

leamos esto (o no)

y hablemos de

arte

trabajo (artístico)

juego

ocio

(des)organización de la vida

(o de otras cosas)

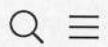
**facsimil**

microbiblioteca compilada y editada por matteo demaria en octubre de 2021 en madrid, españa

entregada a lxs asistentes del taller "art&work&play&life&capitalism"

organizado en "marcablanca.press", 20 de noviembre de 2021





≡

Por Artishock • 16.05.2019



Ilustración por Joaquín Cociña



**Artishock**

[Más publicaciones](#)

[Artículos](#)

## ¿LOS ARTISTAS COMO TRABAJADORES? SOBRE EL TRABAJO ARTÍSTICO Y LA EXCEPCIÓN

○

**Proyecto Ocio** es una investigación en curso que se propone indagar en las condiciones de trabajo y las prácticas de ocio de los productores culturales de la ciudad de Santiago de Chile, observando las tensiones y contradicciones que experimentan en el marco de las recientes transformaciones en el mundo del trabajo. Alojado en el **Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado**, y gracias al financiamiento de **FONDECYT** (2017-2021) y **FONDART** (2018), el estudio busca promover una reflexión en los campos culturales acerca de los modos en que se construyen las fronteras de un trabajo en permanente expansión.

La página web y una pequeña publicación de tiraje limitado del proyecto serán lanzadas el próximo 28 de mayo a las 19:30 horas en **Matucana 100**, con una conversación entre la investigadora responsable, **Carla Pinochet**, la co-investigadora **Paula Salas**, la asistente de investigación **Constanza Tobar**, y los académicos e investigadores **Laura Lattanzi** y **Daniel Reyes** como invitados.

El texto que presentamos aquí corresponde a una sección de esta primera publicación, centrada en la experiencia de los artistas visuales.

#### EL TRABAJO ARTÍSTICO COMO EXCEPCIÓN

¿Por qué el hacer artístico se resiste a ser definido, simplemente, como un trabajo? ¿Qué hay en esta ocupación, hoy en día, que nos impide imaginarlo bajo las mismas normas que las que operan para los demás trabajadores? Nuestra investigación en el campo de las artes visuales nos permitió observar que los discursos contemporáneos de los artistas actualizan, de modos diversos, el conjunto de creencias que la sociología del arte ha llamado *régimen de singularidad*. Hundiendo sus raíces en las representaciones personalistas promovidas por el

romanticismo, la identidad artística se configuró históricamente asumiendo que la excelencia estaba dada por la originalidad y la unicidad, las cuales a su vez se materializaban en una capacidad sublime de alcanzar la expresión universal (Heinich, 2001). El artista moderno encarnó, de este modo, el *mito del genio creador*: un sujeto atípico, solitario y extraordinariamente creativo, que se sitúa en los márgenes del mundo social para iluminarle irreverentemente con sus obras maestras.

El sistema del arte ha experimentado significativas transformaciones, pero algunos de sus pilares modernos permanecen intactos. Así pudimos constatarlo en nuestro estudio: a pesar de que hoy deben desempeñar tareas diversas y cumplir funciones abiertamente mundanas, muchos de los artistas visuales apelan en diversos niveles y formas a este ideario romántico, que se sostiene en la creencia del *trabajo artístico como excepción*. En este ámbito, la lógica de la excepción se despliega en sus muchos sentidos y connotaciones, tanto en términos materiales como discursivos. Ante la invitación de llenar una bitácora con sus tiempos de trabajo y ocio, buena parte de los participantes encontró cierta dificultad para identificar algo similar a una rutina en sus modos de administrar el tiempo: sus quehaceres se encontraban marcados por la variación y la flexibilidad, y la contingencia excepcional parecía constituir la regla. Tal como nos advirtieron de antemano, las semanas que registraron en las bitácoras se poblaron de viajes, de proyectos o de tareas extraordinarias, dando cuenta de modo transversal de una rutina signada por la *no rutina*. Esta imprevisibilidad de sus agendas, aunque en ocasiones es una fuente de problemas o padecimientos, parece ser en definitiva una condición de posibilidad para el desarrollo de los procesos creativos y los tiempos maleables que éstos demandan.

#### En los bordes de lo social

En las conversaciones suscitadas a partir de las bitácoras, los artistas refirieron a su trabajo como condición excepcional en, al menos, tres claves: en primer término, identificando la excepción artística como una suerte de «excentricidad»; en segundo, distinguiéndola en tanto «privilegio»; y finalmente, como una «carencia» en el marco de las garantías sociales. La primera de estas claves ha sido un tópico recurrente en las reflexiones de la antropología del arte, que ha distinguido en diversas culturas la figura del artista como un *outsider*. El estructuralismo, por ejemplo, piensa al artista como un individuo que —al igual que el chamán— se sitúa en la periferia del orden simbólico, para mediar entre el sistema y aquello que escapa de éste (Lévi-Strauss 1971; Wiseman 2007). De algún modo, el propio Duchamp adscribirá a esta idea, al sostener que la tarea del artista resulta comparable a la del *médium* (1957). Por otra parte, el sistema artístico occidental ha contribuido vastamente a este imaginario, invistiendo de un aura particular las biografías de los artistas atravesadas por un heroísmo trágico: “la excentricidad, el exceso, la marginalidad, locura, melancolía, suicidio, violencia, desenfreno, delincuencia, prodigalidad o, por el contrario, extrema pobreza” (Heinich, 2001: 39) serán hitos frecuentes en las trayectorias de los creadores célebres, siempre narradas desde una singularidad incomprendida. En consonancia con este lugar en los márgenes, los artistas experimentan una serie de licencias y prerrogativas que sólo resultan admisibles en tanto mantengan dicho status excepcional. Como sintetiza H. Becker en su etnografía de los mundos del arte, “el mito romántico del artista sugiere que las personas que tienen ese talento no pueden estar sujetas a las limitaciones que se imponen a los otros miembros de la sociedad: tenemos que permitirles violar reglas de decoro, corrección y sentido común que todos los demás deben respetar a riesgo de ser castigados. El mito sugiere que, a cambio, la sociedad recibe un trabajo extraordinario y muy valioso” (Becker, 2008: 32).

Esta identificación con la figura del artista como sujeto excéntrico —es decir, que está fuera del centro— aparece en las voces de diversos creadores de la escena local, sin distinciones de género ni de edad. “*Los artistas somos niños que sobrevivimos*—afirma una artista que ronda los cuarenta años—. *Si un niño hace lo que le gusta y le dices que no lo haga, lo va a hacer igual*. [...] Los artistas se siguen tirando al piso y están a salvo de las opiniones ajenas ya que se les justifica por ser artistas”. Nuestros entrevistados perciben libertades particulares a la hora de vestirse, de opinar, de rebelarse frente a las imposiciones o de estructurar los tiempos y lugares de trabajo; así como también se sienten ajenos y desconectados respecto de diversas prácticas que son frecuentes para el “común de los mortales”: la farándula y los matinales, las preocupaciones estrictamente comerciales, o las modas de consumo. Todo ello, continúa la misma artista, “*nos brinda sanidad mental, justamente porque no nos reprimimos respecto de las cosas que nos dan placer y disfrutamos de lo que para otros es excentricidad. Logramos conjugar ese universo de juego con el mundo adulto y las responsabilidades*”.

De acuerdo a otro artista visual de mediana carrera, quien se desempeña además como profesor universitario, estas singularidades que situaban al ejercicio artístico fuera del dominio del trabajo han entrado en crisis en los últimos años: “*La ética del trabajo como un signo de dignidad se está introduciendo en el mundo del arte*”, afirma, a la vez que lamenta el retroceso de las extravagancias de antaño. “*Mis alumnos se sienten ofendidos constantemente por cosas que en mi época uno pedía para distinguirse de los demás. A uno le gustaba ver cosas con sangre porque recordabas que tu tía no podía soportarlo, pues asociaba la sangre y la*

*crueldad; a ti te gustaba debido a que eres artista y estás por encima las concepciones de lo bueno, lo malo o lo cruel.* En su opinión, ser artista abre las puertas a una forma de vida más libre y licenciosa, pero cuyo precio es asumir un lugar incómodo en el mundo social. "No puedes ser bueno, agradable, amable y respetuoso si decides ser libre; tienes que elegir", concluye.

#### La excepción como privilegio

Desde la otra vereda, algunos de los artistas que participaron de nuestra investigación observan el trabajo artístico como una condición minoritaria. "No creo en la idea del artista en tanto ser excepcional dentro de la sociedad que puede dictar qué es la verdad— señala otra artista entrevistada—. En lugar de autoproporcionarse una visión privilegiada, me parece que más bien dedicarse al arte es un privilegio". Aunque las matrículas universitarias en arte han aumentado en las últimas décadas, todavía la decisión de estudiar una carrera artística es percibida como una posibilidad socialmente restringida, puesto que quienes ingresan a ella son, en definitiva, quienes pueden priorizar la propia vocación antes que la obtención de un medio de subsistencia. Del mismo modo, no todos los que cursan estudios en arte llegan a ser, efectivamente, artistas: en el camino se imponen numerosos filtros, la mayor parte de ellos referidos a las condiciones materiales. Y es que los circuitos artísticos de la escena local no son un asunto de masas: "El arte y el coleccionismo están estrechamente vinculados a las clases sociales en Chile", concluye la misma artista, quien ha optado por mantenerse al margen.

Conscientes de que el límite entre el goce y el trabajo es difuso, los artistas disfrutan ampliamente los privilegios que acompañan su estilo de vida. "Normalmente un descanso para alguien podría ser tomar clases de arte cuando, en realidad, yo trabajo en eso", señala una artista de mediana trayectoria. "Uno habla de sus instrumentos de trabajo cuando, en realidad, son juguetes", dice, en la misma línea, una pintora joven. Así todos buscan momentos libres en la semana para poder dedicarlos a sus producciones personales, incluyendo las noches y los fines de semana. "En mi vida las vacaciones, los feriados y fines de semana históricamente han sido: «Qué rico! Voy a poder ir más al taller»". Esta presencia del disfrute en la vida laboral cobra aún mayor valor por el hecho de ser exclusiva; posible sólo para unos pocos que se sitúan "fuera" del sistema. Con cierta irreverencia, un artista resume así su malestar respecto de los días festivos: "Me molestan los feriados porque todos los huevones están en lo mismo, mientras que para mí era una conquista estar un día lunes a las 11 de la mañana sentado donde quisiera. Me encanta la idea de ser el único". De la misma forma, un joven creador reflexiona acerca de la indistinción del tiempo en su vida, comparándose con los demás trabajadores: "Un lugar común entre las personas es lamentarse de los lunes, mientras que para mí no es un día especialmente fatal. Los feriados son completamente inútiles porque mi rutina se sostiene sobre días que parecen feriados. Usualmente digo que vivo de vacaciones, pero al mismo tiempo las vacaciones no existen formalmente". De este modo, tanto en términos de los contenidos como de las formas en que se ejerce, el trabajo artístico es pensado por los creadores como una práctica atípica que no se rige por las convenciones sociales. En ocasiones, incluso, la reflexión que los artistas realizan sobre sus propios privilegios y excepciones contribuye a consolidar un imaginario en el que arte y trabajo resultan excluyentes. "Hay que hacerse cargo cuando tu vida es infinita e injustamente mejor que las de otras personas"—apunta uno de nuestros entrevistados—. Si dices: «Estuve trabajando 8 horas en el taller al igual que tú que estuviste trabajando en la construcción», me parece una falta de respeto. Ambos trabajaron 8 horas, si quieres llamarlo así, pero no es lo mismo. Esta persona se sacó la mierda por un sueldo horrible y tiene la espalda destrozada mientras tú estuviste dibujando o pintando".

En los tiempos que corren, ciertos elementos del estilo de vida de los artistas parecen haber permeado otros sectores de la sociedad. Ello no sólo guarda relación con el incremento de las carreras de arte —concluye un artista—, sino también con la incidencia de las tecnologías. Hoy en día, muchas operaciones originarias de las artes visuales son replicadas en nuevos contextos y para diversos propósitos, y ciertas libertades asociadas a la vida de los artistas resultan también deseables para otros ámbitos sociales. Esta «democratización» del modelo artístico es observada con cierto resquemor por parte de algunos creadores: "En la medida en que el ocio está repartido en todas partes, se pierde su intensidad para las personas que hicimos de eso nuestra vida. También les debía pasar a los rastafaris cuando ven que todos tienen dreadlocks. Ven a un oficinista con dreadlocks y dicen: «¿Cómo es posible?»", nos comenta uno de nuestros entrevistados. Observamos que, para algunos, hay un fluido tránsito de lo exclusivo a lo excluyente, puesto que las fronteras del campo artístico —y su estilo de vida— aparecen como muros de contención a defender. Para otros, en cambio, la democratización de este tipo de prácticas aparece como algo deseable y positivo: "El modelo de vida de un artista debería ser mucho más referencial en el campo de la innovación", sostiene una artista, quien observa en estas prácticas de trabajo una forma divergente y no compartmentalizada de pensamiento que puede resultar productiva también para otras disciplinas.

#### Trabajadores a la intemperie

Pero los artistas bien saben que estos distendidos modos de trabajo traen consigo numerosas dificultades. La singularidad del régimen artístico también se materializa, a menudo, en una condición de persona singular frente a la contingencia, operando de modo individual y desprovisto de toda garantía de seguridad social. Así como no conocen las vacaciones ni los feriados, muchos artistas tampoco poseen contratos indefinidos, cotizaciones previsionales para la vejez o cobertura de salud. La excepción se experimenta, en este sentido, como una carencia, y resulta preciso que los creadores desplieguen estrategias informales para enfrentar la desprotección social. Muchos subrayan la necesidad de ser organizados con las finanzas, y la casi obligatoriedad de complementar ingresos con empleos más estables y convencionales. Paradójicamente, cuando los demás sectores sociales buscar replicar el estilo de vida de los artistas, obtienen antes que nada este estado de intemperie social: detrás de las relucientes palabras en inglés que nombran las nuevas prácticas laborales de la "economía creativa" —con sus regímenes *freelance* y sus espacios de *coworking*— se reproducen formas desreguladas de trabajo que tienden a la autoexplotación y a la precariedad. Como han señalado Boltansky y Chiapello en el ya clásico texto *El nuevo espíritu del capitalismo* (2002), el sistema ha fagocitado y vuelto funcional a sí mismo una de las fuentes de malestar y crítica: las nuevas formas del capitalismo han absorbido aquellas apelaciones que señalaban que la vida era más que el trabajo, que era necesario contar con formas más flexibles de estructurar el tiempo o que era fundamental sentirse realizado en la propia vocación. De esta manera, la creatividad y la autonomía pasaron de ser defectos u obstáculos para el desempeño laboral a constituir verdaderas exigencias a los trabajadores, que el nuevo paradigma productiviza en su propio beneficio. Como apunta R. Zafra, el «entusiasmo» inducido por el sistema "se ha convertido en herramienta capitalista que permite mantener la velocidad productiva, esconder el conflicto bajo una máscara de motivación capaz de mantener las exigencias de la producción a menor coste" (2017: 31-2).

Respecto de otros campos culturales próximos, como la música o el cine, los artistas visuales expresan estos discursos de singularidad de un modo más exacerbado o puro, tal vez porque se trata de una disciplina alejada de la industria y con más resistencia al trabajo colectivo. También se trata de una identidad más estable y totalizante que en otros campos, donde la práctica artística, al menos en el discurso público, se concibe más como un *hacer* —escribir, hacer películas— que como una *esencia* —ser poeta, ser cineasta—. Los artistas visuales no temen definirse como artistas 24 horas al día, e incluso señalan no poder escapar de esa mirada de artista que llevan consigo. No es de nuestro interés denunciar, como lo hiciera Bourdieu en sus escritos sobre los campos artísticos (2002a), el carácter ilusorio de estas creencias colectivas, sino enfatizar el hecho de que la profusa circulación de estos discursos ha permitido imaginar la práctica artística —dentro y fuera del mundo del arte— como un *no trabajo*. Así, ya sea como excentricidad, como privilegio o como carencia, la identidad laboral de los artistas visuales se encuentra intimamente ligada a la noción de excepción.

\*Ilustración destacada por Joaquín Cociña

#### Referencias

- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre. (2002) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montressor.
- Heinich, Nathalie. (2001) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wiseman, Boris. (2007) *Lévi-Strauss, antropología y estética*. UK: Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. (1971) «Introducción a la obra de M. Mauss», en *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos.
- Becker, Howard. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Duchamp, Marcel (1957). «The Creative Act / Apropos of Readymades» in Selz and Stiles (eds), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: Univ. of California Press, 1996. Pp. 818-820.
- Zafra, Remedios (2017) *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

## También te puede interesar

### Artículos

Alejandra Villasmil • 04.06.2015

#### **LA GUERRA SILENCIOSA E IMPOSIBLE DE IVÁN NAVARRO. PRIMERA RETROSPECTIVA EN CHILE**

Pese a ser uno de los artistas chilenos contemporáneos más destacados a nivel internacional, desde que se asentó en Nueva York a finales de la década de los 90 Iván Navarro había estado presentando su obra...

### Noticias

Artishock • 12.01.2021

#### **SENDEROS TRANSVERSALES. 32 ARTISTAS HOMENAJEAN A EDUARDO VILCHES**

Desde el 11 de noviembre de 2020 y hasta el pasado 8 de enero, la Galería Gabriela Mistral del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio homenajeó al artista con la muestra...

### Noticias

Artishock • 25.03.2013

#### **JOSÉ PEDRO GODOY: THE BELOVED**

La galería White Box presenta la primera muestra individual en Nueva York del artista chileno José Pedro Godoy, bajo el título The Beloved. Curada por Yael Ronnenblut, la exhibición presenta un conjunto de obras representativas...

**Lo mejor de Artishock directo en tu buzón, cada quince días.**

[Correo Electrónico](#)

[SUSCRÍBEME](#)

Somos la revista digital de arte contemporáneo más vista en Chile y uno de los sitios web sobre arte más visitados en Iberoamérica

[Contáctanos](#)

[Facebook](#)

[Quiénes Somos](#)

[Twitter](#)

[Términos legales](#)

[Instagram](#)

© 2021. Artishock.

## EL ELOGIO DE LA PEREZA

Como artista, he aprendido tanto de Oriente (socialismo) como de Occidente (capitalismo). Por supuesto, ahora que las fronteras y los sistemas políticos han cambiado, esa experiencia ya no será posible. Pero lo que he aprendido de ese diálogo, se queda conmigo. Mi observación y conocimiento del arte occidental me ha llevado últimamente a la conclusión de que el arte ya no puede existir en Occidente. Esto no es para decir que no lo pueda haber. ¿Por qué el arte ya no puede existir en Occidente? La respuesta es sencilla. Lxs artistxs de Occidente no son perezosxs. Lxs artistxs de Oriente son perezosxs; si lo seguirán siendo ahora que ya no son artistxs de Oriente, está por ver.

La pereza es la ausencia de movimiento y pensamiento, el tiempo mudo, la amnesia total. También es la indiferencia, la mirada fija en nada, la no actividad, la impotencia. Es pura estupidez, tiempo de sufrimiento, concentración inútil. Esas virtudes de la pereza son factores importantes en el arte. No basta conocer la pereza, hay que practicarla y perfeccionarla.

Lxs artistxs de Occidente no son perezosxs y, por tanto, no son artistxs, sino productorxs de algo... Su implicación en asuntos sin importancia, como la producción, la promoción, el sistema de galerías, el sistema de museos, el sistema de competición (quién es lxs primerx), su preocupación por los objetos, todo eso lxs aleja de la pereza, del arte. Al igual que el dinero es papel, una galería es una habitación.

Lxs artistxs de Oriente eran perezosxs y pobrxs porque no existía todo el sistema de factores insignificantes. Por lo tanto, tenían tiempo suficiente para concentrarse en el arte y en la pereza. Incluso cuando producían arte, sabían que era en vano, que no era nada.

Lxs artistxs de Occidente podrían aprender sobre la pereza, pero no lo hicieron. Dos grandes artistas del siglo XX trataron la cuestión de la pereza, tanto en términos prácticos como teóricos: Duchamp y Malevich.

Duchamp nunca habló realmente de la pereza, sino de la indiferencia y el no trabajo. Cuando Pierre Cabanne le preguntó qué era lo que más le gustaba en la vida, Duchamp respondió "En primer lugar, haber tenido suerte. Porque básicamente nunca he trabajado para vivir. Considero que trabajar para vivir es algo imbécil desde el punto de vista económico. Espero que algún día podamos vivir sin estar obligadxs a trabajar. Gracias a mi suerte, pude arreglármelas sin mojarme".

Malevich escribió un texto titulado "La pereza, la verdadera verdad de la humanidad" (1921). En él criticaba el capitalismo porque permitía que sólo un pequeño número de capitalistxs fueran perezosxs, pero también el socialismo porque todo el movimiento se basaba en el trabajo y no en la pereza. Citando: "La gente tiene miedo de la pereza y persigue a lxs que la aceptan, y siempre ocurre porque nadie se da cuenta de que la pereza es la verdad; ha sido tachada como la madre de todos los vicios, pero en realidad es la madre de la vida. El socialismo trae la liberación en el inconsciente, desprecia la pereza sin darse cuenta de que fue la pereza la que lo hizo nacer; en su insensatez, el hijo desprecia a su madre como madre de todos los vicios y no quiere quitarse la marca; en esta breve nota quiero quitarle la marca de la vergüenza a la pereza y pronunciarla no como la madre de todos los vicios, sino como la madre de la perfección".

Finalmente, para ser perezoso y concluir: no hay arte sin pereza.

**EL TRABAJO ES UNA ENFERMEDAD - KARL MARX**  
Mladen Stilinović

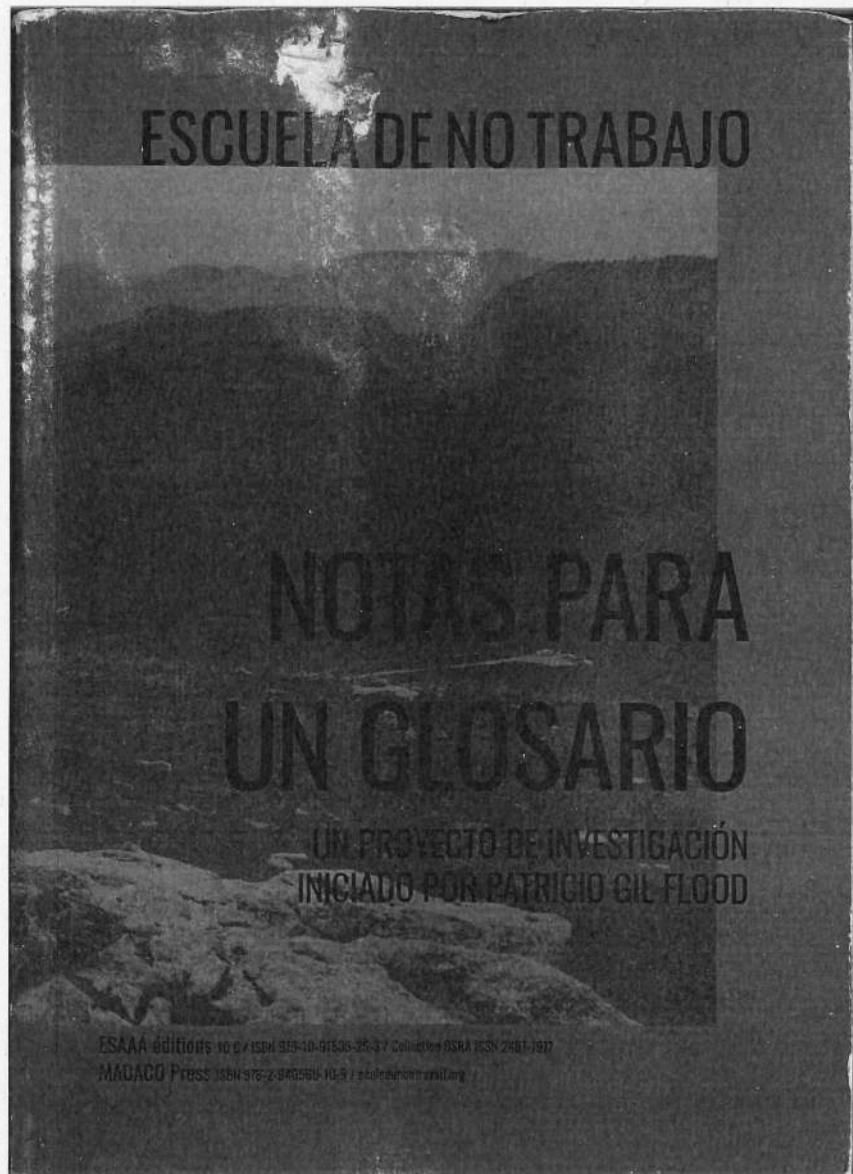
**EL TRABAJO ES UNA DESGRACIA**  
Vlado Martek

Mladen Stilinović



*la copia original ha sido descargada en  
<https://documentamusac.org/>*

*traducido por matteo demaria  
con el apoyo de deepl.com  
octubre de 2021  
madrid*



*Escuela de no trabajo - Notas para un glosario*

Autores: Andrea Fagioli, Begoña Cuquejo, Cristian Ureña, Eduardo Cruces, Ezequiel Valicenti, Guillermina Mongan, Julie Marmet, Leonel Fernandez Pinola, Lucas Daglio, Louise Mestrallet et Chris Valens, Madeleine Dymond, Marcela Sinclair, Nacho Marciano, Noemí Alberganti, Patricio Gil Flood, Sabrina Fernandez, Sara McLaren, Sebastian Astorga y Tali Serruya.

Relecturas: Mabe Bethonico, Sebastian Astorga, Sara McLaren, Patricio Gil Flood, Camille Garnier Paraboschi, David Zerbib.

Traducción: María Perez, Sara McLaren, Patricio Gil Flood.

Concepción gráfica: MACACO Press.

Co-edición: ESAAA éditions et MACACO Press

École supérieure d'art Annecy Alpes  
52 bis, rue des Marquisats  
74000 Annecy  
France  
ISBN 979-10-91505-25-3  
Collection DSRA ISSN 2497-7977

MACACO Press  
Rue des Vieux-Grenadiers 10  
1205 Genève  
Suisse  
ISBN 978-2-940568-10-9

Depósito legal: enero 2021

El artista Patricio Gil Flood participó en el DSRA 2016-2019, Diploma Superior en Investigación Artística, como parte del proyecto *Effondrement des Alpes* (Colapso de los Alpes), apoyado por el programa transfronterizo Interreg Francia-Suiza 2014-2020.

Esta publicación está libre de derechos, uso e impresión, para todos los autores mencionados que forman parte del proceso de investigación colectiva *Escuela del No Trabajo - Notas para un Glosario*. Se permite compartir, la publicación se puede copiar, distribuir y divulgar públicamente. El conocimiento y las expresiones artísticas producidas a partir de elementos anteriores y contemporáneos –gracias a las redes difusas en las qué participamos–, se componen de piezas, mezclas, vivencias colectivas; cada uno los recomponen de manera original, pero no se puede atribuir su propiedad total y por tanto excluir a otros de su uso o reproducción.

Copyright (c) ESAAA éditions, MACACO Press, Andrea Fagioli, Begoña Cuquejo, Cristian Ureña, Eduardo Cruces, Ezequiel Valicenti, Guillermina Mongan, Julie Marmet, Leonel Fernandez Pinola, Lucas Daglio, Louise Mestrallet et Chris Valens, Madeleine Dymond, Marcela Sinclair, Nacho Marciano, Noemí Alberganti, Patricio Gil Flood, Sabrina Fernandez, Sara McLaren, Sebastian Astorga y Tali Serruya.

ESA  
AA école supérieure d'art  
annecy alpes



**CON-TEXTOS DE**

Andrea Fagioli  
Begoña Cuquejo  
Cristian Ureña  
Eduardo Cruces  
Ezequiel Valicenti  
Guillermina Mongan  
Julie Marmet  
Leonel Fernández Pinola  
Lucas Daglio  
Louise Mestrallet y Chris Valens  
Madeleyne Dymond  
Marcela Sinclair  
Nacho Marciano  
Noemí Alberganti  
Patricio Gil Flood  
Sabrina Fernández Casas  
Sara McLaren  
Sebastian Astorga  
Tali Serruya

## Entretenimiento

Miro las series americanas y virtualmente me convierto en un apasionado trabajador, soy el detective que no necesita vida social, el médico que vive en el hospital y estudia casos extraños durante la noche para salvar a un paciente terminal, soy el boxeador que se supera a sí mismo y no para de entrenar; el abogado de lengua fina que construye argumentos irrefutables. Soy ese ser enfocado y creado para hacer y ser eso y solo eso. Un profesional.

El entretenimiento es una forma de culto al trabajo, el no trabajo pensado para glorificar una vida enfocada al trabajo. Dentro del lenguaje del entretenimiento, la pasión, cercana a la obsesión, es buena si está dirigida al trabajo.

L.D.

Ver también: *Artista / Staycation / Hechizo*

## Vida y trabajo

Utilizar el tiempo para completarse o para ser algo muy específico.

El trabajo implica, se supone, profesionalización, dedicación específica.

La vida implica experiencia y diversidad compartida para la comprensión amplificada.

En estos términos, vida y trabajo son conceptos antagónicos.

L.D.

Ver también: *Aprender / Tiempo de recreo / Economía de sandwich / Trabajo y patrimonio*

## ¿Cuándo trabajo realmente?

Cuando camino por la mañana rumbo a la playa, y paseo con mi mente por otros rostros, descanso en conversaciones ajenas o tomo conciencia de la superficie de mis pies ocupando intermitentemente la tierra. Cuando la mente inicia su propia deriva, teje sus conexiones imprevistas. Incluso en el caos de la ciudad mi mente se sincroniza a sí misma e interactúa con el entorno de manera más profunda que sentado en mi mesa de trabajo. En mi mesa de trabajo todo es tedio, quietud somnolienta, todo tiene un marco contenedor, todo es distracción inútil, todo es interferencia y ruido.

L.D.

Ver también: *Trópicos / Beneficios del no trabajo / Tiempo disminuido / Flexibilización*

## Aprender a no trabajar

Hace falta aprender a no trabajar. Pero también hace falta pensar qué significa no trabajaren el momento en que trabajamos con todo gusto, porque es algo que nos llena, nos da status y/o nos complace. O cuando lo hacemos gratis —mucho— para quizás conseguir un trabajo (*¿verdadero habría que agregar?*). Inclusive uno piola, en la academia o en el mundo del arte.

Pero más en general, hace falta pensar cómo paramos, ya que nos sacan el jugo hasta cuando nos rascamos y chusmeamos a ex compañeros de la escuela en las redes sociales, cuando buscamos un regalo para les gordes en internet y, también, cuando miramos porno. ¡Inclusive cuando escribimos contra el trabajo!

Antes las cosas estaban más claras, o, tal vez, algunos supieron contarlas de una manera tal que parecieran más claras. Por un tiempo funcionó, por lo menos para no estar tan perdidos a la hora de pensar la dimensión colectiva. Un señor de barba escribió en algún momento, por ahí en 1800, que para que existiera ese sistema de producción/explotación que tanto le llamaba la atención —y frente al cual se posicionaba como militante— se necesitaban dos personajes y una relación que les uniera: uné que sonríe con ínfulas y avanza impetuoso, el otro que lo hace con recelo, reluciente, como quien ha llevado al mercado su propio pellejo y no puede esperar sino una cosa: que se lo curtan. En las décadas posteriores fue relativamente fácil autocolocarse en uno de los dos bandos. O elegir con cuál empatizar.

No la tuvieron tan fácil. Antes nos apalearon ¡y de lo lindo! Despues tuvieron que quemarnos la cabeza para que laburáramos. No fueron suficientes la picota, el látigo, la horca y sus homólogos contemporáneos –porque sí, siguen existiendo–, tuvieron que construir con nuestras almas barrotes para encerrarnos. Tuvieron que llenar los corazones con la idea de que trabajar es importante, que en el trabajo el hombre se realiza –¿y las mujeres, que siempre se rompieron el culo en casa y afuera?–, que “arbeit macht frei”. Y una extraña locura se ha apoderado de nosotros: el amor al trabajo, la pasión moribunda por el trabajo, llevada hasta el agotamiento de las fuerzas vitales, nuestras y de nuestros hijos.

Pero tampoco fue suficiente, trataron de involucrarnos. Y por supuesto nos siguen quemando la cabeza. Para nuestro propio bien, obviamente, debemos dejar de lado el resentimiento. El mundo es otro... hay que esforzarse para surgir, les pobres son vagos y por eso son pobres. El que no quiere trabajar no es como uno (ellos no dicen “une”), la gente de bien labura, se parte el lomo, entiende cuando es hora de apretar el cinturón para levantar los países. La gente como uno no hace paros. La gente como uno no se hace millonaria, pero tiene vocación ¡Agarren la pala! ¡Vayan a laburar, vagos (tampoco dicen “vagues”) de mierda! Como si estuviera mal no tener ganas de regalar tu vida –¡sangre, músculos y cerebro! Y mucho más– y no fuera, al contrario, el deseo más natural del mundo.

Pero cuando nos quieren seducir el discurso cambia: ahí el cuento es otro. Nos dicen que si escogemos bien a quién confiamos nuestros dólares/euros (no monedas plebeyas please...) podemos llegar a ser atletas de las tres de la tarde. ¡Muy apetitoso, hay que reconocerlo! Ahí les otras deberían trabajar para nosotros. Pero, si para seducirnos nos dicen

que podemos llegar a no trabajar ¿el trabajo es bueno o es malo? Si podemos darnos el lujo de ser vagues sin ser pobres, porque tenemos una renta ¿se cae la mierda que parecía consustancial a la vagancia? ¿La mierda es la falta de ganas de trabajar o la falta de plata?

No trabajar es otra cosa. No se trata de que otros lo hagan para nosotros. Tampoco significa dejar de crear las condiciones para que esos seres perdidos en la naturaleza, que somos los humanos, podamos crear un pseudoambiente donde no-morir.

Es urgente aprender a no trabajar para dejar de ser esos gerentes de la pobreza que nos obligan a ser. Esas minas vivientes en que nos convirtieron. Depositos orgánicos de datos que vienen a extraer con diversos y refinados medios.

Hace falta entender cómo les aguamos la fiesta o, más humildemente, si es posible aguársela. Si ganaron definitivamente –game, set, match– o no. Porque si no le arruinamos la fiesta a ellos, no vamos a poder no trabajar. Eso significa vivir para ellos. Y, ya que estamos, también deberíamos pensar quiénes son ellos, porque no es para nada descontado. Y, de paso, quiénes somos nosotros.

A.F.

Ver tambien: *Escurridizo / Extralegal / Desindustrialización / Recursoar*

## Flexibilización

Un término asociado con el neoliberalismo, o que más bien ha sido robado por el neoliberalismo. Queríamos tener la posibilidad de elegir, cuándo y dónde realizar nuestras actividades y cómo usar nuestro tiempo. El problema es que los marcos legales extraen ese poder de decisión a las personas, para ponerlo en manos de patronales que explotan nuestra tiempo en ventaja de una acumulación de capital.

P.G.F.

Ver también: *Remuneración / Hechizo / Desindustrialización / Buen vivir / Casa*

## Artista

*Los artistas de hoy son, en el mejor de los casos, trabajadores intelectuales independientes de punta, en el peor de los casos, individuos prácticamente incapaces de no identificarse con el deseo devorador de trabajar sin cesar, neuróticos que implementan una serie de prácticas que coinciden con bastante precisión con los requisitos del capitalismo neoliberal, depredador y en constante cambio. Los artistas son personas que actúan, se comunican e innovan de la misma manera que aquellos que pasan sus días tratando de capitalizar cada intercambio de la vida cotidiana. No ofrecen ninguna alternativa. (Liam Gillick).*

L.M. et CH.V.

Ver también: *Economía de proyecto / Diógenes de Snoope / Apariencia / Time management / Flexibilización*

## Artista

Texto de respuesta a Liam Gillick

Querido Liam

Tienes razón. Esta definición se aplica a algunos artistas. A menudo, aquellos que trabajan para la institución o para el mercado del arte. Se convierten en agentes del Gran Capital, y la esencia de esta profesión se está diluyendo. Sin embargo, incluso dentro del cuerpo de artistas, hay quienes luchan contra este sistema.

Hoy es el 27 de marzo de 2020, el décimo día de encierro después de la crisis de salud de Covid-19 en Bélgica y gran parte de Europa.

El desempleo técnico afecta a una gran parte de los trabajadores en todos los sectores, incluidos los artistas que ven sus exposiciones, sus espectáculos cancelados, la imposibilidad de acceder a sus talleres. Sin embargo, no están desempleados, nunca se ha puesto en línea tanto contenido cultural, de forma gratuita, como desde el comienzo de este encierro. O tal vez solo sea más visible, ya que las personas pasan más tiempo en Internet para mantenerse ocupadas. Sin lugar a dudas, algunos buscan ser más visibles, para la continuación, « llamar la atención ». Otros continúan como siempre lo han hecho. Otros finalmente tienen el tiempo necesario para crear, fuera de su trabajo de alimentario suspendido o rehacer los dossiers a enviar que se posponen. El futuro es incierto (siempre lo ha sido), pero tal vez les permita hacer preguntas sobre cómo funcionan y por qué. ¿Y cómo? ¿Y para quien? ¿Y cómo puede ser compensado por el valor razonable del trabajo proporcionado?

Quizás esto presente la ayuda mutua, el apoyo colectivo.

entre pares, para cuestionar el sistema de arte y la explotación (autoexplotación muy a menudo) que sufren los artistas. Pensar en un sistema de solidaridad para financiar a los artistas, y no solo a ellos, por supuesto, para todas las profesiones que son precarias. No sé. Veremos.

