

Manual de huida[®]

Le Cube

Issy-les-Molineaux (Francia)



Residencia de hasta un año

1 SEMANA
-1 AÑO

FLEXIBILIDAD DE
DISPONIBILIDAD

OFERTA NO
ACUMULABLE
CON OTRAS
OFERTAS

**GASTOS DE
PRODUCCIÓN
INCLUIDOS**

Manuel de huída®





Estudio

265m²

Gratuito

265 m²

apartamento/estudio

OFERTA NO AGOTABLESE SON OTRAS OFERTAS

3 MESES ESTANCIA

Mensual desde **10€**

Künstler-hauss

Stuttgart (Alemania)



12 meses

DE RESIDENCIA

DE ARQUITECTOS, DISEÑADORES, ARTISTAS O OTROS PROFESIONALES DE LA CREATIVIDAD

25 m²

taller/estudio

OFERTA NO AGOTABLESE SON OTRAS OFERTAS

APARTAMENTOS/ ESTUDIOS INDIVIDUALES

Mensual de **10€**




WIELS

**Bruselas
(Bélgica)**

**50%
descuento
estudio**



45^{m²}
ESTUDIO AMUEBLADO

**OFERTA NO
ACUMULABLE
CON OTRAS
OFERTAS**

12 MESES
CON AYUDA PARA LA
PRODUCCIÓN

Oferta válida para residentes en la península. Consultar para más información en www.wiels.be

**Manual
de huida***





Includo
compra, vende, alquila o alquila tu propiedad



7+2
estufas disponibles



**OFERTA NO
CON OTRAS
OFERTAS**



**GASTOS DE
PRODUCCIÓN
INCLUIDOS**



**Manual
de huida**





**Cow
House
Studios**



**Ballybawn
(Ireland)**





3 meses
por 60€ semana



**ALOJAMIENTO/
ESTUDIO INCLUIDO**



18m²
alojamiento



**OFERTA NO
ACUMULABLE
CON OTRAS
OFERTAS**



**Manual
de huida**



Oferta limitada solo por disponibilidad. Sujeto a la aprobación. Consultar para más información.

Le Cube

Issy-les-Molineaux
(Francia)

Resindencia de hasta un año



1

SEMANA

-1

AÑO

FLEXIBILIDAD
DE DISPONIBILIDAD

OFERTA NO
ACUMULABLE
CON OTRAS
OFERTAS

GASTOS DE
PRODUCCIÓN
INCLUIDOS



NO
TIDO
2

45 m²
ESTUDIO AMUEBLADO

OFERTA NO ACUMULABLE
CON OTRAS
OFERTAS

12 MESES
CON AJUSTE A LA
PRODUCCIÓN

Manual
de huida





Rzezbę Polskiej

Oronsko
(Polonia)



12/28€ /noche
alojamiento

5€ /día
alquiler estudio

OFERTA NO ACUMULABLE
CON OTRAS
OFERTAS

6 ESTUDIOS:
cerámica,
metal, madera
y muchos más

Manual
de huida



Zamek Ujazdowski	Varsovia (Polonia)
 Residencia en castillo todo incluido (excluidos de la oferta manutención y seguro médico)	
7+2 estudios disponibles	OFERTA NO ACUMULABLE CON OTRAS OFERTAS
GASTOS DE PRODUCCION INCLUIDOS	

Oferta válida para residentes en la península. Consultarnos para más información en:

Manual de huida*



Otte 1

Eckernförde
(Alemania)

**Estudios
64m² en
eckernförde**

futuro cocina, dormitorio, baño y sala

3-6
meses residencia

**OFERTA NO
ACUMULABLE
CON OTRAS
OFERTAS**

**ALOJAMIENTO Y
ESTUDIO
GRATUITOS**

¡Muy útiles para residencias en la península! Consulta los para más información en:

Manual de huida*

Het Wilde Weten

Rotterdam
(Países Bajos)

Residencia todo incluido

3 MESES
ABRIL-JUNIO

OFICINA PARA EMPADRONADOS EN ROTTERDAM

GASTOS DE INCLUIDOS



Hafnarborg



Strandgata (Islandia)



300€/mes

Residencia

80

m²

APARTAMENTO

OFERTA NO ACUMULABLE
CON OTRAS OFERTAS

ESTUDIO
CON COCINA Y
LAVADORA

Oferta válida para residencias en la península. Consultarnos para más información en:



**Cittadellarte
Fondazione
Pistoletto**

**Biella
(Italia)**

**6 semanas
de residencia
con gastos**

(no incluye manutención ni seguro médico)

400€ presupuesto para gastos	OFERTA NO ACUMULABLE CON OTRAS OFERTAS	ESTUDIO COMPARTIDO 700m²
---	---	--

Otras ofertas por residencias en la península. Consultarlas por más información.

Manual de huida®

CSW

Zamek

Ujazdowski

Varsovia

(Polonia)

Residencia

en castillo

todo incluido

7+2

relaxantes de alta calidad

OPERTA

CON OTRAS

OPERTAS

GASTOS DE

INCLUIDOS

Manuel de

la

Manuel de

la

Wiels	Bruelas (Bélgica)
50% descuento estudio	OFERTA NO SE PUEDE COMBINAR CON OTRAS OFERTAS
45m² EXTENDIDO AMUEBLADO	12 MESES CON IVA PARA LA PRODUCCIÓN
Mansel de Iniciar	

Künstlerhaus

Stuttgart (Alemania)

12 meses

PC RESIDENCIA

www.kuenstlerhaus-stuttgart.de

25 m²

hoteles/estudios

OFERTAS NO HABITUALES
CON OTRAS OFERTAS

APARTAMENTOS/
ESTUDIOS
INDIVIDUALES

Wall House

Groningo (Holanda)

Estudio

265m²

Gratuito

265m²

alquiler temporario

OFERTA NO
ACUMULABLE
CON OTRAS
OFERTAS

3 MESES

ESTANCIA

Reserva tu visita

**Cittadelarte
Fondazione
Pistoletto**

**6 semanas
de residencia
con gastos**

400€
residencia para
grupos

**OFERTA NO
COMPARTELO
CON OTRAS
OFERTAS**

**ESTUDIO
COMPARTIDO
700m²**

**Biella
(Italia)**



Wiel's

Boulevard van Damme 10
1000 Brussel



50% descuento estudio

45 años
de experiencia

OPERA,
CON OTROS
OPÉRAS

12 MESES
de garantía

TEL: 02 737 00 00

www.wiels.be

Künstlerhaus

Stt
(Al)

12 meses
DE RESIDENCIA
(se incluye alojamiento, manutención,
seguro médico u otros gastos))

25m²
taller/estudio

OFERTA NO ACUMULABLE CON OTRAS OFERTAS

APARTEAMENTO INDIVIDUALE

Ottima vista per residenti in la penisola. Consultare per tutte informazioni su

M d

Cow House Studios

3 meses
 por 60€ semana
18m²
 alojamiento
 0€ de
 0€ de



**Eckernförde
(Alemania)**

de

**ALOJAMIENTO Y
ESTUDIO GRATUITOS**

Manual de huida



HIAP

Helsinki
(Finlandia)

KAAPELI

Hasta 3 meses de alojamiento

En algunas ciudades universitarias se incluyen comodidades.

1-3 SEMANAS	OFERTA NO DISPONIBLE CON OTRAS OFERTAS	GASTOS DE INCLUIDOS
-----------------------	---	--------------------------------

Elaborado por HIAP®

Hafnarborg
 Strandgata (Islandia)



300€/mes
Residencia

80 h2
 ANIMACIÓN

OPERA
 CON GRAN
 OPERA

ESTUDIO
 CON COCINA Y
 LAVABO

Het Wilde Weten

Rotterdam
(Países Bajos)

Residencia todo incluido

Una estancia segura, cómoda y gratuita para todos

3 MESES
ABRIL-JUNIO

OFERTA 100% IMPROBABLE PARA EMPADRONADOS EN BIZKAIA

GASTOS DE RESIDENCIA INCLUIDOS

Oferta válida para residentes en la península. Consultar para más información.

Manual de ayuda

Cow House Studios	Ballybawn (Irlanda)
3 meses por 60€ semana	
18m² alojamiento	OFERTA NO ASESIGNABLE CON OTRAS OFERTAS ALOJAMIENTO/ ESTUDIO INCLUIDO
Más ofertas de alquiler para vacaciones cerca de Ballybawn. Ver todas las ofertas Manual de huída	

Wall House

Groningo (Holanda)

Estudio 265m²
Gratuito

The image shows the exterior of Wall House, a modern building with a mix of concrete and orange-painted walls. It features a central entrance with a glass door and a small window above it. The building is set on a grassy area with trees in the background. The text 'Wall House' is in the top left, 'Groningo (Holanda)' is in the top right, and 'Estudio 265m² Gratuito' is overlaid on the bottom right of the image.

