: Bosman’s Guinea and the enlightenment theorie of fetishism, Res:16 Anthropology and Aesthetics, Autumn 1988, p. 105-121.

simbólica, siendo capaz de encarnar en un objeto con un poder metafísico y autónomo.⁷

De esta manera el concepto de fetichización expresa dos aspectos fundamentales que serán de nuestro interés: el carácter meramente social, dentro de los procesos de abstracción que confieren de manera irracional o arbitraria, valor y sentido a la cosa en cuanto quimera, es decir el encantamiento como sitio donde convergen ambiguamente fantasía y realidad, dando origen a un fenómeno de carácter ideológico.⁸ El segundo aspecto se refiere a una operación de carácter creativo en cuanto irrupción y trastorno de la red simbólica, la fetichización también implica un proceso de reconfiguración y producción de nuevos significados a partir de fragmentos heterogéneos y dispares lo cual resulta interesante pues desafía la lógica de la estructura semántica a través de una vinculación entre el sentido y el sin sentido, lo orgánico e inorgánico.

De esta manera, el concepto de “fetichismo”, guarda características que nos sirven para analizar no solo el valor de la obra de arte, el aura del autor y la institución cultural como fenómenos de carácter social e ideológico, sino que también se refiere al concepto de *poiesis*, a los procesos de osmosis en el poroso y difuso linde entre el sentido y el sin sentido.

El fetiche envuelve lo económico, social, político y estético, se inscribe y esconde en los objetos más comunes (íconos religiosos, leyes, fronteras, banderas, pasaportes, marcas, mercancías, dinero, objetos de lujo, obras de arte, celebridades, autoridades, etc.) y es precisamente en su cotidianidad donde yace su poder, donde se configura en forma de “hábitus”.⁹ Su poder reside, en la capacidad de reproducir la creencia en la creencia que da forma a la fantasía colectiva. De este modo, el mundo social e histórico producen un código incorporado, institucionalizado, que se vale de sí mismo para su propia (re)producción, convirtiendo sus medios en sus fines. Sin embargo, esto no significa que sea fijo ni estático, al contrario se encuentra en continúa renegociación de sus límites, “es para funcionar que una máquina social no debe

⁷ Un modelo del fetiche contempla aspectos fundamentales como: la historización, territorialización, reificación y personificación. El fetiche se caracteriza por su materialidad inapelable, capacidad de fijar y repetir un evento original como síntesis u ordenamiento, construcción institucional de la conciencia del valor social de las cosas y capaz de evocar una respuesta intensamente personal por parte de los individuos. PIETZ, William, *The Problem of the Fetish, I*, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 9: Spring 1985, Harvard University Press, p. 5-17.

⁸ “El nivel fundamental de la ideología sin embargo, no es el de una ilusión que enmascara el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social” ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A, 2003, p.61.

⁹ “El hábitus se define como sistema de disposiciones durables y transferibles- estructuras estructuradas y predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir”. BOURDIEU, Pierre, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones S.A, 1998, p. 54.

funcionar bien, no tiene por límite el desgaste, sino el fallo, no funciona mas que chirriando, estropeándose, estallando en pequeñas explosiones [...]”.¹⁰

En el plano estético, el gusto y la mirada obedecen al mismo principio en cuanto ambas son (re)construcciones de carácter social e histórico que constituyen un código de identificación de formas y funciones donde el poder yace y se impone institucionalmente, modelando un régimen de la percepción legítima y modulando los flujos ideológicos que configuran la diferencia entre lo visible e invisible.

La mirada del poder constriñe al poder de la mirada, es capaz de reducirla a un carácter pasivo e instrumental, a simple eco del legado institucional. Afincada al pasado y una supuesta memoria, reproduce y determina qué debe ser mirado y cómo debe ser mirado. A pesar de su miopía crónica, la mirada es ambivalentemente rebelde y fugitiva, aventurera, capaz de dismantelar sus propios axiomas para sondear la frontera entre lo conocido y desconocido.

En concomitancia a la mirada se encuentra el gusto, el cual siguiendo la teoría del sociólogo francés Pierre Bourdieu, presupone la “distinción”¹¹ social, dando lugar a una taxonomía de los estilos de vida en correspondencia a la clase social y el capital acumulado. A través de preferencias jerarquizadas y jerarquizantes, el gusto demarca y parcela el campo cultural. Se define al especificarse en su negación, siendo la diferencia el principio fundamental que define el valor de cualquier objeto. De la misma manera que sucede con las mercancías, sucede con el lenguaje y las personas, el proceso de identificación de un objeto ocurre únicamente a través de la inevitable relación entre similitudes u oposiciones, es decir una cosa existe por y para que exista la otra. Así la diferencia origina el valor general de las cosas y los significados, así como la necesidad por el intercambio constituye a la vez la actividad primaria del tejido social, esa actividad que nos hace seres sociales, pues el intercambio no solo es económico sino que abarca toda la experiencia comunicativa y reflexiva. El intercambio es “la acción recíproca mas pura y mas elevada de las que componen la vida humana.”¹²

¹⁰ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica S.A., 1998, p. 157.

¹¹ BOURDIEU, Pierre, La distinción: criterio y bases del gusto, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A., 1998.

¹² SIMMEL, Georg, Filosofía del Dinero, trad. Ramón García Cotarello, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977, p. 48.

2.2 -Hacia una economía del fetiche

Al igual que en la política, el núcleo del arte y la cultura se constituyen a partir de la lucha y la competencia. Los rivales pretenden o detentan el monopolio de la legitimidad y la autonomía signica dando forma a un campo de actores, autores, autoridades que no es más que un circuito de relaciones de crédito y descrédito que yacen sobre un sistema de creencias, mitos, cánones e ideales, que a la vez justifican y reafirman la contienda, el deseo y el sacrificio en función del mismo juego.

“La dinámica del campo en la que los bienes culturales se producen, reproducen y circulan proporcionando unos beneficios de distinción, encuentra su principio en las estrategias que engendran su singularidad y la creencia en su valor, y que concurren a la realización de esos efectos objetivos mediante la misma competencia que los contraponen: la “distinción” o la “clase”, no existe mas que mediante las luchas por la apropiación exclusiva de los signos distintivos que constituyen la “distinción natural”[...] Fetiche entre fetiches, el valor de la cultura se engendra en la inversión originaria que implica el mismo hecho de entrar en el juego, en la creencia colectiva, en el valor del juego que hace el juego, y que rehace sin cesar la competencia por las apuestas”.¹³

En la teoría del campo de producción cultural de Bourdieu, el concepto de “illusio” es fundamental para explicar dichas luchas por la legitimidad y las “tomas de posición”, siendo causa y efecto, requisito y producto, la adhesión al juego y colusión que funcionan como principios generadores y unificadores del sistema de producción cultural. Es decir, fundamentalmente la creencia colectiva en el juego y el valor de las apuestas son el requisito y al mismo tiempo el producto para el propio funcionamiento del “juego”, que a la vez constituye el valor en la cultura y la consagración de sus productos al establecer un universo de creencias. De esta manera, “el productor del valor de la obra arte no es el artista, sino el campo de producción como universo de creencias, que producen el valor en la obra de arte, como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista.”¹⁴

Partiendo de los conceptos de “illusio” y “hábitus”, es posible observar como la institución se presenta como precondition endógena y a priori a la categoría del arte.

¹³ BOURDIEU, Pierre, La distinción: criterios y bases sociales del gusto, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones S.A., 1998, p. 247.

¹⁴ BOURDIEU, Pierre, Las reglas del Arte: Génesis y estructura del arte, Barcelona, Editorial Anagrama S.A., 1995.

Aparentemente no existe un “afuera”, pues nosotros mismos somos la institución, que da origen a la categoría del arte por medio de los “discursos y prácticas que lo reconocen como arte, valoran y evalúan como arte, y consumen como arte, ya sea un objeto, un gesto, representación o tan solo una idea. La institución no es algo externo a la obra de arte, pero la irreducible condición para su existencia.”¹⁵ La institución se presenta como la única capaz de legitimar aquello que abarca la experiencia estética produciendo a la vez su propio reconocimiento.

Sin embargo, no es posible negar la existencia de una dicotomía interna al insular mundo del arte, no deja de existir un discurso nuclear que jerarquiza y demarca un límite imaginario entre lo legítimo y lo ilegítimo, que no es más que el ejercicio de una autoridad tan fetichizada como sus productos.

Precisamente a partir de esta diferencia la institución se reproduce de la misma manera que el capitalismo convierte el no-capital en capital para generar nuevos productos y consumidores. De esta manera cualquier oposición y disidencia pierde su potencial en la actualidad, pues toda crítica queda neutralizada ante un capitalismo que se sirve de la diferencia como recurso para capitalizar y colonizar nuevos estilos de vida, un contexto donde “la mercancía se ha convertido en la indiscutible y omnipotente realidad de realidades –en el nuevo creador ontológico y, por tanto, en el ser de seres- nada puede permanecer aislado y desgajado de nada, ya que todo siempre queda inevitablemente reducido a lo mismo.”¹⁶

Si bien las tensiones biopolíticas propias de este nuevo capitalismo regulan la vida social desde su interior, a través de una vida que debe trabajar para la producción y la producción para la vida, transformando todo, inclusive el ocio, espectacularmente en producción de producciones¹⁷, en la actualidad el ideal de la figura del artista, ha trasmutado para convertirse en un “prototipo del ser empresarial”¹⁸ en la sociedad del capitalismo. Bajo la consigna de que cada individuo, es exclusivamente responsable por sus propios éxitos y fracasos, en un medio principalmente orientado por la exigencia de éxito, la plusvalía y la competencia, el artista encarna la epitome del ciudadano contemporáneo que se vale exclusivamente de su creatividad y originalidad para subsistir, ilustra la creencia dominante de que “la vida es lo que tu haces de ella” y “puedes lograrlo solo si te esfuerzas al máximo”. En el caso del mítico artista

¹⁵ FRASER, Andrea, *Museum highlights: The writings of Andrea Fraser* ed. Alexander Alberro, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 413.

¹⁶ PÉREZ, David, *Malas Artes: experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, CEDEAC, 2003, p. 40.

¹⁷ Véase NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *Imperio*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2005.

¹⁸ Véase GRAW, Isabelle, *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*, Berlin, Sternberg Press, 2009, p.112.

consagrado, convergen el doble beneficio del excedente económico que surge del comercio de su individualidad, y un estilo de vida extravagante y desregulado, alejado de los horarios de oficina que caracterizan a la gran mayoría de la fuerza laboral. Sin embargo, en general los artistas deben pagar el alto precio de la total inestabilidad e incertidumbre en el ejercicio de su profesión, situación acorde a un contexto fluctuante y vertiginoso que exige máxima flexibilidad y movilidad para mantenerse en el juego.¹⁹

Nuestro contexto es acelerado, volátil, precario y en continuo desplazamiento. Un mundo en red donde “la tensión entre la exigencia de flexibilidad y la necesidad de ser alguien, es decir, de poseer una especificidad (de personalidad) como una permanencia en el tiempo, es una fuente de constante inquietud.”²⁰ Esto ha provocado cambios en la misma práctica artística, cada vez menos afincada a un sitio de taller/estudio y a la producción de objetos. Los artistas realizan proyectos cada vez más efímeros y desmaterializados, juegan con las relaciones específicas de los contextos y situaciones propias de los sitios donde tan solo son pasajeros.²¹

El artista también se convierte en puro espectro mediático, es una marca más, otro atractivo turístico itinerante dentro del carnaval de ofertas y novedades,²² sucumbe a la vorágine hiperveloz que caracteriza nuestra realidad temporal. Una realidad que escapa fugazmente nuestra capacidad de aprehensión, provocando una pérdida del contacto real con los otros y por ende con nosotros mismos,²³ esta misma situación de hipervelocidad junto al exceso de signos, provocan un desfase entre el propio lenguaje y la realidad, la esterilidad de la representación nos sumerge en la anomia y la entropía.

Es posible observar, cómo la ya fetichizada figura del artista ha servido de plantilla para la figura de la celebridad contemporánea, en cuanto ambas parten de los mismos principios, de una personalidad y vida excepcionalmente dignas de ser divulgadas y televisadas, al punto de autojustificarse a partir de su propio espectro. Así como existen celebridades que son famosas solo por el hecho de ser famosas, lo mismo es

¹⁹ Corremos porque todos corren, corremos aunque no sabemos hacia donde corremos o de qué huimos, pero debemos seguir corriendo.

²⁰ BOLTANSKI, Luc y CHIAPPELLO, Ève, *El Nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2009, p.584.

²¹ Véase BOURRIAUD, Nicolás, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

²² Plataformas como la Bienal de Venecia y Documenta también cumplen funciones turísticas, asemejan “parques temáticos” dirigidos a los entendidos y entrenados en el culto al arte contemporáneo. En estos espacios los espectadores se desplazan rápidamente intentando consumir la gran cantidad de estímulos e imágenes que exceden su capacidad de atención ante los extensos recorridos.

²³ Esta situación se ve ejemplificada en el protagonista de la película “Shame” donde el protagonista representa a este hombre incapaz de establecer vínculos afectivos, sumergido en situaciones vacías siempre pasajeras e irrelevantes.

aplicable a ciertos artistas y obras. Es justamente el crédito acumulado tanto en la figura del artista como en la celebridad, si es que existe alguna diferencia en este momento, provoca la autoreproducción de la fama por la misma fama.

2.3 -La substancia invisible

Las operaciones que configuran objetivamente el campo de juego y el valor de la obra de arte no son más que un circuito cerrado de relaciones de crédito y descrédito.²⁴ Si bien lo que constituye a priori el valor del arte es la existencia de un universo de creencias y la contienda por su distinguida legitimación, el crédito constituye la substancia simbólica que fluye en las transacciones encargadas de jerarquizar un sistema de actores, autores y autoridades.