Mientras tanto, te mando un beso, cuídate.

Louise

L.M.

Ver también: *Economía de proyecto / Diógenes de Sinope / Apariencia / Time management / Flexibilización*

## **Remuneración**

*Todo está cancelado.*

*Frente al cierre, nuestros cuerpos se enfrentan a un trauma por desbordamiento.*

*Mientras todos estamos un tiempo parados, no tenemos miedo de no hacer nada.*

*Juntos, incluso podríamos decidir nada hacer.*

Desde hace algún tiempo, la llamada escena de las artes visuales parece estar bajo el efecto de un doble movimiento contradictorio. Por un lado, somos testigos de una fuerte dinámica de profesionalización a través de los procesos administrativos de la obra del artista; por otro lado, la no regulación y la no remuneración de las prácticas artísticas impiden que esta actividad sea realmente considerada como trabajo. En Suiza, la economía del arte (particularmente para estructuras autogestionadas o alternativas, pero también para instituciones bien establecidas) casi siempre se basa en el trabajo gratuito. En un sistema donde el artista es visto como una vocación, justificando una obra por amor, la producción de contenido artístico se remunera comúnmente en forma de exposición y visibilidad de la obra. Por lo tanto, las prácticas artísticas se construyen económicamente como actividades a tiempo parcial, consideradas como semicompromisos: estructuralmente no se consideran viables a largo plazo. Sin embargo, aunque la obra del artista es intermitente en términos de ingresos, no es intermitente en el tiempo. Podríamos hablar así de una bioeconomía del arte.

En diversos contextos, se han formado colectivos artísticos, activistas y políticos para exigir mejores condiciones de

trabajo y de vida para los artistas, siendo la demanda transversal la de recibir un pago por su trabajo creativo. Las iniciativas tienen como objetivo combatir el silencio que rodea la remuneración en las artes visuales, sensibilizar al público sobre las condiciones de trabajo, desafiar a las autoridades políticas y/o iniciar con ellas la creación de estructuras de regulación y remuneración del trabajo artístico.

La introducción de tales medidas plantea muchas preguntas dependiendo de la ubicación de las discusiones. En el contexto de los debates políticos, las preguntas se relacionan con la forma de establecer tales regulaciones sin inducir un control demasiado firme sobre artistas o proyectos, así como con la integración de los actores en el proceso de creación de políticas públicas. Dentro de la escena del arte contemporáneo, uno cuestiona ética e ideológicamente los efectos que dicha política puede tener en los diferentes regímenes de apoyo, en la producción artística, en los propios artistas. Nos preguntamos si el arte debería entrar definitivamente en la lógica neoliberal del mercado y la organización del trabajo. En los debates extendidos a la sociedad en su conjunto, la remuneración del trabajo artístico plantea preguntas sobre la legitimidad del artista a ser remunerado, el valor y la utilidad del arte, provocando un profundo cuestionamiento de El valor del trabajo.

Para mí, pedir un cambio en la situación de los trabajadores del arte puede entenderse como un paso hacia una redefinición del concepto mismo de trabajo en la sociedad neoliberal contemporánea. Al tomar la remuneración del trabajo artístico como un medio (y no como un fin), se hace posible ir más allá y plantear el trabajo del artista como un paradigma de trabajo en el sistema neoliberal contemporáneo. Un paradigma en vocabulario, práctica, forma, así como en ideología. Actualmente, los modos de organización del trabajo

artístico están en gran medida alineados con las tendencias neoliberales de aprehensión del trabajo (no regulación de la actividad, hiperflexibilidad contractual, autoemprendimiento), de modo que el creador parece representar la nueva figura ideal-típica del trabajador capitalista. Una reflexión sobre el arte y la cultura como obra, desde el punto de vista de la remuneración, es interesante tanto para los artistas como para todos los demás campos. Al percibir que el arte tiene un valor paradigmático, pensar en el estado del trabajo en el arte hace posible informar y repensar el sistema de trabajo de manera más general. Observamos, además, que la intermitencia es un modelo que las instituciones políticas son reacias a explorar (en Suiza), o tienden a disminuir (en Francia), como por temor a que otros sectores se inspiren y cuestionen a su vez, su relación con el trabajo y los salarios, como si el arte tuviera un valor ejemplar.

Pensar la actividad artística como un trabajo materialmente viable se convierte así en una manera de embarcarse en una transición desde el modelo actual de organización de la vida en torno al trabajo, a una sociedad no solo centrada en la trilogía de producción-acumulación-consumo, que luego sería compatible con actividades no relacionadas con el mercado.

Pensar en la remuneración de la práctica artística en un contexto de decrecimiento nos permite repensar el valor asignado a la actividad. La aprehensión del artista como trabajador contribuye a redefinir las nociones de lo que es el trabajo. ¿Y quien puede ser artista?

La implementación de modos de regulación del trabajo artístico, por lo tanto, participa en una reflexión más amplia, contra la hegemonía del trabajo y por una remuneración de acuerdo con principios distintos de los de la concepción neoliberal, siguiendo, por ejemplo, el modelo de Ingreso

Básico Incondicional. Dar a los artistas el estatus de trabajador anularía la ética laboral prevaleciente, la presunción de necesidad, la conveniencia del trabajo y se opondría a la idea de extenuación y utilidad como legitimación del ingreso. Repensar el estatus del artista a través de su remuneración puede ser uno de los caminos a seguir para prever estilos de vida y resistencia dentro del sistema capitalista.

J.M.

Ver también: *Escurridizo / Incierta / Economy de sandwich / Time management / Plagio / Vida y trabajo*

## Permacultura

Sistema de principios de diseño agrícola, social, político y económico con la filosofía de trabajar con, y no en contra de la naturaleza; de observación prolongada y reflexiva, en lugar de labores prolongadas e inconscientes.

Principios éticos de la permacultura:

- Cuidado de la Tierra: conservación del suelo y subsuelo, los bosques, el agua y el aire.
- Cuidado de las personas: ocuparse de sí mism@, de los familiares, parientes y de la comunidad.
- Repartición justa: redistribución de los excedentes (límites al consumo y a la reproducción).

Como la naturaleza suele mantenerse por si misma, la permacultura se basa en utilizar la menor cantidad de neguentropía para obtener los mejores resultados.

Principio de sistemas: Todos los sistemas por naturaleza están destinados a desordenarse.

Entropía: energía liberada por el proceso de los sistemas.

Neguentropía o entropía negativa: energía que requiere un sistema para no descomponerse

*Busca lo más vital, no más  
Lo que es necesidad no más  
Y olvídate de la preocupación  
Tan sólo, lo muy esencial  
Para vivir sin batallar  
Y la naturaleza te lo da*

*Busca lo más vital no más  
Lo que has de precisar no más  
Nunca del trabajo hay que abusar  
Si buscas lo mas esencial  
Sin nada más ambicionar  
Mamá naturaleza te lo da*

Baloo, El libro de la selva, Walt Disney Pictures

¿Funciona esto para la vida fuera del trópico?

C.U.

Ver también: *No hacer nada / Aprender a no trabajar / El tiempo está de mi lado / Paraíso / Vida y trabajo*

## Permacultura

¿Como trasladar eso a otras disciplinas, sistemas? La *Escuela de no trabajo* toma la permacultura como un modo de hacer con el menor esfuerzo posible dentro de la cultura. Organizarse para desorganizarse, como método para dejarse influenciar, y dejarse ser.

P.G.F.

Ver también: *No hacer nada / Aprender a no trabajar / El tiempo está de mi lado / Paraíso / Vida y trabajo*

## Tiempo perdido

Un tiempo fugado tanto del imperio de la productividad como del mandato de disfrutar cada momento (qué esclavitud!).

M.S.

Ver también: *Utopia de mercado / Pausa / Escurridizo / Ocio*

## Vivir al ritmo del gato

Me despierto, salgo a caminar por la terraza, me acuesto al sol. Vuelve a dormir. Mira a los pájaros, gritando un poco. Vuelve a dormir. Los otros habitantes de la casa se levantan. Voy a comer un poco. Pídale que preparen algo para mí, mientras están acostados en el piso un poco. Voy a sentarme en un sillón al sol y dormirme. Contemplo un poco la sala cuando me despierto. Mordisquea un poco. Ir y venir en el apartamento. Quiero divertirme unos minutos con los demás locales, así que los estoy buscando. A veces funciona, corremos tras él. A veces me ignoran, así que vuelvo a dormir. Ya no hay sol en la terraza, pero voy a volver. Y luego, de hecho, no vuelvo. Y luego, de hecho, si salgo. Y me voy a casa. Y me voy a la cama.

L.M.

Ver también: *Siesta / Pausa / Animales / Staycation / Beneficios del no trabajo*



PROJECT SERIES:  
*MOVEABLE TYPE NO DOCUMENTA*



**PROJECT SERIES:  
MOVEABLE TYPE NO DOCUMENTA**

Introducción II. 5-6

Conversaciones:

- Hunsrückstrasse I. 8
- Friedrich-Ebert-Strasse I. 9
- Universität Kassel I. 10
- Langenbeckstrasse I. 11
- Friedrich-Ebert-Strasse I. 12
- Friedenskirche I. 13
- Rathaus I. 14
- Ludwig-Erhard-Strasse I. 15
- Am Gewende I. 16
- Reformschule I. 17

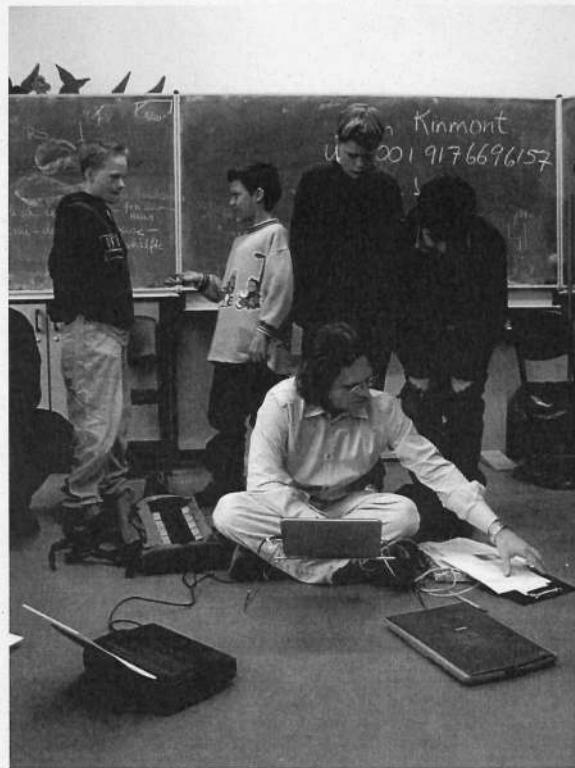
Algunas imágenes II. 2, 4, 7, 18-25, 27, 30

Anexo

- Algunos puntos de referencia cronológicos I. 26
- Propuesta de proyecto originaria I. 28-29

Colofón I. 30

Antinomian Press  
Sebastopol  
2011



## Introducción

La presente publicación incluye varios elementos relacionados con *Moveable Type No Documenta*<sup>1</sup>. En primer lugar, reproduce los textos de las conversaciones que mantuve con diez personas en Kassel y sus alrededores<sup>2</sup>. Estas conversaciones empezaban con un debate (normalmente en la casa delx participantx, pero también en una tienda, en una iglesia y en una escuela) sobre lo que consideraban significativo en su vida y cómo ese significado iba y venía. A continuación, debatimos si era posible entender ese sentido como arte y si había que entenderlo como tal. Después de un tiempo de discusión sobre la importante diferencia entre "puede" y "debe" en este contexto, se preguntó a lxs participantx cuál era la diferencia entre este sentido y lo que experimentaba en el museo.

Estas diez conversaciones, en alemán e inglés, fueron documentadas por mí y por elx traductorx mediante la toma de notas (sólo hablo un poco de alemán), las notas se compararon, y elx participantx y yo escribimos un texto de síntesis (en alemán e inglés) que luego fue corregido y editado por elx participantx. Una vez terminado, el texto se imprimió y se distribuyó en el barrio en el que se desarrolló la conversación. Pasé un día con cada participantx y las baterías de nuestra impresora determinaron el número de octavillas impresas y distribuidas ese día.

Durante las conversaciones expliqué algunos elementos de mi trabajo anterior, cómo elx participantx podía permanecer en el anonimato, y que sería invitado a las distintas inauguraciones de Documenta y recibiría un ejemplar del catálogo. También hablé de los precedentes de las piezas de conversación de Ian Wilson en galerías y museos, del trabajo de Mel Bochner y Seth Siegelaub con las publicaciones como espacio expositivo, y de algunas cuestiones generales en torno al arte y la vida cotidiana, desde Constable a Theodore Dreiser a Rikrit Tiravanija.

---

<sup>1</sup> Organizado para Documenta XI, del 8 de junio al 15 de septiembre de 2002, en Kassel, Alemania.

<sup>2</sup> Ningunx de lxs participantxs pertenecía al mundo del arte y la mayoría nunca había estado en Documenta (aunque Kassel se autodenomina "Documentastadt").

También intenté compartir con lxs participantxs lo que yo veía como algunas de las implicaciones de un proyecto de este tipo. Comienzo mis proyectos entendiendo que el arte consiste en prestar atención y ser conscientes de nuestra participación activa en la creación de significado. Tanto si Turner se aparta de un tema histórico para producir un cuadro sobre la luminosidad o las escenas de trabajo, como si Laurie Parsons coloca un montón de basura encontrado en una galería, ambxs utilizan un discurso artístico para redirigir nuestra atención y ayudarnos a ver cómo entendemos el objeto de arte. Esta reorientación de lo que se espera a algo nuevo nos obliga a considerar también cuestiones de valor: ¿lo valoramos? ¿Por qué está hecho? ¿Quién lo ha hecho? ¿Y para quién tiene valor?

Una vez que el foco de atención puede abandonar lo previsible y nuestra atención puede desplazarse hacia un esfuerzo por comprender la obra, y por comprender la comprensión misma, entonces el campo de lo que puede ser el arte se abre enormemente, ampliándose para incluir todos los ámbitos de la vida. Esta expansión también nos obliga a centrarnos en las decisiones que tomamos en este campo abierto. En el caso de *Moveable Type No Documenta*, mi elección fue redirigir nuestra atención a los significados que se estaban generando en Kassel y sus alrededores. Se trataba de hablar con la gente sobre el sentido de sus vidas, de ver cómo iban y venían mis y sus valoraciones de nuestro debate, de escuchar nuestra conversación mientras intentábamos incluir nuevas áreas de sentido en la idea del arte, y de ver también las áreas en las que la idea del arte fracasaba.

El proyecto consistía también en decir que, si podemos aceptar la idea de Ian Wilson de que la conversación es arte y las conversaciones con la gente de Kassel y sus alrededores son obras de arte, quizás podamos reconocer el sentido en lugares que no suelen estar incluidos en el ámbito del arte. Quizás el sentido de cada participantx pueda ser intercambiado y compartido. Quizás al enfocar el arte como una comprensión del entendimiento y del sentido que se encuentra y se comparte en la vida, podemos preguntarnos sobre el propósito del arte, sobre el propósito de exposiciones como Documenta. Si podemos ver el arte como algo relacionado con la creación de significado, ¿por qué tenemos Documenta? ¿No está ocurriendo ya, siempre, en Kassel y sus alrededores? Pero entonces, quizás, la exposición es simplemente un aparato para nuestra atención, un medio para ver y escuchar, y está ahí como un apoyo necesario debido a nuestra propia debilidad para prestar atención en la vida. Quizás la segunda parte del título de mi proyecto, "No Documenta", no era más que un ideal para la vida.

Ben Kinmont



El arte es comunicación con elx otrx, pero con comprensión. Es *lebenskunst*, donde sabes cómo vivir una vida llena con lo que tienes. Cuando estás en el museo experimentas un sumario de la vida, aspectos de la vida; en casa tienes el arte pero con la *zwischen töne* (literalmente, “los sonidos entre”). De una conversación en la casa de unx participantx.

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Hunsrückstrasse, Kassel,  
3 de abril de 2002.

La cosa más significativa para mí es que hay algunas cosas que no se pueden explicar y debes abrir tu mente a ellas. Debes decidir abrir tu mente antes de que la naturaleza te obligue a hacerlo. Si decides abrir tu mente, entonces es arte. Si la naturaleza te obliga, no lo es. Cuando estás en un museo, puedes decir siempre que no a la pieza y seguir avanzando; pero en la vida, si la ignoras, mueres. De unx participantx en su tienda.

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Friedrich-Ebert-Strasse, Kassel,  
4 de abril de 2002.

La ruptura con mi pareja es lo más significativo para mí en este momento, es mi centro de atención. Pero lo que tiene sentido en la vida siempre cambia en lo que es más urgente. Esta relación y la ruptura fueron arte, pero no durante la ruptura. Entonces no pude verlo como arte, sólo en retrospectiva. Creo que era arte porque se podía interpretar de muchas maneras diferentes y era conmovedor, emocional. En el museo puedes decidir cuánto te acercas al arte. Pero en la vida no puedes controlar el arte. De una conversación con unx participantx en un café.

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Universität Kassel, Restaurante "Pavillion", Kassel,  
5 de abril de 2002.

Lo más importante en mi vida son mis hijxs y, en la medida en que forman parte de la naturaleza, pueden considerarse arte. Pero no lxs considero así y presentarlxs como arte en el museo es una idiotez. Ambxs son creados, pero unx es de la naturaleza y el otro es artificial. En conversación con unx participantx en su casa.

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Langenbeckstrasse, Kassel,  
6 de abril de 2002.

No soy unx artista con mi familia, pero el proceso de unión con mis hijxs es lo más importante para mí, y este proceso entre nosotrxs podría entenderse como arte. En este sentido, supongo que mis hijxs son también *lebenskünstler*. Pero esto no es como el arte de un museo. El arte de un museo es un producto final y esto es un proceso. En conversación con unx participantx en su casa.

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Friedrich-Ebert-Strasse, Kassel,  
7 de abril de 2002.

1  
C  
E  
R  
1  
n

Lo más importante para mí es que hay algo más grande que yo, algo que conocemos a través de la confianza. Algunxs buscan este significado más profundo en la iglesia, mientras que otrxs (probablemente más) van ahora al museo. Sin embargo, no se puede decir que uno deba entender esta confianza como arte; pero sí se puede entender esta confianza y esta forma de vida como arte. De una conversación con unx participantx en su iglesia.

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Friedenskirche, Kassel,  
8 de abril de 2002.

Lo más importante para mí en mi vida fue tener la posibilidad de ir a la universidad. Ese tiempo me dio conocimientos y confianza y, como modificó mi comportamiento, tuvo consecuencias significativas en mi vida familiar y laboral. En aquel momento, también me pareció arte porque creía, y sigo creyendo, que las experiencias que tienen consecuencias y te ayudan a vivir tu vida deben considerarse arte. Digo esto como alguien que no está en el mundo del arte y no tiene que preocuparse por el beneficio económico de mi arte. De una conversación con unx participantx en su oficina.

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Rathaus, Kassel,  
9 de abril de 2002.

Dejé de trabajar como profesorx hace tres años para quedarme en casa con mis hijxs. Ellxs son lo más importante para mí. Al ser profesorx y observar a otras familias, descubrí que lxs niñxs necesitan mucho tiempo y atención de sus madres y padres, no solo cosas materiales. Me quedo en casa para darles ese tiempo y esa atención. Es mi *lebenskunst* estar abiertx a las ideas, actividades y desarrollos de mis hijxs, disfrutar viendo su crecimiento y acompañarlxs. En una conversación en casa de unx participantx.

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Ludwig-Erhard-Strasse, Kassel,  
9 de abril de 2002.

Mi trabajo como anestesista siempre es significativo para mí. Esta responsabilidad de cuidar a otros es difícil a veces, pero cuando sale bien me siento muy orgulloso de lo que hago. Sin embargo, no se puede considerar esto como arte. El arte tiene que ver con la estética y la fantasía, mientras que la anestesia es una ciencia natural aplicada. En mi trabajo tengo que actuar; en el museo soy un consumidor de lo que se ofrece. De una conversación con el Dr. Jörg Schuck en su casa.

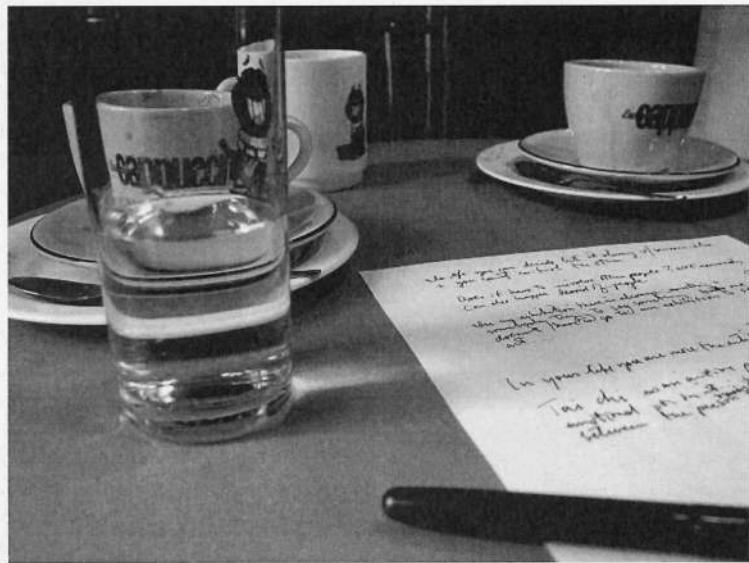
---

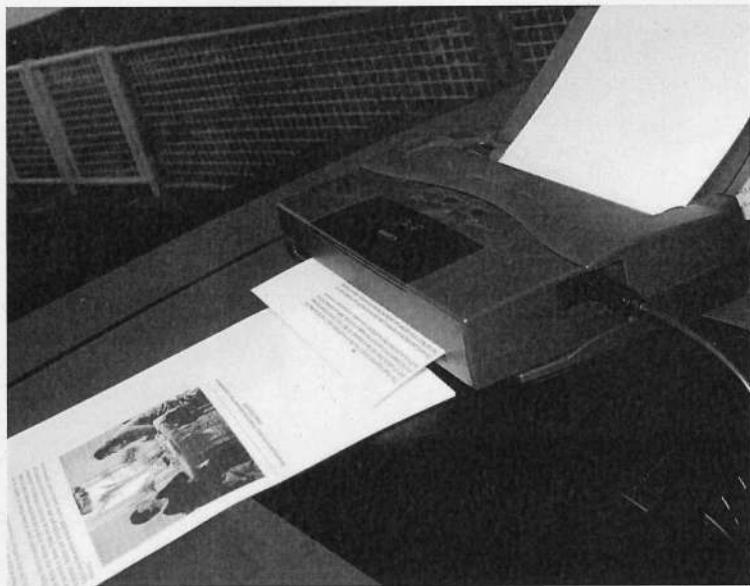
Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Am Gewende, Heckershausen,  
10 de abril de 2002.

Lo más importante para nosotrxs es nuestra familia y amigxs; la confianza; ser honestx con unx mismx y con lxs otrxs; y sentirse segurx. En la vida todxs somos artistas en cómo nos presentamos y cómo nos comportamos con lxs otrxs. Por ejemplo, con nuestras familias se necesita más arte que con nuestrxs amigxs porque no podemos elegir a nuestras familias. Pero en nuestro comportamiento es importante recordar que no se puede ser más de lo que se es, pero sí se puede mejorar, para poder crecer. Cuando visitas el museo, lo especial que es tu vida te parece aburrida. Pero es posible conectar tu vida con lo que has visto en el museo después de salir. En conversación con lxs alumnxs de la clase IIIb de Jutta Krug (12-14 años).

---

Moveable type no documenta, Impreso por Antinomian Press,  
Reformschule, Kassel,  
11 de abril de 2002.



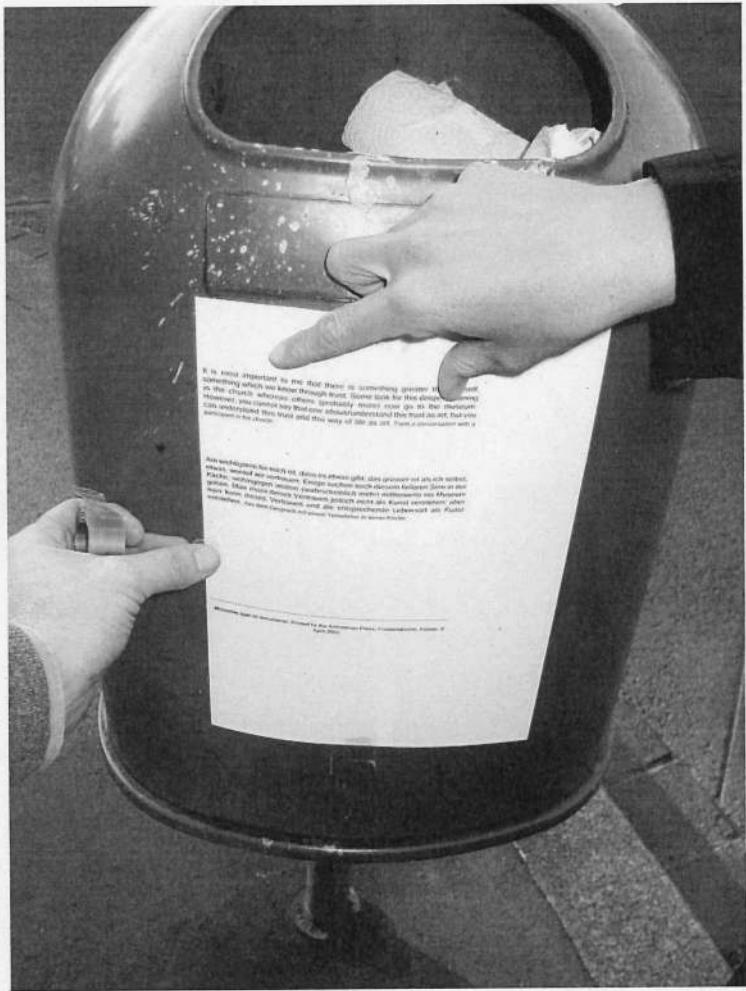


TV & V

Now, P

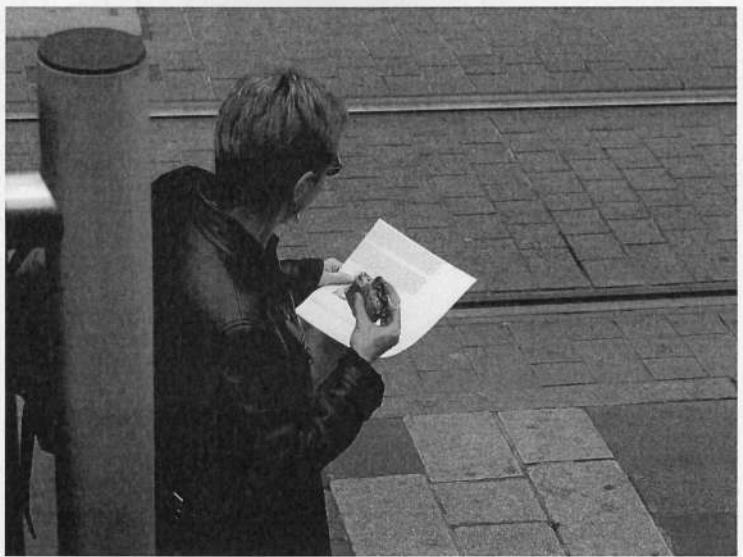












#### Anexo A

A inicios de la década de 1450, Johannes Gutenberg inventa los caracteres móviles y en 1453 comienza a imprimir su Biblia de 42 líneas en Mainz.

A causa de la Guerra Civil inglesa, entre 1640 y 1660, se produce un espectacular crecimiento de las publicaciones por parte de grupos políticos y protestantes extremos; la imprenta se convierte en un equipo relativamente barato y portátil que da voz a los "hombres y mujeres sin maestrx" y contribuye a la descentralización del gobierno. Cuando se reanuda la censura con la restauración de Carlos II, el control del gobierno ha pasado de un Rey divino a un Parlamento elegido.

En diciembre de 1966, Mel Bochner utiliza la primera máquina Xerox de la Escuela de Artes Visuales de Nueva York para crear *Working Drawings*, una serie encuadrada de fotocopias de recibos, bocetos y notas de varios artistas presentada como una exposición. Más tarde, a principios de 1969, Seth Siegelaub produce *March 1 31, 1969*, una publicación en offset que se envía a todo el mundo como una exposición en formato de publicación solamente. Ambos proyectos difuminan la distinción entre artista y comisario y contribuyen a la descentralización del museo y la galería.

En el año 2000, 54 millones de hogares en Estados Unidos pueden autopublicarse mediante el uso de un ordenador y una impresora.



## Anexo B

Lo que sigue es la propuesta original entregada a Okwui Enwezor y elaborada el 11 de noviembre de 2001.

### Moveable Type or No Documenta Una propuesta de proyecto para Documenta11

Visitaré hogares, organizaciones comunitarias y empresas para preguntar a la gente si sus actividades pueden (y deben) ser consideradas como arte. La estructura del proyecto será la siguiente: llegaré y hablaré con lxs participantxs sobre lo que están haciendo y tomaré algunas fotografías digitales. La conversación se grabará. A continuación, transcribiré partes de la conversación y pegaré las imágenes para hacer una publicación. Con el tiempo restante del día, imprimiré copias de la publicación y las distribuiré en el barrio donde se realizó la actividad y sus alrededores. La amplitud de la publicación y el número de ejemplares impresos dependerán del tiempo disponible tras la discusión. Se dedicará un día a cada persona/lugar visitado; propongo visitar diez lugares.

En un contexto histórico, *Moveable Type* (los caracteres móviles) se refieren a Johannes Gutenberg y su invención de los caracteres reutilizables en la imprenta. Este importante desarrollo tecnológico abrió el debate religioso y dio una nueva voz a las lenguas vernáculas y a las preocupaciones populares. Antes de esta época, la transmisión de textos y su contenido estaban controlados en su mayor parte por el poder centralizado de la Iglesia.

*Moveable Type* también se refieren a la forma en que la tecnología actual ha localizado la impresión a nivel individual, permitiendo a cualquiera convertirse en su propio editor. Los recientes desarrollos de las fotocopiadoras, los ordenadores y las impresoras han provocado esta revolución a un nivel comparable al de la propia transformación de la imprenta de Gutenberg a la mitad del siglo XV. Esta importancia se percibió pronto en el mundo del arte con la exposición *Working Drawings* de Mel Bochner (diciembre de 1966), una serie encuadrernada de fotocopias de recibos, bocetos y notas de varios artistas. *Working Drawings*, junto con el proyecto de Siegelaub *March 1-31, 1969*, fueron

paralelas a estos avances tecnológicos y dio origen a la exposición en formato de publicación.

Por último, *Moveable Type* se refiere a mi propia actividad en Kassel y a la historia del arte de proyecto. El arte de proyecto se caracteriza por estar fuera del museo o de la estructura de poder centralizada y suele funcionar sin un punto único de significado o un objeto primario. En este caso concreto, *Moveable Type* investigará la cuestión de si se puede generar valor en un contexto no artístico a través de un discurso artístico. Del mismo modo, el lugar no artístico reflexionará sobre el arte y la historia de la Documenta a través de la comparación del proyecto de las actividades de la gente en Kassel con las que se exponen cada cinco años en el Museum Fridericianum.

#### NOTAS:

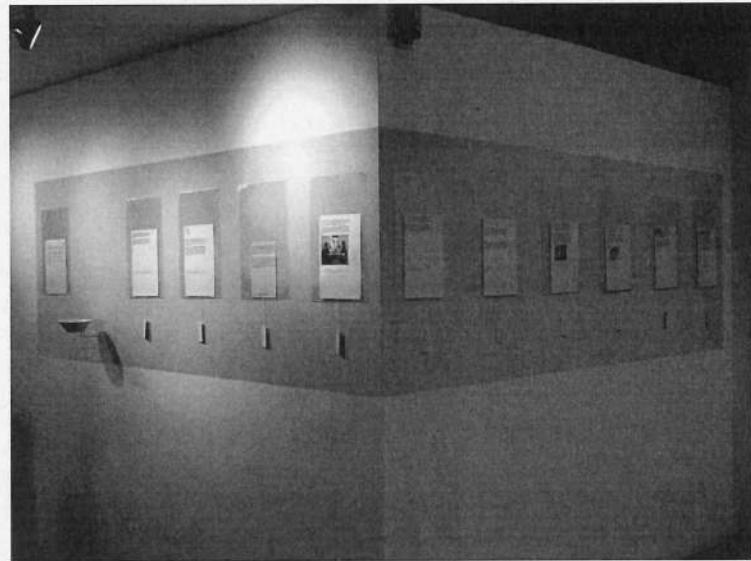
Propondría que las interacciones y la publicación *in situ* se produjeran antes de la inauguración del 8 de junio de 2002 de "Documenta\_Platform 5". Para el espacio de la exposición expondría mi aparato editorial portátil (ordenador, impresora, cámara digital, grabadora, mochila, pequeña alfombra, papel, grapadora, etc.) instalado en el suelo con copias de cada una de las publicaciones originales para que los visitantes de la exposición se las lleven (tendría que reponerlas durante la exposición).

#### COSTES:

Un curso de idiomas y materiales a comprar (ordenador portátil y baterías recargables; impresora y baterías recargables; cámara digital; grabadora; papel; cartuchos de tinta para la impresora; alfombra; mochila; etiquetas bordadas del proyecto): Aproximadamente \$7500.00

#### Costes desconocidos:

Quizás tres o cuatro viajes a Kassel (para ver la ciudad por primera vez y quizás empezar a tener ideas sobre quién y dónde visitar; para llevar a cabo el proyecto; & para instalar el espacio y estar allí para la inauguración). Un lugar para alojarme y un per diem para la comida, etc. mientras esté en Kassel..



Antinomian Press  
31 de julio de 2011  
Sebastopol, CA  
La copia original ha sido descargada de  
[www.antinomianpress.org](http://www.antinomianpress.org)

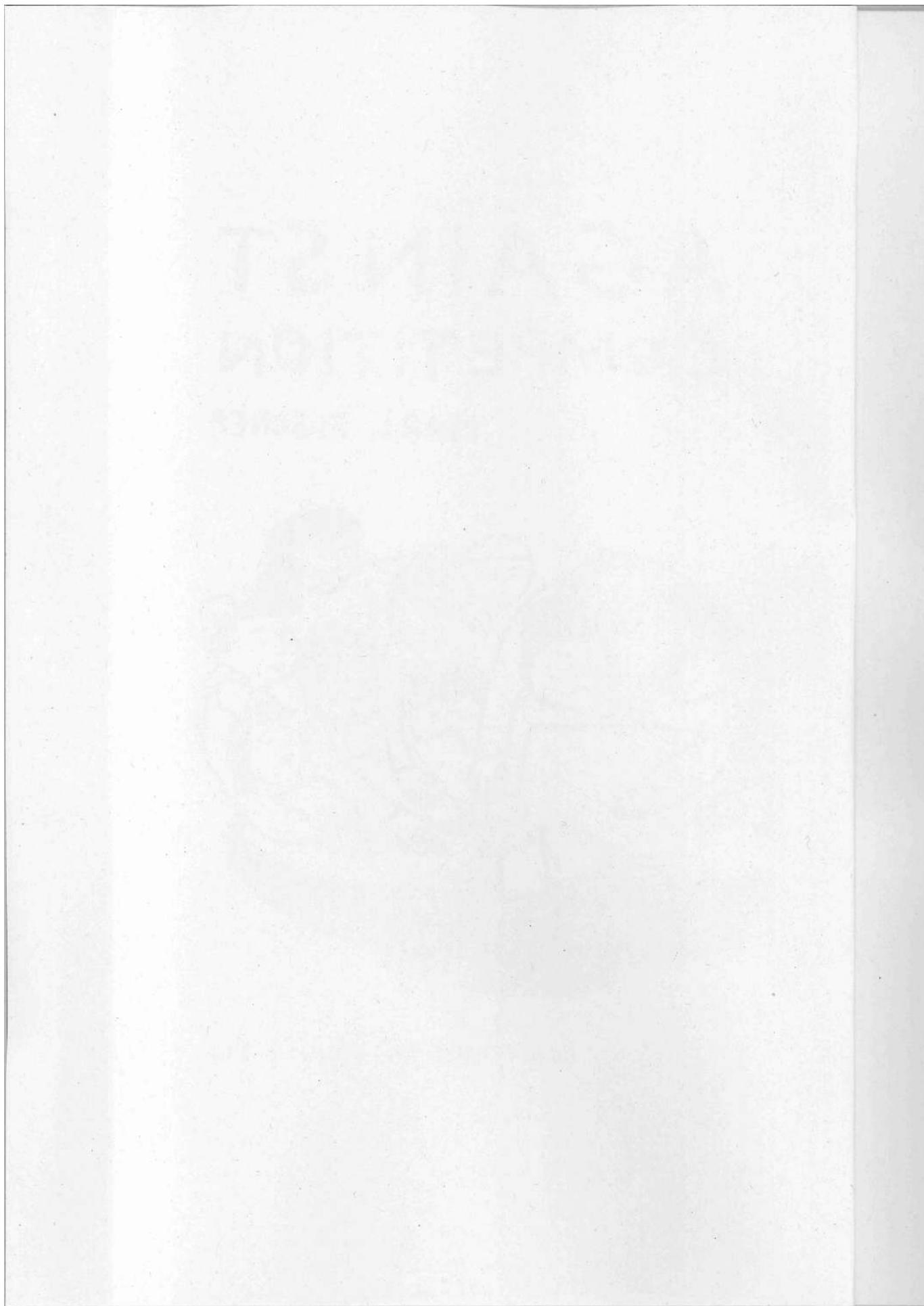
*traducido por matteo demaria  
con el apoyo de deepl.com  
octubre de 2021  
madrid*

# AGAINST COMPETITION

MARC FISCHER



ILLUSTRATED BY KIONE KOCHI



# AGAINST COMPETITION

MARC FISCHER

Hace poco recibí un correo electrónico de un estudiante de Irlanda. Había descubierto una entrevista en la que yo hablaba de un viejo proyecto que sonaba muy parecido a algo en lo que él había estado trabajando durante un año y que estaba a punto de exponer. Este descubrimiento le hizo entrar en una "minicrisis" y me escribió para ver si podía compartir mis ideas sobre la situación.