HIAP

Helsinki
(Finlandia)

Hasta 3 meses de alojamiento

En Helsinki, el alojamiento en mejores condiciones

1-3

MESES

OFERTA **NO** RESERVABLE

CON OTRAS OFERTAS

GASTOS DE

INCLUIDOS

Reservar de forma fácil

Centrum Rzeźby Polskiej	Oronsko (Polonia)
	
12/28€/noche alojamiento	OFERTA NO ACUMULABLE CON OTRAS OFERTAS
5€/día	6ESTUDIOS: cerámica, metal, madera

The advertisement is divided into three main sections. The top left is a solid olive-green rectangle containing the text 'Otte 1' in a large, white, sans-serif font. The top right is a solid olive-green rectangle containing the text 'Eckernförde (Alemania)' in a white, sans-serif font. The bottom half of the image is a photograph of a red brick building with arched windows and decorative architectural elements. Overlaid on the bottom left of the photograph is the text 'Estudios 64m2 en eckernförde' in a large, white, sans-serif font. Below this, in a smaller white font, is the text '(Incluye cocina, dormitorio, baño y taller)'. The overall design is clean and modern, using a limited color palette of olive green, white, and red.

265m² **OFERTA NO ACUMULABLE CON OTRAS** **3 MESES ESTANCIA**

3-6 OFERTA NO ACUMULABLE CON OTRAS ALOJAMIENTO Y ESTUDIO

Hafnarborg	Strandgata (Islandia)
------------	-----------------------

Manual de huida

Víctor Hermoso de Mendoza Pi

NIUB: 16260672

TREBALL FINAL DE GRAU

Tutor: Quim Cantalozella Planas



UNIVERSITAT DE BARCELONA
Departamento de artes visuales y diseño.
Àmbito de producció intermedia

Junio 2016

Cuanto mayor es el poder, más silenciosamente actúa.
Byung-Chul Han (2014: 27)

Índice

0_ Resumen/1_Palabras clave	10
2_ Metodología	12
3_ Preámbulo	15
4_ Presentación	19
5_ <i>Manual de Huida</i>	25
6_ Breve ensayo	
6.1_Los modos de producción y la esfera de lo simbólico	31
6.2_El escenario contemporáneo: trabajo postfordista	37
7_ Referencias	44

0_Resumen

La condición de trabajador-artista es el referente desde donde se construye una idea de libertad basada en la individualidad y la auto-opresión: El creador cultural es el más claro exponente del trabajo emprendedor. Moviéndose desde la incerteza y la precariedad, como resultado del carácter flexible y adaptable que genera la búsqueda continua de nuevas oportunidades, el artista se somete a los imperativos de movilidad y reactualización como no lo hace ningún otro trabajador. Él es el sujeto multitasking por antonomasia, siempre abierto a las exigencias de un presente cambiante, siempre disponible.

La apología de la movilidad en el circuito de producción artística es una coerción, un doublé-bind (doble atadura) en la que cualquiera de sus resoluciones no tiene resultados satisfactorios y cuya apelación no puede quedar sin respuesta.

Si la movilidad que sostiene y exige el capital es sintomática del sujeto auto-opresor del neoliberalismo, el objetivo de *Manual de huida* es articular un dispositivo político que aceptando las reglas del juego esclarece la ideología en la que se apoya este imperativo de flexibilidad, es decir, dar visibilidad al entramado económico que sustenta y condiciona las formas de producción del mundo del arte desde el vínculo que este desarrolla con su contexto económico.

1_Palabras clave

Trabajo, movilidad, postfordismo, capitalismo de autoproducción, flexibilidad, double-bind

0_Abstract

Art-worker 's condition is the model from where it's built an idea of freedom based on individualism and self-oppression: the cultural creator is the most obvious exponent of the enterprising work. Moving from the uncertainty and precariousness, as a result of the flexibility and adaptable position which is generated by the continuous searching of new opportunities, the artist obey to the mobility and re-updating imperatives as any other worker does. He is the multitasking subject par excellence, always available to the requests of a volatile present.

So, mobility is an coercion in the artist production field. It works as a double-bind in which any of its resolutions won't be satisfactory and whose appeal can't be ignored.

If mobility -which is sustained and demanded by the capital- is symptomatic of the neoliberalism self-oppression subject, the intention of *Manual de Huida* is to articulate a political device in order to clarifies the ideology behind the flexibility imperative. And show the economic framework which supports and determinates the art world forms of production from his link with the economic context.

1_Key words

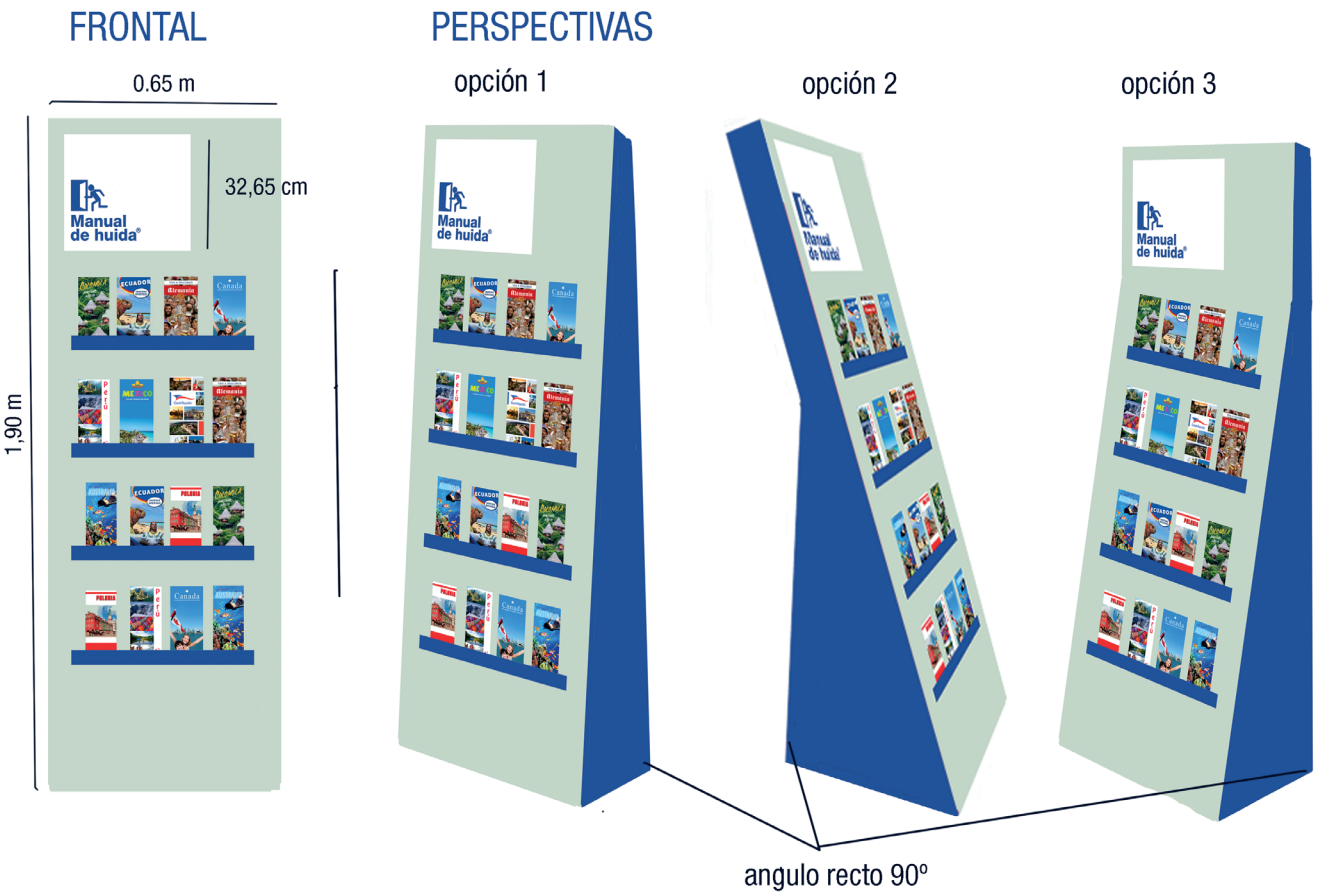
Work, mobility, postfordism, self-production capitalism, flexibility, double-bind

2_Metodología

El presente trabajo reúne muchas de los temas que me han interesado a lo largo de mi formación en el grado en Bellas Artes, además de incluir una investigación concreta que he desarrollado para él mismo. Considero que el trabajo que aquí presento es un paso dentro de una investigación que llevo desarrollando desde hace un par de años, que amplía lo hasta ahora visitado y que se proyecta hacia nuevas investigaciones.

La idea del proyecto *Manual de Huida* se vertebra de dos conceptos centrales: el trabajo precario del artista dentro de la esfera social y la idea de la huida. Partiendo de estas dos ideas llegué al ámbito de la psicopolítica que articulaba ambos conceptos. La recopilación de numerosos artistas que han elaborado su práctica entorno a la idea del trabajo y de las formas de producción artística dentro de su contexto social y económico también me han ayudado a definir el presente trabajo. Desde aquí el proyecto fue tomando diferentes direcciones que se han materializado en otras propuestas artísticas que, sin embargo, dejan entrever una trama compleja llena de contradicciones, así como algunas ambigüedades y dilemas que ahora forman parte de mi trabajo. *Manual de Huida* ha pasado de ser un trabajo concreto a formar toda una investigación que da cobijo a una gran variedad de propuestas artísticas: se ha acabado definiendo como una línea de trabajo. La formalización que aquí presento es sólo otro paso en esta indagación.

Quiero remarcar que la resolución final de este proyecto es el resultado de una investigación tanto práctica y visual como intelectual, en un proceso en el que ambos campos han estado en retroalimentación continua, y que por tanto, texto y obra son dos elementos complementarios que al mismo nivel (pero desde distintas perspectivas) han articulado mi trabajo.