Esta invisible substancia, constituye la base de una economía de lo simbólico en el interior de la institución arte, dando lugar a diversos rituales de iniciación, flujos, acoples y coagulaciones que mantienen y sostienen la ilusión del juego. Este concepto de crédito resulta en una especie de moneda dentro de una economía de lo simbólico, puede resultar metafóricamente comparable a ciertas prácticas rituales realizadas por ejemplo en las tribus shuar de la amazonía ecuatoriana o etoro de Papúa Guinea. En la primera, existe la creencia en la antropofagia como medio para asimilar e incorporar la fuerza vital del enemigo, además de ciertas prácticas para encoger su cabeza y convertirla en trofeo de guerra, contenedor del espíritu de la víctima. En el caso del pueblo etoro se presenta una verdadera economía de la energía vital, la cual se mantiene en continua distribución y circulación entre generaciones viejas y nuevas dentro de la misma comunidad. La fuerza vital es transferida al niño antes de nacer por medio del acto sexual y posteriormente en actos de inseminación o a través de ofrendas en forma de conchas marinas o carnes, la fuerza vital es transferida y distribuida entre la comunidad manteniendo un orden vital y generacional.

La antropofagia es un acto de internalización y consumo del otro, especialmente de ciertos discursos y prácticas. El coleccionista cree poseer al artista al adquirir y consumir su obra, consume unos símbolos que a la vez cumplen la función de un “trofeo de cacería” que demuestra la clase, su ubicación y territorio. Por otro lado las prácticas etoro ejemplifican los flujos de circulación de la energía vital y simbólica, en

²⁴ “Los valores estéticos, artísticos o culturales están socialmente contruidos: el valor de una obra de arte no reside en sí mismo, pero se encuentra bajo condiciones de incertidumbre, producidas y reproducidas por los artistas, intermediarios, audiencias y sujetas a numerosas convenciones y códigos culturales del mundo del arte.” Véase VELTIUS, Olav, *Talking Prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*, New Jersey, Princeton University Press, 2005, p.160.

el caso del sistema arte se expresan en forma del prestigio que acumulan todos sus agentes: galeristas como artistas, coleccionistas o críticos. La energía consagrada circula entre las piezas del sistema. Estos ejemplos sirven para ilustrar las relaciones de producción, circulación y consumo en una economía de lo simbólico propia del sistema arte y a la vez hace referencia al carácter supersticioso presente en los procesos de consagración del autor/obra y la legitimación de todos los demás agentes.

El vínculo entre arte y capital es ineludible, capital simbólico, económico, social y cultural aparecen imbricados en el mismo objeto.²⁵ Las diversas formas del capital aparecen mezcladas y en metamorfosis: lo bursátil es la firma, el autor es crédito, la credencial es emblema de estamento, el emblema es "trofeo de cacería" y al final todo es dinero. La obra es capital, poder coagulado, enajenado y consagrado en patrimonio de la arbitraria legitimidad del autor. Al igual que un billete, el valor de la obra de arte esta basado en el aval social, en la supersticiosa creencia que su cuño representa algo más que lo que es, no es más que un momento del fetiche y la ideología.

En el caso específico del dinero, la ilusión se expresa de manera más compleja, pues implica una abstracción capaz de encarnar y representar el valor de todas las posibles mercancías, esto implica un acto de imaginación que le confiere un valor cuasi universal o general en relación a todas las demás mercancías. Esta cualidad otorga al dinero un carácter cuasi divino, en cuanto es un objeto particular capaz de contener la totalidad y verse reflejada en la particularidad del objeto.

En el arte, el capital económico y simbólico son dos caras de la misma moneda.²⁶ A pesar de su evidente carácter de mercancía, el objeto de arte no es cualquier tipo de mercancía. El valor de la obra se constituye a partir de la intrínseca dicotomía, que se expresa en términos de valor de mercado y valor simbólico. Cada uno de estos componentes obedece a lógicas diferentes, por un lado la lógica del mercado concierne a lo cuantitativo, confiriéndole su carácter mercantil y bursátil. Por otro lado, la lógica del arte esta orientada hacia lo cualitativo, relacionada a la producción simbólica y cultural.

El capital simbólico se puede definir como el poder de crear valor. Se encuentra basado en la idea de lo inconmensurable como principio fundamental, que a la vez

²⁵ Véase BOURDIEU, Pierre, The forms of capital. Disponible en <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>. (citado el 15 de noviembre 2012)

²⁶ "No es posible considerar al mercado un ente externo al arte, ni es posible considerar que el arte cuenta con una serie de reglas inmanentes capaces de imponerse y triunfar sobre la realidad del mercado". GRAW, Isabelle, High Price: Art between the Market and Celebrity Culture, Berlin, Sternberg Press, 2009, p.25.

justifica y suscita las diversas tasaciones, es decir, precisamente la imposibilidad y la carencia de precio sirve de pretexto para la apreciación económica del objeto de arte.

El precio de lo simbólico no es objetivo pero arbitrario, está gobernado por la especulación y el deseo a poseer y cuantificar lo aparentemente imposible, la indeterminada substancia invisible es racionalizada en cifras.

El deseo y la carencia por el objeto imposible justifican un sacrificio igualmente irracional e insaciable que explica y justifica el lucrativo mercado del arte. La materialidad de la obra confiere a ésta su carácter de mercancía, es mercancía en cuanto posee un precio, pero su valor se realiza a partir del sacrificio y el intercambio. De esta manera lo económico encuentra una aparente correspondencia con lo simbólico, se sirven uno del otro, pues lo simbólico es racionalizado en el precio y éste depende de lo simbólico. El precio de la obra es lo más racional de lo irracional, a la vez lo más real, aquello que termina determinándola, a pesar que la obra intente huir hacia la desmaterialización o lo efímero.

El problema del valor del arte viene determinado por la historia y su propia negación ontológica en la deriva por su autonomía.²⁷ Por esta razón es necesario hacer breve referencia a una serie de antecedentes históricos que dan forma a la noción del arte, estos substratos históricos dan origen una serie de cualidades consideradas propias o immanentes al arte y que actualmente decantan en factores que determinan el valor de la obra como son: la singularidad radical (la firma), veredicto histórico, prestigio del artista, promesa de originalidad y perspicacia intelectual.

La idea del arte como objeto, con funciones morales o como instrumento emancipador al servicio de la razón proviene especialmente de la filosofía de Kant y Schiller. La estética kantiana parte del concepto de Naturaleza como modelo para plantear, no sólo la idea del genio como médium de la Naturaleza, sino también el desinterés como característica fundamental del juicio estético que es libre y desinteresado, en oposición al interés que deviene al deseo y la búsqueda del beneficio máximo (propio de la sociedad burguesa). A partir de esta oposición el arte se desvincula de la praxis vital para recluirse y convertirse en un producto esteticista con un fin en sí mismo.

²⁷ Véase CLARAMONTE, Jordi, La república de los fines, Murcia, CEDEAC, 2011.

A mediados del siglo XVIII con la aparición de la nueva clase burguesa, surge una democratización del gusto que da origen a un incipiente mercado del arte. Posteriormente hacia un concepto de autonomía moderna, la filosofía de Schiller dará un giro al concepto de naturaleza como fuerza activa, para determinar al hombre a partir de su personalidad moral, sin renunciar al distanciamiento como forma de inmunidad a todo lo establecido, otorgando al arte una posición privilegiada capaz de restituir los vínculos sociales y morales.

En el siglo XIX surge un desencantamiento de la Naturaleza que se expresa en una radical inadecuación y negación de los patrones de normalidad burguesa, lo cual provoca un arte degenerado, interesado en la diferenciación y alteridad, en busca de una vida alternativa. El arte se muestra como un trabajo y una vida no sometidos a la oferta y demanda, y el artista como individuo que cuenta con los medios para realizar plenamente su propia esencia y potencialidad. Hacia el siglo XX esta negatividad que surge como respuesta a la normalidad burguesa, toma forma de una cuestión ética y generativa de formulaciones estéticas, lo cual dio forma posteriormente a las vanguardias históricas siendo el dadá y el surrealismo ejemplos paradigmáticos dentro de la Teoría de las Vanguardias de Peter Bürger. Ocurre un quiebre, en términos de una autocrítica que emprende el desmantelamiento de la institución arte, a través de desartizarlo (dadá).

La negación del arte se torna autoreferencial, relegado a la especificidad técnica y práctica lo cual restringe y confina a una noción de institucionalidad que da origen a un conflicto entre una alta y baja cultura.

De esta manera se perfila una autonomía ilustrada y otra moderna que evidencian las crisis y los replanteamientos en función de una autonomía del arte que hoy debe responder a las condiciones del capitalismo globalizado. A partir de este muy breve recuento, se intenta apenas mencionar ciertas referencias históricas que dan forma al arte y paralelamente al proyecto por la autonomía, un proyecto siempre inacabado y en constante reconstrucción.

Precisamente en la actualidad no solo el arte sino todas las esferas de la vida se ven afectadas por el capitalismo. De aquí que el arte difícilmente pueda plantear una crítica corrosiva y contundente, pues la distancia que una vez caracterizó a aquella autonomía moderna ya no existe, aquella disidencia que fue trinchera ha quedado neutralizada y mimetizada, talvez en peligro de extinción, ante el despliegue biopolítico en la árida estepa capitalista.

2.4 -Money makes art beautiful

La creencia de que el arte puede ser autónomo e independiente a las fuerzas del mercado y el capital es ingenua, especialmente en un contexto donde lo económico supedita el resto. La economía es un factor determinante e ineludible en la producción de cualquier proyecto artístico. No solo condiciona a priori la producción, determinando características físicas como tamaños, materiales, etc. de la obra, sino que también estas características corresponden posteriormente al interés adquisitivo del coleccionista. Ante el despliegue de la hegemonía de la economía, el valor económico es capaz de determinar directamente lo simbólico, es decir, el alto precio de una obra tiende a embellecerla sencillamente porque vale una fortuna y otorgarle un aura a pesar de su esterilidad simbólica. Se puede decir que el mercado ha conseguido un cierto nivel de autonomía, capaz de conferir valor simbólico a la obra, independientemente de la función de los críticos o los galeristas, quienes más bien pueden verse influenciados o subordinados ante el poder legitimador del mercado.

En una sociedad orientada por el mercado y la plusvalía, el valor simbólico de la obra de arte es producto de la especulación, este fenómeno ocurre por ejemplo cuando una obra alcanza una cifra record en subasta, lo cual aumenta y consolida el valor del artista así como también es posible hablar de las estrategias bursátiles que utilizan galeristas y coleccionistas para proteger a sus artistas, o mejor dicho sus inversiones, con el fin de evitar el descrédito y la caída de los precios.

Así mismo, se puede apreciar cómo los galeristas buscan colocar obras de sus artistas representados en colecciones importantes, pues de esta manera adquieren plusvalía del mismo modo la genealogía de antiguos dueños de una obra influye a la hora de valorarla.

De esta manera, la figura del coleccionista toma una importancia en los procesos de legitimación artística independiente de la opinión de críticos, curadores y galeristas. El mercado y el dinero se convierten en legitimadores universales. Otro aspecto a mencionar es la coincidencia geográfica entre el protagonismo de las capitales del arte y las grandes capitales económicas como Nueva York, Londres, Berlín, Hong Kong y Shanghai, lo cual se explica obviamente por la presencia de un excedente económico alrededor de grandes acumulaciones de capital pero también existe una relación

directamente proporcional entre la ocurrencia de los booms en el mercado del arte y el aumento de la desigualdad en la distribución de la riqueza²⁸ que a la vez explicaría ese excedente de capital económico que se traduce en mayor demanda e inversión en el mercado del arte.

Estos tipos de fenómenos ejemplifican las estrechas relaciones entre el sistema del arte y el mercado, el sistema del arte llega a adoptar la misma estructura de la macroeconomía, se ve reducido a “nada más que” dinero y transacciones, nada más que megalomanía y plusvalía.²⁹ Esto hace pensar que entre todos los espectros y espejismos que conforman el arte lo más real desde este modelo es el precio, lo menos real es lo más real en la obra.

Los límites entre el valor simbólico y el valor de mercado se presentan claramente inestables, su relación se expresa en términos de una “heteronomía relativa”³⁰, es decir, el arte no dispone de la autonomía suficiente frente al mercado, pero se encuentran en continua fricción y renegociación de su campo. El mercado es parte indiscutible del arte y al mismo tiempo su potencial oponente, especialmente para algunas prácticas artísticas que consideran otras formas de gestionar el arte fuera del status quo del capitalismo, algunos parten de la autoconciencia de esta ineludible implicación del mercado en la cultura para desde ahí intentar plantear una posición autocrítica, una posición autoreflexiva a la lógica operativa del capitalismo tardío y su despliegue biopolítico. Esto significa inmiscuirse en el interior de su sistema, plantear desde allí una distancia crítica a modo de cortocircuito desde esa misma realidad existente. Sólo desde adentro es posible conocer y palpar efectivamente esa realidad que se intenta criticar, y a la vez resulta necesario crear y tomar una distancia para expresarla. Esto implica ubicarse en el medio, con un pie adentro y otro afuera.

3. Hacia un gesto crítico y reflexivo

La distancia crítica característica de la autonomía moderna del arte, y las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, que se expresaron como una acumulación de negatividad u oposición frente a la sociedad burguesa, ha quedado neutralizada y mimetizada en el despliegue del actual capitalismo. El reclamo de autonomía, de

²⁸ FRASER, Andrea, *L1% C'est moi*, 2011 disponible en: http://whitney.org/file_columns/0002/9848/andreafraser_1_2012whitneybiennial.pdf (consultado el d

²⁹ Véase VELTIUS, Olav, *Talking Prices: Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*, New Jersey, Princeton University Press, 2005, p.26.

³⁰ GRAW, Isabelle, *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*, Berlin, Sternberg Press, 2009, pp.142-147.

distancia o diferencia, se convierte en la materia prima que alimenta el deseo de colonización de nuevos estilos de vida al servicio de la producción de nuevos consumidores, “la mercantilización es el procedimiento más sencillo que el capitalismo utiliza, para reconocer la validez de una crítica y para hacerla suya, integrándola en sus propios dispositivos: los empresarios entienden la demanda expresada por la crítica y se ponen a buscar bienes y servicios que podrían vender para satisfacerla.”³¹ Ya no existe conflicto entre lo auténtico e inauténtico pues todo queda reducido al simulacro, no es posible siquiera hablar de una ilusión, pues no hay una realidad a la cual la falsedad se oponga, el simulacro abarca la totalidad a partir de su autoreferencialidad.

