

Irmgard Emmelhainz

A ARTE ÚTIL E AS INDUSTRIAS CULTURAIS

HAVERÁ ARTE
DEPOIS DA
CULTURA?

Edição
i2ADS—Instituto de Investigação
em Arte, Design e Sociedade.
<https://i2ads.up.pt/>
Doutoramento em Artes Plásticas,
Faculdade de Belas Artes—
Universidade do Porto
Av. Rodrigues de Freitas, 265
4049–021 Porto
Portugal

Tradução
Jorge Pacheco Vaquero

Design
Miguel Moreira

Impressão
Diário do Minho

Tiragem
150 exemplares

ISBN
978-989-54703-7-2

Depósito Legal
471087/20

@2020

Todas as partes desta publicação
podem e devem ser reproduzidas
com a devida referência.



FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

LADO B - CADERNOS DAP #02

Quando lançamos a ideia desta colecção de cadernos, em mais uma colaboração frutuosa e necessária do Doutoramento em Artes Plásticas com o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS), existiram dois pensamentos que, desde logo, povoaram o nosso projecto: antes de mais, o corporizar de uma possibilidade, quase responsabilidade, que ambos os organismos têm: a sua contribuição para a discussão e divulgação de assuntos importantes do seu território. Estar, de uma vez por todas, sintonizados com o nosso tempo e com as suas questões fundamentais e, acrescente-se, produzir materiais que, pela sua importância, afirmem o seu inequívoco interesse, não só dentro das paredes da Faculdade, mas, também, no meio a que pertencemos: o das práticas artísticas. Por outro lado, resistir à digitalização compulsiva da nossa realidade e manter a escolha da edição em papel. A edição ensaística na nossa área, sobretudo em papel, é, no nosso país, muito pobre, por isso, esta colecção é, também, um acto de resiliência: contra a escassez crítica e, porque não dizê-lo, contra a nova perversidade pintada de verde que nos quer vender a tecnologia como alternativa ao papel. Não será bem assim, todos o sabemos e esta colecção quer fazer parte desse lado resistente, ou não se designasse a si própria como “lado B”.

É, por isso, com algum indisfarçável orgulho que apresentamos este novo caderno, desta vez, com um importante texto da pensadora mexicana Irmgard Emmelhainz.

As questões aqui colocadas são de uma importância vital para o entendimento lúcido de muitas das práticas artísticas mais importantes da contemporaneidade. Porque, em primeiro lugar, as colocam num contexto político e social que é novo. A totalização global com que hoje nos defrontamos trouxe condições, também elas novas e voláteis, para os artistas e para as obras que realizam. A análise aprofundada que é realizada neste texto permite um esclarecimento e, diria um dos autores citados no texto, Fredric Jameson, uma consciência clara da cartografia cognitiva de cada um de nós. Só por isso, já seria importante a sua publicação e, contudo, existem outras valias que o texto nos traz. A capacidade de discutir sem constrangimentos alguns dos artistas mais importantes do nosso tempo, algumas das noções mais divulgadas e, sobretudo, as suas obras com esta profundidade é algo que já vai sendo raro. Num tempo sem tempo em que se recebe uma mensagem electrónica de parabéns no final da leitura

de apenas uma página de um qualquer e-book; em que chefes de estado comunicam com tecnologias limitadoras da escrita e em que a crítica de arte, ou desapareceu ou está escondida, substituída por jornalismo aparentemente cultural e, no entanto, cada vez menos. Especializado que se encontra em atribuir estrelas que substituam as palavras.

Neste tempo em que as imagens estão tão próximas de se afirmarem como a nova pandemia global e, assim, atingirem o seu grau zero de significação o que significa esta discussão proposta pela autora?

Aparentemente trata-se de um separar de águas, de uma enérgica força para introduzir a dissensão, mesmo que, de forma politicamente incorrecta. Ainda bem, diremos nós. Mas, também, uma espécie de chamada de atenção para todos os que, com as melhores intenções – que como sabemos, não nos servem de nada nestas práticas – se propõem a intervir politicamente a partir de uma possibilidade que se afirma impossível. A arte e as obras que as compõem ou se afirmam como tal ou, então, introduzem-se no meio lamacento do didactismo que lhes retira a sua condição fundamental: a sua inequívoca singularidade e opacidade. Razão talvez tivessem os situacionistas, nos anos sessenta, quando afirmavam que a arte teria terminado e que a solução seria avançar para a política. Sabemos o quanto isso é difícil ou mesmo impossível porque, sabemos, também, que para os artistas o fazer saber da arte é uma necessidade da qual podemos, mas não queremos desistir.

Fernando José Pereira, Fevereiro 2020

Qual é o conteúdo e a forma da arte progressista quando o modelo vanguardista de crítica foi neutralizado pelas indústrias culturais, a credibilidade na ideia comunista e num projeto alternativo ao império se desvaneceram e agora o Estado subsidia e produz arte útil para os seus próprios fins? Como funciona a relação entre a estética e a política na era da pós-política? Como é a “arte de sucesso” nos nossos dias, qual é o paradigma que segue? Na continuidade deste texto irei tentar dar resposta a estas questões.

No romantismo, quando se começa a teorizar a estética, a arte é desinteressada e o belo ou o que denota prazer não têm um propósito. Segundo Kant, o belo contrasta com o bom, o qual sim, tem um fim moral. Por isso, a “arte de sucesso” (ou bela) é desinteressada e distinta do moralmente bom. Com o modernismo, a boa arte é autónoma e a asserção da autonomia estética é dirigida contra as instituições (academias, organismos oficiais de cultura, aparelho educativo, estado e instrumentos religiosos de controlo, partidos políticos e movimentos), do mesmo modo que contra o mercado.