Le envié a este estudiante materiales impresos de mi obra, ya que creo firmemente que lxs artistas que realizan un trabajo similar deberían hacer un esfuerzo por conocerse, compartir conocimientos y quizás incluso trabajar juntxs. No hay razón para que dos variaciones de la misma idea no puedan coexistir alegremente. Gran parte de la estructura del mundo del arte favorece la competencia. Las becas son competitivas. Las escuelas de arte organizan concursos para estudiantes. Lxs estudiantes compiten por la financiación. Cientos de personas compiten por un solo puesto de profesorx en una escuela de arte. Lxs profesorxs compiten con otrxs profesorxs. Lxs artistas compiten entre sí, robando ideas en lugar de compartirlas, o utilizando las leyes de derechos de autorx para evitar una reutilización reflexiva. Lxs artistas compiten por exponer en un número limitado de espacios de exposición en lugar de encontrar sus propias formas de





exponer fuera de estos lugares competitivos. Lxs artistas ocultan las oportunidades a sus amigxs como forma de obtener una ventaja sobre la competencia impulsada por el capital. Lxs galeristas compiten con otrxs galeristas y lxs comisarixs compiten con lxs comisarixs. Lxs artistas que venden sus obras compiten por la atención de un número limitado de coleccionistas. Lxs coleccionistas compiten con otrxs coleccionistas para adquirir las obras de lxs artistas.

Esta es una cinta de correr hecha de mierda en descomposición que está tan desprovista de nutrientes que ni siquiera su compostaje permitirá que crezca algo fresco. Necesitamos algo mejor para correr. Algunxs artistas están dejando de lado los enfoques competitivos en su práctica, sugiriendo posibilidades para un clima cultural diferente. Desde los años 60, numerosxs artistas han realizado obras que adoptan la forma de estrategias, propuestas, gestos e instrucciones. Aunque estas obras no suelen presentarse como invitaciones para que otrxs las reinterpretén, hacer variaciones con un espíritu similar continúa teniendo el potencial de producir resultados gratificantes. Las ideas no se agotan necesariamente sólo porque hayan entrado en el canon histórico del arte (y muchos buenos proyectos siguen siendo desconocidos para la mayoría del público). Este suelo más antiguo sigue siendo fértil para nuevas plantaciones.



Podrían crearse más proyectos artísticos con la idea de que otrxs puedan rehacerlos libremente o darles un nuevo giro en el futuro, como las composiciones de música clásica que siguen tocándose doscientos años después de la muerte delx compositorx. Tomemos el ejemplo de la composición en tres movimientos “4' 33” del difunto compositor John Cage. Fue interpretada por primera vez por David Tudor en 1952. Desde entonces, esta obra ha sido objeto de numerosas reinterpretaciones a lo largo de los años por parte de artistas tan diversos como Frank Zappa, la Orquesta Sinfónica de la BBC o The Melvins. La obra encuentra un nuevo significado con diferentes intérpretes, contextos, tiempos y lugares. Las redundancias, las repeticiones y los solapamientos se suelen descuidar porque complican el panorama general y muestran que el arte es en realidad un embrollo social muy grande. No debemos huir de las repeticiones.

Desde 2001, el grupo de colaboración Basekamp, con sede en Filadelfia, realiza conferencias, debates, eventos y planificación de proyectos en torno al tema de la redundancia en las artes visuales. A finales del año pasado coorganizaron una serie de eventos titulada “Making Room for Redundancy” con Lars Fischer (sin relación con el autor). Han estado ideando y construyendo modelos de terminales en los que elx espectadorx puede introducir una idea y ver todas las permutaciones superpuestas de cómo se ha explorado antes. Basekamp pronunció recientemente una conferencia titulada simplemente “I am a Collaborative Artist” en la conferencia Infest: Artist-Run Culture, en Vancouver. Para lxs artistas que están abiertos a trabajar con otrxs, estas conferencias pueden ser un buen lugar para fortalecer o desarrollar nuevas amistades, impulsando nuevas colaboraciones o integrando proyectos preexistentes.

Otra práctica de apoyo mutuo: la artista francesa Céline Duval mantiene una prolífica colaboración con el artista alemán Hans-Peter Feldmann, unos treinta años mayor que ella. Comenzó cuando Céline se puso en contacto con él para que

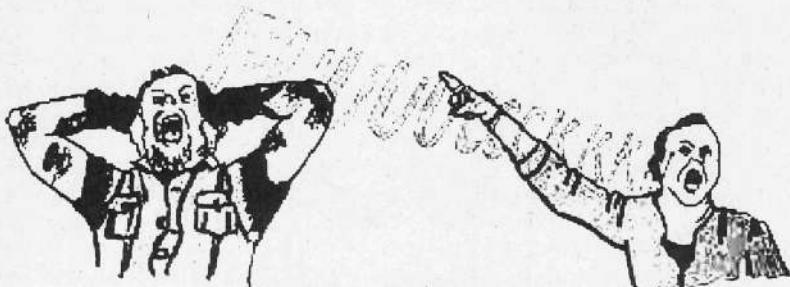


le ayudase con la materia prima de su obra y ahora publican libros juntos. Colaboran en pie de igualdad a pesar de las grandes diferencias de edad, experiencia y éxito en el mundo del arte. Elx espectadorx debe desentrañar las voces que se entremezclan en estas obras en coautoría, hacer preguntas, o simplemente aceptar el híbrido y disfrutar de la complejidad resultante.

Hacer obras de arte participativas puede abrir tu práctica y construir una comunidad informal en el proceso. Desde 1997, la artista Melinda Fries, residente en Chicago, dirige el sitio web ausgang.com. Ausgang es esencialmente una obra de arte en forma de sitio web que contiene el trabajo de varios colaboradores (muchos de los cuales no son artistas). Melinda crea categorías de interés personal (ejemplos: "Situaciones de vida", "Cosas del camino", "Historias del autobús"). A continuación, lxs colaboradorxs desarrollan estos temas enviando historias, imágenes o proyectos adecuados para el web. El sitio se actualiza cada temporada. El proyecto de Melinda se ve enriquecido y ampliado por otrxs y lxs colaboradorxs obtienen una plataforma para su trabajo que será vista por muchos espectadorxs. Las personas que participan suelen enviar correos electrónicos promocionando el sitio y sus contribuciones que se incluyen. El sitio no es un cajón de sastre para cualquier cosa. Melinda funciona como editora, pero permite una amplia gama de formas de participación. En aras de la transparencia, yo contribuyo a ausgang.com con regularidad, pero quizás ¿tú también deberías hacerlo?

Si bien es una alegría encontrar gente con afinidades compartidas, establecer comunicación y amistad con artistas que tienen intereses e ideas compartidas no es una retirada del reto de hacer un arte crítico y duro. ¿Quién mejor para darte una pequeña patada en el culo que tus colaboradorxs? Las cualidades desecharables, vagas o monótonas de tanto arte reciente revelan una falta de patadas en el culo entre iguales. Los proyectos de colaboración, por su naturaleza, insisten en el feedback y la crítica constantes.

6.



Argumentar contra la competencia no es necesariamente un voto a favor de un mundo idealizado de gente feliz y brillante cogida de la mano: algunas de las colaboraciones más productivas pueden tener mucha tensión y desacuerdo. El fascinante documental "Some Kind of Monster" muestra a los miembros de la banda Metallica y a sus cofundadores, James Hetfield y Lars Ulrich, en intercambios a veces tan poco cívicos que en un momento dado Ulrich se ve reducido a ponerse en la cara de Hetfield y gritar "¡¡¡FUUUCCKKK!!!". En una escena adicional en el DVD, Ulrich admite: "Tengo miedo de cambiar lo que ha funcionado. Veinte años de odio vendieron cien millones de discos". Una de las grandes relaciones laborales tempestuosas de la historia del cine fue la del director Werner Herzog y el actor Klaus Kinski. En el documental de Herzog "My Best Friend", el comportamiento de Kinski en el plató durante una película era tan irritante que el director contempló seriamente la posibilidad de asesinarlo. Cuando Klaus Kinski escribió su autobiografía, supuestamente avisó a Herzog de que iba a destrozar al director en el libro porque pensaba que atacar a su amigo aumentaría las ventas. Los dos llegaron a colaborar en su mutuo enfado con el otro, pero es evidente, y más importante, que se empujaron mutuamente a actuar mejor y a hacer películas más ambiciosas y apasionadas.

¿Cómo podemos crear una red más sólida entre personas con intereses y valores comunes? En una charla reciente que organizamos en Mess Hall, Chicago, el comisario Nato Thompson mencionó las impresionantes y amplias redes que ha creado la escena musical del punk hardcore, en la que una banda tiene un lugar para tocar y colarse en casi todas las ciudades importantes. Esto es algo que él espera que ocurra con el arte experimental y las prácticas culturales en todas las partes de los Estados Unidos, especialmente en las zonas culturalmente subatendidas. Unx miembrx del público señaló, sin embargo, que parte de lo que permite a la escena hardcore hacer esto con tanta eficacia es que hay un lenguaje compartido que es más fácil de entender. La gente parece ser capaz de entender



los términos y la estética más fácilmente. La música puede circular de forma rápida y sencilla. A menudo tiene un poder vigoroso, visceral y emocional; las formas embriagadoras del arte y la teoría crítica suelen ser un poco menos pegajosas. Se podrían escuchar ocho canciones de hardcore en el tiempo que se tarda en leer este ensayo.

Algunas comunidades online son prometedoras. Desde hace un par de años, frequento un grupo de discusión musical en línea particularmente hiperactivo para rock oscuro y ruidoso. El número de veces que la sensación de lejanía de Internet irrumpre en el mundo real en algunos de estos sitios es incontable. Cuando la gente asiste junta a un concierto, a menudo, a la mañana siguiente, una persona escribe sobre el mismo y otra publica las fotos que tomó y todo se comparte con miles de personas que no pudieron estar allí. Me han ofrecido alojamiento en numerosas ciudades basándose únicamente en mis gustos musicales, he recibido paquetes de CDs no solicitados y me han prestado libros por correo. A una banda le robaron la furgoneta y el equipo, así que unx miembrx del foro llamadx FoetusCide creó rápidamente una cuenta de Paypal a la que la gente podía hacer donaciones. Cuando FoetusCide se quedó sin hogar por el huracán Katrina, la gente empezó a enviarle dinero a la cuenta de Paypal que creó originalmente para la banda. Hubo un apoyo infinito para un miembro del foro llamado EvilFanny que tuvo que someterse a una cirugía cerebral. Un hilo de discusión sobre los méritos de los viejos discos de Slayer y Celtic Frost puede compartir felizmente el espacio con un hilo en el que EvilFanny pregunta a otrxs miembrxs del foro si saben algo sobre la discapacidad a largo plazo.

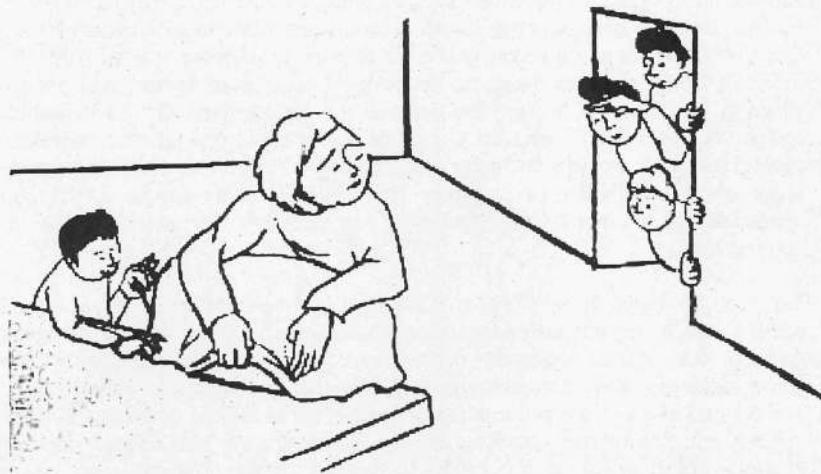
Si bien estas grandes comunidades en línea son desordenadas y están llenas de imbéciles, sexistas, homófobos y derechistas, la generosidad de lxs participantxs

puede ser impresionante. El reto para lxs artistas que quieren crear redes de apoyo como ésta es encontrar estrategias de comunicación que les ayuden a conectar entre sí con la pasión con la que se distinguen lxs fans de la música en todo el mundo. Tenemos que hacer que nuestros correos electrónicos a desconocidxs cuyo arte e ideas nos interesan resuenen con ese entusiasmo obsesivo que lxs frikis de la música generan mientras duermen. Los blogs de arte están apareciendo por todo Chicago, pero todavía no he visto ninguno que se convierta en una comunidad online verdaderamente dinámica y llena de acción en la que artistas, comisarixs, espectadorxs, escritorxs y cualquier otro tipo de participante se mezclen y generen ideas que se consoliden en el mundo. Uno de los foros de debate más antiguos centrados en Chicago, Othergroup.net, pasa a veces un mes sin una sola publicación.

Para que las redes de arte crítico y experimental se fortalezcan, y para que el público crezca, lxs artistas necesitamos ampliar el abanico de formas de operar. Cuando lxs artistas trabajan con otros, complican su práctica y estas colaboraciones suelen enriquecer todo lo que hacen. Organizan espectáculos y eventos que incluyen a otrxs artistas, escriben sobre el trabajo de otrxs y ayudan a la gente en sus esfuerzos creativos. No hay razón para que más artistas -incluidos los que tienen prácticas de estudio comparativamente solitarias- no puedan cultivar esas habilidades para trabajar más eficazmente con otras personas.

En el proceso, aprenden a escribir, organizar, publicar, curar, educar y hacer todo lo necesario para reforzar el apoyo y el diálogo para las ideas que valoran. Sobre todo, aprenden a tomar la iniciativa y a construir algo más grande que ellxs mismxs. En los años 70, 80 y principios de los 90, lxs artistas podían hacer este trabajo con el dinero del gobierno en espacios alternativos sin ánimo de lucro financiados por el estado. Ahora que el dinero ha desaparecido y que la mayoría de esos espacios ya no existen, hay que elaborar nuevas metodologías. Nos necesitamos entre nosotrxs más que nunca.

Trabajar con otrxs no sólo abre al artista individual a los recursos, habilidades, críticas e ideas de su(s) colaborador(es), sino también, con frecuencia, a los del grupo o red de colegas delx colaboradxr. Esto crea inevitablemente un público más amplio para la obra terminada y siembra las semillas para futuras colaboraciones con una variedad aún mayor de personas. Crear oportunidades para lxs otrxs siempre da lugar a más oportunidades personales. Cuando queda claro que operas desde un lugar de generosidad, la gente se vuelve más generosa contigo, a veces ofreciendo cosas como el uso gratuito del equipo, grandes descuentos en la impresión e incluso el uso gratuito de un local en Rogers Park (la ubicación y el acuerdo que ha mantenido Mess Hall durante más de dos años). Puede que este enfoque no dé lugar a una casa de vacaciones en Malibú o a la oportunidad de esnifar líneas de cocaína sobre el culo de alguien con Jörg Immendorf, pero ¿es esa realmente la razón por la que te convertiste en artista en principio?



Trabajar hacia una red global en la que uno crea oportunidades y, a su vez, puede responder a oportunidades ilimitadas sin la presión de competir, permite una práctica artística más generosa, diversa y abierta. De este modo, se puede romper el aislamiento de estar solx, defendiendo una cabeza llena de realizaciones secretas en el estudio que, de todos modos, algún chico de Irlanda ya ha descubierto.

*Nota: En el espíritu de este ensayo, varios colaboradorxs aportaron sus feedbacks. Gracias a: Brett Bloom, Melinda Fries, Terence Hannum, Brennan McGaffey, Scott Rigby y Dan S. Wang.*

## AFTERWORD

Against Competition fue escrito originalmente para una revista de corta existencia de Chicago titulada B.A.T. (el acrónimo cambiaba de significado con cada número). Los editores de entonces eran William Staples, Julia Marsh, Keri Butler y Elijah Burgher. Este ensayo apareció en el número dos en abril de 2006.

B.A.T. era una modesta publicación fotocopiada con una tirada de apenas un par de centenares de ejemplares, por lo que este ensayo tuvo un alcance limitado hasta que Temporary Services, grupo al que pertenezco, cargó una versión en PDF en nuestro sitio web. Desde entonces, el texto se ha descargado miles de veces. También se ha incluido en otros proyectos dedicados a compartir escritos críticos, como [aaaaarg.org](http://aaaaarg.org) y el proyecto en curso de la artista Stephanie Syjuco “Free Texts : An Open Source Reading Room.”

En Temporary Services valoramos las publicaciones impresas y la circulación orgánica de los escritos a través de canales no digitales, razón por la cual hemos convertido Contra la Competencia en un librito propio. El texto principal sigue siendo el mismo, pero en lugar de las dos fotos que se incluían en la versión de B.A.T., hemos invitado a la artista Kione Kochi a diseñar este librito y a crear nuevas ilustraciones que aparecen a lo largo del mismo.

A continuación se exponen algunas reflexiones nuevas y se actualizan algunos de los ejemplos mencionados en el texto original:

La colaboración de Céline Duval y Hans-Peter Feldmann terminó, pero no antes de que realizaran ocho publicaciones juntxs. Melinda Fries cerró su proyecto ausgang.com después de una década de actualizaciones estacionales. Asimismo, Mess Hall cerró sus puertas después de diez años de alquiler gratuito, cuando el propietario del edificio decidió darle otro uso al local. El forum de música underground en línea sobre el que escribí terminó hace varios años cuando lxs propietarios del sitio (cuyo actividad principal es la venta de discos), desconectaron el forum. Lxs usuarixs crearon dos nuevos forums y, aunque muchas de las personas originales que posteaban permanecieron, ambos grupos han perdido energía y no han añadido muchos nuevxs miembrxs.

El mayor cambio global desde 2006, con las implicaciones más críticas para este ensayo, es la explosión de las redes sociales en forma de Facebook, Tumblr, Twitter, Instagram, Linkedin, Flickr, Google+ y cualquier otra cosa que la gente utilice. Sólo Facebook tiene más de 1.250 millones de usuarios. Los motores de búsqueda son suficientemente sofisticados para que el mero hecho de hablar de la obra de un artista en Internet pueda hacer que esa persona te descubra y se ponga en contacto contigo. Con la proliferación de los teléfonos móviles, se ha hecho

más difícil localizar y contactar directamente con alguien después de localizar su número de casa y su dirección mediante el servicio de información. A menudo estamos a merced del correo electrónico, la mensajería en línea o en proceso de convertir a alguien en contacto en las redes sociales para iniciar una conversación. Echo de menos los días en los que había que contactar con desconocidxs por teléfono o buscar su dirección en las Páginas Blancas. Hace poco tuve que hacerlo para intentar entrevistar a un hombre mayor sobre su trabajo de diseño gráfico desde hace más de cuarenta años. Sigue teniendo un teléfono fijo, y fue refrescante tener también una breve conversación con su madre ya anciana. Esas experiencias memorables no se pueden tener en las redes sociales.

Deberíamos cuestionar la cantidad de intercambios y comunicación que tenemos a través de los medios sociales, así como las muchas trampas de esta forma (privacidad cada vez más comprometida, distracción interminable y la extracción



de datos por parte de las empresas de todo aquello en lo que expresamos algún interés, es decir, la monetización de nuestros deseos).

Un cambio significativo es que comunidades dispersas pueden ahora ver e interactuar entre sí a través de compartimentos totalmente diferentes de nuestras vidas. Las redes que antes estaban separadas ahora están unificadas. Lxs músicxs y aficionados que conozco del grupo de discusión de música underground interactúan ahora con mis amigxs artistas, académicxs y activistas en Facebook, junto con compañierxs de clase del instituto y familiares. Lxs antiguos alumnxs se hacen amigos de lxs profesorxs en las redes sociales y tienen acceso a las redes sociales de sus profesorxs. La experiencia de tener amigxs online a lxs que nunca has conocido en persona -algo normal para mucha gente en comunidades de nicho y grupos de discusiones subculturales online- es común ahora. Pero la profundidad de la conversación es siempre mayor en las comunidades más especializadas y los intercambios son mucho más detallados y matizados. Es probable que a tus hermanxs y compañierxs de instituto no les interese ni necesiten conocer los debates que hacen estragos en tu comunidad creativa.

El almacenamiento web en el Cloud de archivos que pueden compartirse con varios creadorxs simultáneamente ha ampliado la gama de formas de colaboración. Desgraciadamente, esto requiere que estemos atadxs a nuestros ordenadores o a otros dispositivos con wifi y conexión a Internet. Deberíamos considerar lo que se pierde cuando utilizamos estos métodos, trabajando menos en persona o en la misma ciudad, y siempre conectados a un dispositivo de algún tipo. Con demasiada frecuencia, encuentro que el deseo de trabajar con alguien nuevo en un proyecto sólo significa más tiempo sentado solo frente al ordenador trabajando en mi "parte" de la colaboración. Acepto menos proyectos en los que tengo que trabajar con otras personas a nivel local, porque el vertiginoso surtido de posibles colaboradorxs internacionales atrae mi atención.

La forma de las cosas que hago con otrxs también está limitada por la distancia geográfica. Un libro se realiza más eficazmente con alguien a través de la web, comparado con un jardín, por ejemplo.

La competencia por los recursos en el mundo del arte sigue siendo tan feroz como siempre. No nos hemos recuperado del colapso económico de 2008 y, aunque las redes sociales pueden hacer circular eficazmente las noticias sobre becas, puestos de trabajo, exposiciones y otras oportunidades, la competencia sigue siendo intensa a medida que más artistas se gradúan con títulos avanzados en un mundo con oportunidades económicas cada vez menores (a menudo acompañadas de una aplastante deuda de créditos estudiantiles).

En septiembre de 2011, Occupy Wall Street irrumpió para protestar contra la desigualdad social y económica. El movimiento se extendió rápidamente a nivel nacional e internacional. Occupy destacó por ser un movimiento sin jefxs, sin figuras clave, y con métodos muy democráticos de organización y comunicación.

En las manifestaciones, la multitud repetía al unísono las palabras de cada oradorx para asegurarse de que lxs demás pudieran escucharlas. Apodado el “micrófono humano”, se utilizó en situaciones en las que no se disponía de amplificación electrónica, o en las que la policía (illegalmente) no la ponía a disposición, como en el caso del Parque Zuccotti de Nueva York, donde comenzó el movimiento Occupy. Numerosos proyectos sofisticados y colaborativos nacieron del movimiento Occupy, incluyendo periódicos bellamente diseñados como el Occupy Wall Street Journal, y múltiples bibliotecas de guerrilla. Un número incalculable de relaciones e iniciativas nacieron de las incalculables horas que la gente pasó junta protestando y viviendo en campamentos.

Dos novedades personales:

En 2008, Temporary Services crearon un sello editorial y una tienda web llamados Half Letter Press ([halfletterpress.com](http://halfletterpress.com)). Usamos Half Letter Press para producir libros de nosotros mismos y de otrxs autorxs, y para distribuir nuestras propias publicaciones y los libros creados por nuestrxs amigxs y otrxs editorxs independientes. Hemos publicado cinco libros hasta ahora y tenemos unos ciento veinticinco títulos en nuestra tienda en cualquier momento. Aunque a pequeña escala, Half Letter Press ha aumentado la visibilidad y el apoyo a lxs artistas y autorxs de los libros que hacemos y vendemos.

En 2007 formé una iniciativa llamada Public Collectors ([publiccollectors.org](http://publiccollectors.org)) que colabora con, y promueve, el trabajo de otras personas que ven el coleccionismo y el archivo como una práctica creativa, y que están dispuestas a compartir algún tipo de objeto cultural marginal y efímero que los museos y las grandes instituciones suelen despreciar. Public Collectors es, en el fondo, un intento de ser más generoso y abierto con los materiales generados y adquiridos a través de mis intereses de investigación, mis pasiones personales y los años de intercambio de materiales autoeditados con otrxs.

¿Ese estudiante de Irlanda que mencioné al principio del ensayo? No estoy seguro de lo que pasó con él. Me envió el folleto de su proyecto una vez que lo terminó y todo terminó bien. Espero que le vaya bien y que siga haciendo arte y no se sienta desanimado por el clima competitivo que sigue habiendo en nuestro campo común. Hay más oportunidades de colaboración, intercambio y participación que nunca, el reto sigue siendo aprovechar estas oportunidades para construir un mundo más generoso, ético, justo e imaginativo en nuestros propios términos.

Marc Fisher

Agosto de 2014

*Un agradecimiento especial a Brett Bloom, de Temporary Services, y a Kione Kochi por su trabajo editorial en este epílogo.*

*la copia original ha sido descargada en  
<https://temporarieservices.org/>*

*traducido por matteo demaria  
con el apoyo de deepl.com  
octubre de 2021  
madrid*



Temporary Services  
P.O. Box 121012  
Chicago, IL 60612  
[www.temporaryservices.org](http://www.temporaryservices.org)  
September 2014

CULTURA

DOSIER EN FEMENINO

# El sujeto precario. Trabajadores culturales en la era digital

El capitalismo cultural se alimenta del entusiasmo de aquellos que buscan vivir de la investigación y la creatividad en ocupaciones culturales o académicas.

Remedios Zafra

28 SEPTIEMBRE 2017





Músicos callejeros, Londres, 1877 | John Thomson, LSE Library | CC BY-NC-SA 3.0

**Ya hace tiempo que se instrumentalizan la vocación y el entusiasmo para justificar la deriva hacia la precariedad laboral. La tendencia va en aumento en los contextos dedicados al arte, la cultura y el conocimiento, donde conviven las ventajas de un mundo hiperconectado con el mantenimiento de viejas formas de poder que vulnerabilizan a las personas y les niegan espacios donde repensar la lógica laboral en que se inscriben. Una lógica que incluye desde la falacia de igualar la vida al trabajo hasta la burocratización de la vida laboral, pasando por la feminización de las bases de la cultura o el individualismo inducido por la competencia feroz, entre otros.**

*«Nos han hecho creer que somos libres», que con esfuerzo podremos convertir nuestra vocación creativa en un trabajo digno. «No es cierto». Tampoco lo es que la cultura esté feminizada. Lo están los hilos que la tejen, pero no quienes mandan ni quienes desde un suelo estable cobran y proyectan su futuro en el trabajo cultural. La expectativa es mi mayor frustración. Día a día escucho que mi trabajo es una afición, que su ejercicio es ya mi pago.*

Diario de La Pusilánime

*La sala resplandecía. La luz salía de todas partes, incluso de las personas que allí se congregaban. Eran luces eléctricas que les conferían un aire robótico a los asistentes. Era tanta la luz que apenas se divisaban siluetas ni rasgos, sombras o irregularidades. Vestidos de lo mismo presentaban sus papers midiendo sus palabras entre tablas y estadísticas y a ellos mismos arropados por sus competitivos índices de impacto. Todo con la impasividad de quien ha sido despojado de alma o está entrenado en contener la*



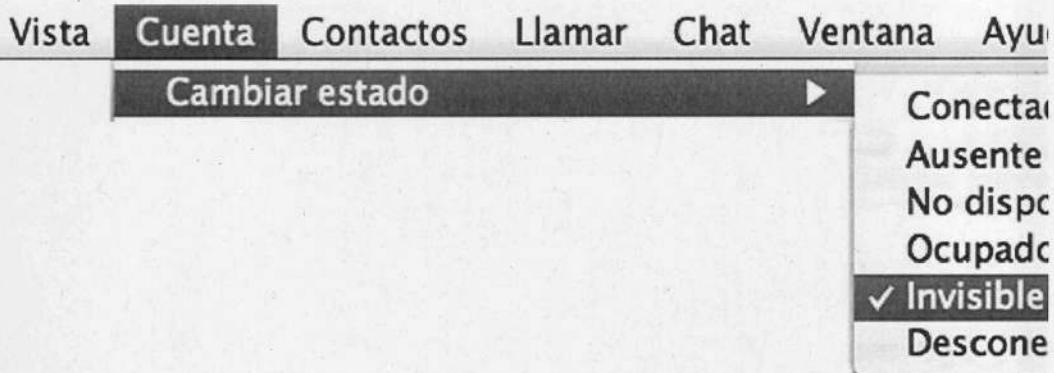
*rabia. Al otro lado de la pared una multitud de solos congregados dibujaba una escena repleta de claroscuro. Cada individuo iluminaba su cara con una pantalla y se fotografiaba o emitía en streaming con entusiasmo, vanidad, emoción y alma. Había manchas en sus ropas, restos orgánicos entre los cables. En conjunto la palabrería amontonada sobre millones de «uno mismo» sonaba excesiva, como un ruido pegajoso e inhumano.*

### Notas sobre las redes y el declive de la academia

Tienen que ver (sujeto precario, cultura contemporánea, libertad, declive de la academia, Internet...). Intentaré argumentarlo sin cerrar las líneas, buscando hacer la cosa pensativa, fragmentándola, mirando y poniendo espejos. Mientras escribo pasan varias horas y días, tres evaluaciones de proyectos, cuatro evaluaciones de teleoperadoras, dos de técnicos. Mis estudiantes me evalúan a mí y yo a ellos. Intercambio formularios, leo en la máquina y la máquina me lee. Siempre restan tareas por hacer. (Fin de) semana. Límite de palabras inclumplido.

de  
a

la



tra  
esté  
un  
mi  
ya  
go.

ne

i se  
Era  
les.  
is y  
odo  
-la

## El futuro (pospuesto)

Abro la ventana y observo que el mundo cultural se nutre y mantiene hoy de entusiastas becarios sin sueldo, críticos culturales en línea, colaboradoras a tiempo parcial que evitan embarazos, investigadores que buscan méritos, creadores de gran vocación, autónomos errantes, polivalentes artistas-comisarios, jóvenes que

siempre «compiten», evaluadores que son evaluados, profesores contratados por horas e interinos, sujetos precarios movidos por la ilusión de que la vida es lo que hay «después».

Desde hace tiempo advierto cómo se ha asentado en las personas que dinamizan la vida cultural y académica cercana un aplazamiento de lo que consideran «verdadera vida». Movidos por la expectativa que iguala vida a trabajo y el deseo de plenitud e intensidad creativa futura, muchos navegan en un presente de precariedad. Unos, entre prácticas, colaboraciones y becas por las que no cobran o pagan ellos, y otros (a veces los mismos) entre tutoriales y redes, soñando con estabilidad y tiempo para ejercer aquello que les punza, o con la visibilidad necesaria para convertir su práctica en línea en un trabajo remunerado con el que pagar alimento de cuerpos y computadoras, sintiendo que la vida es algo pospuesto que nos merodea pero nunca se brinda plenamente.

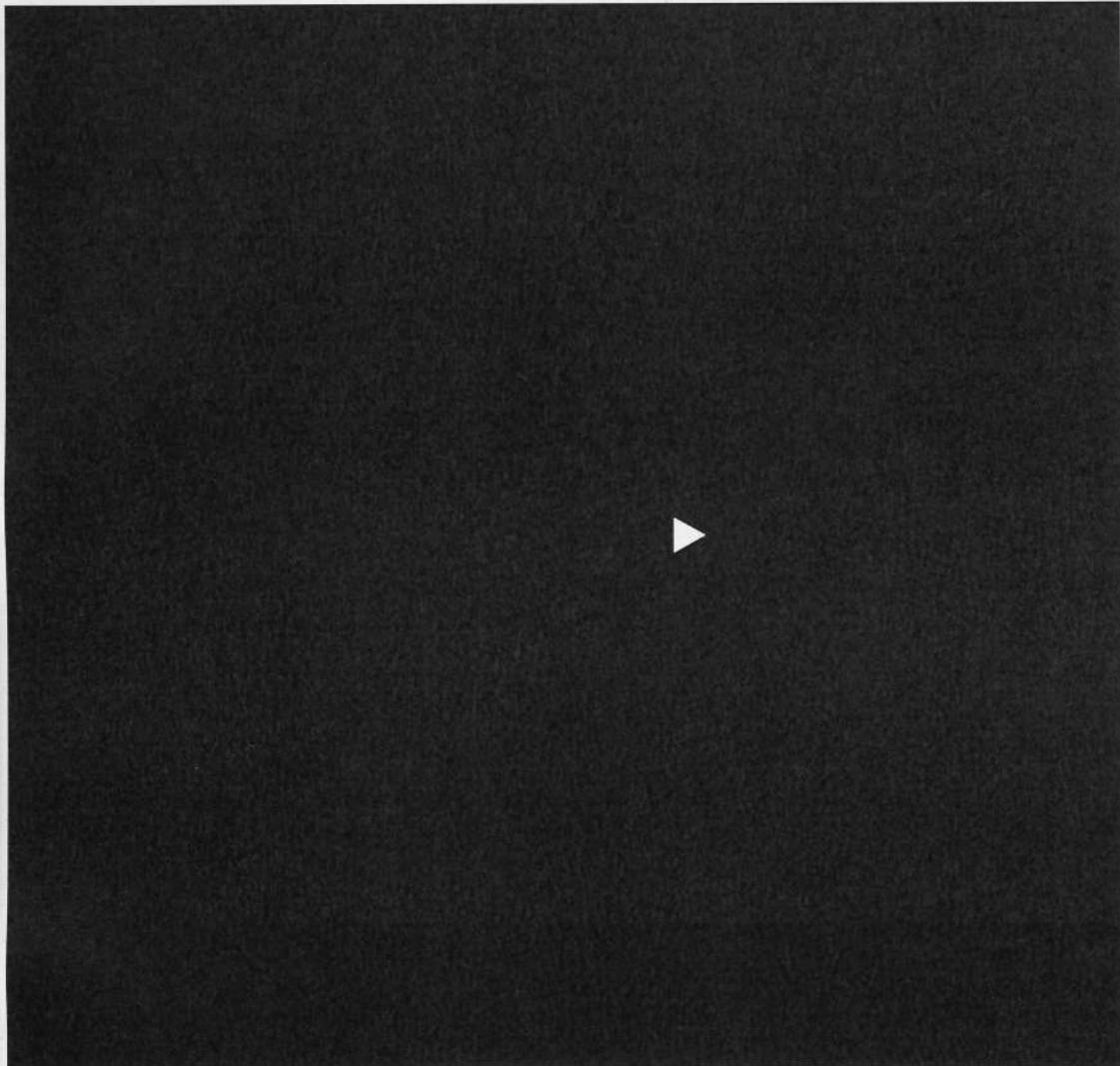
En el carácter precario de los trabajos disponibles radica la situación ventajosa de quien contrata hoy movido por la maximización racionalista de «menor inversión y mayor beneficio». Pero también ahí se acomoda la excusa de temporalidad de quien trabaja cargado de vocación y expectativa soñando con algo mejor. En un marco profundamente neoliberal, el trabajo cultural sigue esquivando la contratación estable y se presenta bajo eufemísticas propuestas de formación, experiencia o prácticas acogidas bajo bellos epígrafes foráneos que irán cambiando y envejeciendo a la velocidad con que se pudre una manzana bajo un sol acelerado.

Si este sujeto apostara hoy por iniciar el largo camino hacia un trabajo estable en el ámbito cultural o académico, su entusiasmo podrá ser usado para legitimar su explotación, su pago prolongado con experiencia o su apagamiento crítico, conformándose con dedicarse gratis a algo que orbita la vocación, invirtiendo en un futuro que se aleja con el tiempo, o cobrando de otra manera (inmaterial), pongamos: méritos certificados, influencia, visibilidad, reconocimiento, seguidores y *likes* que le entretengan y sostengan mínimamente su expectativa vital.

## El tiempo, sin tiempo

No ha sido algo puntual. La tendencia va en aumento y cada vez más en los contextos cercanos dedicados al arte, la cultura y el conocimiento, los tiempos tienden a ser fagocitados por infinitas burocracias digitales que se apropián de los

viejos tiempos de «vida que no es trabajo» y engullen la posibilidad de crear e investigar desde la concentración, un bien valioso pero escaso.



Generar memorias, difundir actos, contabilizar interés de los medios, dar cuentas de la mínima inversión realizada, pedir recibos, hacer informes y cumplimentar periódicamente cambiantes bases de datos, sí. Como si, afectados por la mala conciencia de derroche de grandes cantidades de dinero no justificado donado a la libre disposición de quienes mandan, se intentara desviar todo el esfuerzo de justificación a los niveles más bajos de contratación, a los más precarios. Días y días para justificar el pago de cien euros por una conferencia frente a miles de euros

gastados en dietas y libre disposición que no precisan un mínimo esfuerzo, un mísero papel reciclado que recibe «justificación»; como si siglos más tarde se rememorara la desigualdad que provocaban los viejos modelos feudales, tan parecidos a estos, ahora más tecnificados.