“En el caso de la crítica del mundo como espectáculo, ya no queda ninguna posición preservada desde la que poder reivindicar una relación auténtica con las cosas, con las personas, con uno mismo [...] ya no es posible dejar de preguntarse desde dónde adoptar un punto de vista crítico cuando todo se ha convertido en mero simulacro y espectáculo.”³²

El actual capitalismo ha logrado no solo desarrollar los anticuerpos necesarios para neutralizar y servirse de la crítica, sino que paradójicamente la contradicción interna dentro del capitalismo permite el desarrollo incesante de sus límites, en sus fallos e impotencia reside su poder de sobrevivencia. El problema se vuelve en esa disolución de la realidad, ya no existe claramente un norte. Nos vemos enfrentados a un problema de navegación cuando parece no haber salida ni rumbo en cara a un contexto fracturado por la crisis generalizada: crisis económica, del estado, política, social, del lenguaje, del arte, de la vanguardia. La crisis sería un proceso natural de rectificación, por lo cual resulta igualmente necesario la emergencia de una actitud crítica,³³ la cual debe estar en el centro del programa del arte y la estética, es decir, “transformarse en sí mismo en un arte del problema [...] problematizar la cuestión de la resistencia discursiva ante el predominio de los videomodelos de representación e imposición institucional.”³⁴

Los espacios de exhibición como galerías, museos o bienales tienden hacia la pasividad y el elitismo, especialmente las galerías son negocios. Semejante es la

³¹ Véase BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Eve, *El Nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2002, p. 469.

³² *Ibid.* p.576

³³ “El arte de no ser de tal modo gobernado.” Véase FOUCAULT, Michel, *¿Qué es la crítica?*, Madrid, Editorial Técnos (Grupo Anaya, S.A.), 2003, p. 8.

³⁴ PÉREZ, David, *Malas Artes: Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, CEDEAC, 2003, p.116.

pasividad de las prácticas artísticas afincadas y limitadas a modos de hacer, en lugar de modos ser como Jacques Rancière describe el régimen estético del arte, la representación en lugar de la presentación de experiencias directas, que ayuden a restituir ese vínculo perdido con la realidad y con los otros.

La representación se muestra impotente e insuficiente debido a su incapacidad de escapar a la cadena de simulacros y el despilfarro icónico “ese obsolecente despilfarro que transformado en bulimia signica trae consigo una inevitable anorexia simbólica.”³⁵ Este apelar a la presentación en lugar de la representación, posiblemente sea una respuesta al deseo por escapar al simulacro, un intento por apelar a una experiencia directa en función de activar los vínculos sociales, con nuestra realidad común, “no es tanto a un exceso de mercancías y de signos a lo que quiere responder el arte como a una falta de vínculos [...] No son únicamente formas de civilidad lo que habríamos perdido, sino el sentido mismo de la co-presencia de las personas y de las cosas que es lo que conforma un mundo.”³⁶

Toda forma de institución se presenta como una inevitable forma de ilusión y consenso y a la vez una forma de poder e ideología, es decir, que toda institución esconde un discurso de control y dominio a través de sus procesos de internalización, este es el terreno que intenta investigar lo que se ha llamado crítica institucional en el campo del arte. De aquí surge una actitud de disenso en ciertas prácticas artísticas, dedicadas a investigar en función de una crítica en el seno del concepto de institución. Estas prácticas en cierta medida herederas de la autonomía moderna, del arte conceptual y las prácticas performativas, intentan revelar y subvertir las relaciones de poder en el seno de la lógica institucional. Lo que se ha llamado crítica institucional no pretende ser una categoría o consolidarse como práctica artística institucionalizada, pues esto significaría precisamente su asimilación en el sistema el arte. Estas prácticas se caracterizan por el uso de una metodología reflexiva al mercado.

Esta metodología parte del análisis de las relaciones intrínsecas entre capital y el sistema del arte, posee un enfoque político en cuanto pretende intervenir y alterar las relaciones de poder dentro de su propio espacio social. Estas prácticas buscan “cuestionar el rol de la educación, la historización y cómo la autocrítica institucional no solo lleva al cuestionamiento de la institución y lo que instituye, sino que también se

³⁵ *Ibíd.*, p. 28.

³⁶ RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 50.

convierte en un mecanismo de control y en nuevas formas de gobierno mediante el propio acto de internalización.”³⁷

El gesto autoreflexivo al mercado se caracteriza también, por el concepto de intervención que se manifiesta a través de un gesto de carácter performativo. Se basa en crear acontecimientos o acciones con el objetivo de generar dislocaciones. El artista prefiere generar realidades que representarlas, hacer presente y subvertir las relaciones de poder en un contexto social específico.

Esto le confiere un enfoque de carácter político en cuanto busca intervenir y reconfigurar las relaciones de poder y activar un campo social, trastocar su lógica y de esta manera cuestionar y rectificar la función de las instituciones. A diferencia de otras prácticas *site-specific* que hacen énfasis en el espacio físico únicamente, la metodología autoreflexiva hace énfasis principalmente en los espacios sociales como zonas de conflicto y contingencia. Como afirma la artista Andrea Fraser en relación al arte político:

“[...] todo arte es político, el problema es que la mayoría es pasivamente afirmativo a las relaciones de poder en las cuales es producido [...] Podría definir el arte político como un arte que conscientemente se propone intervenir en (y no solo reflejarse en) las relaciones de poder [...] Dicha intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no solo en su forma y contenido pero en sus modos de producción y circulación.”³⁸

El gesto autoreflexivo refiere directamente a su vínculo con el mercado, es decir refleja las actividades mercantiles de las cuales el individuo no se excluye de esa realidad, sino que constata su participación. De esta manera es un gesto consciente a partir de su propio involucramiento en la dinámica del mercado, sin embargo es capaz de crear una distancia que le permite servir de contrapartida con el objetivo de intervenir y trastocar la lógica del mercado en cuanto sitio de tensiones de poder.

Esta ambigüedad entre adentro y afuera, complicidad pero a la vez desligado viene a ser otra de sus características principales, para realizar una crítica efectiva debe posicionarse en el interior de esa realidad que desea criticar, solo desde su interior es

³⁷ Simon Sheik et al, *Art and it's Institutions: Current conflicts and conflict and collaborations*, Londres, Black Dog Publishing, 2009, p.142.

³⁸ FRASER, Andrea, *Tactics Inside and Out: Gregg Bordowitz on Critical Art Ensemble en Art Forum*, New York, septiembre 2004, disponible en <http://academic.evergreen.edu/curricular/mediaworks/0405/Fall/CAETactics.pdf> (consultado el día 3 de diciembre del 2012)

posible palpar el conocimiento e invertirlo creando una distancia que le permita expresar esa realidad desde un afuera.

4. -Actos disruptivos

En este segundo capítulo, estudiaremos la producción de una serie de artistas que han servido de referencia a la presente propuesta práctica.

Se intentará establecer proximidades y diferencias, que permitan ubicar el proyecto, dentro de una constelación de referentes relacionados a la crítica a las instituciones y extrapolando el sistema de arte con los sistemas económicos. De esta manera, se ha establecido los siguientes criterios para la selección de las obras:

1. Uso del concepto de intervención como eje de la obra: se trata de propuestas estéticas que esbozan un ejercicio de desfuncionalización, irrupción o subversión de la lógica y las relaciones de poder que constituyen un espacio institucional específico.
2. Dichas propuestas inciden e indagan específicamente en las relaciones entre arte y capital, no solo aluden al carácter de mercancía en la obra de arte, sino que provocan un “corto circuito” en la lógica y la configuración de las relaciones de poder intrínsecas al sistema del arte.
3. El sistema del arte como un medio en sí mismo: se trata de una práctica artística autoreflexiva al mercado y al espacio social del arte como medio, es decir utiliza la especificidad de sus propias situaciones y circunstancias para generar la obra y crear espacios de contingencia. Al operar a partir del contexto del arte estas prácticas intentan ubicarse en el medio, aceptan su involucramiento con el mercado del arte pero intentan crear estrategias y tácticas críticas.
4. Carácter conceptual, procesual y performático: la acción, el gesto y el acontecimiento como recursos para activar los contextos y generar situaciones.

A modo de establecer una especie de estudio balístico de la crítica institucional, deseamos hacer breve referencia a ciertos antecedentes históricos, que nos remontan al dadá como manifestación paradigmática de las vanguardias artísticas del siglo XX,

ya que el dadá fue un claro ejemplo de autocrítica en el seno institucional, propio de la “autonomía moderna”, como acumulación de negatividad u oposición a la burguesía. Ejemplos de disrupción de la institución puede observarse en obras tan icónicas como “Fuente” (1917) o “Tzanck check” (1919) de Marcel Duchamp. Ambas obras señalan la substancia invisible y abstracta, que constituyen tanto en el valor general de las cosas, como del arte y el conocimiento. La primera marca una clara disrupción en el seno de la institución, trastoca la frontera entre lo orgánico e inorgánico desafiando y subvirtiendo unos discursos y un orden institucional. La segunda obra hace un juego de valor de cambio y a la vez alude al carácter de mercancía de la obra de arte.

Posteriormente en la década de los sesenta, toma forma una nueva crítica social hacia un contexto políticamente inestable, caracterizado por las dictaduras políticas, procesos de reivindicación social, protestas ante la guerra, la tecnificación, masificación y el origen de una cultura del espectáculo. En este período, ocurren producciones artísticas que continúan la línea del dadá, desafiando la institución del arte así como la crítica a su carácter de mercancía. Tal es el caso de “Merde d’Artista” (1961) de Piero Manzoni o los rituales de desmaterialización artística, como la venta de espacios inmatriciales y metafísicos en la obra de Ives Klein, que no solo aluden al valor y mercantilización de la obra de arte, sino que empieza a perfilarse la desmaterialización del objeto artístico, que posteriormente darán lugar a las prácticas conceptuales, el performance y site-specific.

Son estas prácticas anteriormente mencionadas, las que precisamente intentaran desmaterializar la obra de arte, y desafiar nuevamente su carácter mercantil e institucional. Nos encontramos ante una primera generación de artistas como Hans Haacke (1936), Cildo Merelles (1948), Marcel Broodthaers (1924), Michael Asher (1943), Daniel Buren (1938), Louise Lawler (1947), Gordon Matta-Clark (1943) entre otros, que trabajan en lo que se ha llamado “post-studio practice”, creando proyectos de una predominante factura conceptual con un enfoque político y social, en sitios y situaciones específicas, como las perforaciones arquitectónicas en “Office baroque” (1977) de Gordon Matta-Clark o “Fake Estates” (1973) donde el mismo artista adquiere trozos de tierra prácticamente inservibles para transformarlos en piezas de arte. Cabe mencionar también su proyecto “Food” (1972), un restaurante en el Soho de Nueva York, que sirvió de punto de reunión bajo el concepto de la comer y cocinar, como gesto y acción de compartir aquello que es fundamental para la vida, una forma que alude al “arte relacional” en cuanto intenta restituir el contacto y el encuentro entre personas.

Hacia una práctica reflexiva al contexto de los espacios institucionales del arte y aludiendo a sus vínculos mercantiles se encuentra Michael Asher, cuya instalación "Sin título" (1974) en la galería Claire Copley de Los Angeles interviene el espacio arquitectónico de la galería eliminando la pared que separa la oficina y las actividades comerciales del espacio expositivo/estético, realiza un gesto unificador de funciones propias del espacio de la galería: lo privado versus lo semipúblico, lo comercial versus lo expositivo. Deja únicamente la oficina expuesta al público, mientras el resto del espacio queda vacío, en un gesto que explicita las actividades comerciales de la galería. Otra instalación del mismo autor es "Munster" (1977), exhibida cada diez años durante el Skulpture Projekte realizado en Los Angeles, California. La obra consiste en una caravana aparcada en la calle en diferentes sitios durante la exhibición. Sin ninguna indicación que la identifique, la caravana es una obra de arte solo para la gente relacionada a la exposición, que logra reconocerla, mientras que para las personas ajenas a la exhibición es tan solo un vehículo aparcado en la calle. Asher pone de relieve el carácter social del arte, para señalar como este corresponde a un contexto y un conjunto de discursos específicos. Estas prácticas empiezan a trabajar la noción del arte en relación a su propio campo social e institucional. Sin embargo ninguno será tan violento y corrosivo a la lógica de la institución como Hans Haacke a quien se ha dedicado una sección exclusiva para presentar su obra.

Durante la década de los noventa, ocurren nuevos cambios a nivel global a partir la caída del muro de Berlín, lo cual marca un hito histórico hacia una nueva página de la historia del capitalismo y la era de la información. El mundo del arte también cambiará dramáticamente, una época de auge y bonanza en el mercado del arte, así como la emergencia de nuevos artistas y curadores. Entre ellos se encuentra una nueva generación que da continuidad a esta metodología crítica y reflexiva, a los vínculos mercantiles del arte y las instituciones. Entre esta nueva generación podemos mencionar a Andrea Fraser (1965), Maria Eichhorn (1962), Marianne Heier (1969), Conrad Bakker (1970), Merlin Carpenter (1967), Carey Young (1970) entre otros.

Dentro del siglo XXI, se indaga en la dirección que toma esta línea crítica autoreflexiva en la última década, caracterizada por la crisis económica. Se ha escogido para esta última década artistas como Karmelo Bermejo (1979) y Pilvi Takala (1981).

4.1 -HANS HAACKE (Colonia, 1936)

Posiblemente el artista más importante en relación a la crítica institucional, su obra se caracteriza por una incisiva capacidad crítica, un énfasis hacia lo político, la investigación meticulosa, la irrupción y el escándalo como instrumentos para la rectificación del sistema institucional. Su obra analiza y pone en evidencia las fisuras y contradicciones dentro de la lógica institucional, revelando sistemas ideológicos de coerción y control, vinculados con los intereses corporativos. Sin embargo, un aspecto fundamental en su metodología responde a la especificidad del contexto, como afirma el artista “las circunstancias simbólicas del contexto son muy frecuentemente mi material esencial”³⁹, de esta manera el artista parte de las situaciones y circunstancias de un espacio social específico como material para su trabajo.