Nos anos sessenta, ocorreu um debate entre Jean-Paul Sartre e Theodor Adorno sobre a relação entre a estética e a política, centrado no papel que poderiam ter os intelectuais e os artistas nos processos políticos. Segundo Sartre, a atividade intelectual era subsidiada por e criada para a burguesia, motivo pelo qual deveria ser autónoma do trabalho militante. Numa entrevista dessa década, dá o exemplo de estar sentado, durante o dia, a escrever o seu livro sobre Flaubert e pela tarde, empurrado pela sua “consciência infeliz”, ir dar um discurso aos operários na fábrica da Renault. Sartre enfatizava a necessidade de separar o discurso literário do político, uma vez que, para ele, eram domínios distintos. Para Adorno, a estética deve ser politizada. De acordo com Walter Benjamin, a boa arte e literatura devem ser progressistas, não só a nível formal, mas também politicamente. Isto quer dizer que a produção estética deve afastar-se da propaganda ideológica. Em vez de transmitir mensagens políticas diretamente, a arte politizada deve ter em conta o seu estatuto de heteronomia (porque a arte não é autónoma), tendo como meta a ambiguidade e a complexidade. No âmbito desta discussão, os artistas tentaram fazer uma ponte entre a estética e a política com a realização de experiências distintas com conteúdos e formas progressistas.

Com a queda do designado socialismo e o advento da globalização (incluindo a globalização das indústrias culturais), a “politização” na arte mudou radicalmente. As indústrias culturais surgem com o pós-modernismo, quando a produção estética é integrada na produção geral de mercadorias. Para Adorno, as indústrias culturais implicam a subsunção (a incorporação) do trabalho cultural ao capitalismo. Ao mesmo tempo, a esfera autónoma da cultura é dissolvida e a cultura começa a expandir-se prodigiosamente por todo o campo social, o que implica a chegada do pós-modernismo, anunciando, assim, o fim do modernismo e, consequentemente, o fim da autonomia da arte. Se o modernismo canónico se concebia a si mesmo como autónomo, no sentido de produzir uma “distância crítica” com respeito às instituições e à hegemonia – as condições da sua própria existência –, para Fredric Jameson, as indústrias culturais abolem a referida distância, juntamente com a autonomia da esfera da cultura. Assim que a distância crítica começa a definir-se como a “ideologia” do modernismo, é admitido o facto de que as obras de arte são mercadoria como qualquer outra.

Neste novo contexto de industrialização e globalização da cultura, e quando é impossível criar uma distância entre a arte e as suas próprias condições de produção, quais são as implicações na politização da arte? Isto, tendo em conta que a subsunção da autonomia crítica da arte às indústrias culturais não implicou o fim da relação entre a política e a estética. A crítica institucional, as políticas da identidade, o pós-colonialismo, o testemunho, a contra-memória, a contrainformação, a estética relacional ou de participação, a arte social ou de intervenção site-specific (específica de cada lugar) e a descolonização são algumas das diferentes direções que tomou a politização na arte. Poderia, inclusive, afirmar-se que, com a globalização, a arte começou não só a operar dentro dos regimes políticos e a ter conteúdo político e crítico, como também a ser “útil”. Segundo Nato Thompson, se a pergunta que se faz à arte moderna é: “Is it art?” (“É arte?”), agora é substituída por: “Is it useful?” (“É útil?”).

Perante a fragmentação da paisagem política, a ausência de um projeto de organização autónoma dos cidadãos comuns, a dissolução da solidariedade e consequentemente da capacidade de organização política pela alienação urbana e perante o que é chamado de “pós-política” (conceito que brevemente passarei a explicar), porque é que chegamos a uma situação na qual a cultura

é convertida num espaço para imaginar a mudança política? Talvez nos apercebamos de que a situação, no geral, está tão má que, por não vermos horizontes futuros, estamos tão desesperados que instrumentalizamos a cultura para procurar uma mudança ou uma solução política. Também pode ser que não possamos falar ou fazer outras coisas. De certo modo, o campo da cultura converteu-se na última, ou na única, manifestação da esfera pública que nos resta. As esferas públicas (teorizadas por Hannah Arendt e Jürgen Habermas) existem conceptualmente nas sociedades modernas, são constituídas por ações políticas comunicativas e são o espaço no qual se manifestam as comunidades políticas. A esfera pública é um nó de representações comuns que responde a problemáticas de base e de diálogo dos representados. É o lugar da partilha da representação e onde aparecem os cidadãos, enunciando temas do seu próprio interesse. Por isso, as esferas públicas também são o espaço da dissensão e o cenário das democracias, as mediadoras entre o governo e a sociedade. Nas democracias neoliberais, a esfera pública materializa-se na infosfera (ou o sítio virtual, aquilo que reúne o sensível: Internet, meios de comunicação em massa, o campo audiovisual na sua totalidade), mas é instrumentalizada pelo neoliberalismo para se converter em montra do antagonismo e dar visibilidade às privações das minorias, negando os próprios limites que são inerentes à democracia e aos mecanismos de exclusão, e perpetuados pelo neoliberalismo. Ao ter como objetivo dar visibilidade às minorias, aos antagonismos e tensões sociais, a democracia transforma-se na única meta da ação política. Esta forma de politização pressupõe que deslocar símbolos pode contribuir para desestabilizar ou mobilizar as pessoas, oferecendo ferramentas para montar articulações que poderiam habilitar objetivos políticos específicos. Em consequência disso, a produção semiótica e cultural tornou-se inseparável da política. Segundo Jodi Dean, esta condição é designada de “pós-política”¹. Com a pós-política, o objetivo da política é alcançar uma visibilidade para além da organização política, mas, agora sob às condições da pós-verdade. A pós-verdade é uma situação que define a nossa esfera pública pós-política, que implica que os factos objetivos são

¹ Jodi Dean. *Politics Without Politics*. Parallax, 15:30, 20-36.

agora menos importantes para dar forma à opinião pública do que apelar à emoção e à crença pessoal. Como exemplos, podem referir-se os seguintes: a resposta do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, perante o discurso da ativista ambiental Greta Thunberg nas Nações Unidas: “She seems like a very happy young girl looking forward to a bright and wonderful future” (“Ela parece ser uma jovem muito feliz à espera dum futuro brilhante e maravilhoso”); quando em 2017, na Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas (COP 23) em Bona, o Governador da Califórnia, Jerry Brown, perante os manifestantes que se encontravam a exigir a paragem da extração de gás de xisto nas suas terras por fraturamento hidráulico (fracking), interrompendo o seu discurso com o lema: “Leave it on the ground!” (“Deixem-no no solo!”), referiu: “Let’s put you in the ground” (“Coloquemos-vos antes a vocês em baixo”); ou quando em abril de 2019, o jornalista Jorge Ramos confrontou o presidente do México, Andrés Manuel López Obrador, com o número de homicídios nos quatro meses da sua administração. Segundo Ramos, os homicídios aumentaram no país, mas o presidente negou tal facto e solicitou que comparasse os seus números com os de um gráfico que tinha apresentado no Palácio Nacional, fazendo uma distinção entre “os meus” e “os teus”² números. A estratégia de comunicação do Presidente Donald Trump é semelhante à do Presidente Andrés Manuel López Obrador, uma vez que ambas partem da disseminação, no espaço público, da emoção e da crença pessoal, sendo por isso que as suas declarações acabam por obter mais relevância que a dos factos reais. Desta forma, são geradas as shit-storms (tempestades de merda), cujo efeito secundário é o desmoronamento paulatino da fiabilidade das fontes de autoridade e do discurso público.