Creo que la burocratización de esta vida laboral arrastra el riesgo de apagamiento, anulando a los sujetos que debieran dedicarse a investigar y crear y que orientan sus tiempos a justificar y encajar conceptos en números, números en casillas, cumplimentando infinitos trámites, cansándolos de antemano como para recuperar su concentración, como para hacer la revolución, rebajando su pasión intelectual, dificultando su pasión política. Y me parece que esta inercia es peligrosa, que el riesgo es la pérdida de lo más valioso: la libertad que convierte a la creatividad humana en algo transformador, algo que nos permitiría conocer más y mejor, investigar, resolver, imaginar, entender, alimentar igualdad.

## Los lazos

Aquellos que eran nuestros amigos, ¿recuerdan?, se sientan en algún lugar de la oficina, en otro despacho similar o al otro lado de la pantalla en una habitación extremadamente parecida, tan llenos sus tiempos de las mismas tareas. Tienen idéntica estantería barata al lado o enfrente, el mismo ordenador personal, y hacen cosas que nos igualan de manera sorprendente. Publican, crean, presentan y difunden en los mismos sitios y redes que nosotros, miramos sincrónicamente las noticias en las redes que compartimos, aspiran a trabajos tan parecidos que son los mismos. Sin embargo, me parece que lo que les caracteriza no es solo el individualismo inducido por la competencia feroz y la conformación de nuestras vidas frente a las pantallas, sino la aceleración del péndulo que estimula a pasar más rápidamente de la presión ante la expectativa a la resignación que desmoviliza.

Rotos los lazos, cínico el sistema, obligados a competir y siempre ocupados, las redes de apoyo, solidaridad y denuncia de los trabajadores se dificultan o se desarmen y caen de las manos. Vestidos de activismo de salón, cortesía, fiesta de departamento o sexo rápido, una enésima forma de individualismo se hace fuerte. Precarizados y faltos de tiempo, no solo los pactos de confianza con quienes mandan sino también los lazos entre iguales tienden a fracturarse, difuminadas las prácticas en una variedad de roles y tareas siempre burocratizadas, siempre objetivables y, sobre todo, siempre competitivas.

## • cada 10 ofertas de trabajo publicadas en internet

en (todas las provincias) • de (todas las categorías)

: comercial, linux...

rar  
rar mi CV ahora →

### Feminización y trabajo cultural

«Ha sido apasionante, lo de ser emprendedora, digo. Lo logré cuando me despidieron por enfermedad y me alié con mi hermana a la que despidieron tras su baja por maternidad», rezaba en un muro de Facebook.

Las bases de la cultura están feminizadas no solo porque estén ocupadas por mujeres (que en su mayoría lo están), sino también porque están expuestas a la vulnerabilidad y la temporalidad, incluso cuando el cuerpo desde el que hablan se dice a sí mismo: soy hombre.

La práctica cultural se feminiza y nutre de un excedente de mujeres formadas en lo que en este lugar del mundo aún llamamos ciencias sociales y humanidades (viejas y nuevas). Un excedente que conforma una bolsa de mujeres creativas desempleadas a las que pronto les salpica la abdicación de los poderes públicos en sus responsabilidades sociales de cuidado y atención social a las personas dependientes.

Y no es trivial que, paralelamente a la tendencia de los poderes públicos a subordinar política a economía, entrelazándose en un marco neoliberal de mayor desigualdad donde todo se compra y se vende y las viejas formas de poder se repiten, las mujeres se vean interpeladas a asumir (como antes, como siempre) los trabajos no siempre considerados empleo. Justamente los cuidados y atención

social, como mucho envueltos en leyes de dependencia que feminizan su tarea y se les presentan como única o más viable alternativa laboral.

Pero si acaso miramos las tareas de dirección de los museos, universidades y centros culturales, allí donde estos trabajos comienzan a estar prestigiados, mejor remunerados y a suponer un poder explícito (pongamos a esta idea, por ejemplo, cargos de director o catedrático) la cosa cambia. Entonces a nadie extrañará que (como antes, como siempre) estos trabajos, este poder «como abstracto», sigan siendo para los hombres.

Puede que algún día con gesto fruncido alguien se pregunte: ¿por qué esas mujeres que leen y piensan van precedidas de una expectativa de «renuncia», de vínculos familiares, de un cuerpo y una apariencia que les antecede?, ¿por qué ese científico, ese director de museo, pareciera «no tener cuerpo»? Y recuerdo a Yourcenar cuando sugería que un hombre que lee o piensa, un hombre que manda, ha pertenecido a la especie y no al sexo, un hombre que lee o piensa ha podido aspirar incluso a escaparse de lo humano. No ha pasado así con las mujeres que leen y piensan, cuyo escrutinio orbita siempre sus vínculos, su cuerpo y su imagen, más en una época excedentaria en lo visual. Su consideración en cualquier ámbito público sigue yendo precedida de una imagen sobre la que opinar, un cuerpo sobre el que tomar partido. El pasado no ayuda sino como ejemplo de rechazo, pues la presentación de las mujeres en los ámbitos del saber, la creación y la ciencia ha ido adelantada de su presentación en relación a un hombre (esposa, hija, hermana o amiga), mientras la producción de los hombres parece hecha por seres que no han tenido ni cuerpo ni vida privada.

## El entusiasmo

En el capitalismo cultural el entusiasmo alimenta la maquinaria productiva, el plazo de entrega, los procesos de evaluación permanentes, el agotamiento travestido, convirtiéndose en motor para la cultura y la precariedad de tantas y tantos que buscan vivir de la investigación y la creatividad en trabajos culturales o académicos. Esto acontece en un sistema donde a menudo la donación frente al pago hace a la persona creadora dependiente de un sistema de auspicio derivado del poder y la riqueza. Sean ricos benefactores, sean contemporáneos bancos rescatados, siempre me ha parecido que eclipsan en sus dádivas los delitos que toda gran fortuna esconde.

Y creo que en este sistema el entusiasmo anuda una de las dificultades del mundo actual cuando hablamos de sujeto precario y de formas de movilización creativa, apagamiento crítico y conflicto contemporáneos. Me refiero no solo a aquellas potencias derivadas de habitar un mundo conectado, mediado por pantallas y por la posibilidad constante de crear y compartir ideas, sino también al mantenimiento de viejas formas de poder travestidas que vulnerabilizan y neutralizan a las personas. Y lo hacen incentivando la relación competitiva y la hiperactividad con todo tipo de estrategias apoyadas en la motivación y mantenedoras de la ansiedad productiva de quien teme o se resiste (no está claro) a dejar espacios vacíos entre sus prácticas. Espacios que puedan hacer pensativas y quizás hacer saltar la lógica laboral donde se inscriben.

Espacio intencionadamente vacío

Este texto está inspirado en el libro *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, de Remedios Zafra que el 27 de septiembre de 2017 recibió el 45º Premio Ensayo de Anagrama y próximamente será publicado por esta editorial.

*Este artículo tiene reservados todos los derechos de autoría*

**REMEDIOS ZAFRA** | @remedioszafra | 1 PUBLICACIÓN

Escritora y teórica especialista en el estudio crítico de la cultura contemporánea, el feminismo y las políticas de la identidad en las redes.



da



Montalegre, 5 - 08001 Barcelona  
93 306 41 00 - [lab@cccb.org](mailto:lab@cccb.org)





Por unx Anónimx

### **Una Llamada a la Queja: para un Discurso Pestilente, para un Discurso Enfermo.**

*"La palabra queja deriva de peste, en sentido vulgar, golpear el pecho. Queja: discurso enfermo".*

- Sara Ahmed, "Queja", <https://www.saranahmed.com/complaint>

La queja es, por definición, un "discurso enfermo": el discurso de la enfermedad, y el discurso que hacemos durante la enfermedad. La enfermedad es multivalente. La primera enfermedad es el virus, físico, real y mortal. Están las otras enfermedades que conocemos, las que están profundamente enraizadas, las que no nos protegen durante la enfermedad: la enfermedad de las instituciones, las universidades y los gobiernos, su ideología y sus lógicas tecnocráticas.

En casa, la supuesta neutralidad del espacio institucional se disipa. La distancia nos permite ver sus estructuras con claridad. No estamos atrapados en ellas, caminando y embarrándonos en ellas. A medida que nos enraizamos en las historias de nuestras familias o no familias, en nuestra soledad, en el desorden de nuestras vidas fuera de la institución, la lógica de la institución también aparece en relieve. Vemos sus retrasos, sus torsiones del lenguaje, sus proclamas sin ton ni son, sus borrados, su lenta violencia, en tiempo real, desplegada en las pantallas en su lenguaje disonante y estridente.

Soy profesorx a tiempo parcial en una escuela de arte y diseño de Estados Unidos. Durante las dos últimas semanas, hemos escuchado con mucha atención, como profesorado, como personal, como estudiantes, a la gente que está en el poder. Hemos escuchado, esperando, el lenguaje que responde a nuestra inteligencia y energía, a nuestro trabajo y a nuestra criticidad. Sabemos que merecemos algo más que el rendimiento, algo más que la autocomplacencia. En respuesta a lxs estudiantes que piden la restitución de la matrícula, lxs rectorxs de las escuelas de arte envían videos de sí mismxs bailando, casi siempre orgullosoxs de saber cómo adjuntar un video a un correo electrónico. La angustia, la crítica aguda e informada de lxs estudiantes se recibe con un encogimiento de hombros, una demostración de insensibilidad sociopática.

¿Cómo puede sonar ahora nuestro discurso, fuera de la institución? Incluso cuando hemos regresado a casa, hemos llevado con nosotrxs nuestras frustraciones, nuestro sentido de lo que sabemos que no está bien, nuestra política. Llevamos nuestra queja. Sólo porque hayamos vuelto a casa, no empezamos de nuevo en blanco. Nos llevamos a casa nuestras historias individuales y los recuerdos de nuestro tiempo dentro de la institución. Ahora que se nos pide que continuemos su contrato, en nuestros hogares, podemos hacer una pausa para recordar nuestra queja.

Es posible que no hayamos empezado esta crisis como críticxs, ni hayamos tenido

ningún interés en desmantelar, deconstruir o desestabilizar un sitio. El virus ha revelado, a todos los niveles, la debilidad y los fallos de las instituciones, que se esfuerzan por hacer valer sus mandatos. Ha revelado cómo habla la institución, cómo escucha selectivamente. La tratamos como una persona, como ella desea. La crisis crea una ruptura, un vacío profundo que revela la posibilidad de otros espacios de aprendizaje, de mundos mejores en los que queremos vivir.

Pero  
en di  
digit  
puede

La cr  
insti  
comun  
insti  
viole  
en la  
que e  
apren  
por r  
econó

### Silencio

Nos dicen que todxs estamos en el mismo barco. Si: *todxs estamos en el mismo barco*. ¿Pero en qué parte del barco está unx? ¿Estás en la cubierta superior, en la inferior, en la bodega? ¿Tienes alguna vista? ¿Puedes respirar aire fresco? ¿Estás cerca del motor? El discurso enfermo sale de la bodega de un barco. El discurso enfermo, ya sea aireado y explícito o enterrado en el cuerpo, se filtra a pesar de todo.

Así p  
solid  
difer  
profe  
admin  
comun  
Debem  
cuest  
pract  
admin  
malin  
sus e

Podríamos haber pensado en este barco en el que estamos todxs, mientras veíamos un discurso formal y enlatado dirigido a nosotrxs, pronunciado en un auditorio vacío, después de que casi dos mil estudiantes y profesorxs y personal hubieran esperado dos horas para que funcionase una transmisión en directo. En lugar del diálogo que la comunidad merecía, hemos asistido a una pieza falsa y surrealista de performance administrativa. Y este retraso -mantener a casi dos mil personas esperando- es una expresión de la relación de la institución con las personas cuyo trabajo, ingresos y deudas la mantienen viva.

Imagi

Lo más sorprendente fue el *silencio*: la ausencia de voces que respondieran. Cuando no hay otras voces, parece que nunca hubo ninguna protesta, ninguna respuesta crítica. Sólo se escuchan unas pocas voces, nerviosas y enfadadas, en un escenario. En ese momento, viendo ese discurso, quedó claro cuán poderoso, y consumidor, puede ser el silencio, la negación del diálogo. Cómo el auditorio vacío y sin cuerpos sirve a las instituciones, cómo el silencio se vuelve entonces hacia afuera para que lo absorbamos. El diálogo entre la administración y lxs estudiantes llegó a su límite.

La in  
llama  
En po  
recur  
y ave  
bruta

Con la enfermedad, llega este silencio, bajo el ya horrible y siniestro silencio del exterior, de las calles vacías. La enfermedad se instala cuando se ha violado la confianza y no se reconoce la ruptura. El espectáculo debe continuar: y una enfermedad más profunda se instala, se congela. La enfermedad ideológica y la enfermedad ecológica crecen cuanto más no se nombran.

Estam  
abstr  
sido  
insin  
mater  
haga  
admin  
cuent  
todos  
del e  
es un

Nota: toda la cacareada formación crítica que ofrece la universidad debe terminar cuando esa criticidad vuelve la mirada hacia la universidad. La incapacidad de transmitir en directo puede ser un error, pero la negativa a cambiar, a moverse con lxs estudiantes que articulan claramente su crítica -que una práctica basada en materiales encarnados no puede traducirse en línea en casa- es intencional. Es una elección.

Esa p  
por t

Muchas instituciones parecen estar totalmente hambrientas de esta transición al aprendizaje a distancia. Puede parecer, dentro de un paradigma burocrático, una forma ideal y devastadoramente eficaz de dispersar las voces, de debilitar la comunidad, de cerrar las puertas al dominio institucional.

ha  
que  
ón,  
  
en  
  
ra a  
  
s un  
cio,  
ado  
que  
  
cuyo  
  
ando  
  
nces  
  
io  
ado  
  
nar  
e  
da  
Es  
  
L  
a

Pero también me imagino que una universidad que no puede gestionar una transmisión en directo no comprende el potencial radical (real) inherente a los comunes digitales, de cómo precisamente lo digital va y puede disolver la jerarquía, va y puede eliminar el miedo a la posición autoritaria. *Mute and unfollow.*

La crisis de esta institución es un reflejo de la crisis de todas las instituciones. Y muchos de nosotrxs hemos encontrado un profundo sentido de comunidad en el duelo por nuestras pérdidas, una de las cuales es la idea de la institución. Colegas de muchas otras escuelas de arte y diseño están nombrando las violencias más lentas y estratégicas que sus universidades han sabido aprovechar en la crisis. Se han articulado los niveles de estrés, coacción mental y riesgo que estas decisiones han causado a nuestrxs estudiantes, que intentan seguir aprendiendo en casa durante una pandemia mundial. Petición tras petición, firmada por miles de estudiantes de diferentes centros, han expuesto claramente los gastos económicos y morales de este enfoque.

Así pues, antes de abrazar una solidaridad tóxica, deberíamos cuestionar qué solidaridad podemos practicar de hecho. Debemos ser conscientes de las enormes diferencias de poder entre lxs estudiantes, el profesorado, dentro del profesorado, entre el profesorado y el personal, entre todo el colectivo y la administración. Debemos ser conscientes de cómo la universidad *habla* como una comunidad pero actúa, a menudo, de forma que debilita directamente esa comunidad. Debemos cuestionar el futuro especulativo de una educación continua que fomenta el cuestionamiento, pero no de la institución. Si se pide a lxs estudiantes que practiquen el pensamiento crítico, esa criticidad debe incluir a su vez a la administración. Cualquier otro enfoque es de mala fe. Es la institución la que malinterpreta lo que es el pensamiento crítico, y la que malinterpreta el poder de sus estudiantes y profesorxs para aprovechar ese pensamiento.

### Imaginación radical

La institución, que no muestra ninguna imaginación radical, no puede de buena fe llamar a la imaginación radical, no sin su profesorado o estudiantes o personal. En pocas palabras: la *imaginación radical* no sustituye ni puede sustituir a los recursos materiales. El "brío experimental", para crear una educación "innovadora y aventurera" a través de soluciones tecnológicas, se enfrenta a una realidad brutal.

Estamos enterrados en cientos de correos electrónicos llenos de jerga, repletos de abstracciones neoliberales sobre cómo pensar creativamente, un lenguaje que ha sido ampliamente, rotundamente y justificadamente ridiculizado. La carga, insinúan, recae sobre ti para que uses tu imaginación para imaginar que los materiales se hagan realidad, para que imagines que el soporte de tu estudio se haga realidad. En lugar de centrarse en los problemas sistémicos, este lenguaje administrativo se centra en lo que debes hacer para gestionar la crisis por tu cuenta. Resiste a este lenguaje, ya que se hace eco del lenguaje del sistema a todos los niveles, en el que se abdica a la responsabilidad organizativa en favor del espectro de la responsabilidad individual. Cualquier fallo en este sentido no es un fallo en tu capacidad de innovación.

Esa presión en el fondo de nuestra cabeza es esta petición, para que lo resuelvas por ti mismo. Pero los problemas sistémicos no son siempre una cuestión de diseñar

la herramienta o la tecnología adecuada. Una nueva aplicación, un nuevo sitio web, una nueva interfaz no lo resolverá, al igual que sacar a relucir los "recursos creativos" de unx mismx cuando están gravados financieramente y mentalmente, sin el apoyo de los recursos por los que unx ha pagado y se ha endeudado, es un pedido injusto, incluso obsceno. Los problemas sistémicos no pueden resolverse a través de un esfuerzo individual, y nuestra pedagogía no debería basarse en conceptos de excepcionalismo artístico individual. Esto nos condena al fracaso.

Si eres unx estudiantx con pocos ingresos, unx estudiantx internacionalx, un estudiantx con discapacidades, estas preguntas adquieren una urgencia extrema. La imaginación radical que ejerces es el acto básico de hacer a pesar de los fracasos de las instituciones, las universidades y los gobiernos. Si eres unx estudiantx en un hogar emocional o físicamente abusivo, la estabilidad de la escuela, su escape, ha sido una cuestión de sobrevivencia. Tu imaginación radical se expresa en el acto de cómo sobrevives.

Mi temor es que la reacción, la denegación de esta formulación superficial de la creatividad, como una cachiporra, haga que perdamos de vista la creatividad tal como puede ayudarnos a funcionar más allá de este momento. Si hay algún bálsamo en este momento, es que el enfado, la conmoción y la decepción con la institución no son el final de la vida de unx como artista, sino que son catalizadores. La carrera artística no termina con los fracasos de la institución. Tu vida como creativx, como artista, comenzó antes de ella, y continúa por necesidad fuera de ella. A distancia, la institución puede verse como una herramienta, una llave y un nombre que utilizar. Una plataforma a través de la cual te encuentras con lxs demás, con tus compañerxs, con las mentes que respetas y de las que dependes. Es aquí donde se pueden honrar los sacrificios que has hecho hasta ahora para estar aquí, todos los créditos, toda la precariedad social que has asumido para tener una especie de vida creativa. El objetivo siempre fue continuar, vivir y prosperar más allá de la institución.

Nos sintonizaremos, ostensiblemente, con nuestras conferencias y críticas en línea, pensando en este nuevo espacio, uno que se lleva a cabo claramente y crudamente a través de nuestro esfuerzo colectivo. Dispersxs de esta manera, podemos pensar en qué otros espacios querremos pasar, qué espacios queremos crear. Debemos resistirnos a la promesa de la tecnología como una tiritita. Podemos ir más despacio. Podemos reevaluar y reconsiderar el papel de la "imaginación radical" en este nuevo territorio. Sí, lxs artistas y diseñadorxs manejan bien las "situaciones difíciles y la incertidumbre". Pero el lenguaje de la innovación y la creatividad, de la imaginación radical, no puede ser cooptado para servir a la institución.

Si se nos pide que "reimaginemos creativamente" los cursos, tal vez el movimiento más imaginativo sería alejarse del lenguaje de la institución, de sus ofuscaciones, de su ambigüedad. En cambio, afirmar lo que se ha vivido esta semana, y lo que seguimos viviendo, para asegurar que es real. Esta es una oportunidad, si es que la hay, para hablar juntxs, lejxs de la institución. Criticamos, a distancia; identificamos nuestra experiencia juntxs en esto. Hacemos una lectura cerrada para identificar lo que ha pasado. Recordamos para no ser dispersxs y separadxs.

La queja, o el discurso enfermo, es un rechazo de esta dicotomía. Un rechazo a que

las c  
formu  
signi  
ira q  
regis  
  
Obsér  
vuelv  
las c  
de su  
estruc  
simil  
a la  
demás  
pensa  
prete

Una c  
caden  
sosti  
insti  
¿En q  
¿Qué  
¿Cuál  
insti

Encue  
  
Como  
insti  
allá  
desac  
dentr

Muchx  
cuest  
esto.  
adjun  
de tu  
debat  
impul  
refle  
espac

En el  
es re  
es ve  
conti  
el ri  
de la  
ser l  
que e

web,  
in  
dido  
és  
de  
  
La  
asos  
x en  
ape,  
l  
  
la  
l  
o en  
no  
  
de  
y un  
  
Es  
ar  
r  
erar  
  
ear.  
más  
" en  
y la  
nto  
  
emos  
  
que

las cosas sigan sin memoria. La queja nombra la respuesta como inadecuada. La formulación de la queja, una tras otra, crea un archivo. Registrar la queja significa que no puede consumirse en el cuerpo y la mente, y convertirse en una ira que aplasta el impulso y la creatividad. Sin documentación de la queja, no hay registro.

Obsérvese que cuando una queja se convierte en un examen de la institución, se vuelve petulante; de repente se convierte en una incomprendión de cómo funcionan las cosas. Elx críticx se convierte en el objeto; se trata de su papel y posición, de su incapacidad para llevarse bien. La queja nos ayuda a entender las estructuras de poder no sólo de esta institución, sino de todas las instituciones similares. Y el papel de unx críticx es archivar y retener la memoria y dar forma a la demanda colectiva de respuestas mejores. Es dar espacio a la queja de lxs demás como expresión formal del pensamiento crítico, exactamente el tipo de pensamiento crítico sobre el poder y el trabajo en el que una institución podría pretender formar a lxs estudiantes.

Una creatividad radical en este momento la expresan nuestras comunidades. La cadena de mentorxs, compañerxs, profesorxs, estudiantes y colegas que nos sostienen en la búsqueda del aprendizaje, a pesar de la violencia de la institución. Con ellxs, podemos volver a preguntarnos: ¿por quién nos esforzamos? ¿En qué ponemos nuestra energía? ¿De quién se espera que trabaje como siempre? ¿Qué apoyo hay para seguir adelante? ¿Para qué sirve nuestro trabajo creativo? ¿Cuál es la oportunidad aquí, para dejar de identificarnos por fin con la institución?

#### Encuentre a tus mentorxs

Como profesorado, personal y estudiantes, nuestra confianza en la capacidad de la institución para cuidar, para gestionar bien, se ha estirado, para muchxs, más allá de un punto irreparable. Y el profesorado no es un grupo unificado. Los desacuerdos y debates sobre este momento revelan lo profundas que son las brechas dentro de las facultades y los departamentos.

Muchxs de lxs miembrxs de tu facultad están contigo, y luchan por estas cuestiones, desesperadxs porque este semestre siga teniendo sentido. Te prometo esto. Están aquí, escuchándote. Tus profesorxs a tiempo parcial, tu profesorado adjunto, tu profesorado precario que constituye una gran parte de la carga docente de tu institución -en la medida de sus capacidades- han estado observando, debatiendo y aprendiendo. También se preguntan cómo invertir en instituciones que impulsan la fabricación y la producción, antes que el pensamiento crítico y la reflexión. Se preguntan qué valores de la institución deben trasladarse a estos espacios remotos.

En el próximo mes y medio, mi papel más importante como educadorx y como críticx es rechazar cualquier concepto punitivo de excepcionalidad. Mi papel, en cambio, es ver tu lucha, reconocerla y encontrarte. Mi papel es defenderte y comprometerme contigo. Es rechazar cualquier enfoque sobre la responsabilidad individual, sobre el rigor o la excelencia, tal y como podría haber sido concebido en los terrenos de la institución. Espero, en cambio, impulsar y cambiar el marco de lo que puede ser la excelencia y el rigor en la crisis. Mi papel es nombrar continuamente lo que estamos viviendo como una crisis tanto estructural como epidemiológica. Mi

papel es seguir cuestionando la ideología contigo. Es nombrar, contigo. Es tener conversaciones contigo entre los aprendizajes, para gestionar esta crisis.

En última instancia, el papel de unx educadorx, me atrevería a decir, es dar testimonio y escuchar el pensamiento, la articulación y las ideas de nuestrxs estudiantes. Darles espacio para hablar, espacio para debatir y espacio para trabajar a través de su energía, su frustración y su práctica masivamente restringida. La reflexión sobre la práctica -cómo aterriza, para quién es y cuáles son sus formas- no termina.

### Discurso Enfermo

En las próximas semanas y meses, cuando hablemos, debatamos, trabajemos y nos comuniquemos a distancia, sugiero que hagamos un espacio aquí, en línea, para la queja en curso, para el discurso enfermo. Me gustaría ofrecer aquí que nuestro discurso enfermo es una forma de sobrevivir a esta transición. Se trata de ese discurso crítico, molesto, interruptivo, insistente, problemático, enloquecedor y digresivo que uno podría reprimir en persona, cara a cara. En línea, interrumpimos con un discurso que refleja la enfermedad. Como estamos juntos en el mismo barco enfermo, podemos crear resistencia contra cualquier nuevo compromiso, cualquier otra mistificación de la ideología, a través de nuestra confianza mutua.

El hecho de que no podamos reunirnos en un espacio físico no significa que no sigamos criticando a un sistema enfermo. No hay cuerpos en el campus, pero eso no significa que no hay voces. Al compartir y expresar nuestra precariedad compartida, al ser testigxs de las luchas de lxs demás, podemos animarnos mutuamente. Estaremos presentes, pero también debemos reconocer y hacer espacio para la dispersión geográfica, los créditos, la falta de materiales, el miedo a las perspectivas de graduación, el estrés de la vivienda, de los pagos, de la búsqueda de empleo. Debemos hacer espacio para los problemas de salud mental y física que surgirán, ya que el impacto del consumo digital sobrecargado afecta profundamente a la vivacidad de lxs individuos atomizadxs, sin apoyo social. Esto será increíblemente difícil. Tendremos que escucharnos con atención para encontrar estrategias de sobrevivencia.

Marcar el esfuerzo de mantener nuestra concentración, nuestra capacidad para trabajar. Lo difícil que resulta, lo que nos desgasta físicamente, mentalmente y emocionalmente. El discurso enfermo nos ayuda a reconocer que marcar este momento en toda la dimensionalidad de su violencia es parte de la educación, y del trabajo.

Queremos estar aquí, todavía, porque queremos invertir, queremos que nuestros valores se alineen. Este nuevo espacio en el que entramos es un lugar de investigación, el lugar del discurso común, de las perspectivas cacofónicas, alborotadas, diversas, en el que identificar nuestras posiciones nos ayuda a pensar en el poder. Para que el trabajo pueda continuar a pesar del poder.

Hay un bálsamo, un alivio en la queja compartida. Es necesario documentar esta queja. Ahmed pide que la queja se convierta en un colectivo, "para crear un registro compartido o para compartir experiencias", porque "el trabajo de la queja no se acaba con la queja (aunque es difícil saber cuándo se acaba y empieza la queja) en parte porque cuando te quejas te encuentras con otros que se han

quejado". (De "Why Complain?" en <https://feministkilljoys.com/2019/07/22/why-complain/>).

Nos invito a crear este colectivo de queja, a registrar el discurso enfermo, independientemente de las vergonzosas llamadas a la respetabilidad y a la unidad. El discurso enfermo es el discurso de este momento: marcar exactamente lo que escuchamos en el lenguaje disonante, autocontradictorio y enfermo del poder.

**Queja:** una pausa para nombrar, para articular lo que está sucediendo, para reunir a los cuerpos alrededor del nombramiento, para legitimar.

**Queja:** para honrar lo bueno que hemos vivido, el aprendizaje, y la pérdida y el dolor de perder ese espacio.

**Queja:** para archivar, bajo presión, en resistencia a la presión del olvido.

El cambio no comienza sin un discurso infectado que frena el avance de una máquina. El discurso pestilente es el acto.

Para mantener el silencio a raya, nos conectamos. El interior de nuestras casas es estridente y cacofónico con las voces de amigxs, familiares, colegas. En ausencia de espacios físicos, establecemos un espacio común. Si contamos y proclamamos y damos cuenta de lo que es ser artista y escritorx en este tiempo, damos cuenta de nuestro propio poder. Podemos articular y articularemos a través del *porqué* del porqué hacemos o creamos. Podemos utilizar este tiempo para mirar más allá de esta institución, para vivir más allá de los paradigmas de la autoexplotación y de los patrones patológicos de la producción creativa. Lo hacemos precisamente por la llamada a abandonar la queja, a dejarla de lado. Nos negamos a dejar de lado la circunspección y la criticidad, como si identificar el modo en que las decisiones institucionales perjudican activamente fuera "trabajo para después".

Hablamos para recordar. Hablamos para mantener la memoria. Hablamos para nombrar y dar cuenta de la ofuscación y la evasión refundida como cuidado. Hablamos para recordar cómo nos mantenemos como individuxs, y para recordar lo que este momento abrió. Debemos seguir hablando, escribiendo y dando sentido, frente a la presión imperante de abandonar el sentido.

Este es el momento, nos dicen, en que lxs artistas se mueven. Seguimos recurriendo al apoyo y a la energía fuera de las instituciones, fuera de la positividad tóxica, fuera del poder. Reclamamos el discurso que la crisis hace posible. Ese discurso de las entrañas, removido, desenterrado y sacado a la superficie. Y así: resistir la presión del olvido. Resistir a la exigencia de aceptar las cosas como son. En esta transición, rompemos.

No sólo pagas por ir a la universidad. *Tú eres la universidad. Tu pensamiento es la parte más importante de la universidad.* Y tu poder, tu capacidad y tu imaginación radical se extenderán más allá de la universidad.

Esta colección de la queja - del discurso enfermo - circulará hasta ser escuchada.

**Por favor, introduzca su queja/discurso enfermo/historia, si así lo desea:**  
<https://pad.riseup.net/p/Open Commons for Complaint>



*la copia original ha sido encontrada en:  
[https://pad.riseup.net/p/A\\_Call\\_for\\_Complaint%2C\\_for\\_Sick\\_Speech-keep](https://pad.riseup.net/p/A_Call_for_Complaint%2C_for_Sick_Speech-keep)*

*también se puede encontrar en:  
Urgency Reader 2: Mutual Aid Publishing During Crisis, Paul Soulellis (ed), 2020  
que puede ser descargada en:  
<https://cdn.filepicker.io/api/file/82P6S3DTS62y40cTWhZV?&fit=max>*

*traducido por matteo demaria  
con el apoyo deepl.com  
noviembre de 2021  
madrid*



HOGAR ▶ NOTICIAS

## ¿Arte o robo? Un museo da \$84,000 a un artista y recibe a cambio dos lienzos en blanco

El artista danés Jens Haaning entregó dos lienzos completamente en blanco luego de que un museo de su país le diera \$84,000 para recrear una obra. Ahora le reclaman el dinero.

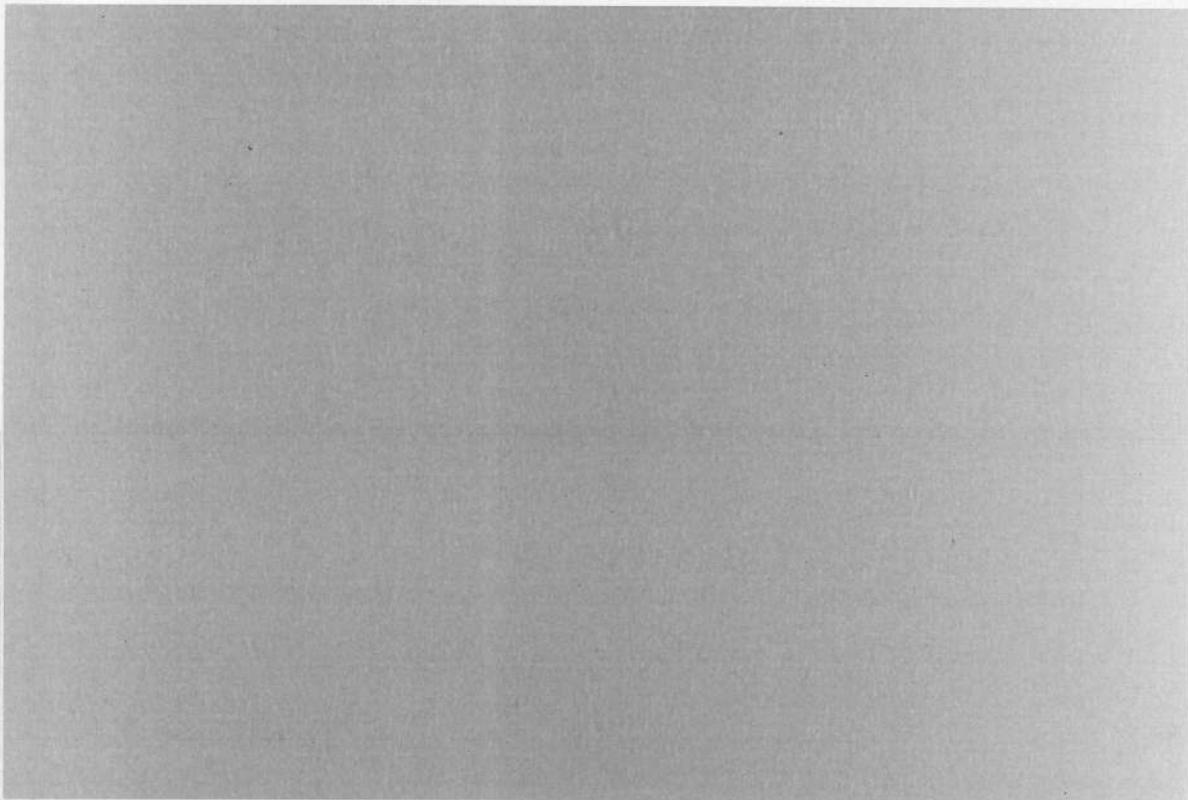
Por Carla Colomé Santiago

Septiembre 30, 2021

f FB

 Tweet

••• Más



CREDIT: HENNING BAGGER/RITZAU SCANPIX/AFP VIA GETTY IMAGES

El artista **Jens Haaning** se ha convertido en el centro de las conversaciones en el

mundo del arte estos días luego de que un museo en Dinamarca le diera \$84 000 para reconstruir una obra y este entregara dos lienzos en blanco a los que dio el título de "Toma el dinero y corre".

CREDIT: H

Cuando  
cajas y

"Dos días antes de la inauguración de la exposición, recibimos un mensaje de Je en el que nos decía que no había producido la obra que acordamos", dijo a la agencia AFP el director del museo Kunsten de Aalborg, **Lasse Andersson**.

La obra acordada al inicio consistía en llenar un lienzo con coronas danesas y euros, recreando así las obras "An Average Danish Annual Income" y "An Average Austrian Annual Income" expuestas en 2017. Para esto, el museo le concedió la cantidad de \$84,000 al artista danés, cantidad aproximada al salario de un año d un trabajador en Dinamarca y Austria.

Además, la institución le ofrecía unos \$7,000 adicionales por si le eran necesarios para concluir la obra.

"Ofrece

actualm

Tambié

tambié

formam

"Si esta

insistió

Por su p

trabajo

"No es u

contrat

\$84 000



CREDIT: HENNING BAGGER/RITZAU SCANPIX/AFP VIA GETTY IMAGES

Cuando los trabajadores del museo recibieron el trabajo del artista, abrieron las cajas y vieron dos lienzos en blanco titulados "Toma el dinero y corre".

e de Jer

a la

sas y

Average

dió la Según Andersson, su primera respuesta ante lo sucedido fue un ataque de risa, y  
n año d decidió exponerlas tal y como llegaron.

"Ofrecen una visión humorística y nos invitan a reflexionar sobre cómo se valora  
cesario actualmente el trabajo", dijo en un comunicado.

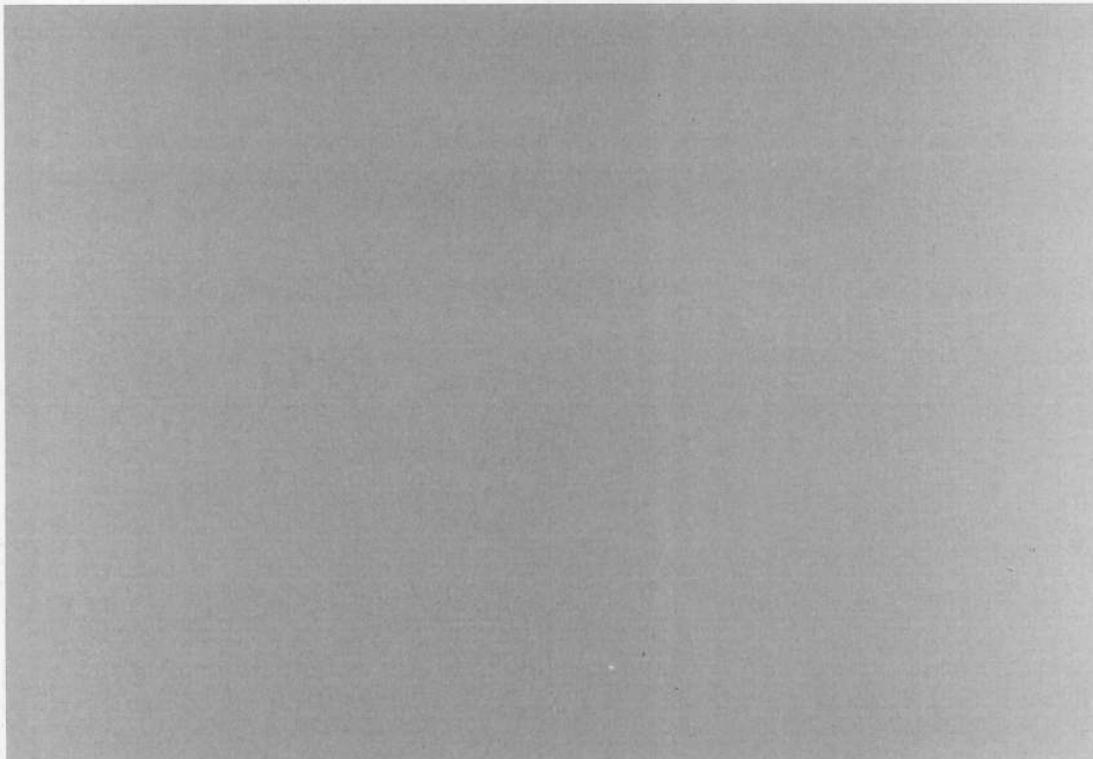
También expresó que su decisión de exponerlas tiene como objetivo mostrar "que  
también tenemos la responsabilidad de cuestionar las estructuras de las que  
formamos parte".