Como una “substancia ajena que entro en el organismo del Museo” caracterizó Thomas Messer, antiguo director del Museo Solomon R.Guggenheim de Nueva York, la obra de Haacke antes de cancelar su exposición individual en el museo. Este incidente marca una de sus obras más emblemáticas, “Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real Time Social System” (1971). Con este incidente, el artista se convierte en un agente tóxico y amenaza para las instituciones culturales, su proyecto denuncia los casos de corrupción y negocios ilícitos, en el sector inmobiliario por parte de Harry Shapolsky en la ciudad de Manhattan, comprometiéndolo y develando presuntos vínculos con la junta directiva del museo.

La cancelación y censura de la exhibición, causó manifestaciones por parte de la comunidad de artistas, pero es precisamente la cancelación como evento, donde radica la potencia y el poder de la obra, que provoca un corto circuito en el núcleo de la institución arte ante el encuentro de dos lógicas opuestas. No solo levantó sospechas de corrupción dentro del museo, sino que el evento demuestra, hace presente, la lógica interna institucional como organismo de control y coerción, encargado en construir un discurso ilusorio de la cultura y el conocimiento en función de los intereses del poder y el capital. El evento manifiesta la corrupción de la autonomía del arte y del símbolo del museo, pone en duda la función del museo ante el conflicto con los intereses corporativos, sin embargo, la obra funciona en cuanto genera un espacio de contingencia como una bomba que explota sin poder prever precisamente las consecuencias de su potencia.

³⁹ HAACKE, Hans y BOURDIEU, Pierre, Libre-échange, París, Seuil, 1999, disponible en <http://www.accpa.org/numero4/haacke.htm> (consultado el día 7 de diciembre del 2012).



Fig. 4-Hans Haacke, Shapolsky et al. 1971. Detalle de la instalación.

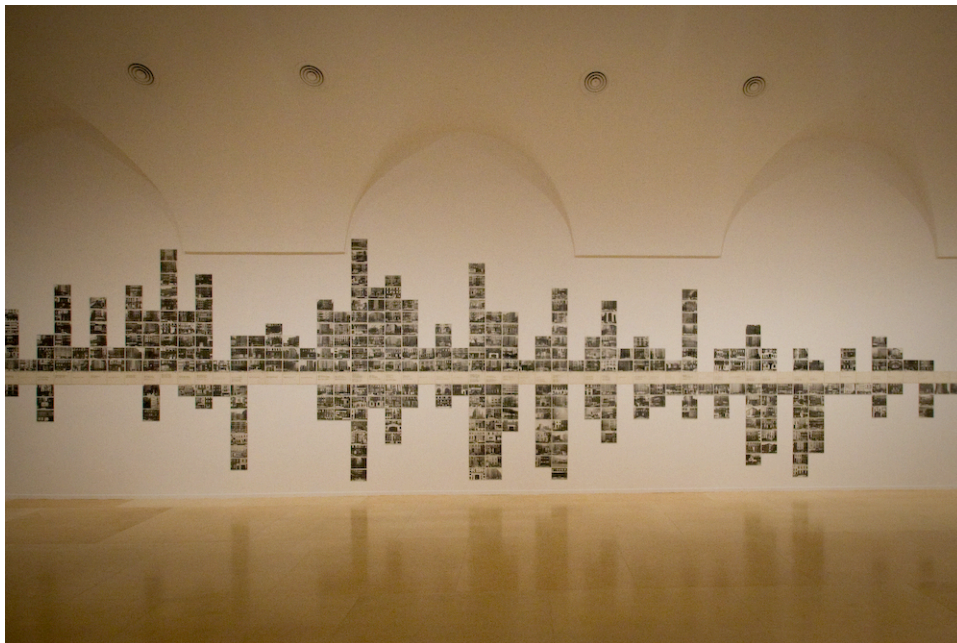


Fig. 5- Hans Haacke, Shapolsky et al. 1971. Detalle de la instalación. Museo Reina Sofía.

Este mismo proceso disruptivo de la lógica institucional y la función del museo, podemos observarlo en el “PROYECTO-Manet’74” (1974). Como afirma el teórico Benjamín Buchloh: el proyecto “es ejemplar en el sentido que cumple la función tradicional del museo como una institución de la esfera pública burguesa: provee a los visitantes con objetos históricos que les permiten reconstruir aspectos de su pasado

(cultural), identidad (ficticia) y desarrollar modelos y teorías de cómo la historia y la identidad deben construirse y ser escritas en el presente.”⁴⁰ Nuevamente Haacke se posiciona en el interior, para desafiar la lógica sistémica y revelar sus propias contradicciones.

El proyecto consiste en una investigación mnemónica en relación a la pintura “La botte d’asperges” (1880) de Edouard Manet, el artista realiza una genealogía de todos sus dueños desde que sale del taller de Manet hasta que pasa a ser parte de la colección del Museo Wallraf-Richards en Colonia. Dicha investigación cuasi arqueológica muestra los vínculos entre familias francesas y alemanas de origen judío, que al llegar a 1930 cambiará de manos para llegar a ser propiedad de Hermann J.Abs, antiguo asesor económico para el Partido Nacional Socialista.

Este giro impredecible provoca nuevamente el escándalo y la censura por parte del museo, vuelve a ponerse en relieve las contradicciones y disfunciones que convierte a las instituciones en mecanismos de control y coerción. Es decir, Haacke ha realizado una reconstrucción del pasado, la misma función de la institución, sin embargo ésta se ve obligada a censurar su propia función, al demostrar su incapacidad por reconstruir fielmente la memoria y mostrar un análisis histórico, revela el carácter ideológico en la formación de subjetividades y el conocimiento al servicio de los interés de la esfera burguesa.



Fig. 6- Edouard Manet. La botte d’asperges.1880. Óleo sobre lienzo. 83 x 94 cms.

⁴⁰ BUCHLOH, Benjamín et al. Catalogo de la exposición Hans Haacke: Obra Social, Barcelona, Fundacion Antoni Tapies, 1995, p. 52.

Estas investigaciones, que resultan en el escándalo y denuncia corrosiva al descubrirse los claros vínculos con el capital y el discurso del poder, ocurren también en su proyecto Helmsboro Country (1990). Esta vez Haacke denuncia los vínculos en forma de patrocinio por parte de Phillip Morris a la campaña del senador Jesse Helms, conocido por abogar en contra de los derechos de los homosexuales, personas con HIV positivo, las libertades de género, el aborto y las subvenciones para artistas por parte del Estado, apoyar regímenes dictatoriales en Haití, Chile y África del sur. Tal fue el escándalo que Phillip Morris amenazó a la galería John Weber para cancelar la exhibición y mover sus operaciones fuera de Nueva York. La galería inauguró la exhibición normalmente.



Fig. 7- Helmsboro Country. 1990. Detalle de la instalación. Museo Reina Sofía. Madrid. 2011.

El interés por trabajar a partir del contexto específico, en función de subvertir la lógica de poder, también es posible observarlo en la instalación “Germania” (1993) para la 45ta Bienal de Venecia bajo el tema de “Nomadismo”. En esta instalación el pabellón es el material y el objeto de la obra, su historia a partir de la visita de Adolf Hitler durante la bienal de 1934.

El comentario de estas cuatro obras anteriores, giran alrededor de la capacidad del arte por crear una disrupción en el seno de la institución, el artista parte de la

especificidad del contexto, histórico y social, para analizar y subvertir las relaciones de poder que determinan la función de las instituciones. Su obra tiene una precisión quirúrgica que le permite revelar la lógica institucional y sus propias contradicciones. Realiza una deconstrucción del aparato institucional para presentarnos un instrumento ideológico al servicio del poder, ya sea la construcción de la subjetividad burguesa o los intereses políticos y económicos que aparecen imbricados a la producción cultural.

Con un gran poder corrosivo el artista interviene el sistema, lo explota, conecta hacia otras esferas mayores como la economía y la política, todo siempre amarrado por la irrupción y el escándalo como instrumentos de denuncia. El poder de su obra ocurre precisamente al crear esos acontecimientos que funcionan como bombas, que le permiten presentar más que representar las relaciones subyacentes con el capital y la esfera burguesa, esto se puede apreciar también en otras obras como “And you were victorious after all” (1988) y “The Chocolate maker” (1981).

El interés por la economía es una constante en todo su corpus de obra, y a la vez conecta con el pensamiento de Bourdieu, en cuanto el capital tiene una función directa con la formación del gusto y los procesos de internalización que dan lugar a la institución. Sin embargo a diferencia de las obras anteriormente comentadas otras instalaciones como “News” (1969-1970), “Circulation” (1969), “Grass grows” (1969), “On social grease” (1975), “Polls” (1969-73) se mantienen en un formato más cercano a la representación racional y mesurada de situaciones relacionadas a la economía y política, no dejan de tener un carácter activo y contingente en función de un mayor alcance político⁴¹ en relación a la institución de la cultura y en cuanto son las mismas estructuras del poder las que son invocadas, trastocadas y obligadas a dejar su morada para realizar la obra.

⁴¹ “la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes, y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designer a esos objetos y de argumentar sobre ellos”. RANCIÈRE, Jacques, Política Estéticas, Barcelona, Museo d’ Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 18.



Fig. 8- Hans Haacke. Grass Grows. 1969. Instalación. Museo Reina Sofía. Madrid. 2011

4.2 -CILDO MEREILES (Rio de Janeiro, 1948)

La obra de Mereiles posee un carácter meramente conceptual, su cuerpo de obra varía desde obras de un contenido social y político, el uso de referencias al colonialismo, así como instalaciones que revelan las paradojas entre caos y orden, un pensamiento poético, racional y científico.

Influenciado desde una edad temprana por artistas como Helio Oiticica o Lygia Clark del grupo neo-concretismo brasileño, y ubicado en un período histórico caracterizado por las dictaduras militares, Mereiles demuestra un interés por la política que se expresa en instalaciones con un gran contenido político, social que alude a los procesos de colonización de la historia brasileña que tiende a extrapolar con su realidad inmediata. Estos intentos de denuncia contra de la represión del régimen es posible observar en obras como “Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político” (1970), en la instalación sacrifica una gallina amarrada a un poste, aludiendo a las revuelta de Minas Gerais en el siglo XVIII para recontextualizarlo en el período dictatorial.

Este mismo año realiza tal vez uno de sus proyectos mas conocidos, el cual precisamente guarda una relación directa con la presente propuesta práctica.

Se refiere al proyecto “Inserções em circuitos ideológicos” (1969-1970) el cual se divide en dos partes: inicialmente el “Proyecto Coca Cola” el cual dio lugar a una segunda versión mas coherente y con mayor alcance, el “Proyecto Cédula”. Ambos consisten en imprimir mensajes e insertarlos en los circuitos y flujos del mercado, mensajes como “Yankees go home” sobre botellas de Coca Cola, posteriormente el

proyecto se amplió para intervenir billetes en curso mediante sellos de hule, billetes con la misma leyenda u otras más agresivas como “Quem matou Herzog?”, ésta última hace referencia a las sospechas de tortura y asesinato del periodista Wladimir Herzog por parte de los militares.

Principalmente el proyecto trata sobre la producción, circulación y el control de los flujos de información dentro de un circuito ideológico, en este caso específicamente las instituciones gubernamentales del régimen dictatorial. El artista utiliza el mismo sistema, para efectuar tácticas descentralizadas de comunicación colectiva, su objetivo principal, es subvertir esos mismos canales y flujos internos del sistema para distribuir mensajes anónimos contra la coerción del régimen. Estamos frente a un ejemplo de intervención táctica de articulación social y política, Mereiles opera a su favor desde el interior del sistema, se infiltra en los flujos mercantíles y monetarios como medio de comunicación, en contra de las fuerzas de control que representan las instituciones en este caso. Su metodología busca la presentación más que la representación, el artista no trabaja con representaciones metafóricas sobre la situación. Sino que o trabaja directamente con situaciones reales en sí mismas.



Fig. 9- Cildo Mereiles. Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca Cola. 1969-70. Objeto intervenido. Colección del Museo Reina Sofia.

La presente propuesta posee una estrecha relación formal con el proyecto “Inserções em circuitos ideológicos”, conceptualmente existen diferencias así como un intento por realizar una relectura a partir de un contexto de crisis económica y financiera. Compartimos el gesto de intervenir e irrumpir los flujos monetarios, utilizar el sistema como medio, sin embargo en el presente proyecto se trabaja directamente, anulando el valor y el uso del dinero más que como “grafitti ambulante”, ya que se concentra en el momento de cambio. La omisión del texto no deja de ser un mensaje, sin embargo este mensaje consiste en arremeter contra el capital develando la naturaleza del dinero y aludiendo a la homologación de dos contextos específicos y diferentes, por un lado la crisis económica y por el otro el mercado del arte. Si bien ambos proyectos intentan darle un sentido y uso diferente a la obra de arte fuera de los espacios regulados para el arte, la obra funciona como dinero y mercancía, no deja de ser dinero pero establece un juego de valor: la obra de arte generalmente goza de un valor agregado que justifica su plusvalía independientemente de su carácter material, pero en este caso el valor de la obra es el billete, aunque este también sea una ilusión en relación a su material, sin embargo éste potencialmente carece de valor pues está condenado a ser anulado, se establecen diferentes niveles que aluden a la naturaleza metafísica e ideológica del dinero, en un momento de completa incertidumbre y confusión en relación a lo que las cosas representan y valen.



Fig. 10- Cildo Mereiles. Inserções em circuitos ideológicos: Proyecto Cédula. 1969-70. Objeto intervenido. Colección del Museo Reina Sofía.