Neste contexto, as indústrias culturais tomaram, gradualmente, o lugar da esfera pública. Como já vimos, a forma como se mediou o “sucesso da arte” foi mudando: com o romantismo, a boa arte é bela e “desinteressada”; com o modernismo, a arte de sucesso salvaguarda a sua autonomia com um mecanismo crítico em oposição às instituições e à sociedade. A nossa, é a era da arte

²Jannet López Ponce, Milenio 12 de abril de 2019, disponível na Internet: <https://www.milenio.com/politica/jorge-ramos-confronta-amlo-cifras-homicidios-libertad-expresion>

útil, subsumida às indústrias culturais como mercadoria, podendo, assim, falar de três grandes nichos de mercado nas indústrias culturais (que, repito, assumiram o papel da esfera pública, também funcionando como montras da saúde democrática do país). Em primeiro lugar, está a arte que dá visibilidade ao dano colateral da globalização e funciona como “contra-informação”, contra-hegemonia ou “contra-memória”. Em segundo, está a crítica institucional, baseada na tomada dum postura política perante a infraestrutura da arte. Em terceiro, está a arte participativa, colaborativa, relacional e comunitária. Também é conhecida como práticas sociais ou de intervenção e posiciona-se contra o espetáculo e a mercantilização da arte pelas indústrias culturais. Este género de arte procura formas para avaliar a alienação e reconstruir o tecido social, assim como explorar formas de emancipação mais além da luta de classes e a partir do comum. Muitas vezes, são exibidos os registos documentais das ações participativas, mas, em geral, esta forma de arte procura escapar ao mercado e está ligada ao ativismo social. A diferença está entre os artistas que questionam ou criticam o mundo e os que “fazem” o mundo; trata-se dumha diferença ontológica entre uma arte de representação, que procura apresentar o resultado da emancipação política, e da arte militante, que cria mudança emancipatória através da sua própria apresentação, supostamente conectada a uma ideologia incompatível com o capitalismo neoliberal, tendo o objetivo de criar contingências concretas e solidariedades específicas. Esta arte é a-disciplinar e pós-identitária, reflexiva e experimental, e envolve-se em lutas locais ou específicas do artista, representando distintos interesses políticos e ideológicos ligados às ONG, aos movimentos ou lutas sociais.

Porque é que agora a arte “com sucesso” é útil? Para mim, este desenvolvimento estético é inseparável do neoliberalismo. Com o neoliberalismo, todos os aspetos da existência parecem ter adotado uma dimensão transacional e isto coincide com a transformação “útil” da arte. A necessidade percebida de intervenção na paisagem social deu à arte o fardo de tornar-se útil, num contexto muito diferente àquele que deu lugar ao debate entre Adorno e Sartre. Talvez isto se deva a que com o neoliberalismo, além de se normalizar o estado de exceção e de se envolver numa sociedade completamente alienada, na qual a solidariedade é substituída pela concorrência do darwinismo social, encontramo-nos num

estado de constante negociação, monetarização ou de obtenção de mais-valias. De certa forma, ao devir útil, a arte negoceia a sua própria legitimidade no regime neoliberal. Por exemplo, no nosso país (México), no qual a desigualdade é avassaladora, a arte é chamada a ser útil moralmente e começa, de forma preocupante, a fazer-se indistinguível da linguagem oficial. Isto é, o atual regime é anti-intelectual e não tolera a crítica, mas consome arte útil no mercado das indústrias culturais ao chamar artistas e intelectuais a intervir diretamente no aparelho de Estado. Como exemplos: o exercício transversal de juntar o cabaré com o senado, a performance com a enunciação política e as lições de civismo com a moral da Senadora Jesusa Rodríguez. As suas ações recentes são representativas da nova função dos intelectuais no México: a de resolver a contradição de serem artistas (sem subsídio público) e de exercerem como ativistas, voz radical e progressista desde as linhas de poder³. Isto é devido a que, agora, “criticar do interior da bolha da arte” está mal visto, porque os intelectuais e artistas devem ser úteis ao interiorizarem-se na realidade do lado do poder e participar “a partir do interior” para resolver temas como os desaparecidos, feminicídios, corrupção, violência e a rotura do tecido social. Segundo a Senadora Rodríguez, colocar os artistas a trabalhar numa agenda para resolver os problemas do país supõe a reconversão da “máfia no poder” para “a magia” no poder⁴.

Quando é esperado que a produção estética preencha os buracos deixados pelo Estado neoliberalizado, por delegar e subcontratar a sua função social, e que os artistas se convertam em trabalhadores sociais (sem salário); quando a crítica está mal vista e a esfera cultural está polarizada, o que fazer? Para construir uma proposta de paradigma de arte que pudesse estar ligada a processos sociais e políticos, mas sem ser instrumentalizada pelos poderes neoliberais, vou fazer uma genealogia da arte a partir de 1989, contextualizando a mudança participativa e as indústrias culturais, referindo casos de estudo (alguns problemáticos) e vou concluir com a explicação de como a arte se converteu tanto num

³ Conferência magistral de Jesusa Rodriguez no Encuentro del Hemispheric Institute 2019, em 10 de junho de 2019, disponível na Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=TwdKg31W0Jc>

⁴ Conferência magistral de Jesusa Rodriguez no Encuentro del Hemispheric Institute 2019, em 10 de junho de 2019, disponível na Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=TwdKg31W0Jc>

campo de experimentação, para juntar saberes e imaginar futuros, como num substituto da esfera pública em ruínas.

