

Capas de trabajo (I)

El gato de Zizek y la Pantera Rosa: Apuntes para un debate de estética.

Por Octavi Comeron

“... La pregunta es: ¿de qué estamos hablando? ¿Cuál es nuestro trabajo? ... Bueno, sí, en realidad eso son dos preguntas”. (Ed, en *West Road*)

En *Mirando al sesgo* Slavoj Zizek hacía una breve alusión a una escena, muy recurrente en los dibujos animados, que nos ayudará a situar la cuestión. En esa escena vemos al gato cuando, en su loca carrera persiguiendo al ratón o al plumífero, no advierte el límite del precipicio y sigue corriendo una vez ha cruzado ese límite, moviendo sus patas en el aire. Lo significativo de ella, advierte Zizek, es que el gato realmente sigue corriendo y no se desploma hasta el momento en el que, tal vez por un gesto del ratón, mira hacia abajo y *ve* el vacío que se abre bajo sus pies; momento en el que *lo real* le “recuerda” sus leyes¹.

Dejando de lado los caminos lacanianos por donde la llevaba Zizek, esta escena parece haber estado especialmente presente en el imaginario artístico de los últimos años. Los análisis y las reflexiones sobre los múltiples aspectos sociales y económicos del arte, o en general de la cultura, han venido señalando el riesgo y la imposibilidad de mantener discursos que pierden el contacto con el suelo de nuestra realidad más material. Una pérdida de pie que no sólo deriva de algunas inercias discursivas heredadas de la tradición de la autonomía artística, sino también de una rápida transformación de las formas de vida y de trabajo en el capitalismo contemporáneo. El análisis de los diferentes aspectos de “la producción” se sitúa ahí como un eje central con una doble vertiente. Por un lado permite dar visibilidad al entramado económico que sustenta y condiciona cualquier proyecto (y a sus autores). Por otro, abre una perspectiva crítica más amplia sobre el contexto que ese proyecto encuentra, sugiriendo la necesidad de revisar y tal vez “producir” un contexto más adecuado para él. En distintos puntos de esa doble línea de trabajo vienen situándose numerosos estudios, propuestas y eventos que buscan cartografiar y explorar, desde los espacios artísticos, la nueva realidad socioeconómica y sociopolítica de la cultura. El tema en sí no es nuevo. Desde los años en que Benjamin escribió “El autor como productor”, ha tenido progresivas oleadas de visibilidad e invisibilidad. Pero hay motivos para que el arte tenga ahora su mirada puesta sobre su propia conciencia laboral. Lo que ahora está, por así decirlo, en un interrogante abierto, es el modo con el que el arte organiza sus formas productivas desde el vínculo con el contexto

¹ Slavoj Zizek: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós, Buenos Aires, 2000. p. 71

productivo que le rodea que a su vez ha cambiado de forma, y la manera en que define su propio espacio de trabajo en relación a él.

*

A mediados de los años ochenta, Frederic Jameson advirtió de la nueva centralidad que la cultura empezaba a ocupar en toda la esfera de lo social, calificando ese giro como una “expansión prodigiosa”². Pasadas dos décadas desde aquella afirmación, lo que vemos es que esa expansión es más compleja y multidireccional de lo que parecía. La lógica productiva del postfordismo, que 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, ha venido frecuentemente planteada (Virno, Negri, Lazzarato, etc.) como una generalizada incorporación del modelo artístico en todo el ámbito socio-laboral. El juego de reflejos que ahí se produce es clave. Si las vanguardias artísticas se habían construido bajo la aspiración de un “museo sin paredes”, el capitalismo supo leer las posibilidades que albergaba la edificación de una “fábrica sin paredes” (tal como Lazzarato describió la nueva organización del trabajo inmaterial a mediados de los noventa); mientras el arte se esfuerza en analizar e incorporar las funciones y el lenguaje de la economía productiva “real”, las empresas no han dudado a su vez en asimilar un rol cultural y en proyectar sobre sus productos y trabajadores un cierto barniz artístico que les ofrezca marcas de “distinción” y mayores márgenes de valor añadido³. En el transcurso de este proceso, las políticas culturales de las instituciones públicas han acogido una tendencia marcadamente utilitaria, donde la cultura es interpretada como un “recurso”⁴ para la dinamización económica y la cohesión social. Siguiendo la pista de estos desplazamientos desde la lógica corporativa, Anthony Davies, en sus artículos de los noventa junto a Simon Ford, estuvo analizando en el contexto británico el sustrato de intereses que tejió las alianzas entre el arte y la New Economy, y más recientemente los reatrincheramientos conservadores o el sustrato financiero de sus “alter”⁵. Y cuando desde los departamentos institucionales se estimula a que los artistas seamos “emprendedores”, no parece que nos sea problemático recoger ese argot y suplir las carencias del sistema educativo con cursillos de “formación continua”, aunque en el portal de mi casa se anuncien durante el verano cursos de maquillaje con el lema “buscamos mentes creativas”. En cualquier caso, nos hemos acostumbrado a una “negociación” de nuestros marcos legales y nuestra propia posición frente a la institución que incluye al propio lenguaje. Se trata por lo tanto de un escenario de aproximaciones, réplicas y efectos-espejo entre la economía productiva y la cultura, y una rápida institucionalización de ese encuentro. Y aunque