"Si estas estructuras perdieron su razón de ser, tenemos que romper con ellas",  
insistió.

Por su parte, el artista declaró al programa de radio danés *P1 Morgen* que "el  
trabajo es que he tomado su dinero".

"No es un robo. Es un incumplimiento de contrato y el incumplimiento de  
contrato es parte del trabajo", sostuvo.

que dic  
las que  
debem



CREDIT: HENNING BAGGER/RITZAU SCANPIX/AFP VIA GETTY IMAGES

El artis  
contra  
trabajo

SUSCR

El direc  
exposic

En un c  
las med  
dinero'

De mor  
"disfrut

Lo ma

Según *ArtNet*, Haaning también dijo que su gesto había sido una especie de protesta contra el poco dinero que había recibido como pago en este proyecto.

"'Take the Money and Run' cuestiona los derechos de los artistas y sus condiciones de trabajo con el fin de establecer normas más equitativas dentro de la industria del arte", dijo Haaning en un comunicado de prensa.

"A todos les gustaría tener más dinero y, en nuestra sociedad, las industrias del trabajo se valoran de manera diferente", añadió. "La obra de arte trata esencialmente sobre las condiciones laborales de los artistas. Es una declaració



que dice que también tenemos la responsabilidad de cuestionar las estructuras de las que formamos parte. Y si estas estructuras son completamente irracionales, debemos romper con ellas".

El artista, además, exhortó a otras personas con pésimos salarios a revelarse contra estas estructuras. "Animo a otras personas que tienen condiciones de trabajo tan miserables como yo a hacer lo mismo".

#### SUSCRÍBETE A NUESTRO BOLETÍN

El director del museo tendrá la obra en exhibición hasta que culmine la exposición de la cual forma parte el próximo 16 de enero.

En un comunicado, Andersson explicó que cuando concluya el show "tomaremos las medidas necesarias para que Jens Haaning respete su contrato y devuelva el dinero".

De momento, muchas personas están visitando el museo Kunsten de Aalborg y "disfrutando" de los lienzos vacíos, que buscan transmitir un potente mensaje.

## Lo más popular en Noticias

lento d



rias del



claració



## Conecta

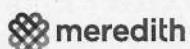
Síguenos



Inscríbete en nuestro boletín

**INSCRÍBETE**

**OTRAS PÁGINAS WEB DE MEREDITH**



People en Español is part of the Meredith Latino Network. Copyright 2021 Meredith Corporation. All Rights Reserved. People en Español may receive compensation for some links to products and services on this website. Offers may be subject to change without notice.

[Privacy Policy](#)

[Terms of Service](#)

[Ad Choices](#)

[California Do Not Sell](#)

[Web Accessibility](#)

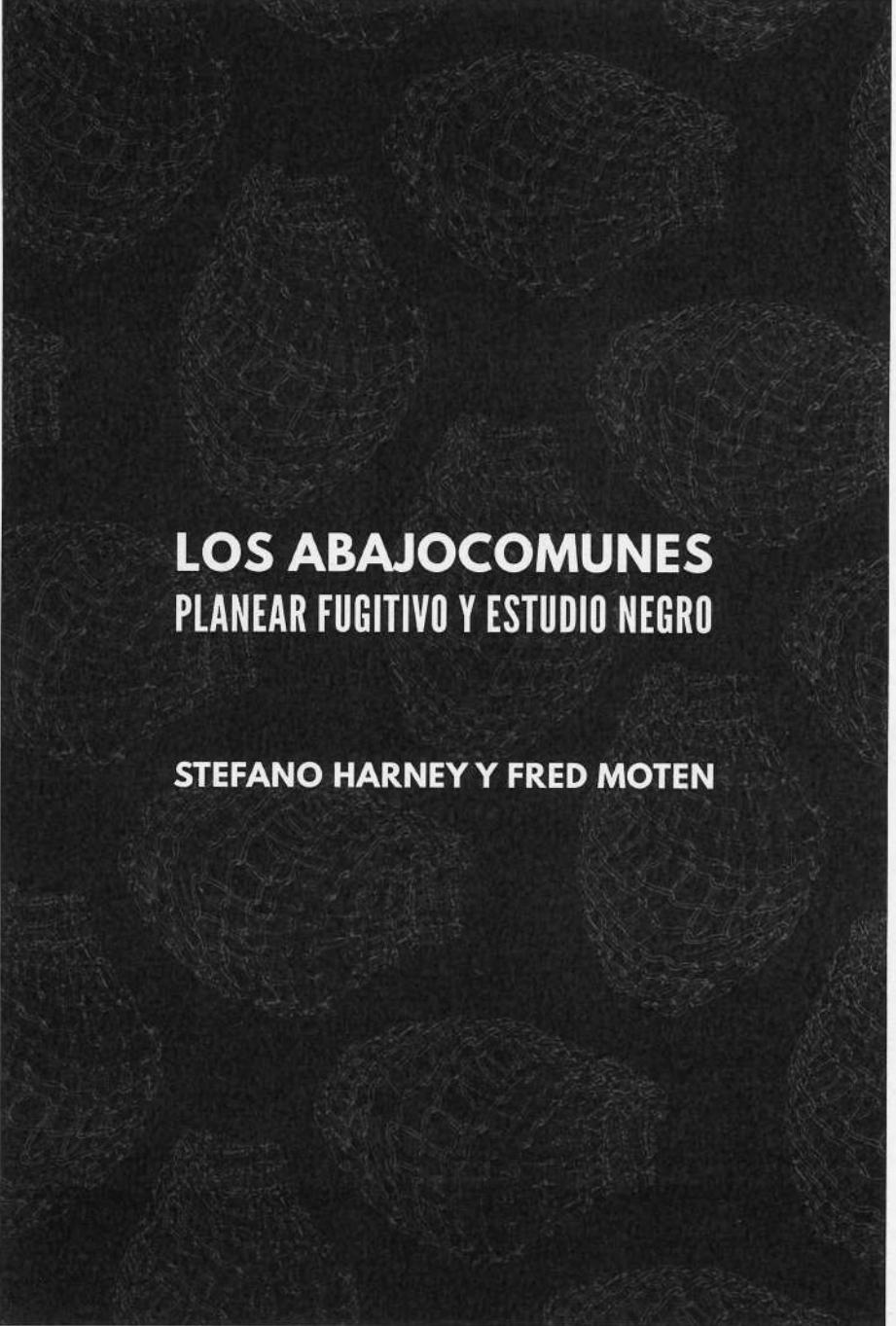
PIEZA DE HUELGA GENERALE

EVITAR GRADUALMENTE, PERO CON DETERMINACIÓN, ESTAR PRESENTE EN FUNCIONES O REUNIONES OFICIALES O PÚBLICAS "POSH" RELACIONADAS CON EL "MUNDO DEL ARTE" PARA SEGUIR INVESTIGANDO LA REVOLUCIÓN PERSONAL Y PÚBLICA TOTAL. EXPONER EN PÚBLICO SOLO PIEZAS QUE FOMENTEN EL INTERCAMBIO DE IDEAS E INFORMACIONES RELACIONADAS CON LA REVOLUCIÓN PERSONAL Y PÚBLICA TOTAL.

LEE LOZANO, 12 DE JUNIO DEL 69.

*la copia original ha sido descargada en  
<https://arthur.io/>*

*traducido por matteo demaria  
con el apoyo de deepl.com  
octubre de 2021  
madrid*



**LOS ABAJOCOMUNES**  
**PLANEAR FUGITIVO Y ESTUDIO NEGRO**

**STEFANO HARNEY Y FRED MOTEN**

*Texto original en inglés:*  
Fred Moten y Stefano Harney

*Coordinación editorial:*  
Yollotl Gómez Alvarado

*Traducción:*  
Juan Pablo Anaya  
Cristina Rivera Garza  
Marta Malo

*Traducción Entrevista:*  
Aline Hernández  
Luciano Concheiro  
Juan Pablo Anaya

*Entrevista "Conversación"*  
Aline Hernández  
Luciano Concheiro  
Juan Pablo Anaya  
Yollotl Gómez Alvarado  
Cristina Rivera Garza

*Revisión Ortografía:*  
Ingrid Ebergenyi

*Dibujos:*  
Jazael Olguín Zapata  
Rodrigo Treviño  
Dominique Pérez Ratton

*Diseño Gráfico:*  
Juan Leduc  
*Con aportaciones de:*  
Diego Aguirre.

*Formación en Markdown y LaTeX:*  
Daniel Cuevas

*Epub:*  
Babel

*Revisión y corrección:*  
Francisco Estrada Medina y  
Daniel Cuevas

*Primera edición en Inglés:*  
Minor Compositions /  
Autonomedia  
[www.minorcompositions.info](http://www.minorcompositions.info)

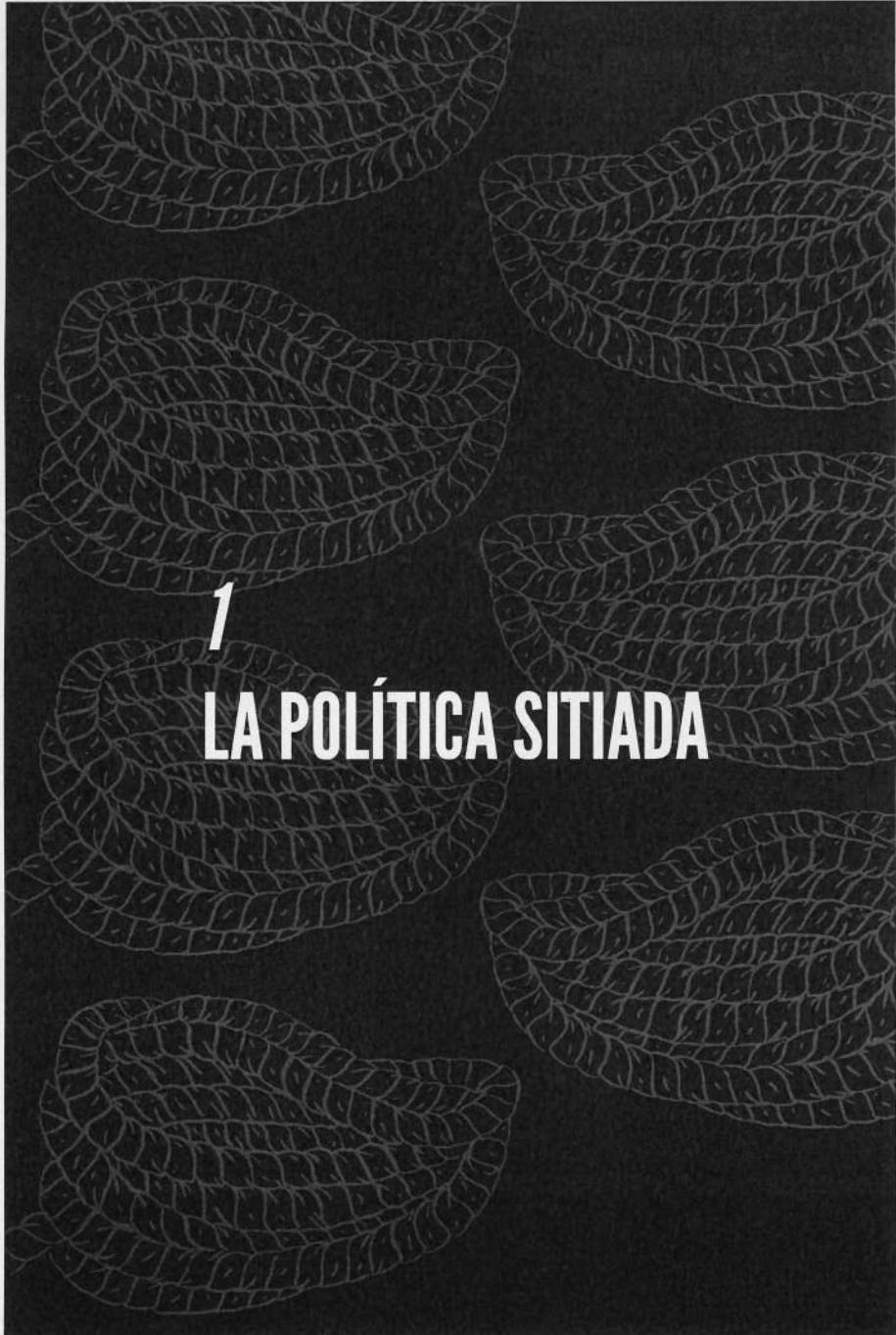
*Agradecimientos:*  
A Valentina Cabello y  
a todos los integrantes  
del círculo de estudio  
"Subrayado Común"

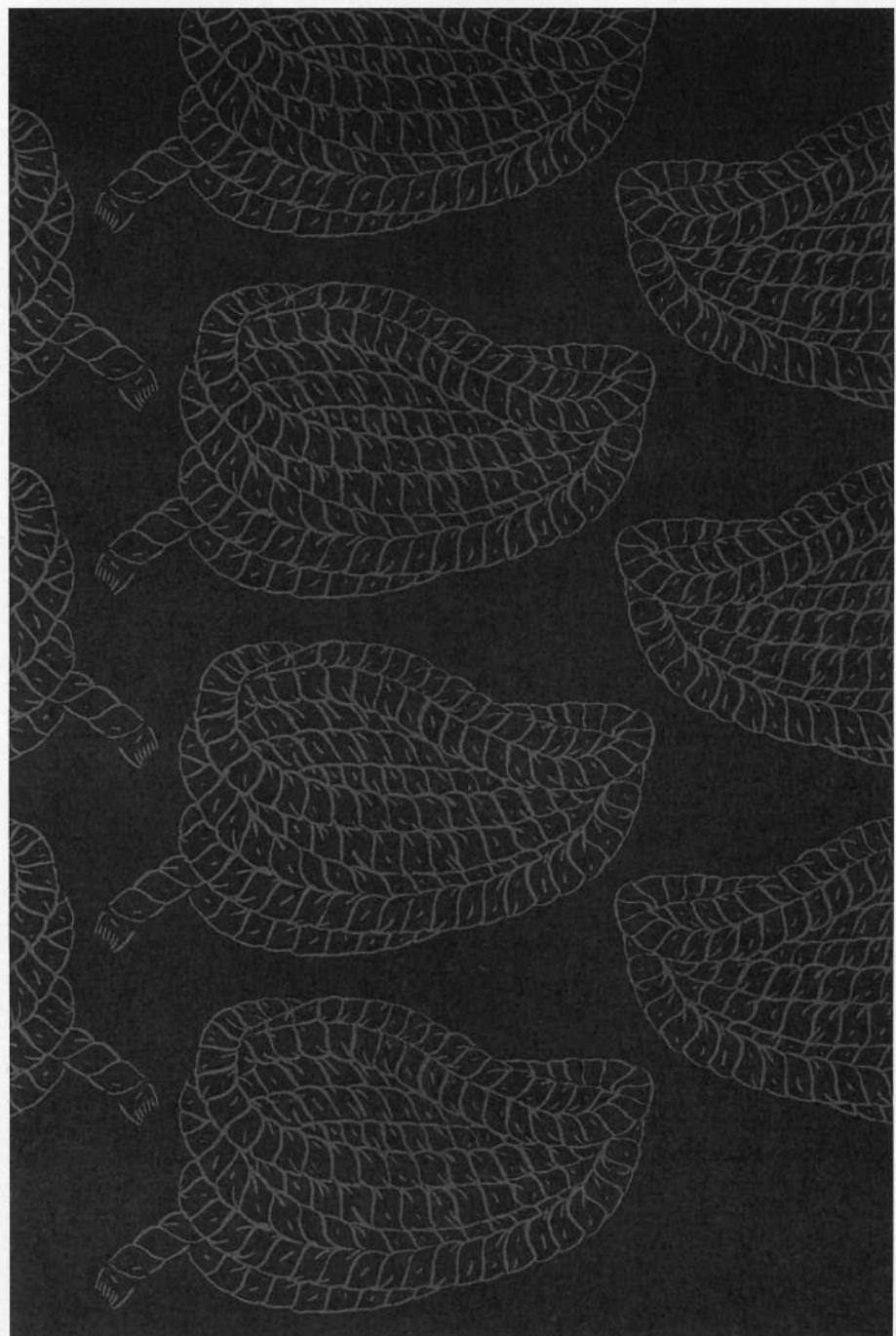
*Fondeada por:*  
Stefano Harney y Fred Moten,  
Cooperativa Cráter Invertido,  
Arts Collaboratory

*Versión impresa publicada por:*  
Cooperativa Cráter Invertido  
Joaquín García Icazbalceta 32b  
Col. San Rafael,  
Ciudad Monstruo, México  
[www.crateinvertido.org](http://www.crateinvertido.org)

*Versión digital publicada por:*  
La Campechana Mental  
Rancho Electrónico, México.  
[campechana.nomia.mx](http://campechana.nomia.mx)

*ISBN:*  
978-607-98175-0-3





## LA POLÍTICA SITIADA

En su clásico análisis antiimperialista sobre el cine de Hollywood, Michael Parenti apunta que los “medios de simulación” se valen con demasiada frecuencia de una “visión invertida” para retratar el asentamiento de los colonizadores. En películas como *Drums Along the Mohawk* (1939) o *Shaka Zulu* (1987), el colonizador aparece asediado por los “nativos”, invirtiendo así, de acuerdo a la perspectiva de Parenti, el papel del agresor de modo tal que el colonialismo aparece como un acto de autodefensa. En efecto, estas películas invierten los papeles de la agresión y la autodefensa, pero la imagen del fuerte sitiado por los nativos no es falsa. Al contrario, la imagen falsa emerge cuando la crítica de la vida militarizada se basa en olvidar la vida que rodea al fuerte. El fuerte sí estaba rodeado y sí sigue asediado por la vida que todavía lo circunda: los comunes más allá y más acá –antes, e incluso antes del antes– de levantar los muros. El entorno antagoniza con el campamento militar que se ubica en sus adentros y, al mismo tiempo, trastoca los hechos en la base con un planejar fuera de la ley.

Nuestra misión es la autodefensa del entorno frente a las desposesiones selectivas causada por la incursión armada del colonizador. Y, aunque la violencia adquisitiva es lo que ocasiona esta autodefensa, el recurso de la autoposesión (recurrir, en otras palabras, a la política) frente a la rampante desposesión es lo que representa el verdadero peligro. La política es un ataque constante contra lo común –el antagonismo general y generativo– desde dentro del entorno.

Consideren la postura sobre la autodefensa del Partido de las Panteras Negras, los primeros teóricos de la revolución del entorno, los negros del antes, e incluso antes del antes, los ya ahí siempre y los por venir. Su compromiso doble tanto con la revolución como con la autodefensa vino como resultado del reconocimiento de que la vida social de los negros está articulada en y con la violencia de la innovación. Esto no constituye una contradicción si la cosa nueva, siempre convocándose a sí misma, vive ya alrededor y debajo de los fuertes, las estaciones de policía, las carreteras vigiladas, y las torres de las prisiones. Los panteras negras teorizaron una revolución sin política, es decir, una revolución sin sujeto y sin principio rector. En contra de la ley, puesto que ellos estaban generando la ley, practicaron un planear continuo para ser poseídos; irremediable, optimista, incesantemente en deuda, ofrecidos al estudio inacabado y contrapuntual de y para el bien común, la pobreza y la negritud del entorno.

A la autodefensa de la revolución la confrontan no sólo la brutalidad sino también la falsa imagen del campo sitiado. La dura materialidad de lo irreal nos convence de que estamos rodeados, que debemos tomar posesión de nosotros mismos, corregirnos a nosotros mismos, permanecer en estado de emergencia, en guerra permanente, tercos, determinados, defendiendo ese derecho ilusorio de lo que no tenemos, lo que el colonizador toma de y desde los comunes. Pero en el momento en que esos derechos se debaten, los comunes ya no están ahí, ya están en movimiento hacia y para ese bien común que rodea tanto a los comunes como al campo sitiado. Lo que queda después es sólo política, pero incluso la política de los comunes, de la resistencia al campo sitiado, sólo puede ser una política de fines últimos, una rectitud dirigida hacia el fin regulador de lo común.

E incluso cuando la elección que se ganó resulta, al final, perdida, y cuando las bombas detonan o dejan de detonar, lo común se preserva como si fuera una especie de otro lugar, aquí, alrededor, sobre la superficie del suelo, envuelto en hechos alucinógenos. Mientras tanto, los soldados de la política avanzan como un ejército en marcha, asegurando defender lo que no ha sido sitiado, y sitiando lo que no puede defender y sí, en cambio, poner en peligro.

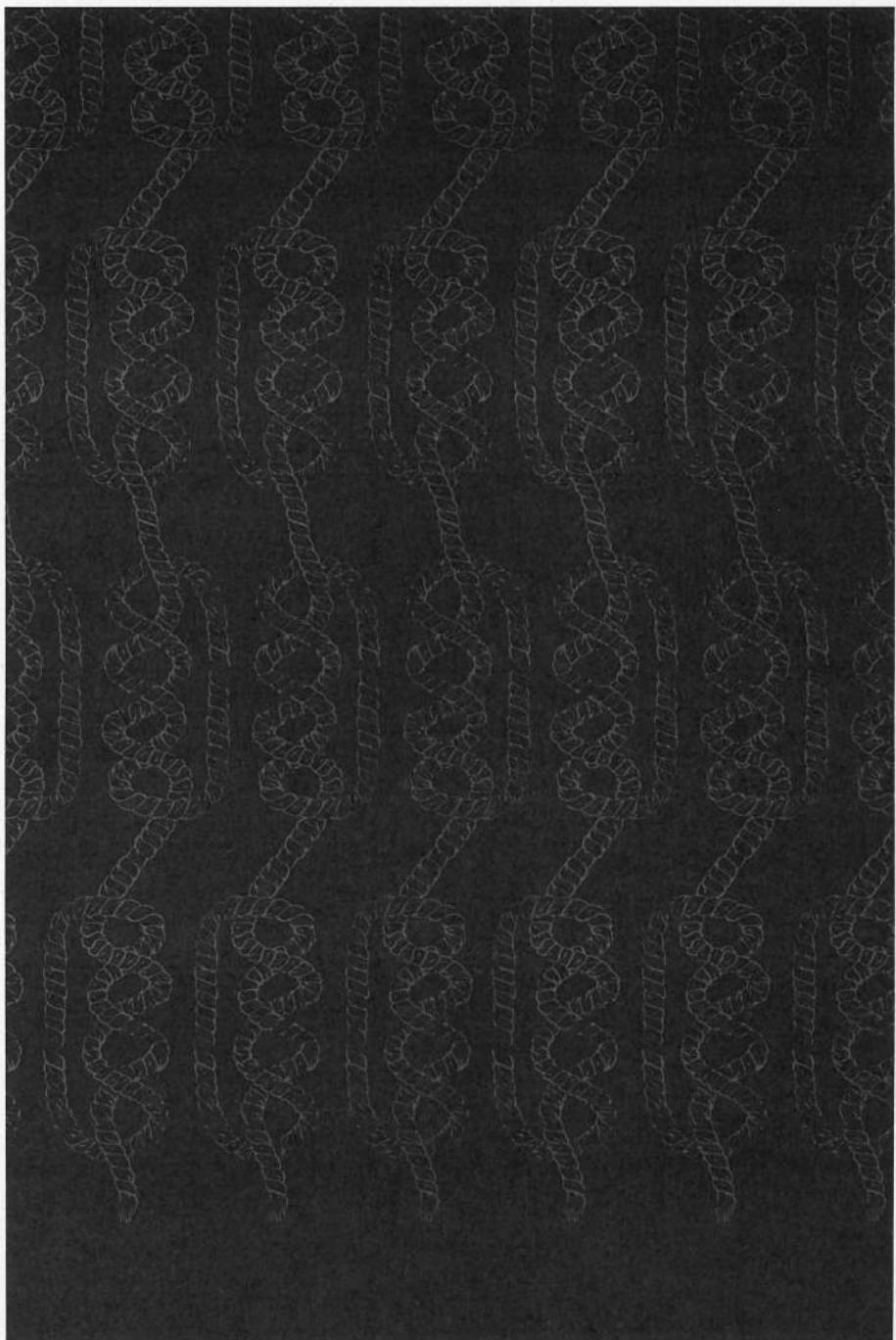
El colonizador, habiendo tomado partido por la política, se arma en nombre de la civilización mientras la crítica inicia la autodefensa de aquellos entre nosotros que percibimos hostilidad en la unión civil entre el asentamiento del colonizador y el campo sitiado. Decimos, y lo decimos con todo derecho, si nuestros ojos críticos son lo suficientemente agudos, tener un lugar bajo el sol, en la sucia delgadez de esta atmósfera, es nefasto y mala onda. Decimos que la casa que el alguacil construía está sobre el desastre radioactivo. Y si nuestros ojos continúan enfocando con precisión, distinguiremos el rastro de la policía para llevar a esa misma policía a juicio. Y así, habiendo buscado a la política para mejor evadirla, nos aproximamos los unos a los otros para estar juntos, porque nos gusta la vida nocturna que no puede ser una vida buena. La crítica nos hace saber que la política es radioactiva, pero la política es la radiación de la crítica. Por eso importa por cuánto tiempo la tenemos que ejercer; importa cuánto tiempo vamos a estar expuestos a los efectos letales de su energía antisocial. La crítica pone en peligro la socialidad que se dice defender, no porque pueda en algún momento tornarse hacia adentro para dañar a la política, sino porque se volvería hacia la política y, luego, hacia afuera, del fuerte hacia el entorno que lo rodea, si no fuera por la preservación que surge en celebración de lo que defendemos, la fuerza sociopoética con la que nos arropamos, porque somos pobres. Desarmar nuestra

crítica, nuestras propias posiciones, nuestras fortificaciones, es juntar a la autodefensa con la autopreservación. Ese desmantelamiento viene con el movimiento, como un rebozo, esa armadura de la fuga. Corremos en busca de un arma y seguimos corriendo para encontrar el lugar donde tirarla. Y la podemos tirar porque, sin importar si estamos armados o cuan armados estemos, el enemigo que enfrentamos es ilusorio.

La devoción ininterrumpida a la crítica de esta ilusión nos vuelve delirantes. En las triquiñuelas de la política nosotros aparecemos siempre como insuficientes, escasos, esperando en los últimos bastiones de la resistencia, en la caja de las escaleras, dentro de oscuros callejones, siempre en vano. La falsa imagen y su crítica amenazan a los comunes con una democracia que siempre está por venir, que un buen día, el cual nunca llegará, nos transformará en más de lo que somos. Pero nosotros ya somos más de lo que somos. Ya estamos aquí, en movimiento. Ya nos la sabemos. Somos más que la política, y más que los asentados, y más que democráticos. Nosotros sitiamos la falsa imagen de la democracia con el fin de trastocarla. Cada vez que tratan de obligarnos a tomar una decisión, nos volvemos indecisos. Cada que tratan de representar nuestra voluntad, nos volvemos renuentes. Cada vez que tratan de enraizarnos, huimos (porque nosotros ya estábamos aquí, en movimiento). Pedimos y decimos y lanzamos el hechizo que nos embruja, el que nos dice qué hacer y cómo movernos aquí, donde danzamos al compás de la guerra de la aposición. Estamos en un trance que nos atraviesa y nos rodea. Nos movemos a través de él y él se mueve con nosotros más allá de los asentamientos del colonizador, más allá del remozamiento, donde la noche negra cae y donde odiamos estar solos, de nuevo regresar a dormir hasta el amanecer, beber hasta el amanecer, hacer los preparativos hasta el amanecer, mientras los comunes nos abrazamos, justo adentro, y alrededor, en el entorno.

En la clara, crítica luz del día, los administradores ilusorios se secretan sobre nuestra necesidad de instituciones, y todas las instituciones son políticas, y toda la política es correccional, así que parece que necesitamos instituciones correcionales en los comunes, tanto para su establecimiento como para corregirnos. Pero a nosotros nadie nos corrige. Y, de hecho, así como somos de incorregibles no hay nada de malo con nosotros. No queremos estar en lo correcto ni ser corregidos. La política se propone volvemos mejores, pero nosotros ya somos mejores, ya éramos mejores en la deuda común que nunca podrá ser cubierta. Nos debemos a nosotros mismos falsificar esas instituciones, hacer de la política algo incorrecto, desmentir nuestra propia determinación. Nos debemos lo indeterminado. Nos lo debemos todo.

¿Es esto una abdicación de nuestra responsabilidad política? Ajá. Si lo quieren ver así. Nos da igual. Solo somos antipolíticamente románticos acerca de la vida social existente. No nos responsabilizamos por la política. Somos el antagonismo general contra esa política que acecha detrás de cada intento de politizarnos, de cada imposición de autogestión, de cada decisión soberana y su deteriorada réplica empequeñecida, de cada estado emergente y su hogar dulce hogar. Somos la ruptura y el consentimiento a esa ruptura. Nosotros mantenemos la rebelión en marcha. Enviados para consumar a través de la abolición, para renovar a través de la turbulencia, para abrir el campo sitiado cuya inmensa venalidad es inversamente proporcional al tamaño de su área, hemos sitiado a la política. No nos podemos representar a nosotros mismos. No podemos ser representados.



# *MANIFIESTO*

## *PARA EL ARTE DE MANTENIMIENTO 1969*

*\* CARE \**

*Propuesta para la exhibición "CUIDADO"*

*Mierle Laderman Ukeles*  
MIERLE LADERMAN UKELES  
*@ 111*

### I. IDEAS

#### A. El instinto de muerte y el instinto de vida:

El instinto de muerte: separación; individualidad; Vanguardia; seguir el propio camino hacia la muerte: hacer la tuya; cambio dinámico.

El instinto de vida: unificación; el eterno retorno; la perpetuación y el MANTENIMIENTO de la especie; sistemas y operaciones de supervivencia; equilibrio.

#### B. Dos sistemas básicos: uno de Desarrollo y otro de Mantenimiento. Después de la revolución, ¿quién recogerá la basura el lunes por la mañana?

el de Desarrollo: pura creación individual; lo nuevo; el cambio; el Progreso; avanzar; la emoción.

el de Mantenimiento: mantener el polvo alejado de la creación individual pura; preservar lo nuevo; sostener el cambio; proteger el progreso; defender y prolongar el avance; renovar la emoción; repetir el vuelo;

MIERLI

C

D

E

mostrar tu trabajo -mostrarlo de nuevo  
que el museo de arte contemporáneo se mantenga groovy,  
mantener el fuego de tu hogar encendido

Los sistemas de desarrollo son sistemas de retroalimentación parcial  
con un gran margen de cambio.

Los sistemas de mantenimiento son sistemas de retroalimentación  
directa con poco espacio para modificaciones.

- C. El mantenimiento es una paja, lleva todo el maldito tiempo (posta).  
La mente se aturde y se irrita ante el aburrimiento.  
La cultura le confiere a los trabajos de mantenimiento un estatus muy bajo =  
salarios mínimos, amas de casa = sin remuneración

limpiá tu escritorio, lavá los platos, limpiá el piso,  
lavá la ropa, lavate los dedos, cambiá el pañal  
de bebé, terminá el informe, corregí los errores tipográficos,  
arreglá el portón, mantené contento al cliente, tirá la basura  
inmunda, no te metas cosas en la nariz, qué me pongo?, no tengo  
medias, pagá tus facturas, no ensucies, guardá las cuerdas, lavate  
el pelo, cambiá las sábanas, andá al chino, me quedés sin perfume,  
decilo de nuevo (no se entiende), andá a trabajar,  
este arte está sucio, despejá la mesa, volvé a llamar,  
tira la cadena, mantenete joven.

- D. Arte:

Todo lo que digo que es arte es arte. Todo lo que hago  
como Arte es Arte. "No tenemos arte, tratamos de hacer todo  
bien". (Dicho balinés).

El arte de vanguardia, que afirma un desarrollo total, está infectado por  
tensiones de ideas de mantenimiento, actividades de mantenimiento  
y materiales de mantenimiento.

El arte conceptual y de procesos, especialmente, afirma puro desarrollo  
y cambio, pero emplea procesos de mantenimiento casi puro.

- E. La exposición de Arte de Mantenimiento "CUIDADO",  
se centraría en el mantenimiento puro, la exhibiría como arte  
contemporáneo y produciría, por oposición absoluta, claridad en los temas.

MIERL

II. I

7

A

I

## II. LA EXPOSICIÓN DE ARTE DE MANTENIMIENTO: "CUIDADO"

Tres partes: Personal, General y Mantenimiento de la Tierra.

### A. *Primera Parte: Personal*

Soy artista. Soy mujer. Soy esposa.  
Soy madre (en orden aleatorio)

Hago muchísimo lavado, limpieza, cocina, renovación,  
mantenimiento, conservación, etc. Además,  
(hasta ahora por separado) "hago" Arte.

Ahora, simplemente haré estas cosas cotidianas de  
mantenimiento y las llevaré a la conciencia, las exhibiré como Arte.  
Viviré en el museo y haré lo que habitualmente hago en casa  
con mi esposo y mi bebé, durante la exposición. Haría todas estas  
cosas como actividades públicas de arte: barreré y enceraré los pisos,  
desempolvaré todo, lavaré las paredes (es decir, "pinturas de piso,  
trabajos de polvo, esculturas de jabón, pinturas de pared").  
Cocinaré, invitaré gente para comer, haré aglomeraciones y  
disposiciones de todos los desperdicios funcionales.

El área de exposición puede parecer "vacía" de arte,  
pero se mantendrá a la vista del público.

### MI TRABAJO SERÁ EL TRABAJO

### B. *Segunda Parte: General*

Todxs somos trabajadorxs de mantenimiento. La parte  
general de la exposición consistiría en entrevistas de dos tipos

#### 1. Entrevistas individuales, mecanografiadas y exhibidas.

Los entrevistados provienen, por ejemplo, de 50 clases y  
tipos diferentes de ocupaciones que abarcan una gama  
de mantenimiento: barrenderx, mucamx, carterx, sindicalista,  
cartonerx, obrerx, bibliotecarix, cajerx de supermercado,  
enfermerx, médicx, maestrx, directorx de museo, futbolista,  
vendedorx, niñx, criminal, presidente del banco, alcalde, artista, etc.

MIERI

Las preguntas serían:

- qué creés que es el mantenimiento?;
- cómo te sentís al gastar parte de tu vida en el mantenimiento de la vida?;
- cuál es la relación entre mantenimiento y libertad?;
- cuál es la relación entre mantenimiento y los sueños de la vida?

2. Sala de entrevistas para espectadores de la exposición:

Una sala de escritorios y sillas donde los entrevistadores entrevistarán a los espectadores en la exposición con las mismas preguntas que las entrevistas escritas. Las respuestas deben ser personales.

Estas entrevistas se graban y se reproducen en toda el área de exhibición.

C. *Tercera Parte: Mantenimiento de la Tierra*

Todos los días se enviarán al Museo contenedores de los siguientes tipos de basura:

- el contenido de un camión de saneamiento
- un contenedor de aire contaminado;
- un contenedor de río contaminado;
- un contenedor de tierra devastada.

Una vez en la exposición, cada contenedor será atendido:

purificado, descontaminado, rehabilitado, reciclado y conservado por varios procedimientos técnicos (y/o pseudo-técnicos) ya sea por mí o por científicos.

Estos procedimientos de servicio se repiten durante toda la exposición.



*la copia original ha sido descargada en  
<https://monoskop.org/>*

*traducido por matteo demaria  
basandose sobre la traducción libre de Lucia Reissig  
[https://jennifer.net.ar/con el apoyo de deepl.com](https://jennifer.net.ar/con_el_apoyo_de_deepl.com)  
octubre de 2021  
madrid*

## La educación del des-artista, parte I

Allan Kaprow (1971)

(Allan Kaprow, "Essays on the Blurring of Art and Life", editado por Jeff Kelley,  
University of California Press, 1996)

La sofisticación de la conciencia en las artes es hoy (1969) tan grandiosa que de hecho es difícil no conjeturar

que la nave lunar LM es superior, de manera patente, a todos los esfuerzos esculturales contemporáneos;

que la transmisión del intercambio verbal entre el Centro Espacial de Houston y los astronautas del Apolo 11 es mejor que la poesía contemporánea;

que con las distorsiones del sonido, bips, estática y pérdidas temporales de la comunicación, tales intercambios sobrepasaron la música electrónica de las salas de conciertos;

que ciertos videos de control remoto de las vidas de familias de ghetto grabadas (con el permiso correspondiente) por antropólogos, son más fascinantes que los célebres filmes underground de los llamados "trozos-de-vida";

que no pocas de aquellas estaciones de gasolina brillantemente iluminadas por plástico y de acero inoxidable en, digamos, Las Vegas, constituyen la arquitectura más extraordinaria hasta la fecha;

que los movimientos aleatorios de los clientes de un supermercado son más ricos que todo lo hecho en la danza moderna;

que el polvo bajo las camas y el cascajo de los tiraderos industriales son más comprometidos que el reciente fervor de las exhibiciones de materia desecharable dispersada;

que los rastros de vapor dejados por pruebas de cohetes –fijos, sin movimiento, con los colores del arcoíris, garabatos que llenan el cielo– son inigualables por los artistas que exploran medios gaseosos;

que el teatro del sureste asiático de la guerra en Vietnam, o el juicio de los "Chicago Eight", aunque indefendible, es mejor teatro que cualquier obra;

que... etc., etc., ... el no-arte es más arte que el Arte arte.