1. A estética globalofóbica e os Tactical media

Com a queda da União Soviética em 1989, o horizonte político do socialismo desvaneceu-se. O comunismo foi uma promessa, uma utopia, uma construção intelectual e uma visão política. No século XX, o socialismo ocorreu como um evento na história e como uma experiência desastrosa, ao manifestar-se em ditaduras totalitárias. Por isso, a ideia comunista deixou de influenciar o âmbito da ação política⁵. Quando as políticas neoliberais começaram a ser implementadas e acordos de comércio internacional foram assinados por todo o mundo, em meados dos anos 90, surgiu o movimento globalofóbico, em oposição às reformas neoliberais e em luta por comércio justo, desenvolvimento sustentável, direitos humanos e responsabilidade corporativa. Este movimento foi a primeira tentativa de uma resposta ao caos do sistema mundial que surgiu depois de 1989. Dentro deste quadro, ativistas anti-capitalistas criticaram os fracassos da governação neoliberal, o capitalismo e a globalização corporativa, assim como o facto de as corporações multinacionais terem adquirido mais e mais poder político desregulamentado, através de acordos de comércio e da liberalização dos mercados financeiros. Os protestos contra a globalização foram organizados em redor das reuniões dos líderes mundiais, com especial notoriedade em Génova, Itália, em 2001 e em outras reuniões internacionais como o Fórum Social Mundial em Porto Alegre, Brasil, nesse mesmo ano. A subjetividade política do movimento foi teorizada por Michael Hardt e Antoni Negri, que cunharam o termo “a multitude”, que é um ser social formado no não-lugar do capitalismo, uma rede descentrada de células múltiplo-singulares que existe dentro do Império e que produz, de forma imanente, “o comum”, que é também a substância da multitude, a condição e o fim da produção (o lugar de geração de mais-valia). A multitude existe dentro do reinado

⁵ Boris Groys, *The Post-Communist Condition*, disponível na Internet: <http://becoming-former.tumblr.com/post/262880375/the-post-communist-condition-boris-groys-the>

imperial do biopoder, que é uma forma de controlo social que regulamenta e administra a vida desde o interior, estendendo-se à consciência, aos corpos e à totalidade das relações sociais. O programa revolucionário marxista prescrevia tomar o poder e os meios de produção, mas, para Hardt e Negri, a tarefa da multitudine é democratizar os comuns, explorar as redes de produção social para atingir autonomia e minar a soberania do biopoder.

Em paralelo com o movimento globalofóbico, a produção artística voltou-se para a política anticapitalista, caracterizada pela interdisciplinaridade e pela adoção dum vasta gama de posições contraculturais, associações políticas e a meta de criar zonas autónomas, ainda que fosse simbolicamente. Como exemplos, temos os coletivos de arte a produzir intervenções contra-informativas, didáticas e simbólicas, ou ações diretas contra o capitalismo na esfera pública, tais como: REPOHistory, Group Material, Wochens Klausur, Colectivo Cambalache, Las Agencias (Yomango, Prêt-a-porter, etc.), Ne pas plier, Haha, the Yes Men, Superflex, Mejor Vida Corporation, The Center for Land Use Interpretation, Raqs Media Collective, Chto Delat, etc. Nessa época, também surgiram os tactical media com estratégias como ataques a servidores ou protestos digitais. Esta forma de ativismo criativo durou até que, depois do 11 de setembro, foi implementado um sistema integrado de meios digitais, tornando a clandestinidade impossível, uma vez que foi criminalizada esta forma de ataque⁶. Posteriormente, a arte e o ativismo globalfóbicos e anticapitalistas foram criticados por carecerem dum programa político ou por terem o vago programa de usar o imperialismo contra ele próprio. As limitações da agenda globalofóbica ficam claras numa das ações realizadas no âmbito do coletivo Las Agencias: Yomango, um projeto artístico espanhol de desobediência civil e social que procurava apropriar-se das mercadorias disponíveis no mercado e desejadas pela população. Concebida para facilitar a redistribuição dos comuns, a ação ocultava a divisão internacional e, por conseguinte, imperial do trabalho e das condições de produção e de intercâmbio das mercadorias, das quais os participantes se apropriaram. De certo

⁶ Sholettte, Gregory. "Art Out of Joint: Artists' Activism Before and After the Cultural Turn". The GULF High Culture/ HArD Labor. Ross, Andrew (para Gulf Labor). OR Books. Nova Iorque e Londres. 2015. p. 80.

modo, o fracasso do movimento globalofóbico e anticapitalista é devido às consequências culturais da globalização. Quer dizer, o núcleo da globalização é a disseminação global da cultura de massas americana, a qual desencadeou a extinção das culturas locais, somente agora ressuscitáveis sob a sua forma “disneyficada”. A expansão da cultura americana de massas andou de mãos dadas com a globalização do Modernismo Ocidental como a língua franca da arte contemporânea, resultante do esvaziamento da pós-modernidade como categoria temporal e crítica, e da sua substituição por uma modernidade globalizada, singular e internamente diferenciada⁷. O movimento globalofóbico também se desvaneceu antes que o programa neoliberal que o tinha desencadeado se manifestasse como o regresso à ordem militar, moral e religiosa, ocultando a crítica contra a globalização e manifestando-se na intensificação da expansão capitalista, segurança corporativa, medidas drásticas para cercar as liberdades dos cidadãos e, sobretudo, com um investimento sem precedentes na produção cultural e com “tolerância repressiva”⁸. Neoliberalismo: política económica retrógrada e contra o interesse comum que instaurou o domínio plutocrático e corporativo com programas culturais progressistas, dando lugar a um florescimento, nunca visto, das indústrias culturais globais.

2. A política do mundo da arte e a política de resistência

Existe outro nicho na produção estética politizada a partir da premissa que a infraestrutura é inseparável da obra de arte e que, portanto, a autonomia moderna da arte é falsa. Consiste na crítica institucional dos anos 70, 80 e 90 que abrange práticas de artistas que se dedicaram, tanto a elucidar os discursos por detrás de certas escolhas de exposição e coleção, como também a colocar, em cima da mesa, preocupações acerca do subsídio das artes, tais como as Guerrilla Girls ou Andrea Fraser. Outro exemplo é o vídeo de 2013, Is the Museum a Battlefield? (É o museu um campo de

⁷ Osborne, Peter "The Postconceptual Condition or, the Cultural Logic of High Capitalism Today". Radical Philosophy 184 (March/April 2014), p. 19. Akin to what Nicolas Bourriaud termed the "Altermodern" in his Altermodern. Tate Publishing. Londres. 2009.