² Jameson describía así esa nueva centralidad: “lo que venimos llamando postmodernidad no se puede separar ni pensar sin la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, mutación que incluye una modificación fundamental de su función social. (...) La disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social (...) se ha vuelto ‘cultural’, en un sentido original y que todavía no se ha teorizado”. Frederic Jameson. *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p.66.

³ Por otro lado, si se analiza desde la tradición crítica del arte la imagen del artista que por lo general viene apelada desde las Industrias Creativas y sus “clases”, se constata con facilidad que ésta es notablemente conservadora y esencialista, y precisamente la que el arte de los sesenta y setenta había puesto en duda.

⁴ Véase: George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.

⁵ Véanse sus artículos recogidos en: <http://www.ypsite.net/esp/biblio.php>

el escenario resultante sea de clara fusión, hay en él muchos matices e incluye posiciones en muchos casos enfrentadas. La cuestión es que en ese orden productivo parece estar el necesario suelo desde el cual articular nuestro trabajo, algo que en los últimos años parece haber quedado especialmente claro en nuestro ámbito local, donde, en parte debido a la debilidad de nuestro “mercado”, la noción de producción ha venido siendo central. Desde el enfoque de Hangar, al “Estudio de la dimensión económica de las Artes Visuales” de la AAVC, a una parte de los marcos programáticos del CASM o del MACBA o un buen número de proyectos independientes, de distintas maneras se han venido tratando los diferentes aspectos de las componentes socioeconómica y sociopolítica de la producción cultural, dando a ver que su ámbito de relaciones e influencias no queda en absoluto circunscrito al “mundo del arte”. Las idas y venidas conceptuales son sin embargo ambiguas, y en muchos casos no resulta fácil distinguir la mixtificación entre colaboración y subcontratación dentro de la cadena productiva, ni advertir todas las implicaciones de la generalizada incorporación de la lógica *just-in time* (a la que por ejemplo hacía referencia una reciente editorial del CASM, Butletí #31)⁶, o los riesgos de convertir la propia autoreflexividad sistémica en una combinación de crítica y celebración incapaz de trascender el simple espectáculo funambulista. Pero no es la intención de este artículo hacer una auditoría de la “realidad” productiva de estos espacios o proyectos, ni encontrar la fisura que desvele la “verdadera” economía que subyace en sus prácticas laborales o en sus programas expositivos. Más bien la dirección es opuesta. Este artículo se sitúa “dentro” de este contexto general, y desde él busca proponer un debate sobre su aspecto más volátil.

Por decirlo sin rodeos, la cuestión que me parece interesante es que en el contexto artístico derivado de este análisis de materialidades objetivas, impregnado de desplazamientos, hibridaciones y reflejos discursivos, hablar de “arte” se ha vuelto complicado. Si no le puedes añadir un guión⁷, mejor pon “cultura” a la hora de hablar de tu trabajo, titular un artículo o colocar el rótulo de la entrada de un nuevo “Centro de X”. Hablamos de sociología, de urbanismo, de derecho legal, de economía política, etc., etc., pero la estética es un terreno pantanoso. Lo sintomático, sin embargo, es que, como vengo tratando de señalar, esto viene en un momento álgido de reflexividad crítica respecto a nuestro espacio laboral, y éste no se configura únicamente por legislaciones, contratos, sueldos, y precariedades de los artistas, aunque todo esto sea también fundamental. En cualquier caso, el “asunto estético” parece ahora mismo un tema cuando menos espinoso. Y aunque sólo sea para averiguar porqué es así de incómodo, tal vez valga la pena tratar de meterse en él. Aunque pronto nos veamos como el Gato, moviendo las piernas en el aire. Pero