El análisis del valor y el uso directo del dinero como material para la obra es recurrente en la obra de Mereiles, en ciertos casos sirve para hacer referencia al territorio y los procesos de colonización, por ejemplo en instalaciones como “Missão/ Missões” (1987) o “Olvido” (1987-89), sin embargo son obras como “Árvore do Dinheiro” (1969), “Zero Cruzeiro” (1974-1978), “Zero dollar” (1978-1984), “Eppur Si Mouve” (1991), “Ouro y Paus” (1982-85) e inclusive “Ku Kka Ka Kka” (1999) demuestran un análisis del valor, que hace referencia al carácter social y metafísico del valor del dinero en relación a la plusvalía propia del objeto de arte como ocurre en “Árvore do Dinheiro” o “Eppur Si Mouve” (1991) donde el artista realiza una series de cambio de moneda comprobando la devaluación y por ende las relaciones de poder entre territorios. Por otro lado en “Zero Cruzeiros” y “Zero Dollar” el artista realiza juegos de contradicciones, crea billetes que no tienen valor, en los cuales sustituye los retratos de héroes nacionales por imágenes de enfermos psiquiátricos e indígenas, sectores socialmente excluidos, simultáneamente éstas imágenes son contrapuestas con el mismo objeto del dinero como símbolo de riqueza. Este tipo de contradicciones resultan en la anulación simbólica, como ocurre en “Ku Kka Ka Kka” donde contraponen excremento y flores, dos símbolos muy fuertes y antagónicos que al enfrentarse tienden a su anulación.



Fig. 11- Cildo Mereiles. Zero Cruzeiros. 1974-78. Litografía offset sobre papel. 6.5 x 15.5 cm. Edición ilimitada

4.3 -ANDREA FRASER (Montana, 1965)

Posiblemente la artista más emblemática de esta segunda generación de crítica institucional, influenciada por artistas como Hans Haacke y Michael Asher así como Martha Rosler, Louise Lawler.

Fraser relaciona dos tendencias de la década de los ochenta: una vertiente conceptual y política que a través de Benjamín Buchloh se afianzó como parte del vocabulario artístico bajo el término de crítica institucional, y por el otro lado las investigaciones sobre teoría de la subjetividad, género y feminismo.

La obra de Fraser continúa el análisis crítico de las instituciones culturales, extrapolado a la esfera económica desde un agudo enfoque político y sociológico, sin embargo a diferencia de sus antecesoras ha sistematizado una metodología basada en el site-specific, pero con un énfasis hacia la especificidad de las relaciones sociales de un contexto determinado. La denominada “especificidad reflexiva”, básicamente consiste en utilizar las circunstancias y las situaciones propias al campo social del sistema del arte, como medio para su obra. De la misma manera en la que sólo un ladrón puede agarrar a otro ladrón, Fraser se infiltra en el interior de la institución, para apropiarse de sus formas, reconociendo a la vez que no existe un afuera de la institución para el arte, pues “nosotros somos la institución”, y a través de este involucramiento consciente intenta problematizar las relaciones de poder y control intrínsecas al organismo institucional.

De esta forma define la artista su práctica:

“[...] decir que este compromiso reflexivo es crítico es decir que no pretende afirmar, expandir o reforzar un sitio o nuestra relación hacia él, pero problematizarlo y cambiarlo...transformar particularmente lo que es jerárquico en esa estructura y las formas de poder y dominación, la violencia simbólica y material, producida por esas jerarquías[...] afirmar que una crítica es reflexiva y específica al sitio significa sugerirla como una práctica política, sus intenciones están dirigidas a las formas de dominación que operan en su campo inmediato.”⁴²

⁴² FRASER, Andrea et al, What is Institutional Critique? Institutional Critique and After, Southern California Consortium of Art School (SoCCAS) symposia, JRP Ringier, 2006, p. 306.

Esta metodología específica y reflexiva al sistema del arte como medio, la inicia con un video performance llamado “Museum Highlights: A gallery talk” (1989) llevada a cabo en el Philadelphia Museum of Art y el Museum of Modern Art de Nueva York. En esta performance adopta una posición mimética y subversiva a través del papel de guía de museo que le sirve para realizar un análisis histórico y crítico sobre la institución. Mediante la misma acción de personificar, alude a la función de las instituciones, en cuanto no solo contribuyen a la construcción de la subjetividad burguesa a través de la legitimación de una cultura, y distinción del buen gusto como ocurre en el caso del museo, pero también cómo las instituciones en general son instrumentos ideológicos que a través de los procesos sociales de internalización de ciertos discursos, prácticas y rituales construyen una idea, una visión de nosotros mismos y de los otros. Etimológicamente el concepto de institución proviene de la palabra instalación, es decir instala o “pone todo en su sitio correcto, eso es lo que hace el artista, eso es lo que el museo hace para todos nosotros.”⁴³



Fig. 12- Andrea Fraser. Museum Highlights: A gallery talk. 1989. Performance. Philadelphia Museum of Art.

Posiblemente su proyecto más controversial hasta el momento sea su obra “Untitled” (2003), una performance documentada en un canal de video sin audio (60 minutos de duración). Este proyecto consiste en un encuentro sexual acordado entre la artista y el coleccionista que adquiere la obra, la cual precisamente consiste en ese momento de producción y consumo artístico, intercambio tanto económico y afectivo. La artista utiliza la forma de relación y las funciones propias de los “jugadores” dentro del mundo del arte, para extrapolar y poner en relieve un conflicto interno entre la parte mercantil y explotadora propia del capitalismo, el mercado y las relaciones de

⁴³ Extracto del guion en el video/performance “Museum Highlights: A gallery talk” (1989). Disponible en: <http://blip.tv/smac-scribemediarts-culture/andrea-fraser-2-2493286> (consultado el día 10 de diciembre del 2012)

intercambio afectivo y simbólico que puede suscitar una experiencia de intimidad en el caso del acto sexual. La artista se involucra, se expone al igual que su contraparte, en un espacio de pura contingencia y posibilidad, que fragiliza como nos relacionamos con los otros.

Por un lado, existe el punto obvio de partida que trata la prostitución del arte y como entra en conflicto la autonomía del arte ante la excesiva mercantilización. La artista vende lo que es más intrínseco a ella, su cuerpo y su sexo, versus el deseo del coleccionista por poseer la obra, es decir poseer a la artista, poseerla física y simbólicamente. Fraser se lo ofrece en un acto tan arriesgado y polémico como frágil y generoso. La obra revela un arrebató de exhibicionismo por parte de la artista al exponerse a la crítica, a los prejuicios, etc., lo cual forma parte del proceso de la obra. “No somos víctimas del mercado” afirma la artista pues decidimos participar de él, es más, ya está dado y precisamente el intercambio, como afirma G.Simmel, es parte fundamental del vivir en sociedad: lo que nos hace seres sociales.

La cuestión que plantea Fraser corresponde a una reflexión sobre nuestras relaciones de intercambio, alienarnos como simples transacciones económicas o si estamos dispuestos a implicarnos a un nivel más afectivo con el otro, de esta manera la obra pone en relieve una cuestión ética y moral que existe en el intercambio como forma social, en el mercado del arte y que precisamente es el fatal meollo del actual contexto capitalista. La obra es realizada en una edición de cinco ejemplares, lo cual resulta algo incongruente, pues parece tanto una disposición a ofrecer una mercancía exclusiva inclinada a la plusvalía dentro del mercado, donde posiblemente se reproduzca la explotación hacia el artista pues los que más se beneficien serán galeristas y coleccionistas.

Un aspecto interesante en la obra de Fraser y que explica su posición crítica al sistema de control y dominio viene dado a través del feminismo que desde una temprana edad marcó su vida. Tal vez el cuestionar la legitimidad, el mercado, las instituciones viene dado desde un frente que reclama legitimidad y justicia en un contexto patriarcal, donde el dinero y la economía es claro ejemplo de poder y dominación.



Fig. 13- Andrea Fraser. Untitled. 2003. Un canal de video sin audio. 60 minutos de duración. Edición de 5 ejemplares.

4.4 -MARIA EICHHORN (Bamberg, 1962)

Dentro de esta actitud de apropiación de las formas institucionales que subvierten su propia lógica se encuentra en el proyecto “Public Limited Company” (2002) de Maria Eichhorn para Documenta (11) en Kassel.

En un acto de homologación entre la esfera económica y el arte, el proyecto consistió en un empresa como obra de arte, una sociedad anónima estructurada de manera que las acciones de la Compañía pertenecen a ella misma, es decir, no pertenecen a nadie pues los accionistas (en este caso directores y ejecutivos de Documenta) ceden sus derechos a la Compañía. Ésta cuenta con una cantidad de capital inicial, la cual es propiedad de una entidad que no existe físicamente y no le pertenece a nadie, de manera que el concepto de propiedad privada desaparece. La obra subvierte la lógica empresarial cuyo objetivo es crear ganancias a través de la producción, aumentar su rentabilidad, el valor y la cantidad de sus acciones. Esta Compañía posee un capital que no existe porque no pertenece a nadie y no es posible invertirlo, es una anti-empresa. A la vez es un ejemplo simbólico de autonomía pues se trata de una persona jurídica dueña de sí misma, lejos de la heteronomía corporativa y el mercado.

Por otro lado, al anular el concepto de propiedad privada alude a la disolución de la autoría en el arte, al igual que las marcas comerciales el arte depende de la firma para su cotización, un cierta confianza en la rentabilidad de sus acciones que se refleja al cotizar en subasta o a través de la banca simbólica del arte.

Eichhorn subvierte la lógica del capital y del arte a través de sus propias formas sistémicas, nuevamente el arte se infiltra, se mimetiza únicamente para detectar las fisuras del sistema. En un claro ejemplo de apropiación tanto de lo jurídico, lo económico y artístico, la artista plantea un problema en relación a la autonomía, la propiedad privada, el capital y el valor en el seno de estructuras intrincadas y homólogas.



Fig. 14- Maria Eichhorn. Public Limited Company. 2002. Obra comisionada para Documenta (11). Kassel.



Fig. 15- Maria Eichhorn. Public Limited Company. 2002. Detalle de la instalación en el Fridericianum. Documenta (11). Kassel.

4.5 -PILVI TAKALA (Helsinki, 1981)

La obra de Pilvi Takala, se caracteriza por la intervención de contextos y espacios sociales cotidianos, ajenos al mundo del arte. Con ojo de sociólogo analiza los comportamientos y los “habitus”, se inmiscuye con el fin de subvertir situaciones y reinventar sitios. Principalmente utiliza el contexto como medio y el performance, los cuales documenta en video que por lo general poseen un carácter clandestino, más allá del simple documento videográfico, sus obras intentan mostrar una narrativa sobre las ficciones o formas ideológicas que median nuestra realidad social.

Sus intervenciones en contextos cotidianos la ha llevado a crear obras en diversos espacios y situaciones, desde programas de televisión o radio como “The Shining Shining” (2007) o “The Messenger”(2008) hasta contextos políticos como el Parlamento Europeo para los derechos humanos de Bruselas en su obra “Broad Sense” (2011). Su proceso parte de experiencias empíricas que la llevan a cuestionarse los sitios y las relaciones sociales, como en el caso de “The Real Snow White” (2009) donde la artista se disfraza de “Blancanieves” en la entrada de EuroDisney, documenta la reacción tanto de los niños que interactúan con su personaje, así como el conflicto que surge a partir de su impostura con la policía y los adultos. Realiza un juego entre simulacros, ¿qué es lo auténtico en un mundo de falsificaciones donde ya no existe un original?

Aunque sus intervenciones utilizan todo tipo de escenarios, posee un especial interés por trabajar con elementos relacionados al mundo económico, ya sea poniendo a niños a construir un castillo de euros en una de sus instalaciones como “Castle” (2011) o en “Money making strategies that work” del mismo año, donde realiza una charla motivacional para ganar dinero.

Sin embargo, la obra que más nos interesa en relación a nuestro plan de trabajo, se trata de “The Trainee” (2008), una performance donde la artista se infiltra como candidata a un puesto de trabajo en la compañía Deloitte, corporación dedicada al asesoramiento financiero. Durante un lapso de un mes, Takala asiste a su lugar de trabajo para realizar acciones desconcertantes como quedarse inmóvil “pensando” frente a su escritorio, o permanecer adentro de un elevador en uso durante toda la jornada laboral. Dichas acciones resultan interesantes no solo porque se apropia e interviene el contexto corporativo, sino que dinamita mediante un gesto tan absurdo

como subversivo. Su “improductividad” es desobediencia civil y sabotaje corporativo, una anomalía en el sistema de producción, una falla en el sistema.

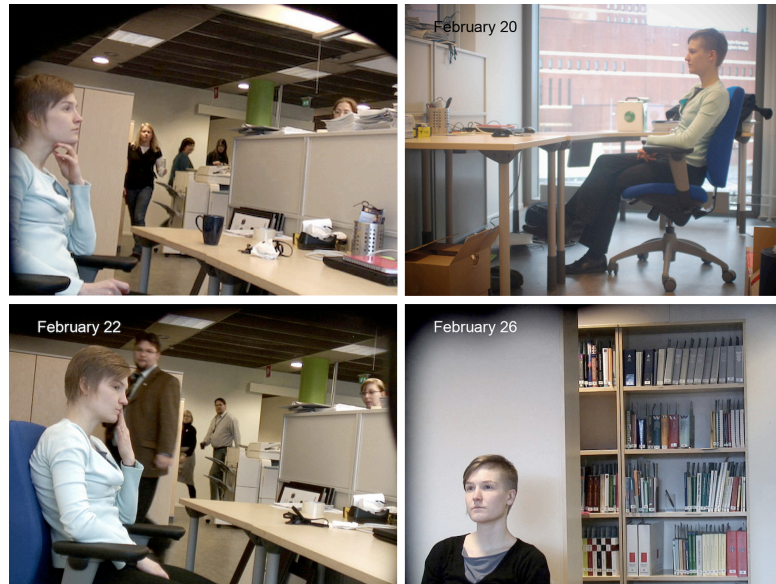


Fig.16- Pilvi Takala. The Trainee. 2008. Instalación. Medidas variables.

4.6 -KARMELO BERMEJO (Málaga, 1979)

La obra de Bermejo se caracteriza por el uso de la contradicción, la parodia y la paradoja. El artista parte cínicamente de la imitación y la apropiación de las formas sistémicas, de aquella realidad fantasmagórica que desea criticar, asume una posición de complicidad y colusión con la institución a la cual involucra directamente en el proceso de producción de la obra, únicamente para usurpar y beneficiarse de ella, en lo que paradójicamente es una relación simbiótica, pues la obra no deja de circular como una mercancía y un fetiche más dentro del mercado del arte.