Diseños del stand



3_Preámbulo

Las condiciones de producción, precariedad, movilidad, trabajo, etc., son temas recurrentes en el arte contemporáneo desde las décadas de los años sesenta y setenta. La explosión del neoliberalismo en la Norteamérica de los años ochenta potenció este tipo de prácticas, que dentro del contexto del estado español se aceleraron en la década de los noventa y, finalmente, se han dinamizado con mayor énfasis dentro y fuera de nuestro contexto con el reciente advenimiento de la crisis económica (MARZO, 2014). En cierta manera, lo que realmente se está poniendo en cuestión con estas prácticas tan meta-metodológicas son las formas de producción y dominación de un sistema económico -y por lo tanto ideológico- desde donde la esfera cultural actúa de manera cómplice. Sistema que ha demostrado una extraordinaria capacidad de mutación dado que sus formas de opresión han discurrido en una continúa deriva mediante la absorción, creación y explotación de nuevos nichos de mercado y beneficio.

Desde el análisis sobre las múltiples implicaciones sociales y económicas del arte, Walter Benjamin introdujo en su breve escrito *El autor como productor* (1934) la idea de que una historicidad dada no podría atender una condición del artista ajena a la esfera del trabajo. Lo que Benjamin proponía es que no podemos entender la producción artística en su totalidad (entendida como conductora simbólica, es decir, creadora de relatos e imaginarios) sin atender a la esfera productiva de la que la sociedad es partícipe, y el consecutivo posicionamiento que el artista toma en función de esta. Durante los primeros años del siglo XX esta vinculación no fue del todo evidente, no obstante, las relaciones que ha establecido la esfera del trabajo con el de la producción, desarrolladas desde entonces, han sido las que han determinado las distintas articulaciones y especificidades de las prácticas culturales contemporáneas (BREA, 2003).

La práctica artística dentro de la esfera de producción simbólica ha resultado decisiva en su influencia sobre el resto de las esferas de trabajo. Como dice Octavi Comeron, el trabajo común se ha *estetizado*, las prácticas y modos de producción de la condición del artista han sido referentes para las prácticas laborales occidentales (2007). El trabajo 'común' ha fagocitado la flexibilidad y la incerteza propia de la ocupación artística y además, también ha sido *desdoblado*: el trabajo ahora también produce relatos y es conductor de sentido, se funde con la esfera simbólica. Derivas que junto con el programa ideológico neoliberal han llevado a la *tota-*

lización del trabajo a la vida y a la consecución del sujeto autoexplotador. En este transcurso, la producción artística ha perdido la excepcionalidad que la caracterizó en el periodo moderno (que integraba los tres pilares de la modernidad que Foucault definió: *Vida, trabajo y lenguaje*), además, el giro de la economía postfordista con la integración de las subjetividades en el trabajo, va a resituarse por completo la actividad y las condiciones de producción artística. Por este motivo, comprender adecuadamente el acercamiento del trabajo común a las prácticas artísticas necesita observar como evolucionaron durante el siglo XX la esfera de producción en su relación con la esfera simbólica, así como la evolución de las formas de control y dominación, formas de “disciplinamiento” sujetas y directamente relacionadas con la extracción de la plusvalía.

Otro de los grandes hitos de este proceso es el que Fredric Jameson identificó en los años ochenta en la coyuntura entre la esfera cultural y la esfera económica que definió el paso de la modernidad a la postmodernidad. El autor defiende que esta transición se rige más por un nuevo enclave económico que por pautas artísticas propiamente dichas. Asegura que a partir de la segunda mitad del siglo XX, el ámbito artístico no sigue unas directrices estéticas sino que más bien, es la conversión de la cultura en industria y, por tanto, su colisión con la esfera económica las que suponen el cambio de paradigma. Según su posición, el posmodernismo no surge para solventar las carencias de un sistema estético o etimológico que ya no responde adecuadamente, corresponde más bien a una dominación económica-cultural (JAMESON, 1985).

No profundizaremos sobre la teorización del paso del modernismo al postmodernismo por la complejidad que ello supondría. Seguiremos el relato que marcó Jameson, sendero que ha resultado ser muy cercano a la presente realidad que, por otro lado, ha tornado infinitamente multidireccional y compleja. Si hoy en día los temas recurrentes en la creación son; la precariedad, el sujeto auto-opresor, la movilidad y flexibilidad del trabajador, es debido a la colisión entre la producción material y simbólica, entre la cultura, o industria cultural, y la economía. Fruto de la expansión de la cultura hacia toda la esfera de lo social. Esta articulación de fuerzas es la que realmente ha posibilitado que hoy podamos hablar de una *totalización del trabajo a la vida*, o de como el sistema capitalista y el programa neoliberal han colonizado la vida humana. Hoy, la vida, nuestra realidad, ha tornado capitalista (Lopez Petit, 2009).

Para entender las relaciones que se establecen entre la producción material e inmaterial de una sociedad junto con las prácticas artísticas y su esfera institucional será imprescindible partir de un análisis correlativo entre la esfera de producción y la esfera simbólica. La aprehensión de dicho escenario es el abono necesario para

realizar unas prácticas artísticas de resistencia que puedan encarar con soltura y lucidez un terreno a veces confuso y contradictorio.

El objetivo de este trabajo es arrojar luz y seguir unas líneas históricas sobre la configuración de la condición de los productores culturales en la actualidad y su relación con la esfera económica, para trazar o intentar abarcar unas coordenadas de actuación. Localizar las fracturas del presente para articular una crítica que hoy se me antoja necesariamente radical. En consecuencia destaco la necesidad de realizar prácticas artísticas que se sitúen ajenas a los imperativos económicos, que subviertan o evidencien su poder con tal de articular un entramado cultural no sujeto a la lógica económica, siendo ésta posiblemente la única manera de salvaguardar tanto su autonomía como su capacidad de construir sujetos críticos.



4_ Presentación

En su origen el proyecto artístico *Manual de Huida* surge con la voluntad de ofrecer una respuesta al escenario de la precariedad artística dentro del contexto estatal, una situación que se ha agudizado a raíz de la actual crisis económica y social. Sin embargo, desde el punto de vista de la producción artística, esta insuficiencia material, institucional y logística se ha acrecentado con respecto a unas condiciones ya preexistentes. Partiendo de una perspectiva personal y, al mismo tiempo, colectiva y compartida, la finalización del grado en Bellas Artes supone generalmente para sus alumnos “salir a la intemperie”, es decir, abandonar el acogedor refugio que otorga la institución académica. La graduación pone fin a las prácticas artísticas especulativas propias del periodo de docencia y anticipa un periodo caracterizado por la búsqueda de medios de financiación y espacios de difusión para la propia producción. En el contexto estatal las condiciones y oportunidades para sobrevivir en el sector cultural o en el circuito artístico son escasas y ligadas a la precariedad en casi todos los ámbitos, más si cabe, desde la condición de artista pre-emergente.

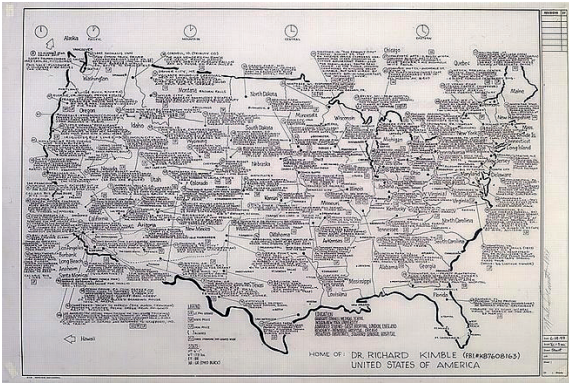
Como praxis de resistencia, el proyecto *Manual de Huida* se presentaba primeramente como un dispositivo: una herramienta política que sirviera al mismo tiempo de denuncia y de guía funcional para empezar a moverse como sinónimo -desacertado- de prosperidad en el terreno artístico. La solución a la incertidumbre que a partir de este proyecto quería proponer era la huida: el exilio voluntario de tu propio país con el objetivo de trabajar en el extranjero, y así escapar de una precariedad supuestamente susceptible de ser sorteada en un contexto foráneo.

Este interés por la huida como acto emancipador centró mi atención por la construcción de los personajes del mundo del cine que encarnan a fugitivos del trabajo, la mayoría de veces embarcados en viajes metafóricos, como se puede ver en el género americano del *road movie*. Veía en estos sujetos un reducto de resistencia de carácter contracultural. Personajes que el género había tratado como parias, outsiders incapaces de adaptarse a sus condiciones nativas. Películas como *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) o *Thelma y Louise* (Ridleys Scott, 1991) son claros ejemplos de un moralismo que suele materializarse con un final de carácter aleccionador: violencia, tragedias... En otras, todavía más descorazonadoras, la historia concluía con la redención del personaje: aparece la desalentadora inviabilidad del escape. Conformismo y resignación suponen la única parcela de posibili-

dad. La huida es construida como una experiencia redentora, disciplinamiento de la evasión convertida en paradigma de la cultura de autoayuda: *Producing and resting to keep producing*. (Leon Siminiani, El transito, 2009), salida temporal del sistema para crear las condiciones que permitan re-integrarse de nuevo.