⁶ Fredric Jameson también ha señalado algo interesante para añadir a esta cuestión, cuando afirma que la lógica productiva “just-in-time” del postfordismo, que establece un sistema de suministro que permite suprimir un *stock* físico que no sólo ocupa un valioso espacio real, sino que también amenaza con quedarse rápidamente anticuado, tiene su equivalente en el borrado estratégico de un “engorroso *stock* ideológico” (Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2000, p. 48).

⁷ Una de las fórmulas que el campo artístico ha encontrado para explorar una reflexividad crítica de su dimensión productiva, y al mismo tiempo evitar esa mirada “sobre el arte” sin tener que abandonar los espacios o las ventajas que el arte ofrece, ha sido la construcción de binomios (arte-electrónico, video-arte, arte-documental, arte-político, arte-sonoro, arte-activista, etc.). La dosis de análisis reflexivo se vuelca sobre la mitad práctica o técnica, sobre sus formas de exhibición o distribución, etc. Éste es el suelo de nuestra realidad productiva desde el que como el ratón observamos el vacío sobre el que también estamos como gatos (que es la otra mitad del binomio).

también puede que no sea tan obvio, y que además no sea un debate tan ensimismado como solemos pensar.

*

Jacques Rancière, al plantear una reflexión sobre las prácticas artísticas desde la que fuese posible superar “el pensamiento del duelo” y abandonar “la pobre dramaturgia del final y del retorno”, escribe: “La multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su funesta captación por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican en suficiente medida que el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia”⁸. Las intenciones que nutren esta afirmación son claras: dejar situado un escenario para el debate estético que no sólo no estaría enfrentado ni sería incompatible con una posición o una función política, sino que sería político en sí mismo. Pero esa “batalla” en el terreno estético no es ya la que históricamente parecía quedarse entre los distintos posicionamientos artísticos, o ya no lo es de manera principal. También se libra en la economía productiva. Maurizio Lazzarato ha apuntado algo especialmente interesante en este sentido, a propósito de la distinción entre *fábrica* y *empresa*. Para ayudar a visualizar esa distinción, Lazzarato tomaba como ejemplo una remodelación organizativa de la multinacional francesa Alcatel, que en el año 2001 anunció que se iba a desprender de sus once plantas de fabricación. Esa separación entre la empresa y la fábrica permite advertir sus distintos roles, que en la mayoría de casos se confunden puesto que la fábrica y la empresa suelen estar integradas una en la otra. Pero la misma posibilidad de su separación (subcontratando la producción fabril) es emblemática de las actuales transformaciones de la producción capitalista. Lo que la multinacional conserva en su concepto de empresa, dice Lazzarato, son todas las funciones, todos los empleados y todos los servicios (de investigación, de marketing, de concepción, de comunicación, etc.) que le permiten *crear* un mundo: “La empresa no crea el objeto (la mercancía), sino *el mundo donde el objeto existe*. Ella ya no crea el sujeto (trabajador y consumidor), sino *el mundo donde el sujeto existe*”⁹. Lo que esto plantea es también un aspecto clave para comprender el actual vínculo entre la economía y la cultura. Los servicios o los productos que se fabrican, al igual que sus consumidores y sus productores, “corresponden” al mundo que produce la empresa. Un mundo que deberá “quedar incluido en las almas y los cuerpos” de esos trabajadores o consumidores, y que “precede a la producción económica”. Y lo significativo, señala Lazzarato, es que esa producción que precede y sustenta el funcionamiento económico, que es una tarea en el orden del deseo y del discurso, se da como una verdadera “guerra estética” desplegada en múltiples niveles.