El artista se inserta por completo en el sistema, se apropia de las formas y los mecanismos, con fin de subvertir mediante la repetición y exaltación de los síntomas propios del capitalismo: malversación de fondos públicos, exceso de consumo, mercantilización, explotación del trabajo, etc. Sus acciones o gestos son complejos, pues funcionan a diferentes niveles, entre la esfera del arte y la economía, sin embargo, realiza especialmente juegos de valor que revelan la inutilidad, el absurdo y las contradicciones presentes tanto en los sistemas económicos como en el arte,

además nos demuestra la capacidad de la institución por domesticar el escándalo y allanar a la crítica.

La obra de Bermejo es meramente conceptual con un énfasis en el site-specific, documentada generalmente en video y fotografía. El artista recurre a la apropiación, mimesis y la repetición de los síntomas propios del capitalismo para crear acciones y acontecimientos tan disruptivos como contradictorios en el seno de las instituciones públicas. Sus acciones pretenden romper la ilusión del teatro a partir del propio teatro.

Para sus “Aportaciones” (2007), acciones realizadas en Burger King así como Gucci, Deutsche Bank y Museo Reina Sofía, el artista ofrece una serie de servicios “gratuitos”, ya sea limpiando durante 5 minutos las mesas del restaurante, las vitrinas de la tienda, de un banco, o vigilando al vigilante del museo. Un “pequeño servicio” que pone de relieve la explotación, fetichización de la mercancía, así como el carácter social del arte. Mediante un juego de valores, el artista realiza durante 5 minutos una labor “invisible”, carente de valor para un contexto, sin embargo capaz de ser valorada exponencialmente dentro del mercado del arte (la misma labor en el contexto de la empresa, tiene un valor máximo de 6 euros la hora para un empleado de Burger King). Bermejo se apropia de las formas de la explotación del capitalismo, las transcribe de un contexto a otro como un ritual exótico, hace presente el “fetichismo de la mercancía” y el propio cinismo del mercado del arte por medio de sus propias operaciones.



Fig. 17- Karmelo Bermejo. Aportaciones. 2007. Fotografías B/N. 82 x 100 cms.

“El abrazo de oso que le doy al financiamiento público, al Estado, cuando incorporo la proveniencia de la financiación en el título lo convierte en un cómplice [...] Y si asumimos que la financiación de las piezas tienen casi un carácter de autoría, podemos llegar a la conclusión que el Estado ha hecho la pieza. Es el actor.”⁴⁴

Frecuentemente el artista involucra directamente a las instituciones en la producción de la obra, ya sea utilizando directamente el financiamiento público, o involucrando a los directores del museo en la realización del proceso de la obra. De este modo ocurre en “Booked” (2007) y “Booked. The Movie” (2007). El financiamiento público es utilizado para adquirir la totalidad de entradas para la función de una película en el horario más solicitado al igual que en un viaje de autobús de Bilbao a Madrid en horario de 0700 hrs de un día laborable. Éstas no solo hablan de una estética del exceso y el consumo, sino que ponen de relieve las contradicciones y el absurdo en el sistema. El gesto no solo alude al despilfarro y malversación de fondos públicos, se apropia y utiliza estas formas para generar su obra, resaltando las contradicciones y el absurdo, tanto de una película que se proyecta sin espectadores y un viaje en bus sin pasajeros. Más allá de la parodia, la disfunción es estetizada en la naturaleza de la máquina capitalista.



Fig 18- Karmelo Bermejo. Booked. 2007. Fotografía a color. 120 x 160 cms.

⁴⁴ BERMEJO, Karmelo, Entrevista a Karmelo Bermejo, Revista Taxi, No.1, 2010, p. 76, disponible en http://issuu.com/taxi_art_magazine/docs/number-1/67 (consultado el día 13 de diciembre del 2012).

Estas tácticas que emplean la contradicción y la institución como medio para crear la obra, se puede observar en “Componente interno de un electrodoméstico de la casa del director de un Centro de Arte remplazado por una replica de oro macizo con los fondos del Centro que el dirige” (2010), realizada para la exposición “Fetiches Críticos: residuos de la economía general” en el Centro Dos de Mayo en Madrid. En este proyecto el artista involucra directamente al director del museo, al solicitarle un aparato doméstico de su propiedad el cual será utilizado para la obra. El artista reemplaza una pieza del aparato por una réplica en oro macizo sin afectar su funcionamiento. No solo el objeto conserva y regresa a su función original una vez terminada la exposición, lo cual le da un giro al ready-made, sino que involucra al director en un acto de enriquecimiento a costa de su propia institución. Ocurre otra característica recurrente en su obra, el objeto queda oculto, como “un parásito de oro adherido para siempre” invisible para cualquier espectador. Es como un susurro de esa naturaleza propia del arte y la mercancía, el objeto solo habita en nuestra imaginación como espectro de la realidad.



Fig. 19- Karmelo Bermejo. 2011. Oro de 18 quilates. Medidas secretas.

De la misma manera ocurre en “10 000 euros de la Fundación Botín enterrados” (2011), donde utiliza directamente el dinero público y lo entierra frente al Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) en Vigo. Es una acción provocadora en un contexto de crisis económica, enterrar el dinero público en el espacio público. La obra nuevamente requiere de la imaginación del espectador pues a pesar de la placa conmemorativa en la acera, el objeto está oculto, invisibilizado. Nuevamente deja implícita la naturaleza del acto imaginario que requiere el arte. El acto “improductivo” en realidad es pura producción, tanto la institución como el artista se ven beneficiados.

La obra de Bermejo utiliza una metodología de especificidad reflexiva a la institución arte y a la esfera económica, sin embargo su posición resulta ambigua, pues intenta crear estrategias disruptivas sin embargo la forma en que su obra circula dentro del mercado resulta incongruente o cínica. Su trabajo no intenta realmente causar una dislocación política o social más allá de tan solo jugar con el sistema.



Fig. 20-Karmelo Bermejo. 10 000 euros de la Fundación Botín enterrados. 2011. 10 000 euros y placa de bronce.

5.- Propuesta Práctica

5.1 -Proyecto: Trans_acciones (2012)

El proyecto “Trans_acciones” es una obra de carácter conceptual, performativo y site-specific. Utiliza a modo reflexivo las situaciones específicas en el sistema del arte como medio para generar una serie de “acciones”. El proyecto discurre en torno al valor del arte y de las mercancías, sin embargo, busca intervenir los mecanismos de legitimación institucional y trastocar las relaciones de intercambio relacionados al capital simbólico y económico.

El proyecto parte de la intervención directa de billetes auténticos de cinco euros, por medio de serigrafía y una tinta plana fotosensible. Dicha tinta hecha a base de emulsión fotográfica, provoca el oscurecimiento progresivo (en un tiempo de 25 min aprox.) sobre una de las caras del billete al contacto directo con la luz.

El resultado de dicha reacción, es una capa plana y opaca de color gris oscuro que cubre y por ende anula la validez y función del billete. El dinero es dinero en cuanto circula, circula porque es legítimo, es legítimo porque representa. El billete depende de lo que su imagen representa y lo identifica como un valor, al igual que el arte, su valor depende de un acto de confianza y credibilidad que le confiere valor. Anular la imagen estampada sobre el billete, es irrumpir en su naturaleza abstracta y metafísica, sin embargo destruir el dinero también es un gesto tan irreverente como anómico.

Se han realizado una serie de acciones y acontecimientos que extrapolan el arte como mercancía y la mercancía como arte. Dichos acontecimientos ocurren tanto en un contexto institucional, donde se involucra directamente al Jurado de un certamen internacional, en este caso la International Print Triennial Krakow 2012, para realizar la acción, así como en transacciones comerciales en el espacio semipúblico de la ciudad de Valencia, en ambos casos se pretende intervenir los flujos, la circulación y las relaciones de intercambio.

El proyecto consiste en dos partes correlacionadas, ambas funcionan en conjunto y deben comprenderse como una sola pieza:

- 1) La acción del Jurado: consiste en enviar una pieza con instrucciones a una competencia internacional. La pieza esta hecha a partir de 36 billetes auténticos, intervenidos con serigrafía y tinta fotosensible (la cual al contacto con la luz, provoca el oscurecimiento progresivo sobre una cara de los billetes) y adheridos en cuatro columnas de nueve hileras, a un único soporte de papel japonés. La pieza es entregada sin haber sido expuesta a la luz directa, dentro de una caja negra sellada y acompañada de “Instrucciones especiales”, en las cuales se lee lo siguiente: “This lit must be opened and removed ONLY by members of the Jury upon the moment of selection and decision process.”⁴⁵ De esta manera, el Jurado debe abrir la caja provocando la reacción de oscurecimiento y anulación de los billetes. Se cuenta con documentación fotográfica correspondiente al momento en el que el Jurado abre la caja, este material fue aportado por el International Print Triennial Krakow Biuro. El catálogo de la exposición sirve de documentación complementaria.

- 2) 25 “Trans_acciones”: una edición de veinticinco billetes auténticos de 5 euros fueron intervenidos con el mismo proceso fotosensible y utilizados para realizar transacciones comerciales y puestos en circulación. Estas acciones son documentadas en video (un canal, DVD, duración de 4’19’). Un total de 25 recibos comerciales han sido conservados a modo de documentación, dichos documentos son registro de la información correspondiente al lugar, fecha, hora e información de la “trans_accion”.

5.1.1 -La acción del Jurado

Esta parte del proyecto tuvo lugar en el marco de la “International Print Triennial Krakow 2012”, organizado por la International Print Triennial Society. La obra fue expuesta en la exhibición principal celebrada del 14 de setiembre al 15 de noviembre del 2012 en Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art en Cracovia, Polonia. El Jurado fue integrado por Peter Ford, Endi Poskovic, Robert Svoboda, Andrzej Szczerski y Katarzyna Wojtyga. La acción fue realizada entre las 1600hrs y las 1610 horas del día miércoles 4 de julio en la ciudad de Cracovia.

⁴⁵ “Esta tapa debe ser abierta y removida únicamente por miembros del Jurado en el momento de selección y toma de decisión”.

La presente propuesta parte de una metodología basada en la reflexividad y especificidad contextual, la cual consiste prácticamente en el uso del sistema del arte como medio en sí mismo, la obra se genera a partir de las situaciones y circunstancias propias de un espacio social específico. En este caso, nos apropiamos de la competencia y la lucha por la legitimidad, como forma fundamental del sistema arte.

La obra no pretende representar una situación, sino servir de dispositivo para generar un acontecimiento, que presenta e interviene las funciones y las relaciones de poder dentro de los procesos de legitimación institucional.

La acción evoca y hace presente lo que Bourdieu ha denominado como “illusio”, pues la acción ocurre precisamente dentro de una competencia y en el momento del fallo, sitio y momento donde se disputa la legitimidad y el valor de la firma, a la vez que se reafirma la autoridad de la propia institución. El Jurado se presenta como autor de la obra en el ejercicio de su función: seleccionar, evaluar e instalar. Este ejerce una función análoga a un “control de aduanas” pues regula el ingreso y los flujos de los objetos o agentes que circulan dentro de un organismo de carácter ideológico.

La presente propuesta práctica involucra directamente al Jurado, al delegarle la producción física de la obra a través del oscurecimiento de los billetes emulsionados; es un acto que confronta a la mirada legítima en su función legitimadora. Invierte los papeles convirtiendo al Jurado en el artífice y creador de la obra. De esta manera, el gesto intenta trastocar las funciones y las relaciones de poder dentro del proceso de selección.

La acción no busca representar una situación de manera metafórica, sino apropiarse directamente y generar una situación en sí misma. El Jurado es enfrentado a una posición donde ellos mismos producen la obra conceptual y físicamente. El artista realiza una puesta en escena, sin embargo, el Jurado pasa a ser actor de una acción que produce el objeto, al mismo tiempo se convierte en evaluador de su propia producción: se trata de un acto reflexivo que confronta a la autoridad institucional con su propia función legitimadora de sí misma.

“El discurso del éxito es el discurso del poder. Y como no, el discurso de la institucionalización. El éxito es una palabra inventada desde el poder para justificar la propia necesidad del sistema.”⁴⁶

⁴⁶ PÉREZ, David, *Malas Artes: experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, CENDEAC, 2003, p. 41.

Los billetes son dinero antes de ser anulados, por lo tanto, entregarle una caja con dinero a un jurado podría ser considerado formalmente un soborno. El contexto de la competencia, implica un premio o recompensa, que no es otra cosa que el prestigio y mas directamente una cantidad de dinero, en este caso, se ofrece dinero a cambio de dinero, podría ser un simple negocio, o mas bien una apuesta, en el que se invierte una cantidad de dinero y se esperan unas ganancias a cambio. En este sentido el gesto imita las formas del capitalismo, invertir dinero especulativamente en función de la plusvalía.

Una vez abierta la caja, se establece un juego de valor y un espacio de contingencia en referencia al valor de la obra del artista, un gesto reflexivo a su propia producción e involucramiento en el mercado; a la competencia por la legitimidad que caracteriza el campo de producción artística.

La destrucción del valor de los billetes es la construcción de la obra, sucede la posibilidad de (re)feticchizar el objeto, restituir su valor, inclusive exponencialmente. Si algo caracteriza al mercado del arte es su capacidad de feticchizar los objetos. El dinero en sí mismo es un fetiche, es una abstracción, un equivalente universal del valor de todas las mercancías posibles, de esta manera estructura una red global en cuanto todas las cosas son traducibles y refieren a él, "tal es el significado filosófico del dinero: dentro del mundo práctico constituye lo que es mas decisivo y visible, la realidad más evidente de las formas del ser general, por medio de las cuales las cosas hallan su sentido unas en las otras, y donde la reciprocidad de las relaciones en las que participan encuentran su ser y su parecer."⁴⁷

El valor del dinero al igual que en el arte, depende de lo que representa, de la firma (inclusive los billetes aparecen firmados por representantes de entidades estatales), sin embargo el valor pertenece a lo abstracto e inmaterial, precisamente como afirma S. Zizek evocando a Marx "tras las cosas, la relación de las cosas, hemos de detectar las relaciones sociales, las relaciones entre sujetos humanos."⁴⁸ Intentamos tomar una distancia para visibilizar una doble ilusión: tanto la competencia consciente o inconsciente por la legitimidad en el caso de la producción artística como el carácter metafísico y social en el valor de las cosas.