Sin embargo, esta idea de la huida como estrategia de emancipación es difícilmente sustentable dadas las actuales características del *sistema-mundo* en el sentido del término que propone Saskia Sassen (2003). El proceso de globalización que destruye la geografía y la economía no es el causante de los males de nuestro tiempo sino, más bien, la política que la lleva a cabo: la ideología neoliberal. Este es un ideario invisible que “gobierna la globalización y le impone sus dictados” (FORRESTER, 2000: 13). La ideología neoliberal ha impuesto su hegemonía en todo el globo. Desregulación y deslocalización del capital son algunos de los dogmas de esta política que han tornado los fondos económicos inmateriales y en perpetuo movimiento, factores que han facilitado la consolidación de un sistema-mundo que funciona a escala mundial mediante el imperativo de fluctuación y flexibilidad. (SASSEN, 2003)

Precisamente este mundo y esta sociedad *líquida* que Zygmunt Bauman define como “aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas” (2005: 9) es una condición del sistema que ha hecho inservible la movilidad o las derivas como punto de fuga. Estrategias que en un pasado fueron notorias en el arte a través de diversas tácticas: el rastreo del personaje televisivo Richard Kimble en *Home of Richard Kimble (The fugitive)* (1999) de Mark Bennett o del movimiento artístico Situacionista con sus derivas por la ciudad, o por el proyecto mastodóntico y utópico *New Babylon* (1963) de Constant, en el que proponía una ciudad móvil, actualizable y flexible frente a la rutinación y funcionalismo de la ciudad industrial.



Mark Bennett, *Home of Richard Kimble (The fugitive)* (1999)

La apología de la movilidad se ha vuelto definitivamente a la contra de estas prácticas. La movilidad es, en efecto, una demanda de las élites hegemónicas en favor del capital que hacen que la fuerza de producción, el trabajador, desarrolle una vida flexible y en muchas ocasiones llena de incertezas e inseguridades, una existencia que se encuentra desarraigada de los lugares. El sistema neoliberal impide que el sujeto pueda desarrollar un proyecto de vida a largo plazo al estar sometido a las necesidades del capital y de las exigencias de un presente mutable y en continua actualización que ha tornado obsoleto el antiguo modelo de especialización laboral y de narración biográfica. Esta es la nueva condición de la sociedad *líquida*, aquella que se caracteriza por su incapacidad para fijar instituciones y valores, que somete la vida desde la inquietud incesante:

En resumidas cuentas, la vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constantes. (BAUMAN, 2005: 10)

En nuestro ámbito más cercano la apelación a la movilidad se ve reafirmada como una cultura hegemónica que marca la agenda ideológica y las maneras políticas de hacer y proceder. Es paradigmático que en el campo artístico, y a raíz de la presente crisis, fuese el mismo estado español el que, a fuerza de no poder costear una apuesta en firme por el sector artístico, optara por realizar un catálogo para artistas en el que facilitaba y localizaba una lista de residencias con tal de ayudar a los nuevos artistas a moverse. En el texto introductorio y a modo de presentación de este catálogo respaldan esta ideario afirmando que: “[hay que] salir del entorno habitual, respirar otros aires, traspasar los límites que un entorno o una determinada forma de pensar nos impone sin darnos cuenta. Hay que moverse” (DE JUAN, 2011-2012: 7).

Sin embargo, esta oferta para los artistas, si bien es “razonable” -entrando en la propia lógica del sistema- como quizás necesaria en pos de la extrema competitividad del sector, no hace más que reafirmar la imposición de movilidad y flexibilidad, que deriva a una precariedad estructural irresoluble desde instancias gubernamentales. Se podría decir, igualmente, que la emigración obligada termina por ser una coerción encubierta. Se trata de lo que el antropólogo británico Gregory Bateson definió en los años cincuenta con el término *Double-bind* (doble atadura o aprieto), un tipo de situación conflictiva en la que el sujeto afectado no le es posible encontrar una salida satisfactoria al dilema que se le plantea. (COMERON, 2009-2010) La movilidad artística es un requerimiento de visibilidad y de validación del propio circuito del arte, que acaba deviniendo exigencia. Las condiciones en las que se desarrollan las residencias o becas artísticas no suelen resolver esta precariedad. De igual manera quedarse quieto también implicaría fragilidad económica o la no integración en el circuito artístico.

Así, realmente la apología de la movilidad funciona como un dispositivo que intenta camuflar su presión sobre el libre albedrío y la libertad de decidir. La explotación de la libertad, su apelación: el *sé libre, decide, muévete...* es la cara amable de un sistema que ya no impone, sino que es sutil: propone y proyecta, pero que, sin embargo, gracias a esta falsa apología de la libertad, puede funcionar de manera más contundente. El régimen biopolítico se caracterizaba por el control de los sujetos mediante el disciplinamiento y la autoridad. Este ideario ha dejado de ser funcional y ha mutado en un régimen psicopolítico en el que el sujeto del neoliberalismo es su propio auto-opresor. La libertad ahora se identifica con la emotividad y se aplica a partir de un sujeto que busca multiplicar sus experiencias con el objetivo de singularizarse. La apología de la libertad se convierte entonces: *en una invitación a desear(nos) que hemos de ser capaces del colmar* (PERAN, 2016: 31). Así es como la apología a la libertad explota la subjetividad. Como dice Byung-Chul Han en su reciente obra *Psicopolítica* (2014: 29):

La presente crisis de libertad consiste en que estamos ante una técnica de poder que no niega o somete la libertad, sino que la explota. Se elimina la decisión libre a favor de la libre elección entre distintas ofertas.

La explotación de la libertad del sistema neoliberal se canaliza (entre otros) con el ensalzamiento de la figura del trabajador emprendedor. Figura paradigmática del capitalismo reciente que promulga la cultura del proyecto, el *do it yourself*. Apelación que se encuentra ampliamente presente en el sector cultural. El emprendedor no tiene autoridad que lo discipline, es él mismo quien ejerce de su propio jefe. El disciplinamiento autoritario del régimen biopolítico disponía de unos límites espaciales y temporales que han sido borrados por el trabajo emprendedor, que ahora transforma su vida en un proyecto laboral a tiempo completo. En estas condiciones la (auto)explotación no presenta resistencia.

La condición de trabajador-artista es el referente desde donde se construye una idea de libertad basada en la individualidad y la auto-opresión. El creador cultural es posiblemente -y con otros objetivos- el más claro exponente del trabajo emprendedor. Moviéndose desde la incerteza y la precariedad, del carácter flexible y adaptable que resulta de la búsqueda continua de nuevas oportunidades, el artista se somete a los imperativos de movilidad y reactualización como no lo hace ningún otro trabajador. Él es el sujeto *multitasking* por antonomasia, siempre abierto a las exigencias de un presente cambiante, siempre disponible.

Si la movilidad es sintomática del sujeto auto-opresor del neoliberalismo, el proyecto *Manual de Huida*, a mi entender, ya no podía presentarse como una guía de desplazamiento al uso porqué de esta manera podría constituir una herramienta

reaccionaria que funcionaría a favor del flujo de movilidad y fluctuación que sostiene y exige el capital. Demandas que el circuito del arte ha naturalizado y absorbido como propias.

Desde la perspectiva del sistema global aquí presentado, el objetivo del proyecto sería articular de nuevo un dispositivo político que aceptando las reglas del juego esclareciera la ideología en la que se apoya la apología a la movilidad, es decir, dar visibilidad al entramado económico que sustenta y condiciona las formas de producción del mundo del arte desde el vínculo que este desarrolla con su contexto económico. Un *détournement* que tuviese potencial crítico e irónico sobre esta coerción y, así quizás, buscar un 'afuera' desde donde replantear las condiciones y exigencias de producción del circuito artístico y desde el que articular un escenario que posibilite una acción emancipadora.



5_Manual de huida

La formalización del Manual de Huida consta de la recreación de una oficina de turismo desde la que se promociona y ofrece información y propaganda para huir a una gran cantidad de destinos. La presentación de este conjunto países no supone una oferta recreativa al uso, al contrario, la publicidad de *Manual de Huida* propone distintas residencias y becas artísticas de fuera del estado español. Contradice la lógica del viaje como placer aunque lo ofrece como tal. Los distintos formatos con los que se presenta y promociona esta agencia de viajes son: *flyers* turísticos, carteles promocionales, publicidad de la agencia, revistas y un video decorativo.

El *flyer*, sostenido sobre un stand, constituye uno de los elementos centrales. En su exterior tiene la apariencia de un panfleto promocional al uso, incluso de manera intencionada, buscan encontrar una estética kitsch o cutre que suele ser característica de este tipo de publicación. Sin duda, ofrecen una imagen distorsionada e “ideal” sobre el contexto ya que lo montajes derivan de la búsqueda de imágenes en Google que relacionan el enclave geográfico con situaciones o experiencias emotivas. Además, los archivos fotográficos de Google llevan a representar una imagen estereotipada de dichos lugares, marcos visuales de reconocimiento que son un buen aliado a la hora de atraer al público. En su interior, como contradicción, se ofrecen residencias y convocatorias de dicho país, así como las características más destacables de cada una de las ofertas.

Los carteles promocionales, siguen la misma línea que los *flyers* y ofrecen “promociones exclusivas” de residencias concretas, mostrando su faceta más económica. El video se trata de un pase de fotos que actúan como “ruido visual” que puede encontrarse en cualquier hall comercial. Es una combinación de fotografías que recopilan diversos aspectos de las residencias (alojamiento, salas de exposición, talleres) que avanzan una experiencia estética y emotiva sobre el producto. Convierte los destinos en imágenes consumibles en su vertiente más escópica, lo que subjetiva al producto global en una experiencia, en imagen. La música que suena de fondo ha sido extraída de una sesión de “música de oficina” de Youtube. Un par de sillas y unas pocas revistas simulan una sala de espera. Esta parte de la instalación hacen un pequeño guiño a la otra parte del proyecto que estoy desarrollando: las revistas están construidas a partir de carteles e imágenes de las películas de fugitivos y trabajadores huidos. Por último, los carteles publicitarios, recogen todo

el imaginario e ideario de autoexplotación, flexibilidad y superación que promulga el neoliberalismo, y constituyen la propia publicidad de la marca *Manual De Huida*.