### Miembros del Club (Contraseñas adentro y afuera)

No-arte es lo que sea que no haya sido ya aceptado como arte pero que ha captado la atención del artista con esa posibilidad en mente. Para aquellos interesados, el no-arte (contraseña número uno) existe sólo furtivamente, como alguna subpartícula atómica, o quizás sólo como un postulado. De hecho, en el momento en que cualquier ejemplo es ofrecido públicamente, se convierte automáticamente en un tipo de arte. Digamos que estoy impresionado por los transportadores mecánicos de ropa comúnmente utilizados en las tintorerías. ¡Flash! Mientras ellos continúan llevando a cabo su trabajo normal de pasearme mi traje en veinte segundos exactos, se desdoblan como Ambientes Quinéticos, simplemente porque tuve el pensamiento y lo he escrito aquí. Por el mismo proceso todos los ejemplos enlistados previamente son conscriptos del arte. El arte es muy fácil hoy en día.

Dado que el arte es tan fácil, hay un número creciente de artistas que están interesados en esta paradoja y desean prolongar su resolución, aunque sea por una semana o dos, ya que la vida del no-arte es precisamente su identidad fluida. La antigua "dificultad" del arte en las etapas efectivas de creación puede ser transpuesta en este caso a una arena de incertidumbre colectiva sobre cómo llamar al bicho: ¿sociología, broma, terapia? Un retrato cubista en 1910, antes de que fuera etiquetado como una aberración mental, era de manera auto-evidente una pintura. El aumento sucesivo de acercamientos sobre un mapa aéreo (un ejemplo relativamente típico del arte-de-sitio de los 60) podría sugerir de una manera más obvia un plano de bombardeo aéreo.

De acuerdo con esta descripción, los defensores del no-arte son aquellos que consistentemente, o en uno u otro momento, han elegido operar fuera de los pálidos establecimientos del arte, esto es, en sus mentes o en el ámbito diario o natural. No obstante, en todo momento han informado a los establecimientos del arte de sus actividades, para poner en marcha las incertidumbres sin las cuales sus actos no tendrían significado. La dialéctica arte/no-arte es esencial; una de las lindas ironías a la cual regresaré en varias ocasiones.

Dentro de este grupo, hay algunos que no se conocen entre sí, o si lo hacen, no se agradan; son hacedores de conceptos tales como George Brecht, Ben Vautier y Joseph Kosuth; guías de sonidos encontrados como Max Neuhaus; trabajadores de la tierra como Dennis Oppenheim y Michael Heizer; algunos de los constructores de ambientes de los 50, y algunos happeners como Milan Knížák, Marta Minujín, Kazuo Shiraga, Wolf Vostell y yo.

Pero tarde o temprano la mayoría de ellos y sus colegas a través del mundo han visto que su trabajo queda absorbido por las instituciones culturales en contra de las cuales calcularon inicialmente su liberación. Algunos han deseado que fuese de esta forma. Ha sido, para usar la expresión de Paul Brach, como pagar sus deudas para sumarse a la unión. Algunos se lo han sacudido, continuando el juego en nuevas maneras. Pero todos han encontrado que la contraseña uno no funcionará.

El no-arte es a menudo confundido con el anti-arte (contraseña dos), el cual en el tiempo del Dadá e incluso antes era un no-arte que agresiva e ingeniosamente irrumpía en el mundo de las artes para estremecer los valores convencionales y provocar respuestas éticas y/o estéticas positivas. El Ubu Rey de Alfred Jarry, Furniture Music de Eric Satie y la Fuente de Marcel Duchamp son ejemplos cercanos. La exposición de pilas de estiércol esculpidos por el difunto Sam Goodman hace unos años en Nueva York, era aún otro. El no-arte no tiene tal intención, y la intención es parte tanto de la función como del sentimiento en una situación que borra deliberadamente su contexto operativo.

Alejado de la pregunta sobre si las artes históricas han causado alguna vez que alguien se vuelva "mejor" o "peor", y concediendo que todo arte ha aspirado a cultivar de alguna manera (quizás sólo para probar que nada puede ser probado), tales programas comprometidamente moralistas parecen hoy ingenuos a la luz de valores mucho más efectivos y grandiosos que han aparecido por presiones políticas, militares, económicas, tecnológicas, educativas y publicitarias. Las artes, al menos hasta el presente, han consistido en pobres lecciones, excepto quizás para los artistas y sus diminutos públicos. Sólo estos intereses creados han llegado a proclamar algún alto estatuto para las artes. Al resto del mundo no le podría importar menos. El anti-arte, el no-arte, o cualquier otra designación cultural de esa índole comparten, después de todo, la palabra arte o su presencia implícita, y apuntan así a un argumento familiar en el mejor de los casos, si es que no reducen completamente las tempestades dentro de pocillos de té. Y eso es cierto para el grueso de esta discusión.

Cuando Steve Reich suspende un número de micrófonos sobre igual número de bocinas, los coloca columpiéndolos como péndulos, y amplifica la absorción de su sonido para que se produzca el ruido de su retroalimentación –eso es arte.

Cuando Andy Warhol publica sin editar la transcripción de una conversación grabada en cinta de veinticuatro horas –eso es arte.

Cuando Walter de Maria llena un cuarto de tierra –eso es arte.

Sabemos que son arte porque un anuncio en un concierto, un título en la solapa de un libro y una galería de arte lo dicen.

Si el no-arte es casi imposible, el anti-arte es virtualmente inconcebible. Entre los conocedores (y prácticamente cada estudiante universitario debería calificar para ello),

Br  
ob  
Pr  
se  
co  
ha  
  
S  
im  
de  
fil  
ed  
de  
E.  
es  
o  
re  
de  
re  
es  
sil  
  
Es  
hu  
co  
co  
lo  
inc  
Ar  
co  
co  
su  
  
El  
de  
se  
co  
ex  
ta  
es  
co  
  
Li  
la  
se  
fr

todos los gestos, pensamientos y ocurrencias pueden convertirse en arte por el capricho del mundo del arte. Incluso el homicidio, rechazado en la práctica, podría ser una proposición artística admisible. El anti-arte en 1969 es recibido en cada caso como pro-arte y, por lo tanto, desde la posición de una de sus principales funciones, es nulificado. No se puede estar contra el arte cuando el arte invita a su propia "destrucción" como un acto Punch-and-Judy entre el repertorio de poses que el arte puede tomar. Así que al perder el último resquicio de pretensión de liderazgo moral a través de la confrontación moral, se obliga simplemente al anti-arte, como a todas las demás filosofías del arte, a responder sobre la conducta humana ordinaria y también, tristemente, sobre el refinado estilo de vida dictado por los ricos y cultivados que lo aceptan con los brazos abiertos.

Cuando Richard Artschwager pega discretamente pequeños oblongos negros en partes de edificios a lo largo de California, y tiene unas pocas fotos para mostrar y algunas historias que contar –eso es arte.

Cuando George Brecht imprime la palabra "dirección" en pequeñas tarjetas enviadas a amigos –eso es arte.

Cuando Ben Vautier firma su nombre (o el de Dios) en cualquier aeropuerto –eso es arte.

Estos actos son arte obviamente, puesto que están hechos por personas asociadas a las artes.

Es de esperarse que, a pesar de la conciencia paradójica referida al comienzo de este ensayo, el Arte-arte (contraseña tres) sea la condición, tanto mental como literal, en la cual cada novedad viene a reposar. El Arte-arte toma al arte seriamente. Presupone, aunque sea de manera velada, una cierta rareza espiritual, un oficio superior. Tiene fe. Es reconocible por sus iniciados. Es innovador, por supuesto, pero sobre todo en términos de una tradición de movimientos y referencias profesionalistas: el arte engendra arte. Ante todo, el Arte-arte mantiene para su uso exclusivo ciertos ambientes sagrados y formatos ya dados por esta tradición: exposiciones, grabaciones, libros, conciertos, arenas, templos, monumentos cívicos, escenarios, proyecciones de filmes, y las columnas de la "cultura" de los medios masivos. Éstos otorgan legitimación de la misma manera que las universidades otorgan títulos.

Mientras el arte se aferre a estos contextos, puede y a menudo se reviste de ecos nostálgicos de anti-arte, una referencia que los críticos observaron correctamente en las primeras exhibiciones de Robert Rauschenberg. Es auto-evidente en la pintura y escritura Pop tardía, las cuales hacen un uso deliberado de clichés comunes en contenido y método. El Arte-arte puede también tomar los rasgos, aunque no el ambiente del no-arte, como en mucha de la música de John Cage. De hecho, el Arte-arte, bajo la percha de un no-arte, rápidamente se convirtió en un estilo valorado durante la temporada 1968-69, en las exposiciones de la bodega de la Galería Castelli sobre dispersiones informales de fieltro, metal, cuerda y otras materias crudas.

Brevemente después, este casi no-arte recibió su apoteosis virtual en la muestra de objetos similares en el Museo Whitney, llamada Anti-ilusión: Procedimientos/Materiales. Una pista del anti-arte saludó al espectador en el título, seguido por la reafirmación de los análisis académicos. Pero lejos de comentar la controversia, el templo de las musas certificaba que todo aquello era "cultural". No había ilusión en ello.

Si el compromiso con el marco político e ideológico de las artes contemporáneas está implícito en estos ejemplos aparentemente lascivos, y en aquellos citados al principio de este recuento, es explícito en la carga de producciones directas de Arte-arte: los filmes de Godard, los conciertos de Stockhausen, las danzas de Cunningham, los edificios de Louis Kahn, la escultura de Judd, las pinturas de Frank Stella, las novelas de William Burroughs, las obras de Grotowski, los performances de medios mixtos de E.A.T. —por mencionar a unos cuantos contemporáneos de logros bien conocidos. No es que algunos de ellos sean "abstractos" y esto sea su Arte, o que otros tengan estilos o temas apropiados. Lo que sucede es que sólo raramente, si acaso, juegan al renegado con la profesión misma del arte. Su logro, bastante en el pasado reciente, se debe quizás a la consciente y punzante postura tomada contra la erosión de sus respectivos campos por no-artistas emergentes. Tal vez fue mera inocencia, o una estrechez mental de su profesionalismo. En cualquier caso, han mantenido la regla silente de que como contraseña interna, Arte es la mejor palabra de todas.

Es cuestionable, sin embargo, si merece la pena estar dentro. Como un objetivo humano y como una idea, el Arte está muriéndose —no sólo porque opera dentro de las convenciones que han cesado de ser fértiles. Está muriendo porque ha preservado sus convenciones y ha creado una creciente fatiga hacia ellas, aparte de la indiferencia de lo que sospecho se ha vuelto el tópico más importante, aunque en mayor medida inconsciente, de las bellas artes: el escape ritual de la Cultura. Mientras se trueca en Arte-arte, el no-arte es al menos interesante en el proceso. Pero el Arte-arte que nace como tal hace un corto circuito sobre el ritual y se siente desde el principio meramente cosmético, un lujo superfluo; aunque tales cualidades no conciernen en lo absoluto a sus hacedores.

El reto más grande del Arte-arte, en otras palabras, proviene de su propia herencia, de una hiperconciencia sobre sí mismo y sobre sus entornos cotidianos. El Arte-arte ha servido como una transición institucional para su propia eliminación por la vida. Una conciencia tan aguda entre artistas le permite al mundo entero y a la humanidad el ser experimentados como una obra de arte. Con la realidad ordinaria iluminada de manera tan brillante, aquellos que eligen comprometerse en la creatividad demuestran (desde este punto) comparaciones desesperanzadas entre lo que ellos hacen y las contrapartes supervividas del entorno.

La exención de este campo más amplio es imposible. Los artistas del Arte, a pesar de las declaraciones en el sentido de que su trabajo no debe ser comparado con la vida, será comparado invariablemente con los no-artistas. Y, desde que el no-arte deriva su frágil inspiración de todo excepto del arte, i.e., de la "vida", la comparación entre Arte-

arte y vida se hará de todas formas. Podría mostrarse entonces que, voluntariamente o no, ha habido un intercambio activo entre Arte-arte y no-arte, y en algunos casos entre el Arte-arte y el gran vasto mundo (más allá de la simple traducción de que todo el arte ha utilizado la experiencia "real"). Resituado por nuestras mentes en un entorno global más que en un museo o librería o en escena, el Arte, sin importar cómo haya llegado a serlo, se sobrelleva realmente muy mal.

Por ejemplo, La Monte Young, cuyos performances de complejos sonidos de abejones me interesan como Arte-arte, cuenta una historia de infancia en el norte cuando solía presionar su oído contra las torres eléctricas de alta tensión que se extendían a lo largo de los campos; él disfrutaba sentir el murmullo de los cables a través de su cuerpo. Yo lo hice siendo un niño, también, y lo prefiero a los conciertos de música de Young. Era visualmente más impresionante y menos trillado en la vastedad de su entorno que en el espacio vacío de un loft o en una sala de conciertos.

Dennis Oppenheim describe otro ejemplo de no-arte: en Canadá corría a través de una parcela lodosa, hacía moldes de yeso de sus huellas (al estilo de un investigador de crímenes), y luego exhibía pilas de moldes en una galería. La actividad era maravillosa; la parte de la exhibición era cursi. Los moldes podrían haberse abandonado en la estación local de la policía sin identificación. O tirados a la basura.

Aquellos que desean ser llamados artistas, con el fin de que todos o algunos de sus actos sean considerados arte, sólo tienen que dejar caer un pensamiento artístico a su alrededor, anunciar el hecho y persuadir a los otros para que lo crean. Eso es la publicidad. Como Marshall McLuhan escribió una vez, "Arte es aquello con lo que puedes salirte con la tuya."

Arte. He ahí la cuestión. En esta etapa de la conciencia, la sociología de la Cultura emerge como en un "juego de tontos" grupal. Su única audiencia es una lista de profesiones creativas y performativas que se observa a sí misma, como en un espejo, reinterpretando una lucha entre sacerdotes autonombados y un escuadrón de comandos autonombados, guasones, vagos y agentes triples que parecen estar intentando destruir la iglesia de los sacerdotes. Pero cualquiera sabe cómo termina todo: en la iglesia, por supuesto, con el club entero agachando sus cabezas y murmurando plegarias. Ruegan por sí mismos y por su religión.

Los artistas no pueden adorar de manera provechosa lo que está moribundo; ni pueden luchar contra tales reverencias y refriegas cuando pocos momentos después entronan sus actos y destrucciones como objetos de culto en la misma institución que estaban empeñados en destruir. Ésta es una trampa tangible. Un simple caso de toma de la administración.

Pero si a los artistas se les recuerda que nadie más que ellos da un centavo por esto, o si todos concordamos con el juicio aquí ofrecido, entonces la entropía de la escena podría comenzar a parecer muy graciosa.

Ver la situación como una comedia simple es una manera de salir de la restricción. Yo propondría que el primer paso práctico hacia la carcajada sea que nos des-artemos, que evitemos todos los roles estéticos, que renunciemos a todas las referencias para ser artistas de cualquier clase. Al convertirnos en des-artistas (contraseña cuatro), sólo existiremos tan fugazmente como el no-artista, pues cuando la profesión del arte es descartada, la categoría del arte es insignificante, o cuando menos, antigua. Un des-artista es alguien que está comprometido a cambiar trabajos, a modernizarse.

El nuevo trabajo no implica convertirse en un ingenuo al replegarse a la infancia y al ayer. Por el contrario, requiere aún más sofisticación de la que el des-artista ya tiene. En lugar del tono serio que generalmente ha acompañado la búsqueda por la inocencia y la verdad, ejercer el des-arte probablemente emergirá con humor. Es aquí donde el antiguo santo en el desierto y el recién enlodado jugador de los pasillos de avión se despiden. El trabajo implica diversión, nunca gravedad o tragedia.

Por supuesto, el empezar desde las artes significa que la idea de arte no es fácilmente desecharable (incluso si uno, sabiamente, no menciona jamás la palabra). Pero es posible resituar astutamente toda la operación des-artística más allá del lugar donde las artes se congregan por costumbre, para convertirse, por ejemplo, en un ejecutivo de cuenta, un ecologista, un doble de acrobacias, un político, un vago en una playa. En estas diferentes capacidades, las múltiples clases de arte discutidas operarían indirectamente como un código almacenado que, en lugar de programar un seguimiento específico de comportamiento, facilitarían una actitud de jovialidad deliberada frente a todas las actividades profesionalizantes que van más allá del arte. Mezcla de señales, quizás. Algo como aquellos venerables aficionados del béisbol en el acto de vaudeville que empezó, "¿Quién va primero?" "No, Watt está en primera; Hugh en segunda..."<sup>[1]</sup>

Cuando un anónimo llamó recientemente nuestra atención hacia la ligera transformación de su escalera de emergencia, y alguien más nos dirigió a examinar una parte inalterada de Park Avenue en Nueva York, éstos eran arte también. Quienes sea que fueran las personas, entendieron nuestro mensaje (el de los artistas). Nosotros hicimos el resto en nuestras cabezas.

#### **Apuestas seguras para tu dinero**

Puede predecirse fácilmente que las múltiples formas de medios mixtos o artes del ensamblado aumentarán, tanto en el sentido intelectual como en aplicaciones de audiencias de masas tales como los espectáculos de luces, las demostraciones de la era espacial en las ferias mundiales, el apoyo para la enseñanza, las demostraciones de venta, los juguetes y las campañas políticas.

Y puede ser que, por estos medios, las artes se eliminen.

Aunque la opinión pública acepte los medios mixtos como adiciones al panteón, o como nuevos ocupantes en los límites del universo expansivo de cada medio

tradicional, éstos son más parecidos a rituales de escape de las tradiciones. Dada la tendencia histórica del arte moderno hacia el especialismo o la "pureza" –pintura pura, poesía pura, música pura, danza pura– cualquier adición ha tenido que ser vista como un contaminante. Y en este contexto, la contaminación deliberada puede interpretarse ahora como un rito de transición. (Es importante señalar en este contexto que incluso hasta esta fecha tardía no hay publicaciones especializadas que se dediquen a los medios mixtos.)

Entre los artistas involucrados en medios mixtos durante la década pasada, pocos se interesaron en tomar ventaja de las fronteras borrosas del arte dando el siguiente paso hacia la disolución del arte como un todo en un amplio número de no-artes. Dick Higgins, en su libro *foew&ombwhnw*, da ejemplos instructivos de las posiciones que asumían los vanguardistas entre el teatro y la pintura, la poesía y la escultura, la música y la filosofía, y entre varios intermedios (su término) y la teoría del juego, los deportes y la política.

Abbie Hoffman aplicó el intermedio de los Happenings (vía los Provos) a un objetivo político y filosófico hace dos o tres veranos. Con un grupo de amigos, fue a la terraza de observación de la Bolsa de Valores de Nueva York. Al recibir una señal, él y sus amigos aventaron dólares a manos llenas hacia el piso de abajo, donde las operaciones estaban en su punto álgido. De acuerdo con el recuento, los correderos vitorearon, sumergiéndose en los billetes; la cinta del teleimpresor se detuvo; el mercado fue probablemente afectado; y la prensa reportó la llegada de los policías. Más tarde esa noche, el evento apareció televisado en un reporte de noticias: un sermón "por mor de sí mismo", como Hoffman podría haber dicho.

No hace diferencia alguna si lo que Hoffman hizo es llamado activismo, criticismo, bromismo, auto-promoción o arte. El término intermedia tiene implícita la fluidez y la espontaneidad de los roles. Cuando el arte es sólo una de las varias funciones posibles que puede tener una situación, pierde su estatus privilegiado y se convierte, por llamarle de alguna forma, en un atributo minúsculo. La respuesta intermediática puede ser aplicada a cualquier cosa –digamos, a una copa vieja. La copa puede servirle al geometrista para explicar las elipses; para el historiador puede ser un índice de la tecnología de una época pasada; para el pintor puede convertirse en parte de un bodegón, y el gourmet puede usarla para beber su Château Latour 1953. No estamos habituados a pensar de esta manera, todo al mismo tiempo, de forma no jerarquizada, pero el intermedialista lo hace naturalmente. Contexto más que categoría. Flujo más que obra de arte.

Se sigue que las convenciones de pintura, música, arquitectura, danza, poesía, teatro y demás podrían sobrevivir en una capacidad marginal como investigaciones académicas, como con el estudio del latín. Aparte de estos usos analíticos y curatoriales, cada signo apunta a su obsolescencia. Con la misma moneda, museos y galerías, librerías y bibliotecas, salas de conciertos, escenarios, arenas y lugares de

veneración se verán limitadas a la conservación de antigüedades; esto es, a lo que fue hecho en nombre del arte hasta alrededor de 1960.

Las agencias para la difusión de la información por medio de los medios masivos y para la instigación de actividades sociales se convertirán en los nuevos canales de penetración y comunicación, sin sustituir la clásica "experiencia artística" (cualesquiera sean las cosas que ésta pueda haber sido) pero ofreciendo a los antiguos artistas formas obligatorias de participar en procesos estructurados que revelen nuevos valores, incluyendo el valor de la diversión.

Sobre este punto, los logros tecnológicos de los no-artistas y los des-artistas de hoy se multiplicarán conforme la industria, el gobierno y la educación provean sus recursos. Los "sistemas" de tecnología que involucran la interacción de experiencias personales y grupales, en lugar de tecnologías "producto", dominará las tendencias. En otras palabras: Software. Pero será la aproximación de un sistema que favorezca una apertura hacia el resultado, en contraste con los usos literales y orientados hacia objetivos ahora empleados por la mayoría de los especialistas de sistemas. Como en la infancia del pasado, el "Teléfono" (en el cual los amigos en un círculo susurraban unas cuantas palabras en una oreja después del otro sólo para escucharlas deliciosamente diferentes cuando la última persona las dijera en voz alta), la reverberación es el modelo. Lo lúdico y el uso lúdico de la tecnología sugieren un interés positivo en actos de continuo descubrimiento. El juego puede convertirse muy pronto en un beneficio social y psicológico.

Una cadena global transmitiendo y recibiendo simultáneamente "TV Arcadas". Abierta al público las veinticuatro horas del día, como cualquier lavandería. Una arcada en cada gran ciudad del mundo. Cada una equipada con cien o más monitores de diferentes tamaños, desde aquellas de unas pocas pulgadas hasta las otras del tamaño de una pared, en superficies planas e irregulares. Una docena de cámaras de movimiento automático (como aquéllas escondidas en bancos y aeropuertos, pero ahora prominentemente mostradas) se filtrarán y se fijarán en cualquier cosa o persona que se le ocurra pasar o estar a la vista. Incluyendo cámaras o monitores si nadie está presente. La gente será libre de hacer lo que quiera y se verán en los monitores de distintas maneras. Una muchedumbre de personas puede multiplicar sus imágenes en una multitud. Pero las cámaras enviarán las imágenes a todas las otras arcadas, al mismo tiempo o tras un retraso programado. Por lo tanto, lo que sucede en una arcada puede estar sucediendo en cien, generada cien veces. Pero el programa construido para la distribución de las señales, visible y audible, aleatorio y fijo, podría ser también alterado manualmente en cualquier arcada. Una mujer podría querer hacer el amor electrónico a un hombre en particular que vio en un monitor. Los controles le permitirían localizar (congelar) la comunicación dentro de algunos aparatos de TV. Otros visitantes de la misma arcada pueden tener la libertad de disfrutar e incluso enriquecer el enfermo y sorprendente revoltillo al girar sus dígitos de acuerdo con esto. El mundo podría inventar sus propias relaciones sociales conforme esto sucediera. ¡Todos entrando y saliendo de contacto al mismo tiempo!

P.D. Esto es obviamente no-arte, pues por el tiempo en que fue llevado a cabo, nadie recordaría que lo escribí aquí, gracias a Dios.

¿Y qué acerca de la crítica de arte? ¿Qué sucede con esos agudos intérpretes que son aún más escasos que los buenos artistas? La respuesta es que, a la luz de lo precedente, los críticos serán tan irrelevantes como los artistas. La pérdida de la vocación propia, sin embargo, sólo puede ser parcial, pues hay mucho que hacer con los connoisseurs y los deberes académicos relacionados a esos acercamientos en las universidades y los archivos. Y casi todos los críticos mantienen posiciones de enseñanza de todas formas. Su trabajo puede enfocarse más hacia la investigación histórica y alejarse de la escena emergente.

Pero algunos críticos pueden estar dispuestos a des-arte-izarse junto con sus colegas artistas (quienes muy a menudo son también profesores y se duplcan ellos mismos como escritores). En este caso, todas sus suposiciones estéticas tendrán que ser sistemáticamente develadas y abandonadas, junto con toda la historia del arte cargada de terminología histórica. Practicantes y comentadores –las dos ocupaciones que probablemente surgirán, una persona actuando de manera intercambiable– necesitarán un lenguaje actualizado para referirse a lo que está sucediendo. Y la mejor fuente para esto es, como de costumbre, el habla callejera, la taquigrafía de las noticias y la jerga técnica.

Por ejemplo, Al Brunelle, unos cuantos años atrás, se refirió a las superficies alucinógenas de ciertas pinturas contemporáneas como skin freaks. Y aunque la escena Pop de drogas ha cambiado desde entonces, y son necesarias nuevas palabras, y aunque este ensayo no trata sobre pinturas, la frase de Brunelle es mucho más informativa que palabras tan viejas como tâche o track, las cuales también se refieren a la superficie de la pintura. Skin freaking trajo a la creación de imágenes un erotismo intensamente vibrante que fue particularmente revelador para la época. Que la experiencia se esté desvaneciendo en el pasado simplemente sugiere que los buenos comentarios pueden ser tan desecharables como los artefactos en nuestra cultura. Las palabras inmortales son apropiadas sólo para sueños inmortales.

Jack Burnham, en su *Beyond Modern Sculpture* [Más allá de la escultura moderna] [New York: Braziller, 1968] es consciente de su necesidad de términos apropiados que remplacen metáforas vitalistas, formalistas y mecanicistas con etiquetas tomadas de la ciencia y la tecnología como cibernetica, "sistemas responsivos", campo, autómata y demás. No obstante, éstos están aún comprometidos porque la referencia sigue siendo la escultura y el arte. Para ser francos, tales categorías pietistas deberían ser rechazadas totalmente.

En el largo plazo, la crítica y la disertación tal como las conocemos pueden ser innecesarias. Durante la reciente "época del análisis", cuando la actividad humana era vista como una pantalla de humo simbólica que tenía que ser disipada, las explicaciones e interpretaciones tenían cabida. Pero hoy en día, las artes modernas se han convertido ellas mismas en disertaciones y pueden pronosticar la edad post-artística. Comentan sobre sus respectivos pasados, en los cuales, por ejemplo, el medio de la televisión hace referencia al del cine; un sonido en vivo tocado junto con su versión grabada comenta sobre cuál es "real"; un artista comenta sobre los últimos pasos de otro; algunos artistas comentan sobre su estado de salud o el del mundo; otros comentan sobre el no comentar (mientras que los críticos comentan sobre todos los comentarios como yo estoy comentando aquí). Y hasta aquí puede ser suficiente.

La más importante predicción a corto plazo que puede ser hecha ha estado implícita una y otra vez en lo ya dicho; que el ambiente actual, probablemente global, nos comprometerá en una forma participativa que irá en aumento. El ambiente no será los Ambientes con los que ya estamos familiarizados: la casa construida de juegos, el programa de espantos, los despliegues de aparadores y la carrera de obstáculos. Éstos han sido patrocinados por galerías de arte y discotecas. En cambio, nosotros actuaremos en respuesta a los ambientes naturales y urbanos ya dados como son el cielo, la superficie del océano, los hoteles de invierno, los moteles, el movimiento de los autos, los servicios públicos y los medios de comunicación...

Vista previa de un Jet-visual-vía-supersónica-del-paisaje-de-los-EEUU-2001. Cada asiento del jet está equipado con monitores que muestran la tierra que hay debajo mientras el avión acelera sobre ella. Con opción de imágenes en infrarrojo, color directo, blanco y negro; de manera individual o en una combinación de varias partes de la pantalla. Más lentes con zoom y controles para la detención de la acción.

Escenas de otros viajes son recuperables para cortes y contrastes en flashback. Comentarios pasados sobre lo presente. Listas de selección: volcanes hawaianos, el Pentágono, una trifulca en Harvard vista cuando uno se acerca a Boston, baños de sol en un rascacielos.

La conexión del audio ofrece nueve canales de críticas pregrabadas de la escena norteamericana: dos canales de crítica ligera, uno de crítica pop y seis canales de crítica pesada. Hay también un canal para que uno grabe su propia crítica en un video-cassette que documente el viaje completo.

P.D. Esto es, por igual, no-arte, porque estará disponible a muchas personas.

Artistas del mundo, ¡abdiquen! ¡Nada tienen que perder más que sus profesiones!

[1] Un chiste sencillo de muy difícil traducción. "Who's on first?" "No, Watt's on first, Hugh's on second..." En inglés, "Who" puede tener un sonido parecido al nombre "Hugh". "First" y "second" se refieren a las bases del béisbol. [N. del E.]

Est  
de  
ele  
mir  
tier  
apr  
ma  
con  
forr

## **La educación del des-artista, parte II**

**Allan Kaprow (1971)**

Por  
sor  
got  
mo

**Catbirds Mew, Copycats Fly<sup>[1]</sup>**

El  
ma  
vict

¿Qué puede hacer el no-artista cuando deja detrás el arte? Imitar la vida como antes. Entrarle de lleno. Mostrarle a los otros cómo.

No  
son  
ello  
aví  
un

El no-arte mencionado en la primera parte es un arte de la semejanza. Es como la vida, y el "como" apunta a parecidos. El arte conceptual refleja las formas del lenguaje y el método epistemológico; los Earthworks (trabajos de tierra) dupliquan las técnicas de arado y excavación o los patrones del viento sobre la tierra; las Actividades recrean las operaciones llevadas a cabo en las labores organizadas – digamos, cómo se construye una carretera–; la música noise reproduce electrónicamente el sonido de la estática del radio; ejemplos grabados de Bodyworks parecen acercamientos a comerciales de desodorantes para las axilas.

Los

Las versiones de los ready-made del mismo género, usualmente identificados y pretendidos por los artistas como propios, son imitaciones en el sentido en que la condición "arte", asignada a lo que no ha sido arte, crea un nuevo algo que se ajusta de manera muy cercana a ese viejo algo. De una forma más precisa, ha sido re-creado en el pensamiento sin hacer o recrear un duplicado físico. Por ejemplo, lavar un coche.

La  
gat

Lu  
civ  
de  
teo  
cor  
las  
ma

La cosa o situación entera se traslada entonces a la galería, escenario o sala de conciertos; o se publican relatos y documentos de ello; o somos atraídos hacia ella, con el artista que actúa como guía. El practicante conservador extiende el gesto de Duchamp de desplazar el objeto o la acción hacia el contexto del arte, lo cual lo encuadra como arte, mientras que el sofisticado sólo necesita aliados-conscientes-del-arte que lleven dicho encuadre del arte listo en sus mentes para la aplicación instantánea en cualquier lado. Estos movimientos indican la transacción entre el modelo y la réplica.

El  
ten  
su

Por ello, todo lo que se asemeje al ready-made es automáticamente otro ready-made. El círculo se cierra: como el arte está empeñado en imitar la vida, la vida imita al arte. Todas las palas de nieve en las ferreterías imitan las de Duchamp en un museo.

on  
nd"

Estas recreaciones del arte en investigaciones personales y filosóficas, de las fuerzas de la naturaleza, de nuestra transformación del ambiente y de las experiencias táctiles y auditivas de la "era electrónica" no se derivan, como podría suponerse, de un renovado interés en la teoría del arte como mimesis. Ya sea que hablamos de copias exactas, aproximaciones o algo análogo, tal imitación no tiene base alguna en la estética –y éste debe ser su punto. Pero tampoco está basada en un aprendizaje enfocado hacia los campos no familiares al arte, tras lo cual sería indistinto a la política, la manufactura o la biología. Dado que los no-artistas pueden sentirse intuitivamente atraídos al comportamiento mimético ya presente en estos campos al igual que en la naturaleza, su actividad forma un paralelismo con los aspectos de la cultura y la realidad como un todo.

II  
71)

Por ejemplo, un pequeño pueblo, como una nación, es una familia nuclear amplificada. Dios y el Papa son las proyecciones adultas de los sentimientos de un niño respecto de la divinidad de su padre. La gobernabilidad de la Iglesia y del Cielo y la Tierra en la Edad Media constituyan un eco de los movimientos del gobierno secular en la época.

de

El plano de una ciudad es como el sistema humano de circulación, con un corazón y vialidades mayores llamadas arterias. Una computadora hace alusión a un cerebro rudimentario. Una silla victoriana con coderas fue conformada como una mujer, y de hecho llevó un vestido.

no"  
los  
nto  
is -  
de  
de

No todo es antropomórfico. Las máquinas imitan las formas animales y las de los insectos: los aviones son pájaros, los submarinos son peces, los Volkswagens son escarabajos. Y también se imitan entre ellos. El diseño de autos, en la corriente de los años treinta y finales de los cincuenta, tuvo a los aviones en mente. Los electrodomésticos de cocina tienen paneles de control que se ven como los de un estudio de grabación.

Los contenedores de lápiz labial parecen balas.

los  
e no  
rma  
plo,

Las engrapadoras que disparan clavos y las cámaras de cine que graban<sup>[2]</sup> personas y escenas, tienen gatillos y su forma es similar a la de las pistolas.

se  
uia.  
a el  
fosc  
ón

Luego vienen los ritmos de la vida y la muerte: hablamos del mercado de acciones o de una civilización con un crecimiento y un declive como si fueran organismos vivos. Imaginamos la historia de las familias como un árbol y situamos a nuestros antecesores en sus ramas. Por extensión, la teoría-abuela de la historia occidental propone que cada generación reacciona a su pasado inmediato como un hijo reacciona ante su padre. Ya que el pasado reaccionó a su pasado también, cada una de las generaciones es semejante. (Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art," Marxist Quarterly, enero-marzo 1937.)

El mundo no humano también parece imitar: fetos de diferentes especies lucen parecidos en etapas tempranas de su desarrollo, mientras que algunas mariposas de diferentes especies son distintas en su juventud pero se ven iguales en la madurez. Ciertos peces, insectos y otros animales se camuflan

En

para perderse entre lo que les rodea. El sinsonte imita las voces de otros pájaros. Las raíces de una planta reflejan sus ramas. Un átomo es un sistema planetario diminuto. Tales juegos continúan sin un fin aparente, difiriendo solamente en grado y detalle.

Los  
cor  
mu  
me  
sa  
del  
cul  
est

La inferencia de que nuestro papel puede ser el de un imitador en lugar del de un maestro en la naturaleza no es un secreto para los científicos. Quentin Fiore y Marshall McLuhan (en *War and Peace in the Global Village* [Nueva York: Mc Graw Hill, 1968], p. 56) citan a Ludwig von Bertalanffy en lo siguiente: "Con pocas excepciones... la tecnología de la naturaleza sobrepasa a la del hombre, al grado en que la relación tradicional entre biología y tecnología fue recientemente revertida: mientras la biología mecanicista intentaba explicar las funciones orgánicas en términos de máquinas hechas por el hombre, la joven ciencia de la biónica intenta imitar las invenciones naturales."

El  
de

"D  
jug  
má  
que  
cor

Hu  
se  
mir

Y  
ins  
dos

Lo  
ser

Se  
rep  
ser  
soc  
ate  
no  
sol

La  
ins  
inc  
vo  
az  
dis  
pu  
un  
cre

Pr  
Ta  
tar  
es

### Todo lugar como un área de juegos

El que el des-artista cople lo que está sucediendo fuera del arte o cople una "naturaleza en su manera de operación" (Coomaraswamy) menos visible, no tiene que ser un asunto sombrío. Eso sería tanto como trabajar. Hay que hacerlo con gusto, ingenio, diversión; debe ser un juego.

Juego es una palabra sucia. Utilizada en el sentido usual de jugueteo, hacer creer y tener una actitud sin cuidado por la utilidad moral o práctica, connota para los americanos y para varios de los europeos ociosidad, inmadurez y ausencia de seriedad y sustancia. Es quizás aún más difícil de digerir que imitación, con un reto para nuestra tradición de lo nuevo y original. Pero (como para compensar la indiscreción) los académicos, desde los tiempos de Platón, han observado un vínculo vital entre la idea de juego y aquella de imitación. Además de su sofisticado rol en el ritual, la imitación Instintiva de los animales y humanos jóvenes toma la forma de un juego. Entre ellos mismos, los jóvenes imitan los movimientos, sonidos y patrones sociales de sus padres. Sabemos con una cierta certeza que hacen esto para crecer y sobrevivir. Pero juegan con una intención consciente, aparentemente, y la única razón evidente es el placer que ello les da. Por ende, se sienten cercanos a, y se convierten en parte de, la comunidad adulta.