⁴⁷ SIMMEL, Georg, *Filosofía del Dinero*, trad. Ramón García Cotarelo, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977, p. 117.

⁴⁸ ZIZEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI Editores de España, 2010, p. 59.

Precisamente en un contexto social y político en que la representación y el valor de las cosas están en duda, las imágenes especialmente resultan pasivas, el Estado no representa, ni siquiera el dinero representa un valor con certeza, nos resulta coherente utilizar directamente el dinero, ese objeto presente en todo acto de producción y consumo, que al mismo tiempo es el símbolo de poder y riqueza.

Como hemos mencionado anteriormente, el gesto tiene un carácter político en cuanto intenta trastocar las funciones y las relaciones de poder, que determinan un proceso de legitimación institucional. Es un acto autoreflexivo a la propia posición como artista dentro del campo de producción el mercado.

La acción del Jurado esta documentada en registro fotográfico, el cual no estaba previsto sin embargo fue fotografiada por los organizadores del certamen y sus derechos extendidos para nuestro uso. Como documentación complementaria, hemos incluido una copia del catálogo de la exhibición, como prueba del proceso de selección y la decisión del Jurado.

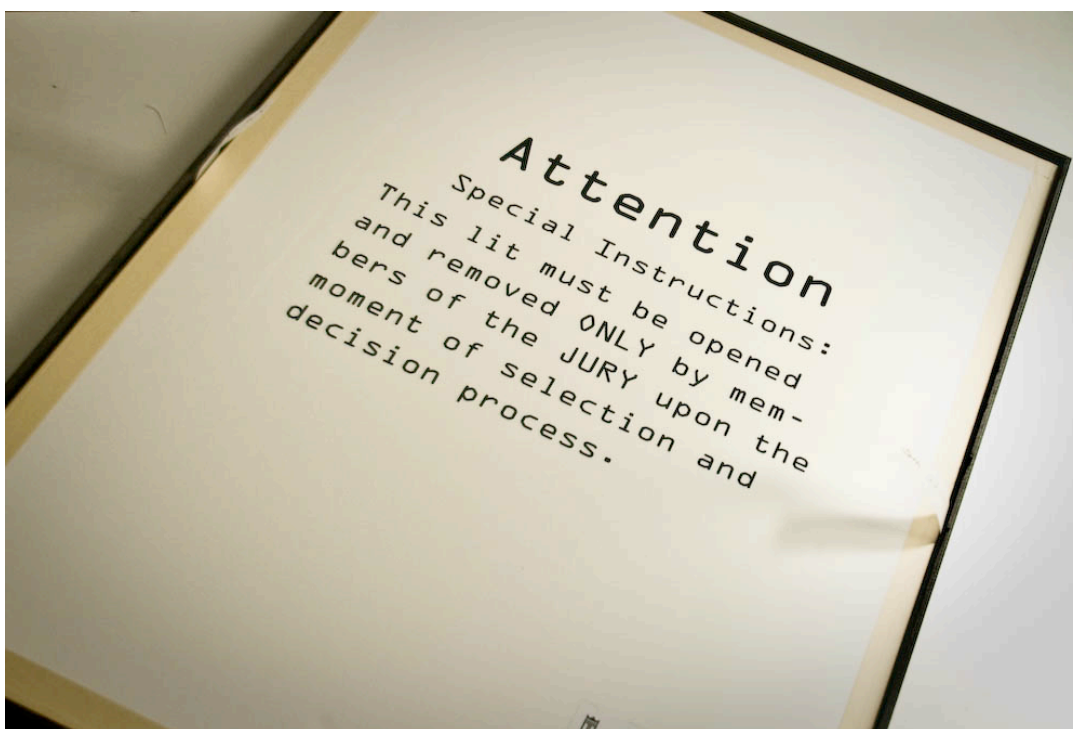


Fig. 21 – Documentación fotográfica. Instrucciones para el Jurado.



Fig. 22 – Documentación fotográfica. La acción del Jurado I. Fotografía digital. 2012.



Fig. 23- Documentación fotográfica. La acción del Jurado II. Fotografía digital. 2012



Fig. 24- Documentación fotográfica. La acción del Jurado III. Fotografía digital. 2012.



Fig. 25- Documentación fotográfica. La acción del Jurado IV. Fotografía digital. 2012.



Fig. 26- Documentación fotográfica. La acción del Jurado V. Fotografía digital. 2012.

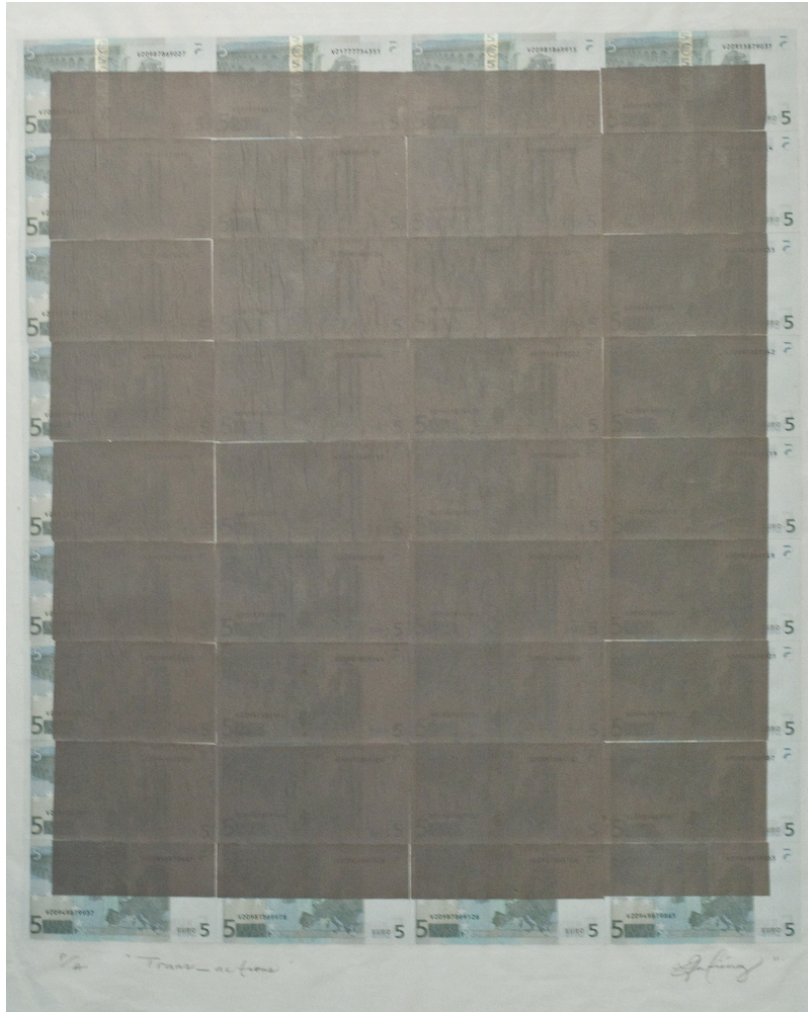


Fig. 28- Serigrafía sobre billetes auténticos de 5 euros y chine collé sobre papel japonés. 60cms x 50cms.

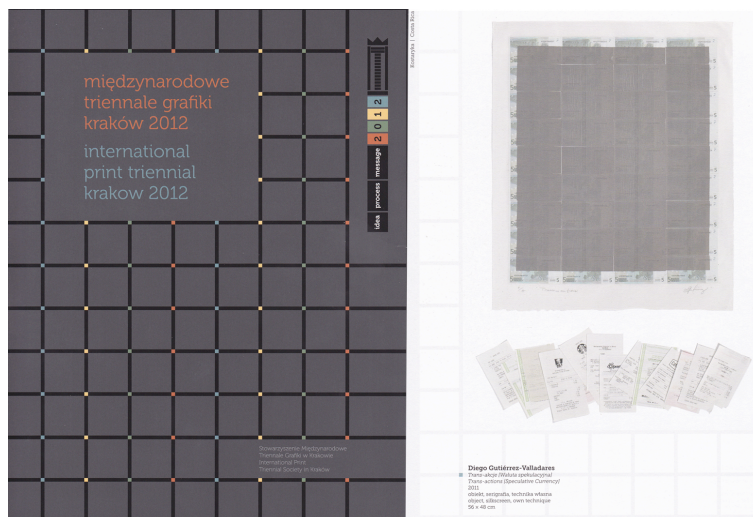


Fig. 27- Documentación. Catálogo de la Exhibición. Material Impreso



Fig.28 – Serigrafía y emulsion fotográfica sobre billete de 5 euros. P/A. 6 cms x 12 cms.

5.1.2 -25 Trans_acciones

Esta segunda fase del proyecto práctico corresponde a una serie de acciones realizadas en la ciudad de Valencia. Una edición limitada de 25 billetes de cinco euros intervenidos con el mismo proceso de impresión fotosensible fue utilizada para realizar transacciones comerciales e introducidas en los flujos de circulación monetaria. Las acciones hacen énfasis al momento del intercambio como forma constitutiva del tejido social. Estas acciones fueron ejecutadas únicamente en empresas transnacionales, con el objetivo de evitar un perjuicio a pequeños o medianos negocios locales.

Esta fase así como la anterior, reflejan nuestro interés por analizar las relaciones de intercambio social y económico a un nivel básico, cómo se entrega o retiene el poder a

través del capital, cómo fluye, cómo configura un orden imaginario, un tejido global que construyen subjetividades a la vez que producen carencias y deseos.

En correspondencia a un contexto de crisis económica, las acciones buscan por un lado, subvertir directamente los flujos y la circulación del capital, así como realizar un juego de valor de cambio en correlación con la primera fase.

De esta manera se establece una vinculación entre sistemas económicos y el sistema del arte, en ambas partes existe una disrupción de los procesos de circulación del capital (simbólico y económico) además de una clara referencia a los procesos de mercantilización.

Cuando generalmente el valor en la obra de arte se caracteriza por la plusvalía y una desproporción entre valor de mercado y su materialidad, la obra es utilizada directamente como forma de pago, donde su valor es el valor de su propio material (aunque en un billete de 5 euros su valor tampoco corresponda al valor del papel que le sirve de soporte) y a la vez este carece de valor pues se degrada progresivamente conforme circula hasta su total oscurecimiento.

La “trans_acción” es un micro acontecimiento que alude precisamente a un contexto de anomia y crisis económica, política, crisis del lenguaje, donde las cosas han perdido credibilidad, siquiera el dinero representa su valor. Si bien nuestra realidad se presenta como un fenómeno inaprensible, especialmente los procesos económicos que rigen nuestra cotidianidad, posiblemente se deba a que nuestra realidad se encuentra sobremediatizada.

“Cuanto mas complejo se hace el aparato en el que estamos inmersos, cuanto mayores son sus efectos, tanto menos tenemos una visión de los mismos, y tanto más se complica nuestra posibilidad de comprender los procesos de los que formamos parte, o de entender realmente lo que esta en juego en ellos. Nuestro mundo al sustraerse tanto a nuestra representación como a nuestra percepción, se torna cada día más oscuro. Tan oscuro que ni siquiera somos capaces de reconocer su oscurecimiento.”⁴⁹

⁴⁹ ANDERS, Günther, *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2001, pp. 28-29.

En ambos casos cuestionar el valor de las cosas, ya sean en el ámbito simbólico como económico, es aludir a un contexto donde el valor de las cosas está en duda, no solo el del dinero, sino la capacidad de representación de las cosas; es decir, el lenguaje no equipara la realidad, especialmente las imágenes, y esto corresponde a un síntoma de anomia y crisis del lenguaje.

Las acciones fueron documentadas en video, se utilizaron dos cámaras para registrar el momento de intercambio. La manera en que está filmado tiene un carácter clandestino, pues se trata de una acción considerada ilegal, porque podría suponer una estafa. Sin embargo el billete no se ha estropeado definitivamente, la emulsión solamente cubre su dibujo y es perfectamente restaurable.

Como parte de la documentación se han guardado 25 recibos comerciales correspondientes a las “trans_acciones” realizadas, a pesar de ser un material que resulta deleznable, inclusive su tinta tiende a desvanecerse y desaparecer con el tiempo, esto le confiere un carácter frágil, delicado.

La documentación de ambas partes del proyecto sirve de simple registro, existe un desinterés por crear imágenes u objetos agradables. Nuestro interés es generar una experiencia y una situación en sí misma más que un objeto mercancía. Esta posición nos ubica cercanos al performance y al arte conceptual pues compartimos un rechazo a la materialidad que confiere el carácter mercantil a la obra. Optamos por considerar la obra un acontecimiento efímero, una forma de apelar a una experiencia donde la documentación es un simple residuo.