*

Si esto que plantean Rancière y Lazzarato es más o menos cierto, puede que el sector artístico esté cometiendo un error estratégico en su actual dificultad para pensarse como *trabajo estético*. Y que si el plantear un debate estético ahora nos parece

⁸ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca 2002. p. 10

⁹ Maurizio Lazzarato, “Créer des mondes : Capitalisme contemporain et guerres ‘esthétiques’” (2004). En: <http://multitudes.samizdat.net/Creer-des-mondes-Capitalisme.html>

fácilmente identificable como una alocada “carrera en el aire”, tal vez no sea porque éste sea en sí mismo conservador o esté fuera de lugar, sino porque distraídamente se les ha entregado ese campo (que es el “campo de batalla” de una “guerra estética”) a quienes mejor saben detectar dónde están los verdaderos campos de batalla. Lo que esto nos sugiere es que quizá no esté de más tratar de pensar un escenario para el debate de ese segmento menos visible de los binomios que ahora definen las prácticas artísticas. Uno que evite el habitual movimiento pendular con el que la estética se interpreta como un apartar la mirada de la realidad material y productiva del arte; es decir, un escenario que recupere lo mucho que se viene aportando desde los análisis críticos de la producción cultural y discuta y produzca *su* estética *desde* esta realidad. Es evidente que hay muchos ángulos para aproximarse a ese debate, que sin duda deberá venir construido colectivamente. El que aquí me interesa situar esquemáticamente es el que tomaría como punto de anclaje la propia noción de trabajo (y su actual ubicuidad y despliegue multidimensional). Es posible rastrear una vía de la estética apoyada en la noción de Trabajo; por así decirlo, quedaría *entre* o *justo por debajo* de los relatos basados en la Representación (y su crítica) y la Técnica (o la tecnología). Es una vía que en cierto modo acompaña más o menos en la sombra a estos dos relatos, y que tal vez nos aporte algo que estos no llegan a cubrir y nos sea ahora más útil para pensar *nuestro* trabajo.

*

En el mismo libro sobre estética y política que he mencionado, Rancière perseguía el rastro del lugar de singularidad construido por el arte en relación al trabajo, recordando sus orígenes en la Grecia Clásica. El artista de la Antigüedad, dice Rancière, es una anomalía en la división de tiempos y espacios, puesto que da al principio privado del trabajo (que por definición estaba excluido de la escena “política”) una presencia pública¹⁰. Esa es una excepcionalidad que se mantiene (aunque transcurre junto a otros muchos factores que sí se modifican) y que constituye su espacio singular hasta los inicios de la Modernidad. En ese momento se produce un cambio profundo en la esfera de lo social y que afecta al arte de una manera clave: el trabajo, el trabajo en general, pasa a la esfera pública. Ese paso, que Hannah Arendt también describe como un vuelco respecto al orden clásico¹¹, Michel Foucault lo señala en *Las palabras y las cosas*¹² como el nacimiento propiamente dicho de nuestra noción de Trabajo, “aparecida” en las últimas décadas del siglo XVIII a raíz de los tratados económicos de Adam Smith y David Ricardo. Una noción de Trabajo que surge –y esto hay que destacarlo– en paralelo a las también nuevas reformulaciones de las nociones de Vida (con Pallas y Lamarck) y de Lenguaje (con Cordoeux y Jones). Esa triple irrupción que para Foucault inaugura la Era Moderna tiene muchas implicaciones, pero lo significativo aquí es el giro que frente a esa transformación del trabajo podemos detectar en la identidad del artista: habiendo perdido su señal distintiva en la singular configuración pública de *su* trabajo, reconstruye su singularidad articulando simultáneamente esas tres nuevas nociones. El pensamiento de la autonomía del arte y de la disolución vanguardista del arte en la

¹⁰ Jacques Rancière: *Op. Cit.* pp. 72-73

¹¹ Véase: Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 1993, especialmente el segundo capítulo “La esfera pública y la privada”, pp 37-95.

¹² Michel Foucault: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid, 1999.

vida tienen como eje fundamental un mismo principio: ponerse en juego poniendo en juego al mismo tiempo el *trabajo*, el *lenguaje* y la *vida*. Esta exposición simultánea define su alteridad respecto a unas formas de vida y de trabajo que en la era industrial vendrían altamente compartimentadas y aisladas: sí, la fábrica tenía una presencia pública, pero tanto el lenguaje como la vida quedaban fuera de sus puertas. El artista reúne y explora esas tres categorías, construyendo con ello su imagen y su lugar social. Y la pregunta-problema, ahora, probablemente sea si algo debe o puede sustituir aquella singularidad de la práctica artística (que, nos guste o no, en buena medida definía su espacio social, su “suelo”), cuando precisamente el giro postfordista de nuestro orden productivo ha sido la fusión generalizada de esas tres categorías.¹³