⁸ Brian Holmes, Continental Drift. p. 741.

batalha?), no qual Hito Steyerl estabelece uma ligação, de forma eloquente, entre um invólucro de bala, encontrado num campo de batalha contra os Curdos na Turquia, com o Complexo Industrial Militar de Museus, revelando os laços entre a indústria do armamento, as corporações transnacionais, a starchitecture (edifícios desenhados por arquitetos prestigiados) e as bienais globalizadas. Uma forma de crítica institucional mais recente consiste nas mobilizações para questionar as condições de produção, exibição e distribuição da arte que foram para além do domínio formal, para se converterem em ação política e mobilização coletiva. Uma vez que, agora, os produtores culturais se inclinam, cada vez menos, a separar criatividade, sedes de exposições e patronos que apoiam à arte, tem havido uma onda de rejeição da credibilidade de certos patronos que subsidiam a arte para limpar crimes ou fazer branqueamento de capital⁹. Como exemplo, o movimento Occupy the Guggenheim, por iniciativa de Gulf Labor, consistiu numa mobilização para protestar contra as condições dos trabalhadores que construíram o Guggenheim em Abu Dhabi e os salários dos vigilantes dos museus nos Guggenheim de Nova Iorque e Veneza (2015). Nestas últimas semanas¹⁰, ocorreram protestos no exterior do Museu de Arte Moderna (MoMa) de Nova Iorque para exigir que se removesse Steven Tananbaum do Conselho Diretivo, uma vez que a sua empresa, GoldenTree Asset Management, era detentora de 2,5 mil milhões da dívida de Porto Rico. Com cartazes com o lema “#CANCELTHEDEBT” (cancellem a dívida), os ativistas encheram o átrio até que foram detidos pela polícia. Importa referir, aqui, os protestos no Guggenheim, no MET, no Louvre e outros museus do mundo, encabeçados pela artista Nan Goldin, que denunciaram a relação das instituições com a família Sackler, donos fundadores da Purdue Pharmaceuticals, responsáveis pela crise da dependência dos opiáceos. Pode observar-se que a ideologia ou os métodos dos protestos não são consistentes e que, no geral, os Conselhos Diretivos de cada museu estão saturados de bilionários que construíram as suas fortunas com contratos de defesa, extração de combustíveis fósseis, farmacêuticas e outras

⁹ Global Ultra Luxury Fashion, G.U.L.F. “On Direct Action: An Address to Cultural Workers”. The GULF High Culture/ Hard Labor. Andrew Ross (para Gulf Labor). OR Books. Nova Iorque e Londres. 2015. p. 134.

¹⁰ A autora refere-se a finais de 2019 (N. do T.)

práticas alheias ao interesse comum. Quando a politização na arte adota esta forma de crítica institucional, implica assumir uma posição, fazer exigências, boicotar, sendo muito diferente das práticas sociais ou politicamente comprometidas que usam o mundo da arte como um território estratégico para a discussão e a experimentação com formações políticas.

3. A Relacionalidade e a arte do resgate

Paralelamente à agenda globalofóbica e à crítica institucional, existe outra vertente na produção artística que procurou experimentar com formas distintas de coletividade e organização comunitária, para além da identidade ou dos processos de identificação produzidos pelos Estados-Nação. Por exemplo, existe a arte relacional, que foi o catalisador de congregações de comunidades transitórias para reviverem as relações sociais e atuarem contra a alienação capitalista. Esta forma de arte foi introduzida por Nicolas Bourriaud. De acordo com este autor, a arte relacional concebe o público como uma comunidade e desdobra-se no campo das interações humanas para a elaboração coletiva de significado. Em vez de terem uma agenda “utópica”, os artistas relacionais procuram encontrar soluções provisórias no aqui e no agora, e é por isso que as obras de arte insistem em serem usadas em lugar de contempladas. A versão da arte relacional de Claire Bishop é designada “de participação”. Bishop posiciona o antagonismo como o núcleo da criação de situações onde os membros do coletivo se confrontam no desenho dos limites da capacidade da sociedade em constituir-se completamente a si própria, colocando, assim, a democracia em cena¹¹ (As confrontações de Santiago Sierra ou Thomas Hirschhorn). Também existem as “práticas dialógicas”, exemplificadas pelo trabalho de Suzanne Lacy, a qual reúne uma gama de pessoas diversas (por exemplo: estudantes do secundário, polícias e os média), apropria-se dos dispositivos nos quais estas pessoas diversas normalmente se relacionam e os reconfigura

¹¹ Como en las confrontaciones de Santiago Sierra el Bataille Monument de Thomas Hirschhorn's para Documenta 11. 2002.

para criar espaços transversais de diálogo¹².

Poderíamos considerar as práticas estéticas relacionais, participativas ou dialógicas como sendo experiências com novos modelos de organização social e política, os quais surgiram perante a fragmentação, alienação e destruição do tecido social, consequência da reconfiguração das relações sociais trazidas pela globalização, sendo estes o darwinismo social e a xenofobia contra os migrantes. Estas práticas demonstram como a arte se converteu numa forma de atividade experimental que se dissimula, de maneira transversal, com o mundo, escapando para outras disciplinas, dispositivos e regimes, com o propósito de abranger preocupações sociopolíticas. Um exemplo recente consiste no trabalho de Lorena Wolffer. Mesmo que Wolffer tenha trabalhado durante anos sobre a violência de género, um dos aspectos que desenvolveu no seu trabalho recente foi experimentar com formas de tornar pública a enunciação de agentes que são silenciados pela hegemonia. Uma dessas experiências foi quando, em 2016, com a colaboração de uma equipa de trabalho, realizou entrevistas a moradores de distintos bairros de Acapulco, Guerrero, México, assediados pela violência. Nas entrevistas perguntou como se sentiam a viver e circular na cidade com os níveis de violência extremamente elevados que esta registava. O objetivo da artista era divulgar as respostas das pessoas em faixas e cartazes por toda a cidade de Acapulco. O projeto foi censurado por agentes anónimos (a artista sofreu ameaças e teve de sair com rapidez de Acapulco) o que deixou evidente que a primeira exigência da “violência” é a possibilidade de expressão e, consequentemente, do comum e da possibilidade da esfera pública. Também vale a pena referir o projeto Movimiento Migrante Internacional de Tania Bruguera, que foi iniciado em 2010 e concebido como um movimento social e político. A obra consiste numa sede em Corona, Queens, Nova Iorque, onde é construída uma comunidade de migrantes, proporcionando serviços legais e sociais, a promoção na participação política, programas de aprendizagem do inglês e diversas oficinas como o desenho ou fortalecimento das políticas