Todas estas estrategias comunicativas conllevan a una ambigüedad formal que hacen dudar de la verdadera naturaleza de la instalación. Esta indeterminación es lo que provoca la tensión discursiva de la obra y que hace ‘remover’ o enturbiar su contemplación. Irónicamente, la instalación supone una herramienta para facilitar la movilidad, pero es esta tensión formal la que también busca cuestionar esta misma idea.

La movilidad es una idea altamente engañosa y que puede resultar perversa en nuestro contexto. Numerosos artistas han trabajado sobre dicho concepto bajo la comprensión de que la movilidad se ha convertido en una exigencia del capital financiero. Hoy existe una extensa lista de proyectos que utilizan este concepto de una manera irónica o que lo usan para denunciar las coacciones a las que es sometido un sujeto que vive a expensas de las fluctuaciones del capital, siempre a la caza de nuevas oportunidades, que le permitan seguir moviéndose. Otro planteamiento de la movilidad podría ser ensayar el nomadismo como una práctica con capacidad emancipadora. La movilidad se acaba convirtiendo en un elemento indispensable del nuevo sujeto líquido que define el capitalismo de autoproducción. Por ello, este trabajo quiere también presentar la apología de la movilidad como un medio de coerción.

En el ámbito artístico los requerimientos de movilidad son todavía de una mayor envergadura. Es un hecho que la coacción en la búsqueda de residencias artísticas supone un requerimiento para los artistas si desean prosperar en el terreno artístico. Esto supone un conflicto de *Double-bind*: elegir entre moverte o permanecer en tu sitio, pero ninguno de las dos elecciones supone una solución al dilema. Las residencias artísticas muchas son costeadas por el propio artista y otras solo cubren los propios gastos de estancia y producción por lo que el artista se ve avocado a la precariedad. La artista Alicia Kopf realizó un esquema sobre el número de convocatorias que un artista debía ganar si quería sobrevivir por un año con el sueldo mínimo, y el resultado era un ritmo de trabajo (y de calidad del mismo) enfermizo. La otra elección de este double-bind sería no moverse lo que cierra muchas oportunidades tanto de visibilidad como de credibilidad creativa.

Con el fin de representar esta crítica al imperativo de movilidad, la presentación del proyecto adopta una estética corporativa, una imagen comercial para promocionar los distintos destinos. Por un lado, esta estética representa la función mercantil y propagandística del proyecto en cuanto como tal quiere simular ser una empresa real. El simulacro de esta institución es fundamental puesto que su verdadero des-

tino es tener una incidencia en lo real, entendido como que tiene una acción en el espacio público-político. El logotipo de la empresa también busca acercarse a una estética farmacológica, por las consecuencias que el nuevo capitalismo ejerce en sus trabajadores que ha sido ampliamente tratado por numerosos pensadores (Sennet, Byung-Chul Han...). Por otro lado, también hace referencia a la colisión entre la esfera económica y la esfera cultural: el sistema económico adopta las prácticas de subjetividad y personalización de la cultura, y en el sentido contrario, es la cultura la que comercializa y mercantiliza sus formas de producción imbuéndolas en la lógica del capital mediante la competitividad y la emprendeduría. Según Comeron, esta correlación es la que hace que las capas discursivas de la economía y la cultura se solapen:

La cuestión es que estas capas de discurso, que son capas de trabajo, se encuentran siempre yuxtapuestas. Y así lo están en las prácticas artísticas al igual que la imagen y la práctica corporativa o en el ámbito institucional. Estas capas son las mismas, por así decirlo, en la fábrica-empresa y en un museo o centro de arte o un proyecto artístico independiente. La similitud de estrategias entre en el museo y la fábrica-empresa no procede únicamente de la semejanza de sus formas (fábricas vestidas como museos y museos como fábricas) sino de la identidad de sus capas discursivas. (2007: 27)

La promoción de residencias y becas suponen una denuncia a las condiciones de precariedad y flexibilidad a las que los jóvenes -y no tan jóvenes- artistas deben afrontar con la finalidad de prosperar en un sector extremadamente competitivo, obligados muchas veces a una perpetua deriva de proyecto en proyecto, que sólo lleva a otro proyecto y que en ningún caso puede suponer una actividad lucrativa. La competitividad del mundo del arte crea a un artista ultra-competitivo-emprendedor que va de residencia en residencia y proyecto en proyecto, en vez de tejer y actuar en su propio contexto. De aquí, también la necesaria crítica a la flexibilidad y a la cultura del proyecto. Corresponde también a este trabajo cuestionar la incapacidad de articular una red cultural sólida en el contexto estatal, así como de evidenciar la apología a la movilidad como una coerción y no como una libre elección. Manual de Huida busca una aplicación práctica, es decir, tener una implicación concreta en una realidad. Por tanto, el concepto de espectador pasivo no es adecuado para definir como este se presentaría ante la obra. Tampoco busca una representación concreta, sino que más bien, utiliza la representación de la estética corporativa como herramienta o grieta que apela al espectador a cuestionarse si realmente está delante de una obra de arte o de un stand comercial. La instalación, la obra en sí se constituye y deriva del uso que el espectador pueda extraer de ella, convirtiéndose entonces en un usuario.

Siguiendo la idea de usuario, la obra será instalada en el mes de Junio en la Oficina de Turismo de Logroño donde tendrá una inserción la esfera de lo real, además de constituir una herramienta política debido a las características propias de la localidad. La concepción de una cultura basada en la gastronomía, la imposibilidad de ser artista crítico en el contexto riojano así como las dificultades que se deben afrontar hacen totalmente pertinente la instalación en dicho enclave.

Colectivos como el MuRac de Logroño ya realizaron una crítica al sistema cultural riojano a partir de algunas obras de carácter institucional. En la obra *Esquema de cómo ser artista en La Rioja* (2009) trazan un diagrama de oportunidades y posibles recursos para un artista riojano, una de ellas es el exilio. A raíz de este contexto, y aprovechando la colaboración con el Ayuntamiento de Logroño, considero que al estar situado dentro de la propia institución, la instalación deviene un dispositivo crítico que opera desde el interior, boicoteando su propia lógica.

No obstante, no se trata de un trabajo *in situ*, al contrario, su instalación en una galería o espacio institucional del mundo del arte también le otorga sentido puesto que este constituye un espacio hermético en el que la mayoría de sus espectadores son al mismo tiempo artistas o partícipes del entramado cultural. Por este motivo la obra no está concebida para ser instalada en un espacio concreto, su composición así como los elementos que lo conforman no son fijos, sino que son adaptables, moldeables o sustituibles dependiendo de los requerimientos de cada enclave.

Pese a que la obra se muestra aparentemente en una ambigüedad discursiva, la posición que adopta el proyecto respecto a este dilema es que la movilidad es que no puede ser gestionada como una solución dentro del sector artístico, escapar de la precariedad parece una tarea irresoluble. Por ello, la instalación arroja luz sobre esta imposibilidad, y supone una herramienta crítica que ofrece valor por sí sola ya que deja entrever la ideología y las condiciones de producción sobre las que sustenta el propio circuito artístico.





Muestra de alguno de los flyers que se ofertan

6_Breve ensayo

6.1_Los modos de producción y la esfera de lo simbólico.

Capitalismo industrial

En los albores del siglo XX, en pleno capitalismo industrial, las vanguardias inauguran el movimiento artístico moderno. Las distintas derivas del modernismo emergen como confrontación a los cánones clásicos: la modernidad supone un desafío ideológico, estético y cultural a una academia rígida y canónica (JAMESON, 1995). Por una parte, la transformación de la esfera de producción correspondiente al reciente desarrollo industrial se correlaciona con la esfera de lo simbólico que afecta al trabajo y función del artista: le fuerza a posicionarse en favor de la lucha obrera o como representante de los ideales de la clase burguesa. Un ejemplo significativo de esta inclusión del artista en la “cadena de montaje” es la Bauhaus, el productivismo ruso o el movimiento Dada con su concepción del collage como ensamblaje, como “producción de imágenes”. Por otra parte, la progresiva *taylorización fordista* del mundo, va a ejemplificar de manera clara la correlación entre la nueva forma de producción y el trabajo del artista, a partir del desarrollo de las mediaciones: tanto revistas como la nueva recepción simultánea y colectiva del arte y la consiguiente reverberación que se produce con la eclosión de los museos de arte contemporáneo. (BREA, 2003)

El paso generalizado de la producción agraria a la industrial, y la consiguiente reubicación de la fábrica como el principal organizador biopolítico —es decir, como gestor y regulador central de los mundos de vida— son el paradigma de lo que Michel Foucault entiende como el paso del régimen soberano al régimen disciplinario que caracterizará el periodo industrial. Foucault, trazó en sus conferencias en el College de Francia recogidas en *El nacimiento de la biopolítica* (1978-1979) el paso de un régimen de carácter punitivo a otro disciplinario que le es propio a la sociedad industrial. (HAN, 2013).