*

Podemos ahora resituar la cuestión sintetizando los dos factores que la vienen articulando. Por un lado, el trabajo del artista es ahora idéntico a cualquier otro trabajo, aceptamos (y defendemos) que su realidad productiva no es distinta a cualquier otra realidad productiva. Por otro lado, la noción espacial que había configurado al arte a través de unos límites (y del combate de esos límites), puede darse prácticamente por disuelta. Por así decirlo, el museo está en todas partes, al igual que también lo está la fábrica. Pero aquí encontramos aún muchas inercias en el campo del arte que dificultan afrontar ese escenario y situar nuestra reflexión *desde él*. Y no sólo proceden de los interminables intentos conservadores de levantar de nuevo unos límites claramente definidos¹⁴. También lo son la permanencia de los discursos artísticos todavía basados en la supuesta transgresión de sus límites, pues éstos ya están prácticamente disueltos y no poseen ya ninguna fuerza (además, hay que atender al hecho de que en esa disolución han participado fuerzas con intereses muy distintos, y el arte difícilmente puede jactarse de ser quien lleva la batuta). Aun así, puede decirse que la cuestión de los límites y los márgenes ha tenido una presencia “central” en el discurso artístico de los últimos años. Sabemos que mucho de lo que ha surgido *en* el arte tiene, cuando menos, un pie dentro del arte y otro fuera de él. Incluso desde los museos se reivindica esa posición “entre” o “periférica” para el propio museo. Tampoco es raro oír: “no, a mi no me interesa el arte, yo utilizo sus espacios y sus recursos para otras cosas...”. Es un estribillo que ofrece una cierta aureola de compromiso, aunque no siempre se corresponda del todo con el espíritu crítico y autorreflexivo con el que por lo general se acompaña. Lo que suele quedar poco claro es cuándo estamos hablando de la “institución arte” o de una idea de arte configurada en relación al espacio común; algo que si estuviéramos hablando, por ejemplo, de economía, merecería más de una amonestación.

¹³ Este trayecto histórico y los interrogantes que abre tiene, evidentemente, muchos más matices que los que aquí he situado de modo extremadamente esquemático. El rastro de esta vía, lo he podido trazar de un modo más amplio y matizado en un trabajo de investigación titulado “La Fábrica Transparente. Arte y Trabajo en la época postfordista”.

¹⁴ Esto es válido tanto para los que frente a esa disolución entonan su cansina letanía del “final” (Dantos, Kuspits, Clairs y Baudrillards), como para las cíclicas llamadas a reatrincherarse en medios y espacios “propios”, como las que analizaba Davies en su artículo “Basic Instinct”.

Lo que vengo tratando de plantear no es una puesta en cuestión de la lógica híbrida de los espacios y las prácticas del arte, sino que ese discurso de dentro y fuera o de límites y márgenes sobre el que se apoya, que tiene una genealogía “estética”, ya no explica adecuadamente la realidad de nuestro trabajo. Ni como artistas, ni como productores culturales, ni como cualquier otra cosa. El hecho es que nuestro trabajo se compone de múltiples “capas” que ya no pertenecen a ningún ámbito específico¹⁵. Se trata de diferentes registros o niveles de realidad y de sentido que vienen superpuestos en un mismo trabajo. Y ellas responden también a los diferentes niveles en que se configura su imagen, subjetivada tanto en el trabajador como en los distintos segmentos sociales con los que se encuentra, aunque a veces su configuración discursiva no reconozca lo singular de su nueva espacialidad sin límites.