¹² Grant Kester. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press. Los Angeles. 2004.

de género por parte das mulheres. Com esta obra, Tania Bruguera intervém politicamente para abrir, tanto instâncias de regulação e controlo, como a possibilidade de legislação, para, potencialmente, garantir direitos básicos aos migrantes. Para Wolffer e Bruguera a cultura não é só um espaço para dar voz ou visualizar os/as outros/as, senão também para criar potenciais espaços de assembleia, diálogo ou participação política. Ambas as artistas assumem a arte como uma ferramenta política, a política como uma linguagem e a linguagem como um princípio para estruturar a sociedade para além da cooptação dos políticos, das suas linguagens visuais caducas para a sua propaganda. A nenhuma das duas lhe interessa representar um mundo ideal, mas sim contribuir a criar esse mundo ideal.

Uma das questões que surge neste texto é se a arte “útil” se baseia na exploração ou no extrativismo social dos indivíduos que acabam por formar parte da obra da arte. No caso de Wolffer e Bruguera, nego-o rotundamente; Wolffer implementa mecanismos complexos reflexivos para recolher os testemunhos dos indivíduos aos quais dá voz e o compromisso de Bruguera, com os migrantes com os quais trabalha, é a longo prazo. Em ambos os casos, os participantes ficam claramente beneficiados. No entanto, não deixam de existir casos de intervenção problemáticos como La Proyección de Tijuana de Krzysztof Wodiczko para a edição de In-Site do ano 2000. A partir da premissa de que a tecnologia é emancipatória, o artista criou um aparelho com microfones e uma câmara, ligados a uma projeção de dezoito metros de diâmetro. A peça tinha o propósito de dar voz às mulheres que trabalhavam nas maquiladoras¹³ de Tijuana, México. As operárias testemunharam terem sido vítimas de abusos sexuais e laborais, para além de viverem com problemas de disfuncionalidade familiar, alcoolismo e violência. Os seus testemunhos foram projetados, ao vivo, numa praça pública do CECUT (Centro Cultural de Tijuana). Por meio dum mecanismo que pretendia ser libertador, Wodiczko deu visibilidade a estas mulheres com a instalação duma plataforma, a partir da qual puderam denunciar o seu calvário. O sujeito desta

¹³ As empresas de maquiagem (ou maquiladoras) são montadoras de todo tipo, responsáveis por processar produtos importados (isentos de impostos de importação) que devem ser retomados aos produtores de origem. (N. do T.)

intervenção é marginal e explorado, e testemunha desde o lugar narrativo da vítima. As vozes são dirigidas ao poder (virtual) e ao espetador (copresente) como “exceção”, criando um excesso de presença ao fundir a voz e o rosto, interpelando-os ao nível do afeto, a partir do lugar da proximidade absoluta. É evidente que a posição de vítima aliena, precisamente, à vítima, ao transformá-la num instrumento estético dentro dum circuito (cultural) que lhe é alheio, entorpecendo, assim, a subjetivação política.

Outro exemplo que também considero problemático, foi a intervenção de Pedro Reyes, *Palas por pistolas*, que consistiu na organização duma campanha de doação voluntária de armas, para a qual foram realizados anúncios na televisão a convidar os cidadãos a renunciarem a uma pistola em troca dum cupão válido para bens elétricos e domésticos. Com esta ação, Reyes recolheu 1527 armas em Culiacán, México (a peça também foi replicada noutras cidades). As armas foram transportadas para uma zona militar e aí serem esmagadas num ato público. Para dar mais ênfase à sua intervenção, Reyes mandou fundir os pedaços de metal esmagado, com os quais foram fabricadas 1527 pás com uma gravação a contar a sua história. Estas pás foram distribuídas em instituições de arte e escolas públicas, nas quais adultos e crianças plantaram 1527 árvores. Para Reyes, este ritual teve o propósito pedagógico de mostrar às pessoas como um “agente de morte se pode converter em agente de vida”. A premissa pedagógica de Reyes foi inspirada no trabalho de Antanas Mockus, o matemático, filósofo e político colombiano, que foi presidente da câmara de Bogotá, Colômbia, (de 1995 a 1998 e de 2000 a 2003), senador e candidato, em várias ocasiões, a ser eleito presidente do país. Mockus é conhecido pelas suas políticas sociais, tais como: estabelecer mecanismos para que os peões e condutores ridicularizem os que não respeitem as regras de trânsito, “noites sem homens” na cidade e uma série de atos “extravagantes” com mensagens pedagógicas. Exemplo disto foi quando vestiu um colete a prova de balas com uma abertura no coração para dar uma conferência de imprensa enquanto era presidente da câmara, quando levou para o trabalho uma espada cor-de-rosa para combater os mais perigosos e quando fez uma guerra de almofadas na Praça Bolívar. O seu objetivo é mudar a cultura através de atos simbólicos como, por exemplo, proteger a sociedade contra a violência ao permitir às pessoas desabafar a sua raiva reprimida contra um balão, no qual pintaram a cara da

pessoa que mais os tinha ferido. A enorme criatividade de Mockus equivale à sua cegueira perante os mecanismos sistémicos que geram os problemas sociais na Colômbia, do mesmo modo que a obra de Reyes foge à questão do sistema capitalista neoliberal que está por trás da violência no México.