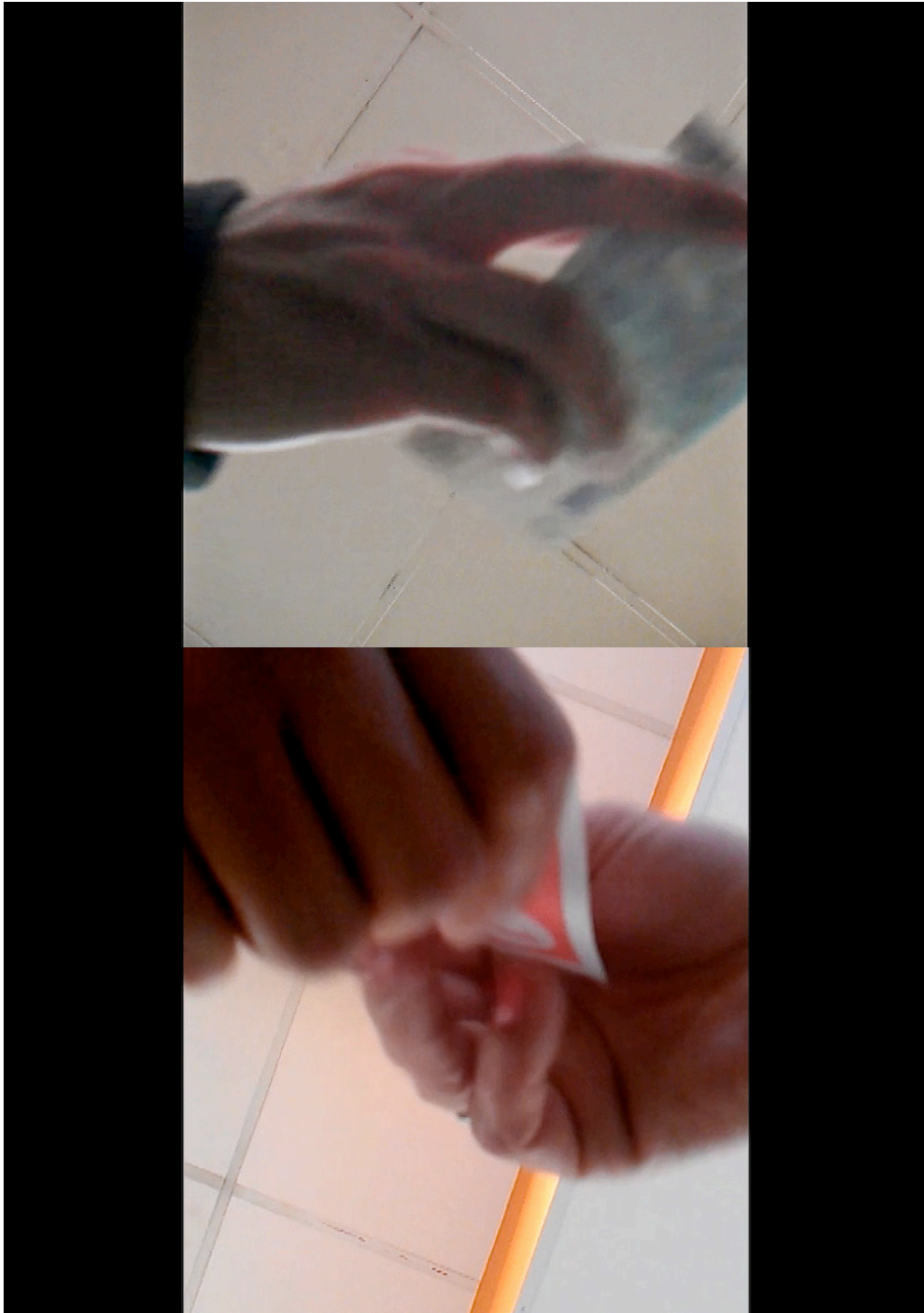


Fig. 28- Fotogramas de la video documentación.



Fig. 29- Fotogramas de la video documentación.



Fig. 30- Documentación. Recibos comerciales. Impresión sobre papel.

6.-Conclusiones

Después de elaborar el marco teórico en el que se inserta el presente estudio, identificado los referentes conceptuales y artísticos más relevantes, en cuanto a una práctica crítica y reflexiva en cara a los conflictos, entre la propia producción artística y la institución cultural, en el contexto del actual capitalismo, se exponen las siguientes conclusiones extraídas de la investigación y la propuesta práctica artística realizadas para el presente Trabajo Final del Máster.

Las inquietudes que inicialmente surgen en relación al valor del dinero en un contexto convulso y supeditado por lo económico se convierten en un análisis autoreflexivo de la propia producción artística y la legitimidad dentro de un campo social e institucional específico. Esto lleva a la reflexión sobre el carácter social presente en los procesos de fetichización, e internalización que configuran órdenes ideológicos, y relaciones de intercambio social, político, económico y simbólico.

Se indaga sobre la función del arte y las instituciones en relación al contexto del actual capitalismo, y la posibilidad de formular una posición crítica, un planteamiento estético. Sin embargo, se es consciente de la dificultad y la complejidad que entrañan campos de estudio relativos al capitalismo, la institución cultural, la crítica y la estética. Dichos campos conforman una topografía tan vasta como pantanosa y quebrada que apenas se empieza a explorar y dilucidar.

Como conclusión general, podría considerarse que el preguntar o cuestionar por el valor de las cosas, es un intento por aludir a un síntoma de anomia en la cultura, de entropía y crisis de la representación. Ante la desorientación, las cosas significan poco o nada dentro de la vorágine y la estepa capitalista: las imágenes no representan, la política no representa al pueblo, las instituciones no representan legitimidad, el dinero no representa su valor y los vínculos sociales se presentan endebles. Observamos cierta esterilidad y pasividad, incluso estancamiento, tanto en la estructura institucional del arte como en la representación en sí misma.

Existe tanto una emergencia como una incapacidad por articular lo social y político desde la estructura institucional del arte más allá de la propaganda, la retórica y el simulacro. Claramente el arte al reducirse cínicamente a mercancía no puede evitar ser más que un escaparate dirigido a los intereses y la producción de la subjetividad burguesa.

La crítica institucional resulta una práctica allanada e incorporada al repertorio artístico. El organismo institucional desarrolla los anticuerpos necesarios para usurpar y naturalizar cualquier intento de disenso, lo cual supone una eventual neutralización de la distancia crítica. En términos metodológicos, apostar por el sistema del arte como un medio en sí mismo, resulta un ejercicio táctico, sin embargo, como intento crítico resulta fácil de asimilar por el discurso institucional.

La presente propuesta resulta incapaz de renunciar a un concepto de artista/autor, conserva una ejecución individualista que limita su despliegue y regeneración; la participación colectiva debe pautar un propósito social y político. El gesto autoreflexivo, performativo y específico a un campo social son vías metodológicas útiles para próximas prácticas. Se rescata como principal aporte de la práctica contextual, la diferencia entre presentación y representación: generar realidades o situaciones en sí mismas, más que representar realidades. Este aspecto apela por una mayor activación, *hic et nunc*, con nuestro entorno inmediato. La “acción” que pretende reconfigurar las relaciones de poder e intercambio social nos orienta efectivamente hacia un planteamiento estético. Sin embargo, se considera que la presente propuesta, es tan solo un punto de partida y por lo tanto insuficiente e ingenua ante la magnitud de un problema que claramente apremia una revisión más profunda del concepto de autonomía y una articulación social y política.

Dicha articulación resulta tan difícil como difuso de plantear, especialmente desde los espacios de exhibición como galerías y museos, ya que estos resultan tan inertes como un comentario. Difícilmente logran escapar al simulacro y a una experiencia turística. Posiblemente tal empresa implique abolir de una vez por todo el concepto de autor/artista, inclusive una total desvinculación de la institución arte en función de un concepto más amplio y flexible, se trata de un esfuerzo colectivo y transdisciplinario. Esto a la vez no resulta transgresor pues desde el dadá al land art ha existido un intento de renuncia y distanciamiento con la institución que eventualmente permite su desarrollo y reinención.

No se intenta invocar espectros y utopías revolucionarias ni tomar una posición que considera al mercado o las instituciones enemigos a ultranza, sino intentar analizar cómo son las formas de intercambio social y las relaciones de poder que se esconden detrás del capital. No se trata de abolir las instituciones ni definir una realidad

verdadera o absoluta, lo que resulta urgente es generar instrumentos efectivos para la navegación: alternativas para ubicarnos frente al mundo.

La estética y la crítica comprenden un problema de carácter ético en cuanto exploran y cuestionan las formas de gobierno y autonomía.

Cualquier transgresión del límite orgánico, no es más que otro punto en un siempre inconcluso mapa de mapas. Toda cartografía no es otra cosa que el intento por registrar y representar de manera “fiel y confiable” un territorio, servir de instrumento para la navegación en un espacio incógnito e indecible. Precisamente como los sitios son mapeados, representados y registrados, viene a ser la función de las instituciones en cuanto normalizan y naturalizan el conocimiento y la memoria en un sistema de convenciones. Ante la anómia y la desorientación nos vemos forzados a poner a prueba nuestra capacidad de sobrevivencia y navegación en la estepa capitalista.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmunt. Modernidad Líquida. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2002.
- BAUMAN, Zygmunt et al. Arte ¿líquido? Madrid. Ediciones Sequitur, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. Ciudad Situada. Buenos Aires. Fondo de la Cultura Económica de Argentina S.A. 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. Daños colaterales. Buenos Aires. Fondo de la Cultura Económica de Argentina S.A. 2011.
- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève. El nuevo espíritu del capitalismo. Madrid. Ediciones Akal S.A. 2002.
- BOURRIAUD, Nicolás. Radicante. Argentina. Adriana Hidalgo Editora. 2009.
- BOURRIAUD, Nicolás. Postproducción. Argentina. Adriana Hidalgo Editora. 2009.
- BOURRIAUD, Nicolás. Altermodern: Tate Triennial. Londres. Tate Publishing. 2009.
- BOURRIAUD, Nicolás. "Art today: from globalization to nations, settlement and nomadism". En: 54ta Bienal de Venecia. "Meetings on Art" #4: 2011: Venecia.
- BOURDIEU, Pierre. "Forms of capital". Disponible en: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>. (consultado el día 5 de marzo del 2012).
- BOURDIEU, Pierre. "El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. 1a ed. Buenos Aires. Siglo XXI Editores. 2010.
- BOURDIEU, Pierre. "La distinción: Criterio y bases sociales del gusto". Madrid. Editorial Taurus. 1998.
- BOURDIEU, Pierre. Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario. Barcelona. Editorial Anagrama. 1995.
- BRAATHEN, Martin. The price of everything: the perspectives on the art market. New York. Yale University Press. 2007.
- BÜRGER, Peter. Teoría de la Vanguardia. Barcelona. Ediciones Península. 1987.
- CLARAMONTE, Jordi. República de los Fines. Murcia. CEDEAC. 2011.
- CLARAMONTE, Jordi. Un arte del contexto. San Sebastián. Editorial Nerea S.A. 2011.
- CUESTA, Amanda et al. Capital! Barcelona. Generalitat de Catalunya Departamento de Cultura. 2006.
- CUMMINGS, Neil. Capital: a project by Neil Cummings and Marysia Lewandowska. London. Tate Publishing. 2001
- DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Valencia. Pre-textos. 2008.
- DELEUZE, Gilles y GUATARI, Felix. El anti-edipo: Capitalismo y esquizofrenia.

- 2da reimpresión. Barcelona. Paidós Ibérica S.A. 1998.
- FRASER, Andrea. Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser. Cambridge. MIT Press. 2005.
 - FRASER, Andrea. L'1%, C'est moi en revista ArtForum (2011) Disponible en: http://whitney.org/file_columns/0002/9848/andreafraser_1_2012whitneybiennial.pdf (consultado el día 12 de diciembre del 2012)
 - FRASER, Andrea. Where do you stand colleague? en Text zur Kunst. No.81. Marzo 2011.
 - GRAW, Isabelle. High Price: Art between the Market and Celebrity Culture. Colonia. Sternberg Press. 2009.
 - GRAW, Isabelle et al. Institutional critique and after. Zurich. JRP Ringier books. 2006.
 - GRONOW, Jukka. The sociology of taste. Padstow. T.J Press Ltd. 1997
 - HAACKE, Hans. Catálogo de exposición: "Obra Social". Fundación Antoni Tàpies. 1995.
 - HAACKE, Hans et al. Institutional critique: an anthology of artist's writings. Cambridge. MIT Press. 2009.
 - HERKENHOFF, Paulo et al. Cildo Meirelles. Hong Kong. Phaidon Press Limited, 1999.
 - KRUGMAN, Paul. The return of depression economics and the crisis of 2008. New York. W.W Norton & Company. 2009.
 - KRUGER, Barbara. Money Talks. New York. Skarstedt Fine Art. 2005.
 - MARX, Karl. El Capital. México Distrito Federal. Fondo de la Cultura Económica. 1979.
 - MEDINA, Cuahtémoc y BOTEY, Mariana. "En defensa del fetiche". En: El Espectro Rojo. Centro de Arte Dos de Mayo. #1, mayo, 2010.
 - MERLOT, Michel. Breve historia de la Imágen. Madrid. Ediciones Siruela. 2010.
 - NEGRI, Antonio y HARDT, Michael. Imperio. Barcelona. Paidós Ibérica, S.A. 2005.
 - PÉREZ, David. Malas Artes: experiencia estética y legitimación institucional. Murcia. Editorial CEDEAC. 2003.
 - SÁNCHEZ BALMISA, Alberto. "Cuestión de producción: Arte y Economía". En: Exit Express: Revista de información y debate sobre arte actual. #61, octubre-noviembre 2011, pp. 15-31.
 - SENNET, Richard. La cultura del nuevo capitalismo. Barcelona. Ediciones Anagrama. 2006.
 - SHEIKH, Simon. Capital (it fails us now). Berlin. B_Books. 2006.
 - SHEIKH, Simon et al. Art and its Institutions: Current conflicts, critique and collaborations. London. Black dog Publishing limited. 2006.

- SIEGEL, Katy y MATTICK, Paul. Money. New York. Thames and Hudson. 2004.
- SIMMEL, Georg, Filosofía del Dinero, trad. Ramón García Cotarelo, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977.
- RANCIÈRE, Jacques. Sobre estéticas políticas. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona. 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. Estética y política: Las paradojas del arte político. Disponible en: http://www.ucm.es/info/artepitk/texto_ranciere.html (Consultado el día 27 de noviembre del 2012).
- RANCIÈRE, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires. Ediciones Manantial SRL. 2010.
- RAUNIG, Gerald et al. Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique. San Francisco. MayFlyBooks. 2009.
- THOMPSON, Donald. The \$12 million stuffed shark: the curious economics of contemporary art. London. Aurum. 2008.
- TOSCANO, Alberto. The Open secret of real abstraction. En: Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society, Volumen 20, 2, 2008. pags. 273-287.
- VELTHUIS, Olav. Talking prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art. New Jersey. Princeton University Press. 2005.
- ZIZEK, Slavoj. "El sublime objeto de la ideología". Madrid. Siglo XX de España Editores S.A. 2010.

Documentos en línea:

Entrevista a Cildo Mereiles. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=AAktwiRkaYA>. (consultado el día 15 de diciembre del 2012)

Andrea Fraser y su obra. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=AAktwiRkaYA>. (consultado el día 15 de diciembre del 2012)

Página personal Kamelo Bermej. Disponible en: <http://www.karmelobermejo.com/>. (consultado el día 15 de diciembre del 2012)

Página personal Pilvi Takala. Disponible en: <http://www.pilvitakala.com/>. (consultado el día 15 de diciembre del 2012)