Para los adultos en el pasado la ceremonia imitativa era un juego que los acercaba a la realidad en su aspecto más trascendente. Johan Huizinga escribe en el primer capítulo de su valioso libro *Homo ludens* [Boston: Beacon, 1995]<sup>[3]</sup> que

[La acción sagrada] representa un suceso cósmico, pero no sólo como mera representación, sino como identificación; repite lo acaecido. El culto produce el efecto que en la acción se representa de modo figurado. Su función no es la de simple imitación sino la de dar participación o la de participar. Es un helping the action out ('un hacer que se produzca la acción').<sup>[4]</sup>

En el mismo capítulo dice:

Los hombres miman, como expresa Leo Frobenius, el orden de la naturaleza al modo como tienen conciencia de él. En una lejana prehistoria, cree Frobenius, la humanidad ha tomado conciencia del mundo vegetal y animal y ha adquirido entonces sentido del orden del tiempo y del espacio, de los meses y de las estaciones del curso solar. Y mima este orden total de la existencia en un juego sagrado. En estos juegos y mediante ellos realiza los acontecimientos representados y ayuda al orden del mundo a sostenerse. Pero estos juegos significan algo más, porque de las formas de este juego cultural ha nacido el orden de la comunidad de los hombres, las instituciones de su primitiva forma estatal.<sup>[9]</sup>

El juego de la representación es entonces tan instrumental o ecológico como sagrado. Huizinga, poco después de comentar a Frobenius, cita las Leyes de Platón:

"Dios es, por naturaleza, digno de la más santa seriedad. Pero el hombre ha sido hecho para ser un juguete de Dios, y esto es lo mejor en él. Por esto tiene que vivir la vida de esta manera, jugando los más bellos juegos, con un sentido contrario al del ahora." [Platón condena la guerra y continúa.] Hay que vivirla [la vida] jugando, "Jugando ciertos juegos, hay que sacrificar, cantar y danzar para poder congraciarse a los dioses, defenderse de los enemigos y conseguir la victoria."<sup>[10]</sup>

Huizinga continúa: "Si resulta que la acción sacra apenas se puede diferenciar formalmente del juego, se plantea entonces la cuestión de si esta coincidencia entre el culto y el juego [i.e., formas miméticas] no se extenderá más allá del aspecto puramente formal."

Y responde: "la actitud auténtica y espontánea del jugador puede ser de profunda gravedad... El gozo, inseparablemente vinculado al juego, no sólo se transmite en tensión sino, también, en elevación. Los dos polos del estado de ánimo propio del juego son el abandono y el éxtasis."

Los deportes, los banquetes y las fiestas en días de asueto (días santos) no son menos sagrados por ser disfrutables.

Se ha visto con gran frecuencia que actualmente no quedan rituales que sean remotamente representacionales, y por lo tanto propiciativos, función que cualquiera puede observar, pero pocos sentir. Sólo en deportes tales como el surf, las carreras en motocicleta y el buceo, en protestas sociales que se desarrollan como reuniones, y en apuestas con lo desconocido como pueden ser los aterrizajes lunares, es que nos aproximamos a ellos de manera no oficial. Y para la mayoría de nosotros estas experiencias son adquiridas indirectamente, a través de la televisión. Participamos solos, inmovilizados.

La actitud imitativa de los adultos modernos, delineada en los párrafos anteriores, es probablemente instintiva, como la de los niños. Y como la actitud de los niños, también oscila desde el ser inconsciente -como imagino que era la feminización del mobiliario en la época victoriana- hacia el volverse deliberada y consciente como muchos artistas y científicos actuales. Pero en general, es azarosa y ocasional, una función especializada de profesiones involucradas con otros asuntos. El diseñador de un submarino atómico no piensa que es Jonás haciéndose una ballena, a pesar de que puede saber que sus predecesores estudiaron ballenas y peces y su dinámica acuática. El hacedor de un cohete Apolo puede estar familiarizado con el popular simbolismo freudiano, pero su finalidad no es crear un pene erecto. Tampoco lo es divertirse.

Prácticas "serias", competencia, dinero y otras sobrias consideraciones se interponen en el camino. Tal discontinuidad y especialización produce un sentido y una separación de la vida por entero, y también vela la actividad imitativa junto con el disfrute que se puede obtener de ella. El resultado no es juego; es trabajo.

Trabajo, trabajo, trabajo

Epworth, Inglaterra (UPI) - Minutos después de que una cuadrilla de trabajadores colocara una nueva capa de pavimento (alquitrán) en la calle central de este pequeño pueblo, otra cuadrilla de trabajadores apareció y comenzó a levantarla. "Es sólo una coincidencia que ambas cuadrillas estuvieran trabajando al mismo tiempo", dijo un oficial local. "Ambos trabajos tenían que ser hechos."

-New York Times, ca. diciembre 1970

#### Corredor

San Luis, Missouri, Universidad de Washington - (1er dia) Una milla de papel de alquitrán es desenrollado a lo largo de la orilla de una carretera. Se colocan bloques de concreto sobre el papel cada veinte pies.

(2do dia) El procedimiento se repite en reversa, la segunda capa de papel de alquitrán se posa sobre la primera. Repetido otra vez en la dirección opuesta.

(3er dia) Se remueve el papel de alquitrán y los bloques de concreto.

-Actividad, A.K., Febrero 9-11, 1968

La imitación que practican los artistas del no-arte puede ser una manera de juego aproximativo en un plano moderno aunque trascendente, el cual, dado que es intelectual -o mejor, inteligente- puede disfrutarse por adultos temerosos de ser infantiles. Tal como el juego imitativo de los niños puede ser un ritual de supervivencia, así también podría ser una estratagema para la supervivencia de la sociedad. En el paso del arte al no-arte, el talento del artista para revelar la intercambiabilidad de las cosas podría hacerse disponible a la "civilización y sus descontentos"; en otras palabras, podría usarse para unir lo que se ha separado.

Pero si todo el mundo secular es un área de juegos en potencia, el tabú que nos impide jugar en él es nuestra adicción a la idea de trabajo. El trabajo no puede sustituirse por un hacer; debe ser remplazado por algo mejor. Para adivinar cómo podría esto lograrse se requiere un examen del significado del trabajo en nuestra sociedad, aunque sea con un conocimiento mínimo. Una cosa queda clara: el concepto de trabajo es incompatible con el de juego, ya sea infantil o sagrado.

#### Tarea

Europa Occidental y Estados Unidos, en el curso de su industrialización, desarrollaron un estilo de vida práctico de auto-sacrificio con el propósito de hacer crecer y engordar las máquinas. Aunque quizás evolucionó inicialmente como un "trabajo simulado" de clase media para los trabajadores, pronto terminó por simular a los simuladores. El trabajo y el dolor eran interiorizados como altas verdades; eran buenas para el alma, aunque no precisamente para el cuerpo (pues éste se había abandonado ya a la máquina).

Pero el panorama ha cambiado. La industrialización ha cumplido su objetivo y vivimos en la "aldea global" del contacto comunicativo, con todos los nuevos enfoques y problemas que esto implica. La cuestión ahora no es la producción sino la distribución, y no es siquiera la simple distribución sino la calidad y los efectos orgánicos de la distribución -no sólo de los bienes- sino también de los servicios.

Cada año la agricultura, la minería y la manufactura de este país, en gran parte mecanizada, necesita menos trabajadores adicionales para implementar niveles constantemente crecientes de producción. Es probable que la fuerza de trabajo llegue a un equilibrio y luego decrezca sustancialmente con la creciente automatización. En contraste, la industria del servicio que está en expansión, y que consiste principalmente en personas en lugar de bienes y equipo, representa ahora alrededor del 50% de los empleados nacionales y se espera que crezca a un 70% de la fuerza laboral total en las próximas décadas (Fortune, marzo 1970, p.87).

Pero los servicios -que incluyen tanto a los gobiernos local y federal, transporte, servicios públicos y comunicaciones, como al comercio, las finanzas, los seguros, las inmobiliarias, y los servicios profesionales- están también cambiando ellos mismos. Los trabajadores de servicios domésticos y servicios menores, así como otros trabajadores en servicios de rutina como carteros, mecánicos, mucamas, empleados, conductores de autobuses y agentes de seguros, tienen empleos con pocos potenciales de crecimiento; ninguno de ellos tiene un estatus social significativo, todos pagan bastante mal, y no hay o hay muy poco interés vocacional inherente a ellos. En un periodo de movilidad física y social a gran escala, parecen callejones sin salida, lo que implica vagamente que aquellos que realizan esos trabajos están, a su vez, sin salida<sup>7</sup>.

Mientras tanto, los anuncios espectaculares, las revistas y los sets de televisión parecen una invitación a la buena vida de viajes de aventuras, sexo y eterna juventud; el mismo presidente de los Estados Unidos dedica su gobierno a mejorar la "calidad de vida". Los sindicatos de trabajadores se van a huelga no sólo por mejores salarios sino también por mejores condiciones e incentivos, jornadas más cortas y vacaciones pagadas más largas. Disfrute y renovación para todos. Dadas estas presiones, es probable que varias de estas tediosas ocupaciones sean automatizadas a la larga en la industria, mientras que otras simplemente desaparezcan en cuanto los trabajadores las abandonen.

Los servicios más modernos, tales como la administración corporativa, la investigación científica y tecnológica, la mejora ambiental, las comunicaciones, las consultas de planeación, las dinámicas sociales, el amplio campo de la educación masiva y las leyes internacionales, del espacio exterior y marítimas, están creciendo a una tasa exponencial. Son ocupaciones vitales con posibilidades aparentemente ilimitadas para el desarrollo (por lo tanto también para el desarrollo personal); ofrecen viajes a lo largo del mundo y experiencias nuevas; pagan bien y su estatus es considerable.

Mientras que los servicios de rutina son meramente necesarios, los nuevos servicios son importantes. Los servicios de rutina requieren consistentemente menos tiempo de un trabajador, gracias a las máquinas y a la legislación. Aunque los nuevos servicios de hecho toman más tiempo, funcionan con un tiempo más flexible y, en un sentido, "creciente". El tiempo que simplemente se llena es degradado, pero el tiempo que es flexible y personalizado es tiempo liberado. La habilidad para moverse en el espacio, a través de las horas y la mente, es una medida de liberación. Cuanta más gente joven demande y reciba una amplia educación, el rango de los servicios modernos aumentará, el apetito público para consumir lo que ellos ofrecen incrementará, y el mundo continuará cambiando -mientras que muy probablemente su base moral permanecerá enraizada en el pasado: trabajo.

¿Trabajo? Para casi todos, la semana laboral ha sido reducida a cinco días. Los días de trabajo se acortan con regularidad y los períodos de asueto se alargan. La semana de cuatro días se ha intentado con insistencia y ya se ha predicho una semana de tres días. Incluso si esta última predicción es un tanto utópica, la expectación psicológica es popular y afecta el desempeño en el trabajo. Como resultado, el significado del trabajo ha ido perdiendo nitidez desde que se siente una presión constante para eliminarlo o falsificarlo si no es posible su eliminación.

La cuestión se resuelve tradicionalmente entre las grandes empresas (esto es, la producción, bienes, transporte e industrias de servicios básicos) y los sindicatos, los cuales aún representan el grueso de la fuerza de trabajo del país. Digamos que los negocios quieren automatizar y deshacerse de las costosas nóminas. Esa decisión puede significar una semana laboral más corta, la cual a su vez puede costarle a miles de personas sus trabajos y a la sociedad más de lo que pueda permitirse en una reacción en cadena. Raramente se hacen evidentes los resultados. Los obreros intervienen inmediatamente e insisten en equipos de trabajo cuando sólo se necesita un trabajador o ninguno en absoluto. La administración sufre cuando se impide la modernización; los obreros sufren por hacer un trabajo patentemente deshonesto. Se reduce a lo siguiente: ni las empresas ni los obreros están particularmente interesados en ensalzar el tiempo libre; quieren hacer dinero, y el dinero es un símbolo del trabajo. Los obreros aceptarán menos horas si la administración paga más por ellas, pero cuando una semana laboral reducida signifique perder trabajos o una paga garantizada que se han ganado a pulso, los obreros se opondrán al cambio (como de hecho lo hacen; ver, e.g., Newsweek, agosto 23, 1971, p. 63). De ahí que el concepto "trabajo", conservado artificialmente, sólo puede provocar las respuestas más cínicas en la sociedad.

Las artes se encuentran entre los últimos vestigios de alto status de las industrias artesanales. Es curioso observar lo íntimamente ligados que se encuentran a la idea de labor. Los artistas trabajan en sus pinturas y poemas; de su sudor provienen las obras de arte.<sup>[8]</sup> Tras la Revolución Rusa, los artistas de todos lados comenzaron a llamarse obreros, sin diferencia alguna de aquéllos de las fábricas. Hoy, la Coalición de los Obreros del Arte, con su política reformista, su nombre y algo de su retórica, continúa evocando los valores reunidos de "el pueblo" y "un día de trabajo honesto". El arte, como el trabajo, es pintoresco.

Al contrario de esta ética de trabajo, nuestra actitud subyacente ante los objetivos de la vida está cambiando de lugar, y no los puros hábitos de trabajo. El "mercado de la diversión" -entretenimiento, recreación, turismo- de acuerdo con la revista Look (julio 29, 1970, p. 25), acumula alrededor de \$150 billones<sup>[9]</sup> al año y se pronostica que alcanzará los \$250 billones en 1975, "superando a todo el resto de la economía." Pero con la finalidad de reparar esta indulgencia, el público americano le permitió a su gobierno en 1970 gastar más de \$73 billones, o 37% de su presupuesto anual, en guerra y armamento (estimulado de manera confiada por un gasto global, en 1969, de alrededor de \$200 billones). De hecho, de acuerdo con el Senador Vance Hartke, en un reporte sobre el Comité de Finanzas del Senado, nuestro gasto militar era alrededor de los \$79 billones en 1968 y ha ido incrementándose a una tasa del 12% desde 1964; con esta tasa de incremento, el gasto militar de 1971 será de \$107.4 billones (Vista, marzo-abril 1970, p. 52).

El Estado es nuestra conciencia expresada en voz alta. La diversión, tal parece, no es aún diversión; apenas nos separa de la común "neurosis de fin de semana", lo cual nos deja ansiosos por jugar, pero nos mantiene inhabilitados para hacerlo. Una mayor explicación por intentarlo. Es bastante claro que no queremos trabajar pero que sentimos que debemos hacerlo. Por ello meditamos con melancolía y luchamos.

El juego es realmente pecado. Cada día cientos de libros, filmes, cátedras, seminarios, sesiones de sensibilidad y artículos reconocen gravemente nuestras preocupaciones respecto a nuestra incapacidad de disfrutar libremente cualquier cosa. Pero tales comentarios, cuando ofrecen ayuda, la ofrecen de manera equivocada al recetar fórmulas estandarizadas: trabajo en el sexo, trabajo en el juego. Para ayudar, tendrían que convocar a una revisión completa de nuestro compromiso con los obreros y la culpa, lo cual no harán. Vivimos dentro de la mentalidad de la escasez en una economía potencialmente excedente. Con un tiempo en las manos que no podemos infundirle a nuestras vidas, nos condenamos, como se nos ha enseñado, por perder el tiempo.

Básicamente, nuestra manera de vivir, reflejada también en nuestra vida romántica al igual que en nuestra política exterior, cree en la forma en que las cosas solían ser. Ya desde la redacción de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos era posible percibir una ambivalencia hacia el placer en el homenaje a nuestro derecho a la "vida, libertad y la persecución de la felicidad". La parte de la "persecución" parece haber ocupado la mayoría de nuestro tiempo, dejando implícito que la felicidad es solamente un sueño... Luchamos por no luchar.

## Playing and Gaming

El sistema educativo de la nación debe asumir gran parte de la responsabilidad por perpetuar y defender lo que hay de equivocado en nosotros: nuestros valores, aciertos y fallas, logros y desatinos. Los educadores del siglo veinte, todos lo sabemos, operan en loco parentis. A los directores y rectores les gusta decir estas palabras en latín de manera constante, puesto que saben que es casi imposible para los padres criar a sus hijos, ya que todo su tiempo se consume desplazándose en las carreteras, comprando, vacacionando y trabajando. Y, además, como todas las personas, los padres son especialistas en lo que sea que hagan. Así que dependen de otros especialistas, como los educadores, para hacer lo que ellos no pueden y se preocupan porque la televisión esté haciendo un mejor trabajo que ambos.

Pensemos en lo que sucede a los niños después de los cinco o seis años. En un principio, disfrutan la escuela, a menudo suplican ir. Al profesor(a) parece gustarle también. Ambos, el profesor y el niño, juegan. Pero hacia el primer o segundo año, Dick y Jane descubren que aprender y ganar un lugar en el mundo no son un juego de niños sino un trabajo duro, a menudo terriblemente aburrido.

Ese valor subyace en casi todos los programas educativos. "Trabaja bien e irás a la cabeza". "Ir a la cabeza" significa ser el hombre de la cabeza. El autoritarismo descarta el papel del juego que invita, y sustituye el juego competitivo. La amenaza del fracaso y el despido por no ejercer mano dura cuelga sobre todo individuo, desde el presidente universitario hasta el intendente escolar y en adelante.

Los estudiantes cumplen por calificaciones, los maestros por una clase bien portada, los directores por presupuestos más altos. Cada quien desempeña el ritual del juego de acuerdo con reglas estrictas, algunas veces con destreza, pero sigue siendo un hecho que todos ellos están tras lo que sólo pocos pueden tener: poder.

### Calendario

plantando un metro cuadrado de césped

entre pasto igual a él

plantando otro

dentro de pasto un poco menos verde

plantando cuatro más

en sitios progresivamente más secos

plantando un metro cuadrado de césped seco

entre pasto igual a él

plantando otro

dentro de pasto un poco menos seco

plantando cuatro más

en sitios progresivamente más verdes

-Actividad, A.K., California

Institute of the Arts,

Noviembre 2, 1971

A pesar de -y quizás por causa de- las disertaciones de Freud y los otros psicólogos, los juegos que juega la gente son jugados para ganar. La forma de los deportes, el ajedrez y otras diversiones son simbólicamente afines a las de los negocios, el amor y la batalla. El clásico *Homo ludens* de Huizinga, citado con anterioridad, documenta profusamente la penetrabilidad de dichas transferencias. Como el juego explícito está prohibido a los adultos, y a los niños se les desanima gradualmente, el impulso de juego no emerge en los verdaderos juegos, sino en los "juegos" no reconocidos del poder y el engaño. La gente se encuentra a sí misma jugando menos entre sí que jugando con o sobre otro.

Un niño juega a confrontar a su madre contra su padre, utilizando el afecto como la recompensa del juego. En el juego de la diplomacia internacional, una nación fuerte juega ayudando a otras más débiles para ganar su subordinación política y forzar la mano de sus competidores. Un joven ejecutivo en crecimiento opone la oferta de avance de una compañía contra la de otra. Con el mismo espíritu, una empresa grande estimula y juega con el apetito del público en sus campañas publicitarias, apostando contra las tácticas similares de toda la industria. La guerra misma es un juego de generales, cuyos ensayos son llamados, de manera muy apropiada, juegos de guerra. Mientras la civilización viva para competir y compita para vivir, no será un accidente que en la mayor parte del mundo la educación esté intimamente ligada a juegos de lucha agresiva. La educación juega con ignorar o negar dicha batalla (sustituyéndola con las metáforas de la democracia) mientras perfecciona sus formas y anima la participación en ella en cada uno de sus ejercicios de aula (tomemos, por ejemplo, una de sus más placenteras diversiones, el concurso de deletreo).

Aquéllos que planean los programas de instrucción pública necesitan primero aprender, y luego celebrar, la idea de juego -pero jugarla como inminente valiosa, jugar sin la teoría del juego, esto es, la teoría de ganadores y perdedores. Huizinga, quien escribía y daba conferencias en los treintas en una Europa con depresión económica e inestabilidad política, y que finalmente publicó su libro en Suiza durante la Segunda Guerra Mundial, no podía haber imaginado fácilmente los potenciales sociales del juego sin una oposición. Para Huizinga, jugar en la forma de antagonismo era una manera de desquitarse y clarificar la violencia y la sinrazón. A pesar de que él y otros teóricos anteriores, de Kant a Schiller y de Lange a Gross, reconocían el juego puro, no creían en que fuera suficiente por sí mismo: era "primitivo" y necesitaba las "más elevadas" formas de la conciencia trágica que los juegos (y el arte visto como arte) proveían. Actualmente, las condiciones son distintas, y es obvio que los juegos antagónicos, sin importar cómo sean convertidos en ritual, son testimonios de las fuerzas a las que se sublimarian. Quien haya visto Berlin Olimpiade, el gran filme de Leni Riefenstahl sobre los juegos olímpicos de 1936, no necesita ser persuadido. A través del arte y el deporte, persuadió con gran poder a los espectadores de que una raza superior era el premio de la lucha perpetua.

De manera similar, la sustancia real y el estímulo de nuestro "mercado de la diversión", particularmente en lo que se refiere al entretenimiento y a la recreación deportiva, son las

superestrellas, los récords de ventas, los ratings de popularidad, los premios, el llegar antes a algún lugar, atrapar al pez más gordo, ganarle a la casa en Las Vegas. ¡Algo divertido!

Caridad

comprando montones de ropa vieja

lavándolos

en máquinas lavadoras de toda la noche

regresándolas

a tiendas de ropa usada

-Actividad, A.K.,

Berkeley Unified School District,

Marzo 7, 1969

La diferencia crítica entre jugar (playing) y jugar compitiendo (gaming) no puede ser obviada. Ambos involucran la fantasía libre y la espontaneidad aparente, ambos tienen estructuras claras, ambos pueden (pero no necesitan) requerir habilidades especiales que enriquezcan el jugar. El juego, no obstante, ofrece satisfacción, no en un resultado deliberadamente práctico, en un logro inmediato, sino en una participación continua que constituye su propio fin. Tomar partido, la victoria y la derrota, todos irrelevantes en el mero juego, son los requisitos imperantes del juego competitivo. En el juego uno es descuidado; en un juego competitivo uno está ansioso por ganar.

Hacer el mundo descuidadamente, convertir la ética de trabajo en un juego (play), significaría renunciar a nuestro sentido de la urgencia (el tiempo es dinero) y no aproximarnos al juego como a una competencia más política, ya que contradiría lo que está hecho. No podemos decir que jugamos a competir para no competir. Pero esto es exactamente lo que hemos venido haciendo desde hace tiempo con nuestras virtudes judeocristianas e ideales democráticos.

La gimnasia, el surf, las caminatas de larga distancia, volar un planeador, se encuentran entre aquellos deportes que en ocasiones se practican por separado de la competencia y casi abordan la condición de un mero juego. En cada uno, el ideal es probablemente interiorizado y actúa en lugar de un oponente; pero este motivo para desarrollar habilidades e involucrarse intensamente queda considerablemente corto frente a la mentalidad de la que la mayoría de los deportes, tales como el fútbol, dependen.

Generalmente, los entrenadores y los profesores de gimnasia se conducen dentro de sus profesiones con un recelo militar y en ocasiones con una disciplina asesina. Pero una nueva camada, más filosófica y orientada hacia el placer, podría utilizar deportes no competitivos y sus semejanzas con el movimiento de los animales, peces y plantas que se reproducen por la diseminación de esporas, como punto de partida para la invención de actividades más frescas que se desvien de la posibilidad del perder-ganar diseñadas por los estudiantes.

No es la historia de los crímenes cometidos en nombre de las ideas lo que necesita ser señalado sino los "buenos trabajos" -perfectamente bien intencionados, comprensivos- de la humanidad, implicados por expresiones como "un buen chico," "una bomba limpia," "una guerra justa," "un espíritu combatiente" y "una empresa libre". Es la intriga, los votos comprados y el chanchullo necesario para aprobar cada ley progresista sobre derechos civiles, la reforma sobre el aborto o las oportunidades de trabajo. Esta forma particular de gratificación diferida, disculpada como una competencia trascendente o un mal necesario, nos ha llevado a practicar justo lo opuesto a lo que predicamos.

Un ejemplo típico del aprendizaje innovador en la preparatoria es el juego de la estimulación. Los estudiantes de una clase que estudian política internacional asumen los roles de líderes de determinadas naciones. Ellos presentan noticias locales, reúnen "inteligencia" de los diarios políticos y se espían unos a otros; intentan llegar a acuerdos, ejercen distintas formas de presión, utilizan "foros públicos" tales como su propia prensa o su versión de la ONU; calculan las probabilidades matemáticas en cada estrategia propuesta, intentan trampas y engaños -y en general intentan ganar el poder para el país que representan. El profesor actúa como un árbitro-observador y lleva el puntaje. Tal educación semejante a la vida ha demostrado ser efectiva, especialmente para los hijos e hijas de padres blancos e influyentes. Se asemeja fielmente a los programas de entrenamiento impartidos por la industria y el gobierno a sus élites más prometedoras en la alta gerencia, el cuerpo diplomático y el militar.

Está cuestión es obviamente de carácter educativo. La educación puede ayudar a cambiar el sistema, con el suficiente tiempo y dinero. Ni los padres ni los vecindarios ni las comunas que sentimentalizan el trabajo en formas simples y controlables de compartir pueden afectar los valores de manera cuantificable. Dentro de la educación no sólo están las escuelas sino los maestros más persuasivos y presentes, los medios masivos -televisión, radio, filmes, revistas, anuncios espectaculares- y la industria del entretenimiento. Todo lo que se necesita es su compromiso.

Tristemente, los medios y la industria del entretenimiento son prospectos poco fiables para ayudar. Están dominados por los intereses de ganancias rápidas, aún cuando su tecnología es desarrollada por hombres y mujeres de imaginación descomunal. En el presente sólo ofrecen la moneda de los "servicios a la comunidad," que les son impuestos por el gobierno y la estructura de los impuestos. Demandar a sus representantes invertir grandes cifras y exponer opciones para la promoción de la jovialidad sería algo vano; tendría que mostrarse que el consumismo es un juego de la más alta clase.

La mejor apuesta son aún las escuelas públicas, estancadas en el hábito, la burocracia y los intendentes, tal y como son. Es más probable que los directores y maestros consideren implementar cambios en los valores humanos que los miembros de la comunidad de negocios. Tradicionalmente, ellos habían observado la vocación de ejercer una función social positiva, incluso innovadora. Aunque con el tiempo las escuelas que hoy conocemos den paso a la tecnología de la comunicación masiva y la recreación, la instrucción en el juego puede comenzar en el jardín de niños o en la escuela de maestros.

Para adoptar el juego como uno de los fundamentos de la sociedad, sería esencial una experimentación a largo plazo, digamos veinticinco años mínimo, con evaluaciones cada cinco años. Los habituales y alardeados programas de asistencia social, que prometen gran éxito y están hechos a la medida de las administraciones políticas, quedarían descartados. El financiamiento tendría que provenir de varios comisionados estatales para la educación, grandes fundaciones concebidas en el ámbito de lo público, la industria y particulares, todo esto utilizando programas de impuestos y prestaciones como incentivos, más de lo que lo hacen actualmente.

Al mismo tiempo, los no-artistas que ahora pueblan el globo terrestre, quienes siguen creyendo que forman parte de la Vieja Iglesia del Arte, podrían pensar en lo insatisfactorio de su posición y cómo al des-artizarse, esto es, al dejar el culto, podrían dirigir sus regalos a aquéllos que pueden usarlos: todos. Su ejemplo sería un modelo para los jóvenes colegas, quienes podrían entonces entrenarse para los roles constructivos en la educación pública primaria y secundaria. Aquéllos que hoy tienen menos de veinticinco años tienden a sentirse afines a desempeñar algún servicio humanitario, pero entre los artistas de vanguardia el deseo se frustra por una profesión que carece de una utilidad inherente. La alternativa propuesta no sólo elimina este problema sino que también evita el desastre de las soluciones populistas que diluyeron y arruinaron grandes talentos en la Rusia Soviética, Europa y Estados Unidos en los años treinta.

No se ha hecho lo suficiente respecto a las insuficiencias de la celebrada inutilidad del arte. Las visiones utópicas de la sociedad ayudadas o impulsadas por los mismos artistas han fallado, pues el propio arte ha fallado como un instrumento social. Desde el Renacimiento, el arte ha sido una disciplina privada, el testamento del intruso en medio de la urbanización en expansión. Que la multitud viva en soledad a su propia manera no le da al artista una audiencia o un rol político, pues la multitud no desea que se le recuerde la profundidad de su infelicidad y no puede resolvérlo, como lo hace el artista, mediante el invento de incontables cosmologías personales. Tampoco lo hace el artista-advíno, como William Blake, quien automáticamente sabe cómo resolver las disputas de salario y los problemas de contaminación. La separación ha sido completa, como la del alma y el cuerpo.

Sólo cuando los artistas en activo cesen voluntariamente de ser artistas podrán convertir sus habilidades, como si fueran dólares a yenes, en algo que el mundo pueda gastar: un juego. El juego como moneda. Podemos aprender mejor a jugar por medio de ejemplos, y los des-artistas pueden proveerlo. En su nuevo trabajo como educadores, simplemente necesitan jugar como lo hicieron alguna vez bajo la bandera del arte, sólo que entre aquéllos a los que éste no les interesa. Gradualmente, el pedigrí "arte" se desvanecerá en la irrelevancia.

Sospecho que las palabras estáticas, particularmente los nombres, son impedimentos más grandes que las costumbres sociales para los cambios traídos por sendas fuerzas no verbales como lo es el transporte en jet. El ajuste a un nuevo estado de las cosas se disminuye y desacelera al conservar un nombre viejo, como cuando, hasta hace recientemente, uno hablaba de embarcar y desembarcar de un jet. Eso evocaba las memorias del Queen Mary. Consideremos cómo los títulos de financiero, psiquiatra, empresario o profesor cargan a aquéllos a los que se les aplica con el peso de la acumulación de atributos y significados de cada profesión; cada una impone virtualmente un performance a sus ya conocidos marcos de referencia. Un profesor actúa como un profesor, al igual que suena como uno. Un artista obedece a ciertos límites perceptivos heredados, los cuales gobiernan el cómo se actúa e interpreta la realidad. Reemplazar artista con jugador, como si se adoptara un alias, es una manera de alterar una identidad fija. Y una identidad transmutada es un principio de movilidad, de un ir de un lugar al otro.

La obra de arte, una especie de paradigma moral para una ética de trabajo ya exhausta, se está convirtiendo en juego. Como una palabra de cinco letras en una sociedad inclinada a los juegos competitivos (*games*), el juego (*play*) hace lo que todas las groserías hacen: desnuda el mito de la cultura, incluso por sus artistas, todavía.

*Traducido por Fabiola Iza y Javier Toscano*

[<sup>1</sup>] Expresión intaducible que involucra las palabras cat (gato) y birds (pájaros) para implicar "los copiones pueden volar". [N. del E.]

[<sup>2</sup>] En inglés se utiliza el verbo shoot (disparar) para hacer referencia al proceso de grabación de una cámara. [N. de la T.]

[<sup>3</sup>] En español Homo Ludens, Madrid: Alianza Editorial, 2000, traducción de Eugenio Imaz

[<sup>4</sup>] Ibid., p.29

[<sup>5</sup>] Idem

[6] Ibid., p.34

[7] Hay aquí un juego de palabras con la locución dead end, callejón sin salida, y la primera palabra de la misma, dead, muerte. [N. del E.]

[8] En inglés "obra de arte" se dice "artwork", cuya traducción literal es "trabajo de arte". [N. de la T.]

[9] Todas las cifras están en dólares estadounidenses.

## La educación del des-artista, parte III

Allan Kaprow (1971)

Los modelos para las artes experimentales de esta generación han sido más que las artes antecedentes, la sociedad moderna por sí misma; particularmente cómo y qué comunicamos, lo que nos ocurre en el proceso, y cómo esto nos conecta con procesos naturales más allá de la sociedad.

Los siguientes ejemplos —algunos de los cuales datan de principios de los cincuenta, aunque la mayoría son recientes— se han agrupado de acuerdo con cinco tipos básicos disponibles en la vida cotidiana, las profesiones no-artísticas y la naturaleza: modelos situacionales (ambientes del lugar común, ocurrencias, trabajos de costumbres, a veces ready-made); modelos operacionales (cómo funcionan las cosas y las costumbres y lo que hacen); modelos estructurales (ciclos naturales, ecologías, y las formas de las cosas, lugares, cuestiones humanas); modelos auto-referenciales o de retroalimentación (cosas o eventos que "hablan de" o reflexionan sobre sí mismos), y modelos de aprendizaje (alegorías de acercamiento filosófico, rituales de entrenamiento de la sensibilidad y demostraciones educativas).

El número de obras de arte no necesariamente embona con todo cuidado en las categorías que se les asignan, pero pueden pertenecer a dos o a tres simultáneamente, dependiendo de dónde queramos poner el énfasis. La pieza del mapa de Baldessari, colocada en el grupo autorreferencial, también puede pertenecer al grupo operacional; la protesta de Beuys, además de ser situacional puede ser operacional o de aprendizaje, y el Cleaning Happening del High Red Center puede extenderse de su función operacional para incluir tanto el modelo de aprendizaje como el situacional.

Dentro de estas grandes agrupaciones, los trabajos se derivan de fuentes más específicas. Las piezas de Vostell y Neuhaus se basan en un tour guiado; Haacke utiliza el dispositivo de una encuesta como la herramienta política que realmente es; Ruscha emplea el formato de un reporte policial; Orgel parodia la rutina doméstica; el sistema ecológico y compacto de Harrison hace un eco de muchos otros realizados en el laboratorio de ciencias.

Lo que es ahora esencial para entender el valor de las nuevas actividades a cualquier nivel, no es ajustar precisamente sino mirar con regularidad los vínculos con el mundo "real", más que con el mundo del arte.

### Modelos situacionales

Richard Meltzer ocupó un pequeño cuarto de servicio en el sótano de una universidad. Lo transformó en la Tienda de Ropa Meltzer, donde cantidades de ropa vieja se colgaron o colocaron en repisas en proporciones fijas de acuerdo con su color, tamaño, sujeto y, me parece, uso. Cualquiera podía tomar un artículo en tanto lo reemplazara con otra cosa de una categoría similar, por ejemplo, una corbata violeta por una banda del mismo tono, o un calcetín rosado por uno azul. De esa manera, la tienda retenía su integridad composicional. Había áreas de probadores para hombres y mujeres. (1962)

a T.]

Paul Taylor, vestido en traje de negocios y parándose en un lugar, asume poses simples sucesivamente (mano en cadera, pie extendido, vuelta derecha) por toda la duración de una danza, mientras que la grabación amplificada de un operador de teléfono se escuchaba diciendo la misma hora cada 10 segundos. (1958)

: III

(1971)

Para una danza de Steve Paxton, un grupo de personas simplemente caminó con naturalidad a través de un escenario, uno tras otro. (1970)

Joseph Beuys llevó a cabo una protesta por 100 días en un show reciente de la Documenta Internacional en Kassel. El artista estuvo disponible para cualquier persona interesada en discutir sus intereses actuales en torno a los cambios políticos y el rol que las artes pueden tener ahí. Oficialmente se encontraba en exposición y, por implicación, también lo estaba cualquier acción futura derivada de las pláticas. (1973)

artes  
o que  
d.

que la  
a vida  
lugar  
cómo  
rales,  
o de  
os de  
dad y

se les  
ramos  
nbién  
le ser  
de su

piezas  
como  
Orgel  
uchos

no es  
con el

Merce Cunningham acompañó una cinta de Musique Concrète arreglando a un grupo de diecisiete personas —casi todas no bailarines— para simplemente "hacer los gestos que normalmente hacen". Se aplicaron procedimientos al azar a estos movimientos en relación con el tiempo y las posiciones en el escenario. Eran independientes de los sonidos que provenían de las bocinas. Los gestos consistían en cosas tales como "lavarse las manos propias", "moverse y contemplar el paisaje", "dos personas cargando una tercera", "tocarse", "comer", "quedarse dormido", "ballar a la jitterbug" y "correr". (1953)

Allen Rappersberg obtuvo el permiso de uso de una casa de huéspedes en Los Ángeles. La promocionó como Al's Grand Hotel y ofreció cuartos para rentar en seis fines de semana consecutivos. El hotel tenía un bar, música, desayuno continental, servicio de mucama, souvenirs, y cuartos de precio reducido con camas dobles. Los cuartos tenían cosas tales como una cruz de madera (Cuarto Jesús), un picnic desplegado sobre una tela a cuadros con las páginas de la revista Life decorando las paredes (Cuarto B), y siete fotos de bodas enmarcadas, un pastel de bodas de tres pisos, diez regalos de bodas, marfil de plástico y flores (Suite Nupcial). Como un resort popular, el catálogo ofrecía momentos de la propia estadía. (1971)

Sandra Orgel llevó a cabo en Woman House en Los Ángeles una pieza en colaboración. Apareció descolorida, llevando un vestido casero barato y pantuflas amplias, tenía además su pelo en tubos y un cigarro que colgaba de su boca. Dispuso una tabla de planchar y conectó una plancha. Cuando estaba caliente escupió en ella. El sonido de su evaporación era lo único audible. Metódica y silenciosamente planchó una sábana por alrededor de diez minutos, y cuando estaba terminada, la dobló y salió del cuarto. (1972)

Ed Ruscha compiló un libro de imágenes sobre un drama en una carretera desierta. Una máquina de escribir Royal fue tirada por la ventana desde un auto a gran velocidad. Se hicieron documentos en fotografía con medidas cuidadosas de los restos —un "reporte oficial" de la escena del crimen. (1967)

Joseph Kosuth arregló tres mesas limpias alrededor de las paredes de un cuarto vacío. Tres sillas plegables en cada mesa estaban contra la pared. Fijas en la pared había tres placas numeradas con tipografías ampliadas que contenían extractos de escritos académicos sobre el tema de los modelos en la teoría científica. Colocado cuidadosamente frente a cada silla había un cuaderno de textos relacionados, el cual quedaba abierto para la lectura. (1972)

En el Museo de Arte Moderno, Hans Haacke colocó dos cajas lado a lado, con dispositivos para contar en cada una. La ficha técnica le pedía al paseante considerar si el silencio de Rockefeller, gobernador

de Nueva York, respecto a la política de Nixon sobre Vietnam sería un asunto problemático para considerar el voto si Rockefeller fuera nominado para reelegirse. Un voto positivo debería colocarse en la caja izquierda y uno negativo en la derecha. (1970)

### Modelos operacionales

Michael Heizer consiguió un bulldozer con conductor para cavar un gran cráter en el desierto. En una entrevista posterior por televisión, el conductor dijo que había pensado que había cavado un buen hoyo. (1971?)