La fábrica y el régimen biopolítico

El poder biopolítico es un régimen de carácter disciplinario, toma como referente el panóptico de Bentham en el que el recluso nunca sabe si está siendo observado y por ello se vigila a sí mismo. La biopolítica, como control del cuerpo, se basa en que

el sujeto interioriza la norma y la hace suya en todo momento ante la imposibilidad de saber si está siendo vigilado. Este tipo de régimen debe su funcionamiento a la articulación de dispositivos –como la religión, la familia o la fábrica- que actúan regulando y coaccionando al sujeto hacia una forma de vida. Estos dispositivos, son además, los enclaves de visibilidad del sujeto biopolítico, es en cuanto aparece en dichos espacios, en cuanto tiene representación. Su aparición condiciona su ser. Así, la fábrica como institución biopolítica somete al trabajador durante el tiempo de trabajo, pero ahí acababa su explotación.

Este cambio en la forma de poder responde precisamente a la paulatina industrialización y la necesidad de disciplinar el cuerpo humano como elemento del engraje industrial y adaptarlo al ritmo de producción. La concepción del ser humano como máquina se alimenta, entre otros, a partir del pensamiento de Descartes y la concepción mecanicista del cuerpo humano que había desarrollado. (FEDERICCI, 2004).

Cuando Ford industrializa el proceso de producción, lo que hizo fue especializar a los obreros en un trabajo basado en pequeñas operaciones que no requerían ningún tipo de actividad o reto intelectual. Frente al complejo aparato industrial de la fábrica, la división del trabajo fuerza al obrero a preocuparse tan solo de una actividad muy concreta y repetitiva. Esta desvinculación con el proceso productivo que tornaba incomprensible y absurdo el trabajo -la famosa alienación- hizo que los obreros se *deprimieran* y que en consecuencia se redujera su productividad. (SENNETT, 2000) La gestión represiva del espacio/tiempo de la fábrica ya no era adecuada. Es decir, el régimen punitivo que había descrito Foucault no era eficiente para la producción fordista.

El paso al control biopolítico se articula en este momento de la producción fordista. El régimen del control de los cuerpos se convierte entonces en una necesidad y requerimiento de las industrias para aumentar la producción de sus fábricas. Un sujeto disciplinado que ha incorporado la norma, que se vigila así mismo es más eficiente que el trabajador sometido consciente de su alienación.

Contradiscurso

El nuevo contexto provoca, según José Luis Brea (2003), que el artista deje atrás el papel pasivo-constructor del imaginario de unos ideales de clase burguesa y se posicione al lado del *nuevo sujeto emergente*. La todavía presente división del trabajo entre el productivo (propio de la industrialización y productor de bienes materiales) y el inmaterial (el productor de imaginarios y relatos), aboca al artista a

una condición de *productor simbólico* que le postula como “traidor de clase” debido al carácter antagónico que le presupone producir y defender valores contrarios a la clase a la que debe su posición. Walter Benjamin (1975: 13) explica al respecto:

Esa traición consiste en el escritor en un comportamiento que de proveedor de un aparato de producción le convierte en un ingeniero que ve su tarea en acomodar dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria.

El espacio desde el que se mueve el trabajador simbólico, que rechaza aparentemente participar en los modos de producción, le dota de una distancia crítica que le permite cuestionar el poder y la economía productiva, reclamando derechos igualitarios para los medios de producción. Es este posicionamiento contradiscursivo el que va a caracterizar la modernidad. El artista se posiciona contra los grandes relatos de la economía y de la estructura rígida de la academia, que actúan como fondo de contraste. La modernidad temprana adopta entonces lo que se ha denominado como una dialéctica negativa.

Esta posición antagonista permite al artista acercarse a una época en la que realmente no toma partido ya que todavía su trabajo no se identifica con los procesos de industrialización y proletarización de la cultura que allí se inicia. (BREA, 2003). La fábrica como enclave de visibilidad del sujeto biopolítico había modificado la noción del trabajo común, de igual manera tendrá reverberación en la noción de trabajo artístico: Vida, trabajo y lenguaje son los tres ejes desde donde Foucault reconstruye los pilares que definen el sujeto de la Modernidad frente al orden clásico. El trabajo del artista clásico suponía una anomalía en cuanto a la división del tiempo y del trabajo, puesto que daba visibilidad pública al principio de privación del trabajo. En los inicios de la Modernidad el trabajo común pasa a la esfera pública a partir de la fábrica que le dota de visibilidad pública-política. Este hito hace que el artista pierda su señal distintiva y transforme su singularidad articulando las tres nociones:

El pensamiento de la autonomía del arte y de la disolución vanguardista del arte en la vida tienen como eje fundamental un mismo principio: ponerse en juego al mismo tiempo trabajo, lenguaje y vida. (COMERON, 2007: 24)

La fábrica tenía presencia pública, pero en ella no entraban ni la vida ni el lenguaje. El artista se niega a participar en la división del trabajo y la especialización de la producción industrial lo que les lleva a una demanda de autonomía que se concretará en una integración de la vida en el trabajo. (Steyerl, 2012) En adelante, el sentido de la obra se construye en el modo de relacionar estos tres conceptos. El

artista pierde por tanto su categoría laboral definida y comienza la transformación del trabajo en ocupación.

Capitalismo inmaterial

La institucionalización académica y económica del movimiento moderno, así como el colapso de sus objetivos utópicos, provoca según Fredric Jameson (1995) la emergencia de la llamada posmodernidad. El fin de los grandes relatos universalistas y la des-jerarquización cultural suponen una variación estética basada en la multiplicación y el escepticismo sobre esta, sin embargo, el autor postula que la ruptura deviene abismo en cuanto que el postmodernismo ya no se entiende como una corriente estética, sino como una pauta cultural hegemónica: la producción estética es subyacente, trabaja para, por, según... y, se integra en la producción de mercancías de un capitalismo más puro en la nueva sociedad post-industrial. Es decir, la producción estética ya no es el eje fundamental desde la que entender la creación en el nuevo capitalismo, sino que esta se concibe mediante su integración en la producción de mercancías en general.

Toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual. (JAMESON, 1995: 14)

El nuevo capitalismo se asocia con la configuración de distintos modos de ser, que el sujeto puede escoger. “Se algo” es el imperativo que apela al sujeto de este periodo. El auge de la industria cultural la posiciona como la encargada de producir los relatos hegemónicos que configuran las subjetividades, funda unas maneras de estar en el mundo. Deviene la fase del *capitalismo inmaterial*, que aliena la cultura-consumo como forma de subjetivación y de mercantilización de los modos de ser. La producción de subjetividad se alía con el capital y hace así rentable la deriva hacia el régimen biopolítico. Dicho de otro modo, este nuevo capitalismo se concentra en la producción de sujetos domados bajo la lógica del biopoder que establece: *como deben actuar, que pueden desear y cuáles son sus modelos de normalidad*. (Peran, 2016, 24). Desde esta administración del deseo -antaoño reprimida y que ahora se busca explotar- es desde donde los mercados financieros extraen la plusvalía. *Protect from what I want* (1985) es la manera en la que Jenny Holzer expresa esta apertura del deseo de una sociedad permisiva que ha dejado atrás el modelo disciplinario.

Si en el periodo industrial la alienación a los trabajadores se efectuaba en el trabajo, es decir, con una limitación espacial y temporal: la fábrica, en el periodo post-in-

dustrial, el capitalismo se encargará de explotar el tiempo de ocio que los obreros habían conquistado, se aliena el tiempo total de vida a partir de la cultura-consumo que ofrecen las grandes industrias del entretenimiento. Industrias que habían florecido y consolidado recientemente. *Vida, trabajo y lenguaje* pasan a integrarse al trabajo común.



Jenny Holzer, *Protect me from what I want* (1985)

En la década de los sesenta Guy Debord (1967) hace toda una revisión del pensamiento marxista desde la óptica del desarrollo de las grandes industrias del ocio y expresa una nueva forma de dominación de la subjetividad a partir de lo que él entiende como el *espectáculo*: un entramado de imágenes y producciones (películas, anuncios, revistas...) que han colonizado las relaciones sociales. El espectáculo, tal y como él lo explica, es espejo de la realidad y al mismo tiempo la realidad se ve reflejada en ella, es un juego de dobles espejos en el que los dos planos se superponen y se retroalimentan. De esta manera en la que: *Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación* (1967:13) es explotada la subjetividad mediante el ocio, dominación del sujeto desde donde es ahora extraída la plusvalía, solo posible una vez la *mera vida* de este se ha convertido en mercancía. El consumidor ha derivado a espectador, y su propia vida es el producto traducido en un espectáculo que se alimenta de él mismo.

En este nuevo contexto en el que la generación de riqueza ya no depende de la producción de bienes materiales sino del desarrollo e implementación del consumo, las formas dominantes de la alienación se desplazan desde el ámbito de trabajo al del consumo, al del ocio administrado. Siendo así que también se desplazan las formas de la lucha.

Diléctica antitética

La práctica artística sufre un nuevo viraje posicionándose mediante la adopción de una dialéctica antitética, de la autonegación y de la crítica de los dispositivos mediadores que dotan de valor estético a la obra: El nuevo fondo de contraste para el artista es la Industria Cultural. La cultura se convierte en arena principal de confrontación y conflicto. El capitalismo inmaterial es propiciador de un sistema de riqueza basado en la producción por encima de las necesidades básicas que, como dice Debord, extiende la supervivencia sin llevarla a ningún objetivo. Las industrias culturales emergen y se posicionan como las dictadoras de valores, prácticas y discursos, acaparan los relatos hegemónicos.