Faço referência a *Palas por pistolas* por tratar-se dum precedente importante na “viragem útil” oficial dos artistas e da produção cultural no país, (México). Evidentemente, Pedro Reyes e Jesusa Rodríguez dedicam-se a atuar, diretamente, sobre as e através das estruturas (corporativas e de governo) já estabelecidas. Também se deve ter em conta que o programa de desarmamento de Reyes ecoa com um ato oficial de Filipe Caldérón (antigo Presidente do México) em 2012 na fronteira com os Estados Unidos, onde esteve debaixo dum outdoor com o lema: “No More Weapons” (“Chega de armas”). “Calderón exige aos EUA que detenham o tráfico de armas com um mural na fronteira”, foi um dos títulos do jornal “La Jornada” de 17 de fevereiro de 2012, cuja capa foi ilustrada com a imagem do presidente a olhar para o outdoor que mandou colocar na fronteira, direcionado para os Estados Unidos, com o lema “No More Weapons”. O outdoor, de 8 metros de altura e 21 de comprimento, foi construído por soldados da Secretaria da Defesa Nacional com recurso a 3 toneladas de armas de assalto que foram confiscadas a criminosos, derretidas e moldadas como tijolos. A ação de Calderón é semelhante à de Reyes, uma vez que ambas tornam pública a eliminação de armas através de rituais paternalistas: são premiados os que doam as armas e castigados aqueles a quem são confiscadas. As duas ações culminaram numa plantação de árvores, simplificando o problema da violência e contribuindo para difundir a cegueira perante as suas reais causas. O gesto de angariar e reciclar armas de assalto para oferecer uma mensagem positiva à sociedade, dentro do atual panorama de violência política, não é mais do que um simples gesto demagógico, cheio de condescendência pedagógica (como as ações de Mockus e, recentemente, de Jesusa Rodríguez). O problema acontece quando se faz crer que a violência pode ser resolvida por meios culturais (como no caso de Mockus ou Reyes), ao apontar o dedo para o norte (como Caldérón) ou ao fundir uma performance com legislação. Talvez a questão a ser colocada não seja o que se fazer ou se será útil, mas sim, que política é subjacente à arte útil perante os desafios da mudança climática, a necessidade de socia-

lizar o capital, de reformar as políticas de emprego, de energia e da saúde, perante a urgência migratória global...

Existe, também, a arte útil fora do circuito oficial com a função de “resgatar” o real, escavar, recuperar o que pode ser salvo das ruínas e dar assistência a bairros e comunidades com o estabelecimento de colaborações com as instituições. Por isso, para o historiador WTJ Mitchell, a vocação atual da arte é refazer literal e simbolicamente o mundo, como uma forma de construir solidariedade social e de imaginar maneiras de viver juntos, diferentes do atual sistema capitalista¹⁴. O exemplo que Mitchell tem em mente é o trabalho de Theaster Gates, o artista que fundou a Rebuild Foundation, dedicada a transformar bairros de Chicago, EUA, ao apoiar o desenvolvimento cultural e ao celebrar a arte. Gates conseguiu angariar cerca de 45 milhões de dólares para revitalizar o sul da cidade e adquiriu mais de 30 edifícios vazios para transformá-los em habitação acessível à classe trabalhadora e em instalações comunitárias para a vizinhança.

Se para WTJ Mitchell a função da arte deve ser reconstruir o mundo e a nossa ligação com ele para o resgatar da ruína, o curador Nato Thompson sugere algo similar: que, em vez de destruir criticamente às instituições, a arte se dedique a gerar “infraestruturas de ressonância” e a facilitar a solidariedade entre as pessoas. A partir da premissa de que a arte em nenhuma circunstância é autónoma, para Thompson o artista deve incorporar na obra a infraestrutura que lhe dá forma, que consiste num conjunto de intercâmbios sociais, práticos, pessoais e económicos, e a partir da igualdade social.

Talvez o sucesso e a credibilidade da arte útil residam em considerar a comunidade como o “contexto social” onde opera o artista e não ao contrário. Ou seja, a intervenção deve ser concebida a partir do contexto que oferece uma comunidade e não ao contrário (como o Movimiento Migrante Internacional de Tania Bruguera), que é o oposto a instrumentalizar uma comunidade como um objeto estético, o qual resulta em obras problemáticas como as de Santiago Sierra, Thomas Hirschhorn, Pedro Reyes ou Krzysztof Wodiczko. Outra crítica que podemos fazer à arte útil

¹⁴ Numa conferência, no March Meeting em Emirados Árabes Unidos, em maio de 2015

consiste na sua incapacidade para se ligar a projetos políticos mais abrangentes, uma vez que os gestos na arte têm tendência a circunscrever a realidade, a ser efémeros (isto é, não têm continuidade porque são consumidos nas indústrias culturais, que raramente subvencionam projetos a longo prazo) e limitam-se ao bem-estar ou melhoria imediatos, sem abordar especificamente os problemas políticos que nos devem ocupar. Nos casos dos gestos simbólicos que procuram gerar uma mudança social, como na obra de Pedro Reyes, é ignorado o facto de que décadas de alienação e violência destruíram a sociedade. Não quer dizer que se duvide das boas intenções dos artistas, o problema é que os gestos não tocam pontos fulcrais das questões que, supostamente, procuram melhorar: em *Palas por pistolas*, a violência tem muito mais a ver com os processos capitalistas e interesses dos EUA no México, do mesmo modo que a posse de armas tem mais a ver com o medo e a segurança do que com os mecanismos culturais de consumo ou condutas “imorais” (ou “bárbaras”) que devam ser corrigidas.

Neste sentido, muita arte útil é caracterizada pela ausência dumha narrativa ideológica contra o capitalismo e pela crença em que “os produtores culturais possam trazer algo de extraordinário às massas pouco privilegiadas, tirando proveito da arte séria”¹⁵. Devemos considerar que a crítica ao capitalismo necessita dumha base social, do mesmo modo que de formas de organização para resistir contra a destruição neoliberal de estilos de vida e experiências em comum. Também devemos ter em conta que, nos nossos dias, o poder está incrustado nos objetos do quotidiano, isto é, o poder é a ordem das coisas: não só é albergado na infraestrutura (física, digital), mas também na forma como funciona, se controla e se constrói¹⁶. Estas formas de poder fazem com que o Estado Nação não dê ouvidos à crítica e que se legitime ao administrar os pedidos dos cidadãos, com recurso à governamentalidade e ao governar de forma diferenciada às povoações (com a militarização de certos territórios e a limpeza de outros). No caos, no qual vivemos, não é certo que a arte útil possa suscitar harmonia, reativar o corpo social, emancipar a linguagem do afeto e a “realidade”, criar ima-

¹⁵ Gregory Sholettte. Art Out of Joint: Artists' Activism Before and After the Cultural Turn. p. 83.