*

Antes de continuar, probablemente convenga ver el funcionamiento de estas capas, sosteniéndose sobre el discurso de los límites, con un ejemplo. El escenario es un encuentro académico sobre producción cultural¹⁶, donde la artista Ursula Biemann presentaba su último trabajo *The Black Sea Files*, un video-ensayo sobre la construcción de un gigantesco oleoducto a través del Cáucaso que bombeará el crudo del Caspio hacia la Europa occidental. Según la artista (conocida por sus trabajos “*performing the borders*”), los 10 archivos del video “hablan acerca de grandes ideas y sórdidas conspiraciones, sistemas de control remoto y resultados locales, leen planes en los planes, buscando comprender sus propósitos estratégicos, fracasos operativos y el significado que todo ello tiene en términos de experiencia humana”¹⁷. La intención del video era exponer “la matriz oculta de este espacio político”, desvelando los intereses que agitan las vidas reales de la gente (trabajadores del petróleo, granjeros, refugiados y prostitutas) que viven a lo largo del oleoducto en construcción. El “archivo 6” muestra una conversación con Jula y Nara, dos prostitutas rusas que trabajan en ese “espacio político”. Las vemos en el video dando sus explicaciones acerca de por qué no querían ser filmadas (entre otras, que su familia no sabía nada de su trabajo). Evidentemente, la secuencia fue filmada con una cámara oculta. Preguntada en la conferencia acerca de la problemática inclusión de esa escena, Biemann respondió que aceptaba que haber incluido ese fragmento quizá fuese “políticamente poco correcto”, pero que todos habían cobrado: los dos “chulos” que hablaban en voz en off, el propietario de la casa donde se hizo la grabación... (es decir, todos excepto las dos prostitutas, que ignoraban el trato), por lo que probablemente había sido la escena más costosa del proyecto, y que, en definitiva, el resultado le interesaba para el conjunto final. A la mayor parte de la

¹⁵ Conviene precisar que esta idea de *capa* a la que me refiero no correspondería tanto a la de un sedimento geológico, cuya materialidad de los distintos estratos cubre los niveles inferiores/anteriores (y que una labor arqueológica o historiográfica trataría de “descubrir” con un trayecto inverso). Más bien se apoya en una idea de capa virtual, tal como se concibe en el campo musical las “capas de sonido” que se suman en un estudio de grabación al editar una canción, o como se utiliza habitualmente en programas de tratamiento de imágenes o de diseño arquitectónico, permitiendo una visión simultánea de las distintas capas o seleccionarlas para individualizarlas, así como regular su transparencia o cambiar el orden con el que se cubren unas a otras, trayéndolas al primer plano o enviándolas al fondo.

¹⁶ “Trajectories of Commitment and Complicity. Knowledge, Politics, Cultural Production”. ASCA, Amsterdam, 29-31 de marzo del 2006.

¹⁷ Véase la web-site de Biemann en: <http://www.geobodies.org>

audiencia la posición ética de Biemann mostrada en la respuesta le pareció bastante dudosa. Tal vez no en sí misma, pero sí dado que, hasta ese momento, su discurso había puesto esa cuestión en primer plano, desvelando la falta de ética de las corporaciones y la poca transparencia de los vínculos político-económicos, denunciando la explotación de personas a causa de “intereses ocultos”. Pero la ética de Biemann, “agitando” las vidas de Julia y Nara, no es lo que me interesa aquí. La cuestión que creo que es más interesante es el giro que se produce en ese momento con su respuesta. Se trata de un cambio de perspectiva o de plano discursivo, que salta desde el compromiso social a la pragmática de la producción y los cánones de actuación en la esfera artística (donde unas ciertas dosis de malicia están incluso bien vistas). Lo que se lleva a cabo en ese momento, al encontrarse moviendo las piernas en el aire debido a la propia línea discursiva que ella había planteado, es un salto entre las distintas “capas” del mismo trabajo. El Gato se transforma en ese momento en la Pantera Rosa, y, en plena caída, coge una esquina de la pantalla para doblarla y cambiar ese fondo...la visión del precipicio se transforma repentinamente en una sala de estar apacible o en una calle ajetreada, en la que la nueva y única realidad de la Pantera será el esquivar los coches que cruzan a toda velocidad. En este giro no hay solución de continuidad, y el problema parece quedar olvidado en pocos instantes mediante un simple gesto –un cambio de capa– que literalmente deja al problema y a su crítica “fuera de lugar”. Desplazamientos parecidos entre registros discursivos son frecuentes en los debates sobre producción cultural y en trabajos que cubren un amplio espectro de la escena del arte. Son saltos de “capa” que pueden darse en cualquier dirección, de la componente artística a la social, de ésta a la pragmática o la académica, o la económica, o la política, o de nuevo a la artística. Probablemente los hayamos visto acompañando más de una propuesta relacional, o otras más o menos políticas o de carácter más abiertamente activista. Lo que creo que puede ejemplificar esta escena, que en sí misma no es mucho más que una anécdota, es que los planteamientos conceptualizados en una espacialidad fronteriza, entre el arte y su afuera o entre tal y cual ámbito, no explican de un modo adecuado la realidad de estos trabajos, ni del tipo de trabajo que se pone en juego.