En el capitalismo industrial el artista se diferenciaba del trabajo común a partir de la correlación entre *Vida, Trabajo y Lenguaje*. Según Comeron (2009) el (yo) “hago” (que interviene en lo público y que está en un afuera del trabajo impersonal y mecánico) es el modo en el que el artista moderno pone en juego estos tres conceptos y muestra su excepcionalidad del resto de trabajos. En el marco en el que el nuevo capitalismo empieza a trazar una definición de trabajo inmaterial, afectivo y relacional que incluye el lenguaje y la vida, el artista ve como sus signos identificativos se diluyen y empieza a reivindicar su propia condición de trabajador dentro de la esfera social y económica. Así se redefine su práctica hacia un (yo) “trabajo”.

La reivindicación del artista como “trabajo” está muy presente en por ejemplo: la petición de Andy Warhol de ser contemplado como obrero y máquina dentro de su Factory, las *Comissioned Paintings* (1969) de John Baldessari en las que el artista se convierte en empresario para contratar a pintores aficionados, la reivindicación feminista de Martha Rosler en su *Backyard Economy* (1974) convirtiendo las tareas domésticas en una actividad económica y artística, o en la zanja que cavó Chris Burden en *Honest Labour* (1979) durante el tiempo que debía dar una conferencia en una universidad.

El trabajo está desdoblado en su red de relaciones en el ámbito económico y social por lo que ya no es una actividad autónoma, sino que ahora todo hacer es trabajo. Es de esta manera que la postmodernidad afronta el nuevo escenario de producción, mediante la crítica *del* trabajo y del propio *trabajo*. (COMERON, 2009)

Se consolida lo que Hito Steyerl entiende como una tergiversación de la demanda vanguardista de autonomía del trabajo y de la transición del concepto de trabajo al de ocupación. Es decir, la emergencia del sujeto autoexplotador: *La esperanza de superar la alienación fue transformada en narcisismo serial y en sobreidentificación con la propia ocupación* (2012:119). En las protestas laborales de los años setenta

el deseo de autodeterminación fue reconducido desde la ideología neoliberal al modelo de emprendeduría.

Guy Debord y los suyos ya nos avisaban de que las formas de alienación del capitalismo habían mutado desde el tiempo del trabajo a una colonización del tiempo de ocio. Por ello, y como antes comentábamos, para rellenar todo el tiempo liberado para el obrero era necesaria una superestructura con la que rellenar y alienar al trabajador: el espectáculo. La colonización del tiempo de ocio es, seguramente, la antesala de *la totalización del trabajo a la vida* que caracterizará la tercera fase del capitalismo y que, de hecho Guy Debord, pese a la vigencia de su discurso, erróneamente consideró que el proceso y las formas de dominación capitalistas sobre la vida y la implementación y explotación de nuevos mercados, ya se había sublimado.

6.2_Escenario contemporáneo: trabajo postfordista.

Una vez concluidas la fase industrial e inmaterial del capitalismo, en el que la plusvalía evolucionó desde la producción de mercancía a la producción de modos de ser, nos encontramos en la que se ha denominado como la era del capitalismo de autoproducción, donde el sujeto –su subjetividad- es la propia mercancía. (PERAN, 2016) Esta última fase aparece de la *colisión funcional* entre el sistema económico-productivo y el de las prácticas culturales -la representación- en un acercamiento recíproco. Produce un hito histórico: funden por primera vez la producción de riqueza y el trabajo simbólico. La economía absorbe el poder simbólico, toma el poder de fundar identidad mediante la espectacularización de la mercancía al mismo tiempo que la cultura se consolidaba como industria cultural siendo esta uno de los principales motores de crecimiento de la economía (BREA, 2003).

Sobre la colisión entre el bloque económico y cultural Fredric Jameson (2012: 22-23) hace una acertada reflexión:

De modo que en nuestro tiempo, lo cultural es uno respecto a lo económico [...]. Pero, entonces también tenemos que añadir que, en nuestro tiempo, lo económico es uno respecto a lo cultural: todo lo que compramos, desde automóviles a pasta de dientes o alimentos, está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material. La postmodernidad es entonces esta des-diferenciación.

Si el capitalismo inmaterial dictaminaba las formas de subjetividad y estas eran ‘consumibles’, en el nuevo capitalismo de autoproducción, la plusvalía reside en el imperativo de que debes levantar tu propio modo de ser. Dicha plusvalía es producto de la necesidad del sujeto contemporáneo de formar subjetividades, de fundar su propio modo de ser.

La economía del deseo se dispara: hemos dejado atrás definitivamente aquella cultura represiva que Sigmund Freud describía en *El malestar de la cultura* (1930). Esa cultura cuyas fuerzas se encargaban de reprimir nuestros deseos más ‘primitivos’. La biopolítica como forma de control del cuerpo orientó entonces estos deseos de manera que pudieran ser explotados, la elección de la subjetividad se convertía en nuestra mercancía, en el nicho de plusvalía. En el nuevo paradigma, el sujeto psicopolítico no reprime sus deseos o ambiciones ni tampoco se ve obligado a elegir entre una serie de alternativas con tal de satisfacerlos. Este nuevo sujeto explota su subjetividad con el imperativo de que debe llevar a cabo su propia manera de ser. La libertad ahora ha tornado *emotiva*: los deseos se multiplican y en lugar de contenerlos nos incitan a promulgarlos y a intentar llevarlos a cabo. El deseo es explotado mediante esta apología del individualismo y de la libertad que en el fondo actúa como una coacción.

Las situaciones se multiplican y se acumulan, sin embargo, la experiencia ya no nos sujeta. La precariedad de este sujeto desanclado, permanentemente inquieto, obedece a que ya se ha confundido con su propia producción. (PERAN, 2016: 23) Martí Peran define la ideología *Do it* como el ideario neoliberal que se oculta detrás del capitalismo de autoproducción. Aquella que bajo la apariencia de libertad obliga al sujeto a un perpetuo movimiento en busca de nuevas oportunidades, de una renovación constante en la producción de su propio yo. Sin embargo, la libertad ha sido tergiversada: la subjetividad es explotada bajo el imperativo de sé libre.

Flexibilidad

El sujeto de autoproducción sólo puede ser rentable si deriva en un continuo nuevo ser, es decir, el no permanecer, el adaptarse a las nuevas condiciones, su flexibilidad, es aquello que asegurará su movimiento crónico.

La *flexibilidad* es un concepto que se introdujo en el vocabulario inglés en el siglo XV y describía la capacidad de un árbol para ceder y recuperarse. Aplicada a un ser humano sintetizaría la habilidad de una persona para adaptarse a distintos escenarios sin que estos puedan “romperlo”. La sociedad de los tiempos de producción industrial luchó para acabar con los males de la rutina, hoy sin embargo,

las prácticas de flexibilidad asociadas con la movilidad, son las que doblegan a los individuos (SENNETT, 2000).

La ideología neoliberal utiliza la flexibilidad y la movilidad como alternativa frente a la rutina y la estabilidad, se afirma que estas dan más libertad a la sociedad para moldear su vida pero, como dice Sennett, estas han derivado en una herramienta de control ilegible, ya que como hemos visto, la libertad es explotada mediante este imperativo de movilidad. Así, la apología a la movilidad se convierte en una demanda de un sistema económico que favorece el flujo de capital, capital que ha tornado inmaterial:

La cultura moderna del riesgo se caracteriza porque no moverse es sinónimo de fracaso, y la estabilidad parece casi una muerte en vida. Por lo tanto, el destino importa menos que el acto de partir. Inmensas fuerzas económicas y sociales dan forma a la insistencia de marcharse; el desorden de las instituciones, el sistema de producción flexible, realidad materiales que se hacen a la mar. Quedarse quieto equivale a quedar fuera de juego. (SENNETT, 2000: 91)

Esta es la principal idea que se extrae del video de Hito Steyerl Liquidity Inc. (2015) en el que utiliza la famosa cita de Bruce Lee “Water can flow or can crash. Be water my friend”[El agua puede fluir o puede golpear. Se agua, mi amigo] como metáfora de la condición del sujeto flexible en el nuevo capitalismo. La extrema competitividad y la consecución de situaciones cambiantes hacen de él un sujeto líquido que ha de ser capaz de amoldarse a todo tipo de situaciones. La única manera de ser exitoso en esta empresa es convertirse en agua: “Put the water in a bottle and it will be the bottle”.



Hito Steyerl, *Liquidity*. Inc (2015)

La fábrica transparente

La inclusión de la subjetividad en la economía supone que la propia vida sea explotada fusionando espectáculo, trabajo y subjetividad. La antigua fábrica de producción –que como antes dijimos era el centro organizador de los modos de vida– deviene ahora transparente, fusiona la producción de bienes con símbolos y modos de vida. (COMERON, 2007). La fábrica ya no produce tan solo bienes materiales sino que también construye relatos e identidades dentro de la red de comunicaciones y de sinergias que se establecen. Surge un desdoblamiento del trabajo en: producción y teatralización. Se produce lo que llamaría la estetización del trabajador, es decir, la fusión del trabajo y la vida.