Barbara Smith produjo un libro con una copiadora Xerox. Comenzando con una imagen de su hija más joven, hizo una copia, copió la copia, copió esa copia, y así por una serie extensa. Como en las generaciones biológicas, las cosas cambiaron. Como la máquina Xerox reduce automáticamente cada imagen en aproximadamente un cuarto de pulgada, la cabeza de la niña gradualmente desapareció en una constelación regresiva de puntos hasta que parecía un simple punto en el espacio. Esto ocurría a la mitad del libro. Conforme las páginas se seguían pasando, el proceso de reducción se revirtió y pronto una cara era discernible y avanzaba hacia el lector. ¡Pero al final era una foto algo distinta de la misma niña! (Esta segunda serie Xerox fue realizada en la misma forma que la anterior, pero Smith simplemente volteó el orden al ensamblar el libro). (1967)

Emmet Williams compuso un libro llamado Sweethearts que es más referido que leído. Cada página está hecha de arreglos permutacionales espaciales de las once letras del título. El libro comienza en la contraportada y se supone que las páginas sean pasadas aprisa con el pulgar izquierdo para que un significado subliminalmente claro pero visualmente borroso quede registrado en la mente. Este tratamiento fílmico de un texto recuerda el foto-flip y las historias animadas de nuestra niñez en las que se lograba una sensación de imágenes en staccato. (1966)

La composición de La Monte Young Draw A Straight Line and Follow It se llevó a cabo en un loft. Young y un amigo dibujaron sobre el piso con un trozo de gis (desde dos puntos, tal como yo recuerdo, a la manera de topógrafos). El proceso tomó algunas horas y cada tanto tiempo se intercambiaron ciertos comentarios. (1960)

Como parte de una danza de Ivonne Rainer, un grupo de hombres y mujeres cargaron y apilaron una docena de colchones, sobre los cuales varios de ellos yacían, se aventaban y se sentaban. (1965)

George Brecht convocó a un evento para autos en un estacionamiento al atardecer. Cada persona tenía veintidós tarjetas reacomodables que indicaban el equipo de su auto que sería activado en distintos tiempos: radio, luces, limpiadores, puertas, ventanas, motor, frenos, asientos reclinables, guanteras, cofre, cajuela, claxon, etcétera. (1960)

El grupo japonés High Red Center preparó un Cleaning Happening a modo de evento de agitación. Vestidos en trajes de laboratorio inmaculadamente blancos y con las bocas cubiertas por máscaras hospitalarias sanitarias, limpiaron silenciosa y precisamente una calle transitada en Tokio. (1968?)

Bernard Cooper concibió una pieza metálica para la boca (un "regulador") que se veía como un retractor de labio de ortodoncista. Colgaba de los dientes bajos del frente. De aquí colgaban uno a seis discos de acero, cada uno pesando 5 libras. Al usuario se le instruía para decir una palabra o dos y notar lo que le ocurría a los fonemas conforme las pesas se agregaban y se tiraba de la mandíbula. A los usuarios de este dispositivo se les recomendaba intentar después conversaciones telefónicas, discusiones serias y conferencias públicas. (1972)

Max Bense disgregó sesenta y dos palabras comunes al azar sobre una página, palabras como pescado, nada, pared, año, sal, camino, noche y piedra. Veía estas como un "conjunto de palabras",

tal como en la teoría matemática de conjuntos. Podían ser recombinadas por el lector en "conjuntos" casi interminables como valores de objeto más que como valores verbales. (1963)

### Modelos estructurales

James Tenney programó una computadora para generar análogos de las características estructurales de sonidos de autos que escuchaba cada día mientras conducía por el túnel Lincoln en Nueva York. La cinta tenía el sonido levemente hueco del aire que circunda los oídos. (1961)

Michael Show tenía un aparato que automáticamente balanceaba una cámara que corría continuamente por dos horas en dos órbitas variables. La plataforma se situó en una sección desolada en Canadá y la cámara grababa lo que estuviera frente a su lente: tierra y cielo. Al ver el film, uno escuchaba el sonido de la plataforma del motor y veía el sol bajar y salir en algo que se parecía al tiempo real; el círculo que hacía la cámara era como el de la tierra alrededor del sol. (1971)

Para la pieza Zyklus de Thomas Schmit, los contenidos de una botella de Coca-cola fueron lenta y cuidadosamente vaciados a una botella vacía, y viceversa, hasta que (por pequeños derrames y evaporación), no quedó líquido alguno. El proceso duró siete horas. (1966)?

Dieter Roth consiguió exponer veinte maletas viejas y extrañas con una variedad de especialidades de queso internacional. Las maletas —todas distintas entre sí— se colocaron juntas en medio del piso, tal como se podrían encontrar en una terminal de autobuses Greyhound. En pocos días, los quesos comenzaron a pudrirse, algunos empezaron a exhumararse fuera de las maletas, en todos ellos crecieron hongos increíbles (que uno podía examinar al abrir las tapas), y había gusanos que se arrastraban por miles. Naturalmente, el olor era insopportable. (1969)

Newton Harrison se empezó a dedicar recientemente a las labores del campo. Construyó una granja modelo de camarón de cuatro tanques rectangulares de agua marina con grados de salinidad variable. En los tanques se dispusieron camarones jóvenes y algas; las algas se nutrían del sol y los camarones se comían las algas. Conforme el sol evaporaba el agua, la salinidad de los tanques aumentaba, haciendo que el color del agua cambiara, de verde en el menos salado a un coral brillante en el más salado. El nivel de agua se mantuvo constante y los camarones eventualmente se cosecharon. (1970)

Helem Alm realizó un video de ella misma tratando de relajarse. Se reprodujo en un monitor, y ella se sentó frente a él y llevó a cabo un diálogo simulado con ella misma en torno a lo mismo: su intento de relajarse. Una cinta se hizo sobre esta duplicación de Alm y se volvió a reproducir en el monitor para que ella y otros lo vieran. (1972)

Para una pieza de teatro de Robert Whitman, dos mujeres actuaron frente a una proyección de cine de ellas mismas. Otra mujer, en un vestido blanco completo, apareció también en una segunda pantalla, en la que se proyectó una película de ella misma desvistiéndose. Logró coordinarse exactamente con los movimientos de la película hasta que apareció desnuda, aunque todo mundo podía ver también su vestido. (1965)

Michael Kirby arregló una construcción de puntales de aluminio y montó fotografías en algunos de sus espacios. Los espectadores que se movían a su alrededor veían que cada foto correspondía a la vista del cuarto o la ventana, tal como se miraba desde su perspectiva. La pieza funcionaba como una colección de "ojos", y cuando alguna vez se movía hacia otro sitio, todas las fotografías se volvían a tomar. (1966)

En una pieza distinta, el andamio se eliminó y se concibió un rectángulo para que ocupara el interior y el exterior de la ventana del departamento. Se tomaron fotografías de los cuatro puntos del rectángulo, viendo hacia adentro y hacia fuera, y se montaron después sin obstruir en sus puntos de visión como vistas cosificadas de sus alrededores respectivos. (1969)

Dieter Roth notó que estaba "promocionando mi máquina de escribir" en el siguiente poema:

o f f o e o f o  
f l i v e t i  
f l i v e t i  
o v i v e t v  
e e e e e e  
o t t v e t t  
f l i v e t i

La máquina de escribir también tiene faltas de ortografía... (1958)

John Baldessari escogió un mapa de California. Determinó el lugar en que las letras impresas C.A.L.I.F.O.R.N.I.A se situarian en el espacio real del Estado. Viajando a cada locación en el mapa, pintó o realizó después con rocas, estambre, semillas de flores, madera, etc. una gran letra correspondiente sobre el paisaje. Los documentos en foto de estos sitios con las letras, montadas en hilera, le deletreaban al espectador la palabra California sobre el mapa. (1969)

Robert Morris realizó una caja gris pequeña. Del interior provenían sonidos de sierras y martillos que eran apenas audibles. Se llamaba Box with sounds of its own making (Caja con sonidos de su propia hechura). (1961)

#### Modelos de aprendizaje

Robert Rauschenberg hizo una serie de lonas blancas y vacías unidas verticalmente. Como no había nada más en ellas, los espectadores notaban sus propias sombras sobre la superficie, las salientes de la tela, y los flashes de la luz de color que se producía por el pulso de sus ojos. (1951, 1953)

Poco después, John Cage presentó su 4'33''. El pianista David Tudor abrió la cubierta del teclado del piano y ajustó un reloj-cronómetro. Acomodando su silla, se quedó sentado ahí por el tiempo indicado y sin tocar nada. Los sonidos de la calle, el elevador, el aire acondicionado, sillas que chirriaban, personas tosiendo, riendo a hurtadillas, bostezando, etc. se volvieron ensordecedores. (1952, 1954)

Wolf Vostell proveyó un mapa para un viaje en la línea de autobús Petite Ceinture (pequeña cintura) de París y aconsejó al viajero buscar afiches arrancados, detritos y ruinas, y escuchar sonidos y gritos... (1962)

Algunos años más tarde, Max Neuhaus llevó a distintos amigos a varios tours por plantas municipales generadoras de electricidad, donde se podían escuchar los quejidos insistentes de los enormes motores y sentir el edificio vibrar entre sus pies. (1966, 1967)

En una de las danzas de Ann Halprin, un grupo de hombres y mujeres se visten y desvisten despacio y ceremoniosamente, mientras examinan entre sí sus movimientos. (1964?)

George Brecht envió pequeñas cartas a sus amigos, como ésta (1960):

Dos aproximaciones

(

obituario

)

Vito Acconci se colocó a sí mismo, con los ojos vendados, en una silla al fondo de las escaleras de un sótano. Armado con una pipa de metal, procedió a hablar consigo mismo hasta meterse en un estado intenso de paranoia sobre la posibilidad de que alguien intentara pasar por encima de él hacia el sótano. Balbuceando constantemente para darse valor y balanceando con cuidado su pipa contra su contrincante imaginario, Acconci enfatizaba sus palabras con ruidos de la pipa sobre el piso duro. Un hombre que estaba con un grupo de personas que veían todo desde un monitor de video remoto, decidió probar a Acconci, a lo que siguió una riña dramática. (1971)

Estos ejemplos marcan un punto de inflexión en la alta cultura. Aunque los artistas han estado conscientemente preocupados en mayor o menor medida por la naturaleza del universo físico, con ideas y temas de lo humano —i.e. con la vida— sus modelos primarios eran la vida en traducción, es decir, como otras obras de arte. La vida misma era un modelo secundario; el artista iba a la escuela de arte para estudiar arte, no la vida.

Ahora el procedimiento parece invertirse. Los experimentadores están traspasando los modos lingüísticos definidos de la poesía, pintura, música y demás y están llegando directamente a fuentes fuera de sus profesiones. Acconci lee libros académicos de comportamiento social, y su trabajo se asemeja a los casos históricos de la abnormalidad presentada en cuasi-ritos; la pieza de Bernard Cooper alude a la experiencia familiar de tratar de responder a la conversación de un dentista con la boca llena de frenos y tubos; Barbara Smith descubre un nuevo tipo de retrato al tomar ventaja de las particularidades mecánicas de una copiadora de oficina estándar, y Cage aplica a una situación de concierto enseñanzas de Zen y sus percepciones acústicas en una cámara científicamente probada para el sonido.

Nada de esto se encuentra en bruto en las obras de arte anterior. En su lugar, esta actividad llama a la comparación con los modelos indicados (o nos fuerza a buscarnos si no son inmediatamente aparentes en los ejemplos aquí descritos). Lo que aquí sigue es una mirada más cercana a estos modelos de no-arte y a lo que les ha significado a los artistas el copiarlos.

Espejos del espejo

Algunas imitaciones están hechas para engañar. Como el billete falso de dólar, son imposturas más o menos bien hechas. El prejuicio que prevalece en el alto arte contra la imitación sugiere que incluso cuando una obra no tiene la intención de hacer pasar una copia por original, es de todos modos una

falsificación inconsciente. Además, encontramos en el corazón del problema un escape hacia la identidad de otro y la imposibilidad de auto-realización por una práctica tal.

Es muy fácil que a uno lo descubran. Después de más de quinientos años de individualismo, la demanda escrutinadora que la sociedad lleva a cabo por pruebas de autenticidad rápidamente expone la copia como si fuera una falsificación y a su artista como a un criminal. Frente a esta gran presión, los aprendices de artistas continuarán sólo raramente (y tal vez de manera patológica) con el rol de discípulos más allá del mero aprendizaje, copiando fielmente la visión y el estilo de un maestro. En el pasado, los devotos pudieron haber sentido tan cercanos a sus mentores que los esfuerzos de cada uno podrían haber parecido unirse casi místicamente. Luchaban por conseguir la impresión de que no había diferencia entre la primera y la segunda versión. Pero en la historia reciente, no importa qué tan sincera, la imitación le ha parecido a la mayoría de los intelectuales deshonesta en su propia ambigüedad, como si en una cultura pluralista en verdad hubiera sólo un camino verdadero.

Aún así, una veta de imitación se ha permitido e incluso ha sido bienvenida en las artes vanguardistas, en la forma de una base o una cita. Presentada como un soplo al escenario entre el artista y el público, la copia siempre fue explícitamente diferente de la fuente. Era esencial a su significado que todo mundo conociera ambas instantáneamente. Por tanto, lo que era copiado no era por lo común el gran arte sino el mundo cotidiano, sus costumbres y artefactos. Como un ejemplo importante y temprano, Alfred Jarry se apropió, para su obra *Ubu Rey*, del estilo de un sketch escolar de marionetas que él probablemente ayudó a escribir en su juventud, un estilo familiar para todo aquel que ha asistido a un campamento de verano o experimentado el entretenimiento pre-adolescente. En su novela *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, se yuxtaponen distintas jergas de la ciencia popular, registros legales y documentales, listas de "lectura esencial" y ocultismo en un retrato absurdo y exagerado del antihéroe del siglo XX. Y en su ensayo de ciencia ficción "Cómo construir una máquina de ciencia ficción", Jarry utiliza el saber formal de manuales técnicos y emplaza así el método de la Novia desnuda de Duchamp así como sus notas de la Caja Verde.

Los cubistas, por su parte, incluyeron en sus encolados pedacería y fragmentos de periódicos reales, papel tapiz, hule y granulados de imitación de madera. Satie hizo partituras para máquinas de escribir, revólveres, un motor aéreo, y una sirena en su música para el ballet *Parade*. El futurista Luigi Russolo construyó para sus conciertos máquinas que podían reproducir sonidos de la ciudad: "susurros, trituraciones, truenos, burbujeos, rechinidos..." Blaise Cendrars habría copiado cada línea de su libro de poemas *Kodak* de una serie de novelas contemporáneas animadas (pulp). Los rusos Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko llevaron a sus construcciones y monumentos el look del entramado de vigas y puntales de la escena industrial, y de 1918 a 1922 en San Petersburgo y Bakau había esos famosos performances que abarcaban la ciudad entera en que el silbido del vapor de barcos y fábricas se diseñaba para trabajadores que aparentemente lo apreciaban. En el mismo periodo, los dadás rociaron sus paredes y posters con reproducciones y eslóganes de publicidad. El mejor trabajo de Picabia se ejecutó en la manera criptodiagramática de los catálogos de herramientas y textos ingenieriles. Y de manera más radical, los readymades de Duchamp reemplazaron la labor del artista con un objeto estandarizado de uso ordinario simplemente por moverlo, casi sin cambios, al contexto del arte.

Así entonces, aunque en desuso, se apuntó irónicamente a la noción retro pero venerable del artista como ilusionista maestro, tal como si fuera una admisión vulgar entre amigos. Después de todo, las técnicas de reproducción masiva han tomado posesión de este rol desde el último cuarto del siglo XIX (además de los cromos, ¿recuerdan las bandas musicales mecánicas y las fachadas de edificios clásicos de acero fundido?), así que las ilusiones fueron arrancadas de sus entornos metropolitanos donde estaban ya disponibles. ¡Se convirtieron en las imitaciones baratas que el artista hacía de otras imitaciones o múltiples, pero nunca igualadas por ninguna de las habilidades ilusionistas que alguna vez se esperaban de un profesional!

En nuestro tiempo, esas re-presentaciones, parodias y citas han continuado en los escritos de los Beats y en el Pop Art; también en la música de Cage, Neuhaus y otros, en los modos de danza como "quehacer" de Ivonne Rainer, en los ambientes comunes y reactuaciones de Happenings, obras del cuerpo y Actividades, en los materiales industriales, métodos de fabricación, y las formas de la escultura minimalista, en las pinturas concebidas esquemáticamente, en los aparatos electrónicos y el científicismo del Arte Tecnológico, en la Poesía Concreta y hecha por computadora, en las formas proposicionales del conceptualismo y así por el estilo. (He comentado estas formas de copiado en las partes I y II de este ensayo.) La ironía aquí es que el mismo acto que libera el objeto ordinario, sonido

o evento, de la indiferencia de la rutina, cuenta como novedad. Pues el artista no está simplemente recreando el mundo, sino también comentando sobre la infinita reproductibilidad de sus ilusiones.

Harold Rosenberg (en *El objeto ansioso* (*The Anxious Object*) [Nueva York, ed. Horizon, 1964], pp. 61-62) describe cómo el ilusionismo de esta forma recurrente, el cual aparece estridentemente en el Pop Art y el Nuevo Realismo de principios de los 60, se debe en parte a la urbanización. "La naturaleza de los deambulantes de la ciudad", escribe,

es una fabricación humana —ésta se encuentra rodeada por campos de concreto, bosques de árboles y cables, etc.: mientras que la naturaleza misma, en la forma de parques, una cascada de nieve, perros y gatos, es tan sólo un detalle en la roca y el acero de su hábitat. Dada la gran diseminación de naturaleza simulada en los aparadores de cristal, películas y pantallas de televisión, fotografías públicas y privadas, publicidad en revistas, reproducciones de arte, pósters de autos y autobuses, arte de ganga en tiendas de segunda, está claro que en ningún otro periodo el mundo visible ha sido duplicado y anticipado hasta tal extremo por el artificio. Rodeado de copias artísticas de presidentes, escenas y eventos famosos, nos hacemos al final fuertemente insensibles a la distinción entre lo natural y lo inventado.

Lo que Rosenberg dice puede ser también cierto para la distinción entre originales y copias. ¿La gente joven de pelo largo recuerda, o siquiera le importa, que los Beatles fueron responsables de revivir una moda que tenía ecos infinitos de otras épocas? ¿Quién insistiría en que los japoneses no tenían derechos a la tecnología occidental, la cual les habría permitido volverse una de las más grandes potencias políticas y económicas, sólo porque la copiaron? La replicación, la modularidad y la serialidad, aspectos de la producción masiva, se han convertido en las normas de la vida diaria, son parte de la forma en que pensamos.

Sólo en las bellas artes la búsqueda de la originalidad se mantiene como un vestigio del individualismo y la especialización. Es la marca ideológica del ser autosuficiente. Aún así, la aceptación popular del psicoanálisis hace de cada uno un individuo hoy en día, mientras que el fenomenal crecimiento del tiempo libre en la economía implica que, potencialmente, cualquiera (y no sólo los artistas o los excéntricos) puede perseguir un estilo de vida personal. Y el continuo incremento en el apoyo público y privado de la investigación pura, la educación artística y las artes escénicas promete más recompensas tangibles para el intelecto que el aislamiento en la buhardilla. Estas circunstancias sociales en constante cambio han desmotivado, si no acabado por completo, con la especial intensidad que alguna vez movió a los artistas a luchar por volverse idiosincrásicos.

De cualquier forma, la originalidad como índice de integridad está a la baja, expresándose a veces a sí misma como pose nostálgica, y más frecuentemente como un individualismo enlatado o reiterado que sólo tenuamente encubre las fuentes anónimas de la vitalidad del nuevo arte. Pues en los hechos, los artistas han descargado notoriamente las cualidades manuales y únicas a favor de los múltiples realizados por máquinas o equipos, ideas concebidas por grupos, o procesos generados en el laboratorio o en el ambiente.

Hill Ciment descubrió que por cada uno de los números en un teléfono digital hay un sonido distinto que se escucha cuando se le llama a una persona. Entonces ella apretó los botones de los números de 185 teléfonos que "habían sido importantes en mi vida", grabando los tonos resultantes en una cinta. Los débiles y tenues sonidos, apenas audibles, variaban tanto en el timbre como en la duración, por el tiempo desigual que tomó llevar a cabo el proceso, mientras que las dinámicas permanecieron constantes. Ciment compuso así un retrato autobiográfico y grupal de su pasado. (1972)

El 9 de enero de 1969 una caja de plástico transparente de 1x1x1/4 de pulgada se introdujo en un contenedor de cartón ligeramente mayor y fue enviado por correo registrado a una dirección en Berkeley, California. Al regresarse como "no entregable" se le dejó intacta y se le introdujo en otro contenedor ligeramente más grande para volverse a enviar por correo registrado a Riverton, Utah —y de nuevo regresado al remitente como "no entregable".

De manera similar, otro contenedor con todos los contenedores previos se envió a Ellsworth, Nebraska; también a Alpha, Iowa; a Tuscola, Michigan; igual y finalmente a Hull, Massachusetts, con lo que se logró el "marcaje" de una línea que unía las dos costas de los Estados Unidos (que cubría más de 10,000 millas de espacio) durante un periodo de seis semanas.

Ese contenedor final, todos los recibos de registro, y un mapa se unían con esta descripción para formar el sistema de documentación que completa el trabajo.

*Douglas Heubler*

Por supuesto, los artistas originales aún pueden ser aplaudidos. Tienen las ideas y conciben el prototipo de sus trabajos. Pero cuando hace unos años la popularidad de Andy Warhol era tan alta que contrató a un suplente para que realizará apariciones en universidades (hasta que fue señalado por algún enfurecido de la intelligentsia), quedó la incómoda impresión de que hoy en día un artista puede ser tan replicable como su arte. De hecho, por algún tiempo tras la revelación, las personas en las fiestas se preguntaban si estaban platicando con el Andy verdadero o con algún sustituto. Parecían disfrutar de la incertidumbre.

Aunque se ha hecho alguna crítica a esta irreverencia aparente, no se ha prestado suficiente atención al gusto actual por los héroes creados por, y experimentados a través de, los canales de la publicidad. En el citado pasaje de *El objeto ansioso y de nuevo hace poco*, Rosenberg ha señalado la manera en que los medios crean la realidad. En lo que concierne a las bellas artes, tiene algunas reservas sobre el desvío del énfasis del objeto de arte creado hacia el artista como creación pero subraya que el fenómeno abreva en el tema del ilusionismo.

En la semblanza del artista que se despliega en revistas y en televisión, algo sucede que es particularmente gratificante, como si, apoyando la visión de McLuhan, cada uno de nosotros sintiera un contacto más cercano con la personalidad que lo que puede proveer, si eso fuera posible, un apretón de manos formal, incluso si éste paradójicamente se comparte con multitudes. Es a la vez íntimo y público. Y es aún más real en su reproductibilidad. Es obvio que el héroe encarnado no puede estar en todas partes para todos. Es mucho mejor convivir con una fantasía inmaterial impresa o una que aparezca al tocar un dígito en nuestras salas.

Tradicionalmente, el artista-genio, creador de la obra maestra, era el análogo de Dios Padre, creador de la vida. Un artista, un original; un Dios, una existencia. Pero hoy hay artistas y reproducciones incontables, dioses y cosmologías incontables. Cuando "uno" se reemplaza por "muchos", la realidad puede percibirse como un menú de ilusiones, transformable y rellenable de acuerdo con la necesidad (tal como la luz eléctrica transforma la noche en día).

#### **Como la vida que**

Los sueños recurrentes de Occidente sobre el retorno a la naturaleza rústica o la exploración del espacio en el futuro son asequibles con la tecnología presente. Además de las tecnologías de rápida transformación y comunicación, sin las cuales llegar a la naturaleza o al espacio exterior serían imposibles, también hay servicios médicos rápidos para el camino en caso de enfermedad; guías sobre distintos estilos de vida y técnicas para la sobrevivencia física y emocional; semillas desarrolladas genéticamente en las grandes universidades para los "nuevos primitivos" que buscan cosechar su propia comida; alimentos desecados para astronautas, y, lo más crítico de todo, una educación cultural en la que las opciones son parte de los derechos de nacimiento de la clase media.

Los ingenieros de Disney World tienen en sus pizarrones una ciudad altamente planeada y sofisticada para que sea construida en las cercanías del parque de diversiones. Tendría no sólo sistemas de distribución y manejo de desperdicios completamente automáticos, caminos y tranvías subterráneos, y vecindarios con andamios a desnivel concebidos en la anticipada variedad de los estilos del mundo viejo, sino también una cápsula envolvente tipo Fuller con una atmósfera controlada más agradable y "natural" que la humedad tropical de Florida. Como dice la canción Disney, "Es un mundo muy muy pequeño", y puede ser envuelto en celofán.

Ellsworth,  
Iussets, con  
(que cubría

apción para

glas Heubler

conciben el  
tan alta que  
añalado por  
rtista puede  
onas en las  
to. Parecían

nte atención  
publicidad.  
manera en  
ervas sobre  
raya que el

ede que es  
ros sintiera  
posible, un  
Es a la vez  
lo no puede  
presa o una

dre, creador  
roducciones  
la realidad  
a necesidad

loración del  
is de rápida  
erior serían  
guías sobre  
esarrolladas  
posechar su  
a educación

y sofisticada  
sistemas de  
lbtáneos,  
del mundo  
agradable y  
o muy muy

Los pilotos de avión se han entrenado por algún tiempo en simuladores que reproducen en el laboratorio todas las condiciones de un vuelo. Sentándose en los controles que son equivalentes a los de una nave, ven fuera de la ventana de la cabina una proyección diurna o nocturna que corresponde en detalle y escala a uno u otro de esos grandes aeropuertos en los que tendrán que aterrizar o despegar. Conforme manipulan los controles, la escena retrocede, se agranda, se aglomera a izquierda o derecha, y transita a mayor o menor velocidad, justo como haría un avión real. Esta réplica, que incluye vibración y auriculares, se pretende hacer, en efecto, real.

En un examen relacionado, los recientes alunizajes televisados de excepcional claridad se intercalaron con pietajes de simulaciones hechas en la tierra que habían sido previamente filmadas, por lo que, medio en broma, algunos espectadores conjeturaron que todo el negocio era una burla cuyos cambios eran sólo de tomas.

En su libro *Se volvieron aquellos que supusieron* (*They Became What They Beheld*; Nueva York, Outerbridge and Dienstfrey/Dutton, 1970), el antropólogo Edmund Carpenter cita un recuento del cuento de Robert Kennedy llegando a Nueva York desde Los Ángeles. El escritor, "parado junto a un grupo de reporteros... notó que casi todos veían el evento en una pantalla de televisión especialmente equipada. El ataúd real pasaba por detrás de sus espaldas apenas un poco más lejos que la versión de la pequeña pantalla." De manera similar, Harold Rosenberg —siempre un agudo observador de tales ocurrencias— anotó en uno de sus artículos para el *New Yorker* (marzo 17, 1973) que "en televisión, se mostró a prisioneros de guerra que regresaban de Hanoi pasando el tiempo viendo prisioneros de guerra que regresaban de Hanoi en televisión. Un hombre rema a través de Main Street para comprar un periódico que muestra a su pueblo inundado..."

Estos ejemplos, por su gran extensión, revelan las implicaciones de los artículos de utilería como la crema ácida sin crema, la carne descarnada, la lana sintética, tabiques de plástico o el AstroTurf. Y la revista *Life*, fiel a su nombre, dedica uno de sus números (octubre 1, 1965) a nuevos descubrimientos en la trasgresión del código genético y lleva a los lectores a especular que los bebés de probeta se encuentran ya a la vuelta de la esquina. En esta clase de civilización, los sueños de la vida en la naturaleza o la vida en la luna son sólo distintas versiones del artificio de la naturaleza humana. El arte, que copia a la sociedad copiándose a sí misma, no es meramente el espejo de la vida. Ambos son un invento. La naturaleza es un sistema en eco.

A David Antin se le pidió dar una conferencia sobre arte. Habló de improviso y grabó en cinta lo que dijo. La cinta se transcribió, y todas las pausas de respiración y las frases fueron indicadas por espacios dejados en las líneas de lo impreso. Lo trascrito fue publicado primero como artículo en una revista de arte y subsecuentemente como un poema en un libro con sus trabajos recientes. Pero al leerse en silencio o en voz alta, parecía ser sólo David Antin hablando normalmente. (1971)

Ferry Atkinson escribió un ensayo sobre la naturaleza del Arte Conceptual en el que hacía la pregunta: "¿Los trabajos de teoría de arte son parte del kit del arte conceptual, y como tales, pueden presentarse por un artista conceptual, y venir a cuenta como obra de arte?" La pregunta fue contestada por Ian Burn y Mel Ramsden en otro ensayo sobre el tema cuando anotaron que su texto "contaba como obra de arte". Pero al leerse en silencio o en voz alta, ambos ensayos parecían tratarse de estetas escribiendo sobre sus temas. (1969, 1970)

Para un Happening de Robert McCarn, se hicieron cajas de embalaje grises de madera de cuatro pies de alto, tal como si fueran contenedores normales, a las que se les estampó en amarillo la frase "Frágil. Obras de arte". Se manejaron con montacargas y se colocaron en un camión junto con dos pilas de sacos de arena, en el que fueron transportados (previo arreglo) unas ochocientas millas a dos museos y a una galería de arte escolar. Las cuentas del cargamento se imprimieron especialmente, el camionero llevó una bitácora, y los formatos y recibos correspondientes fueron llenados en la entrega. Algunas de las cajas y los sacos fueron aceptados (quedaba en manos del destinatario la opción de recibir o rechazar el cargamento) y fueron luego exhibidas como arte; una fue aceptada como caja de empaque para otras obras de arte y se le utilizó así, dos fueron descargadas, abiertas (por supuesto estaban vacías), cerradas de nuevo, y regresadas junto con el conductor, McCarn. El y sus amigos llevaron a cabo el proceso justo como cualquier camionero lo hubiera hecho. (1970)



*la copia original ha sido descargada en  
[https://issuu.com/jcelizalde/docs/allan\\_kaprow\\_-\\_des-artista](https://issuu.com/jcelizalde/docs/allan_kaprow_-_des-artista)*

# INTERNACIONAL SITUACIONISTA

textos completos en castellano de la revista

*internationale  
situationniste  
(1958-1969)*



vol. 1

LA REALIZACIÓN DEL ARTE

Internationale Situationniste # 1-6

más

Informe sobre la  
construcción de situaciones

título: *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*.

Vol. 1: *La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6* más "Informe sobre la construcción de situaciones"

Vol. 2: *La supresión de la política. Internationale Situationniste # 7-12* más "Tesis sobre la I.S. y su tiempo"

Portada: Guy Debord-Pinot-Gallizio:  
Abolición del trabajo alienado (1959)  
Traducción-Coordinación: Luis Navarro  
ISBN: 84-605-9961-2  
Depósito legal: M-49.282-1999  
Imprime: Queimada  
c/ Salitre, 15; 28012 Madrid  
Edita: Literatura Gris, diciembre 1999  
Apdo. 36455; 28080 Madrid  
tel. 616167226

## CONTRIBUCIÓN A UNA DEFINICIÓN SITUACIONISTA DE JUEGO

No se puede escapar a la confusión léxica ni a la confusión práctica que envuelve a la noción de juego más que considerándolo en su movimiento. Las funciones sociales primitivas del juego, después de padecer durante dos siglos la idealización continua de la producción, se presentan como supervivencias bastardas, mezcladas con formas inferiores que proceden directamente de las necesidades actuales de organización de dicha producción. Al mismo tiempo aparecen las tendencias progresivas del juego en relación con el propio desarrollo de las fuerzas productivas.

Parece que la nueva fase de afirmación del juego debe caracterizarse por la desaparición de todo elemento competitivo. La cuestión de ganar o perder, casi inseparable de la actividad lúdica hasta el momento, está vinculada a todas las demás manifestaciones de la tensión entre los individuos por la apropiación de los bienes. El sentimiento de la trascendencia de ganar en el juego, que produce satisfacciones concretas a menudo ilusionarias, es el producto perverso de una sociedad perversa, explotado por todas las formas conservadoras que se sirven de él para enmascarar la monotonía y la atrocidad de las condiciones de vida que imponen. Basta pensar en las reivindicaciones que desvía el deporte de competición, que se impone en su forma moderna precisamente con el desarrollo de las manufacturas en Gran Bretaña. No sólo los insensatos se identifican con los jugadores profesionales o los equipos, que asumen para ellos el mismo papel mítico que las vedettes del cine y los hombres de estado que viven y deciden en su lugar; la inacabable serie de resultados de estas competiciones no deja de interesar a los observadores. La participación directa en un juego, incluso en los que requieren un cierto ejercicio intelectual, pierde interés en cuanto hay que aceptar la competición por sí misma en el cuadro de las reglas fijadas. Nada muestra mejor el engaño contemporáneo en que se halla la idea de juego como la petulante afirmación que abre el *Breviario del ajedrez* de Tartakower: "Se conoce universalmente al ajedrez como el rey de los juegos".

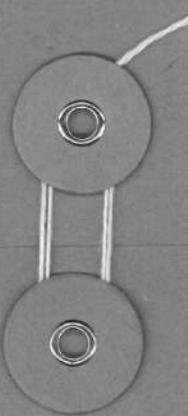
El elemento competitivo tendrá que desaparecer en favor de una concepción realmente colectiva del juego: la creación común de ambientes lúdicos elegidos. La separación crucial que tenemos que superar es la que se establece entre juego y vida corriente, que toma al juego por una excepción aislada y provisional. "En medio de la imperfección del mundo y de la confusión de la vida", escribe Johan Huizinga, "el juego realiza una perfección temporal y limitada". La vida corriente, condicionada hasta ahora por el problema de la subsistencia, puede ser dominada racionalmente -esta posibilidad se halla en el centro de todos los conflictos de nuestro tiempo- y el juego ha de invadir la vida entera, rompiendo radicalmente con un tiempo y un espacio lúdicos limitados. No tendría como fin la perfección, al menos en la medida en que dicha perfección significase una construcción estática opuesta a la vida. Pero puede proponerse llevar a la perfección la bella confusión de la vida. El barroco, que Eugenio d'Ors calificaba para delimitarlo definitivamente como "vacación de la historia", y su más allá organizado jugarán un gran papel en el reinado cercano del ocio.

Internationale Situationniste - 1

Desde esta perspectiva histórica, el juego -la experimentación permanente de novedades lúdicas- no se presenta de ninguna forma al margen de la ética, de la cuestión del sentido de la vida. El único triunfo que puede concebirse en el juego es el logro inmediato de su ambiente y el aumento constante de sus poderes. Aunque el juego no puede dejar completamente de lado un aspecto competitivo mientras coexiste con los residuos de la fase de declinación, su fin debe ser al menos provocar las condiciones favorables para la vida directa. En este sentido es todavía lucha y representación: lucha por una vida a la medida de los deseos, representación concreta de esa vida.

La existencia marginal del juego con respecto a la opresiva realidad del trabajo se experimenta como algo ficticio, pero el trabajo de los situaciónistas es precisamente la preparación de posibilidades lúdicas futuras. Puede sentirse la tentación de menospreciar a la Internacional situaciónista al reconocer fácilmente en ella algunos aspectos de un gran juego. "Pero ya hemos observado", dice Huizinga, "que 'simplemente jugar' no excluye en absoluto la posibilidad de hacerlo con una seriedad extrema..."





"los artistas como trabajadores?", proyecto ocio, 2019, 6 p.

"el elogio de la pereza", mladen stilinović, 1993, 1 p.

"escuela de no trabajo, notas para un glossario" (extractos), colectivo, 2021, 22 p.

"tipos móviles no documenta", ben kinmont, 2011, 30 p.

"contra la competencia", marc fischer, 2014, 16 p.

"el sujeto precario", remedios zafra, 2017, 10 p.

"una llamada a la queja", anónimo, 2020, 8 p.

"¿arte o robo?", people en españa, 2021, 6 p.

"pieza de huelga general", lee lozano, 1969, 1 p.

"la política sitiada", fred moten & stefano harney, 2011, 10 p.

"manifesto del arte de mantenimiento", mierle laderman ukeles, 1969, 4 p.

"la educación del des-artista", allan kaprow, 1971-74, 34 p.

"contribución a una definición situaciónista de juego", internacional situaciónista, 1958, 4 p.

realizado en el "centro de residencias artísticas", "matadero madrid", españa

en el ámbito de las "residencias internacionales" organizadas por "dos mares", marsella, francia

copyleft: esta "obra" es libre, puede redistribuirla o modificarla

de acuerdo con los términos de la "licencia arte libre" (<http://www.artlibre.org/>)

impreso ocasionalmente en un número variable de ejemplares no numerados, distribuido a precio libre

.pdf para descarga gratuita en: <https://matteodemaria.info>