*

La cuestión es que estas capas de discurso, que son *capas del trabajo*, se encuentran “siempre” yuxtapuestas. Y así lo están en las prácticas artísticas al igual que en 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 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 discursivas¹⁸. Y probablemente no esté nada claro si las diferentes capas de un

¹⁸ En este sentido vale la pena pasearse por las secciones “about us” de las páginas web de las grandes corporaciones, donde esa dimensión “cultural” y de producción de formas de vida viene expresada con una retórica singularmente “moderna”, en el cruce de ideales de progreso y compromiso social, ya sea en compañías petroleras y energéticas, fabricantes de componentes electrónicos o grupos financieros. Una revisión a esa compleja (y más que dudosa) “transparencia” corporativa en su despliegue sociocultural articula la obra *Die Gläserne Manufaktur* que realicé para la exposición “Glaskultur ¿Qué pasó con la transparencia?”, comisariada por Martí Perán y presentada en el Koldo Mitxelena de San Sebastián y La Panera de Lleida en 2006.

trabajo artístico o cultural (sus valores artísticos/culturales, efectos sociales, políticas de autorreflexividad, sostenibilidad o rentabilidad económica, etc.) deben organizarse según prioridades o no. El problema es que la efectividad de las empresas, su efectividad en la “creación de mundos”, reside en que al manejar esas mismas capas de trabajo ellas sí tienen muy claras sus prioridades. La capa a la que responden en última instancia es tan concreta como lo son sus balances anuales expresados en cifras; por el contrario, en el arte nos quedamos fácilmente saltando de una capa a otra y a otra y a otra.

Desde esta multidimensionalidad del trabajo, de un *trabajo en el arte* que es prácticamente idéntico a cualquier trabajo, tal vez podamos volver a revisar lo que planteaba Rancière acerca de la idea de singularidad que abraza la noción misma de arte. Estamos de acuerdo en que hay una (casi) absoluta no-diferencia efectiva entre lo que se hace en el arte y cualquier actividad de su exterior. Por decirlo forzando un poco una expresión de Agamben, ello deja al arte con una “identidad *cualsea*”¹⁹, y al artista como un *productor cualsea*. Pero en lugar de ver en ello una pérdida, tal vez sea una posibilidad que valga la pena explorar. La idea de estética que plantea Rancière, y que creo que es especialmente útil en este contexto, es la de un modo de organización de lo sensible, la de una distribución de tiempos y espacios que se pregunta por el modo de articulación de las prácticas artísticas en relación a esta forma de organización. En esta perspectiva, la estética no sería *una* de las capas, sino en todo caso aquella capa que produce su sentido al atender al modo de organizarse y yuxtaponerse las múltiples capas –y *desde* esa óptica, ya puestos a entrar provocativamente en todo lo espinoso que arrastra *la estética*, tal vez podamos incluso hablar de “belleza” (y “fealdad”) al hablar de algunas formas de esa organización.

Puede, pues, que ese territorio, como “campo de trabajo”, sea cuando menos uno de los que produzcan un lugar singular para las prácticas artísticas, *precisamente* por no ser diferentes a ninguna otra práctica. Quizá desde ahí se sitúe el planteamiento de un debate estético que pueda venir como verdadero “campo de batalla”, como apuntaban Lazzarato y Rancière. Aun así, me inclino por tomar con una cierta cautela esa retórica épica, para evitar caer después en la consabida cantinela del fracaso, o, lo que es peor, las justificaciones del tipo: “bueno, ya, pero es que por otro lado...”. Quizá entonces tenga sentido el rebajar un poco la saturación del tono épico de nuestro discurso, y con ello dudar también de la varita mágica de la ironía que lo reequilibra, y ahí podamos explorar, *sin límite*, la potencia política de nuestro espacio de trabajo.

O.C. / 07
producido por Y.P.

¹⁹ Véase: Giorgio Agamben: *La comunidad que viene*. Pre-Textos, Valencia, 1996