La lógica productiva del postfordismo supone la inclusión de la subjetividad y la creatividad en el trabajo y la flexibilización y disolución del tiempo laboral en el tiempo de vida. (COMERON, 2014: 20)

La nueva sociedad postindustrial motiva y hace apología de las formas de trabajo creativas, formas de empleo que se encuentran desnormalizadas: hacen ambiguas las fronteras, espacios y tiempos del trabajo. Esta fórmula laboral conduce a la dictadura del presente: la atomización y la actualización constante supone el imperativo de flexibilidad y de incerteza. La emprendeduría es por tanto el modelo de trabajo neoliberal por antonomasia, práctica laboral que sitúa al sujeto contemporáneo en la precariedad. (HAN, 2013).

Prácticas artísticas en el escenario contemporáneo.

El trabajo en la fábrica postfordista, dice Comeron (2007), es un espacio biopolítico como ‘forma hegemónica de la esfera de acción’ en cuanto que la expresión de la existencia es la expresión del trabajo, se funde con lo vivo y pasa a ser un sinónimo de la vida; *I am my office*, disolución tiempo-lugar, trabajo-vida, producción-consumo. Se trata de la consumación de la *totalización del trabajo en la vida*.

La totalización del trabajo en la vida es lo que Steyerl (2012) entiende como la transformación del concepto clásico de trabajo, al de ocupación. Si el trabajo de las sociedades fordistas se entendía como labor: un medio para un fin (el salario), la ocupación postfordista es justamente lo contrario: Mantiene a la gente atareada en lugar de darle un trabajo remunerado. No depende de ningún resultado ni tiene necesariamente una conclusión. (STEYERL, 2012: 108) Señala una transición desde la economía fordista a la postfordista en la que el trabajo del artista es paradigmático. La ocupación como mediación o proceso -y no como resultado- evidencia la

disolución de las fronteras del trabajo en tanto que la exigencia sesentayochista de no alienación por el trabajo, se ha visto ahora camuflada por una motivación a la emprendeduría como forma de autodeterminación:

La obra *Time Piece* (1981) de Tehching Hsieh, en la que el artista había de fichar cada hora durante un año en un reloj laboral, es significativa por la absoluta indistinción que plantea entre el tiempo de trabajo y el tiempo de vida. Va más allá, sitúa la producción como una obligación constante, incorpora la lógica de rendimiento a la vida diaria. En la misma línea discursiva se encuentra *1000 Hours of Staring* (1992-1997) obra del artista Tom Friedman en la que estuvo observando un papel en blanco durante mil horas repartida en 5 años. Proyecto que se presenta como una anomalía en tanto que es imposible dilucidar el tiempo observado y, más difícil aún todavía, suponer que el trabajo de la mirada que empleó en observar la hoja era un tiempo productivo. Desde esta perspectiva, la obra se despliega como una ‘tara’ desregularizada del sistema de producción. Esta anomalía es también constitutiva en buena parte de la obra de Santiago Sierra, que remunera a personas por realizar acciones que se enmarcan dentro de su esfera cotidiana o personal, como puede ser tatuarse o teñirse el pelo.



Adrian Melis, *Excusas para ausentarse del trabajo* (2009-2010)

En la obra de Adrian Melís *Excusas para ausentarse del trabajo* en la que paga a trabajadores para que se inventen una excusa con tal de no ir a trabajar (MELIS, 2009-2010) también encontramos esa anomalía tiempo-productividad. Todos estos trabajos vienen a replantear en que lugar queda el trabajo del artista, cual es su singularidad si efectivamente las capas de Vida, trabajo y lenguaje se han unificado en el trabajo común.

La obra de Jana Sterbak, *Sisiphus II* (1995), nos evidencia la figura mitológica de Sísifo como el paradigma del trabajo postfordista 'como infinitud transparente e invisible disuelto con la vida' (COMERON, 2007). La actividad crónica del sujeto se funde de manera absoluta con la vida de tal manera que: el trabajo es proceso y mediación continua, ocupación como decía Steyerl (2012), que no lleva a resultado alguno. En sintonía, la obra *Self-disassembling Robot* (2002) de Roc Parés, es paradójica en el sentido en que se configura un robot cuyo único cometido es desmontarse a sí mismo. El robot en cuanto para de desmontarse (trabajar), deja de ser.

Octavi Comeron en su obra *Blue collar suite n°. Lear's song* (2009) reflexiona sobre el entramado que supone el nuevo espacio capitalista postfordista: el metal del palé hace referencia a las nuevas prácticas cool de trabajo de obreros de bata blanca, el azul que emerge desde el fondo hace referencia a los monos obreros del mismo color, ocultos parcialmente por el palé. Es la nueva condición de subjetividad del trabajo postfordista que ha sido teatralizado: por un lado, espectaculariza, mediatiza, hace visible el trabajo 'amable' y, por el otro, esconde su parte material, la precariedad se oculta desde el imperativo de transparencia. (DURAN, 2010-2011).

Precisamente una de las características del empleo post-fordista es el desdoblamiento del trabajo: por un lado se producen bienes para un cliente, pero por el otro, se escenifica un papel en la producción de la red de significados culturales que se distribuyen en la esfera social, son partícipes del trabajo inmaterial, crean simbolicidad. (COMERON, 2007).



Harun Farocki, *Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas* (2006)

En este sentido la obra de Harun Farocki *Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas* (2006) ejemplifica el ficcionado que supone la fábrica, la teatralización de la que participa: el trabajo se descompone y se multiplica, como antes decíamos, en la producción de bienes y de símbolos, sin embargo la fábrica pone el encuadre. El trabajo postfordista se entiende como un enfoque que otorga visibilidad o que la oculta. (ARTISHOCK, 2013)

Por otro lado, esta obra de Harun Farocki da buena cuenta de este proceso de ocupación de la vida y de esta expansión prodigiosa de la cultura. Recopila numerosas salidas de la fábrica desde la famosa primera grabación de Louis Lumiere donde los obreros industriales salen de la fábrica dirigiéndose a sus casas. Pero ¿A dónde van los obreros ahora? Antiguamente era clara la explotación biopolítica del espacio y tiempo en la fábrica, actualmente, la instalación de Farocki nos invita a pensar que van allí mismo, al museo, a la galería donde la obra está instalada. La ambigüedad de espacios y tiempos de explotación como resultado de la inclusión de la subjetividad en el terreno económico nos hace ver el desbordamiento de la fábrica al espacio social, la inmersión de la subjetividad en el nicho de plusvalía.

Referencias

Artishock, Revista de Arte contemporáneo. (2013) Harun Farocki. Imágenes. [Consultado 3-1-2016] Disponible: <http://www.artishock.cl/2013/02/15/harun-farocki-el-poder-de-las-imagenes/>

Bauman, Zygmunt (2005). *Vida líquida*. Barcelona: Austral

Benjamin, Walter (1975). *El autor como productor*. Madrid: Taurus

Bennett, Mark (1999) *Home of Richard Kimble (The fugitive)*. [Consultado: 5/6/2016]. Disponible en: <http://www.markmooregallery.com/artists/mark-bennett/artists/4/>

Brea, Jose Luis (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.

Comeron, Octavi (2007). *Arte y postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama editorial. ISBN: 978-84-89239-76-0

Comeron, Octavi (2007). "Capas de trabajo [I]: El gato de Zizek y la pantera rosa: Apuntes para un debate de estética" a Badia, Tere; Marzo, Jorge. L; Masó, Joana (coord) (2014). *No es lo más natural, escritos y trabajos de Octavi Comeron: 1965-2013*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

Debord, Guy. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

De Juan, Javier. (2011-2012) Presentación de: *Localizador de reisdencias y espacios para la producción artística europeas*. (2011-2012). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Duran, Jose Maria (curador.) (2010-2011). *World is work*. Catálogo exposición. Berlin: KWADRAT.

Federicci, Silvia. (2004). *El calibán y la bruja*. Madrid: Traficantes de sueños.

Forrester, Viviane. (2000). *Una extraña dictadura*. Barcelona: Anagrama.

Han, Byung-Chul (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.

Han, Byung-Chul (2015). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder

Holzer, Jennis (1985). *Protect me from what I want*. Proyección. [Consultat: 10/6/2016]. Imagen disponible en: <http://www.zakros.com/jhu/apmSu03/protect.html>

Jameson, Fredic (1995) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-705-7

Jameson, Fredic (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada editores.

Marzo, Jose Luis (2014). "La obra de Octavi Comeron en el marco de las dinámicas artísticas nacionales e internacionales de las últimas décadas" a Badia, Tere; Marzo, Jorge. L; Masó, Joana (coord) (2014). *No es lo más natural, escritos y trabajos de Octavi Comeron: 1965-2013*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

Melis, Adrian (2009-2010) *The value of absence - Excuses to be absent from your work center*. [Consultado 5/3/2016]. Disponible en: <http://adrianmelisobras.blogspot.com.es/2010/12/el-valor-de-la-ausencia-absence-of.html>

Lopez Petit, Santiago (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños.

Peran, Martí. (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Gipuzkoa: Argitaletxe Hiru

Sassen, Saskia (2003). *Localizando ciudades en circuitos globales*. Revista Eure: Santiago de Chile.

Steyerl, Hito (2015) *Liquidity, Inc*. Video, 34 min. [Consultat 8/6/2016]. Frame. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HDucNHereGY>

Steyerl, Hito (2012) "El arte como ocupación: Demandas para una autonomía de la vida" en Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra.

Sierra, Santiago (2002). *Works 2002-1990*. [Consultado 29-12-2015]. Disponible en: http://www.santiago-sierra.com/abrerepositorio_1024.php?id=CAT022