¹⁶ Comité Invisible. A Nos amis. La Fabrique. Paris. 2014. pp. 84-86.

gens mentais, significados partilhados, ou inspirar a imaginação social para combater a alienação extrema, a epidemia de doenças mentais, a devastação generalizada e a impossibilidade da comunicação cara a cara. A arte útil também não serve para imaginar espaços descolonizados de sobrevivência autónoma, ainda que, sem dúvida, o mundo da arte afirmou-se como um lugar reflexivo para elucidar os processos globais de opressão e de despojo, como laboratórios experimentais ou plataformas de organização comunal, terapias coletivas, política especulativa, veículos para dar visibilidade, experiências transversais, de democratização da arte, etc. A arte útil apropriou-se das infraestruturas da arte para experimentar com formas de deslocar a esfera pública da infoesfera e restabelecê-la no centro das relações sociais, que é o seu lugar e o princípio real da organização política.

Segundo esta linha de pensamento, a arte foi, e pode continuar a ser, um laboratório privilegiado para estudar os campos de forças de poder e experimentar com a sociatria¹⁷, terapia e novos modelos de assembleia, organização, intercâmbio e a reprodução da vida e não do capital. A prova do poder da arte é a sua apropriação atual pelo Estado; e ainda que as instituições que criam “infraestruturas de resiliência” não são formas de resistência política, mas sim as sementes para produzir espaços renegados ou “zonas temporalmente autónomas”, espaços auto-determinados por comunidades sob perseguição sistémica, são lugares onde operam regras distintas às quais nos impõe o sistema neoliberal para construir uma forma diferente de estabelecer relações políticas, sociais e económicas; as “infraestruturas de resiliência” são laboratórios para construir espaços autónomos e recuperar as bases imediatas de reprodução social em áreas urbanas. O que está em jogo é a materialização das formas de vida e da sua distribuição no espaço ao organizar e exterminar a vida. No que diz respeito a conteúdos, é urgente consciencializar para as formas injuriosas de interdependência que sustentam o capitalismo, baseadas no extrativismo. Presume-se que a água ou o acesso à energia são direitos e serviços básicos que o Estado

¹⁷ A sociatria é a psicoterapia do comportamento social, que visa o aperfeiçoamento das relações inter-humanas (N. do T.)

deve garantir, não obstante, o custo é a destruição de vidas e de formas de vida da população redundante (ou das vidas que não merecem ser choradas). Por exemplo, na construção duma barragem para que uma área urbana tenha água (um enclave de privilégio), são deslocadas centenas de famílias e é destruído o seu sustento. O custo em vidas do gás de xisto, da industrialização e dos materiais (lítio, coltan) para as mercadorias tecnológicas é muito elevado. É preciso estarmos atentos e ser, sobretudo, céticos perante o aparelho oficial que está a capturar a arte útil para os seus próprios fins, enquanto exponencia o extrativismo e a violência escala por toda a América Latina. Os povos nativos, os habitantes mestiços das zonas rurais, os líderes comunitários e os refugiados económicos e da mudança climática a decorrer estão a viver em situação de sobrevivência e necessitam de mais apoio e solidariedade do que nunca, uma vez que são os que mais padecem da atual escalada de violência em toda a América Latina.

temporalmente autónomas”, espacios auto-determinados por comunidades basado en ejecución sistemática, son sitios donde operan reglas distintas a las que nos impone el sistema neoliberal para construir una manera distinta de establecer relaciones políticas, sociales y económicas; las “infraestructuras de resistencia” son laboratorios para construir espacios autónomos y recuperar las bases imediatas de reproducción social en áreas urbanas. Lo que está en juego es la materialización de las formas de vida y como se distribuyen en el espacio organizando y extermiando la vida. En cuanto a contenidos, es urgente hacer conciencia de las formas injuriosas de interdependencia que sostienen al capitalismo basadas en el extractivismo. Se supone que el agua o el acceso a la energía son derechos y servicios básicos que deben garantizar el Estado, sin embargo, el costo es la destrucción de vidas y de formas de vida de la población redundante (o las vidas que no merecen ser lloreadas). Por ejemplo: al constituirse una presa en vias del gas esquisto, de la industrialización, de los materiales desplazan cíenitos de familias, se destruye su sustento. El costo para que una zona urbana tenga agua (un encalve de privilegio), les (lito), coltan) para las mercancías tecnológicas, es carísimo. Hay que estar atentos y ser sobre todo escépticos ante el aparato que nunció porque son los que más padecen la actual escalada de violencia en todo América Latina.

social, al igual que formas de organización para resistir contra la desestructuración neoliberal de formas de vida y experiencias en común. Debemos tomar en cuenta también que hoy en día, el poder está incrustado en los objetos cotidianos, es decir, el poder es el orden tal) si no también en la manera en que funciona, se controla y se construye⁴. Estas formas de poder hacen que el Estado Nacional sea un blanco sorro a la crítica y que se legitime administrando demandas ciudadanas por medio de las que se legitima administrando gobernanza de manera diferencial a las poblaciones (militares, zando ciertos territorios y limpiando otros). En el caos en el que vivimos, no es seguro que el arte útil pueda inscribir armonía, reactivar al cuerpo social, emanicipar al lenguaje del afecto y la "realidad" y crear imágenes mentales, significados comparativos, inspirar la imaginación social para combatir la alienación generalizada, la epidemia de enfermedades mentales, la devastación extrema, la negligencia autónoma, aunque sin duda, el mundo del arte tampoco el arte útil sirve para imaginar espacios decolonizantes si ha servido como un sitio reflexivo para elucidar los procesos globales de operación y desenso, como laboratorios experimentales o plataformas de organización comunal, terapias colectivas, leyes o políticas especulativa, vehículos de visibilización, experimentos transversales, de democratización del arte, etc. El arte útil se ha apropiado de las infraestructuras de arte para experimentar con maneras de desplazar a la esfera pública de la infomesfera, y reestablecerla al centro de las relaciones sociales que es su lugar y el principio real de la organización política.

⁴ Comité Invisible, *A Nos amis* (París: La Fabrique, 2014), pp. 84-86.

¹³ Gregory Shollette, "Art Out of Joint: Artists' Activism Before and After the Cultural Turn," p. 83.

Debenmos considerar que la crítica al capitalismo necesita una base a las masas poco privilegiadas beneficiándose del arte serio"¹³. Que "los productores culturales pueden trae[r] algo extraordinario de narrativa ideológica en contra del capitalismo y por la creencia en ese sentido, mucho arte útil se caracteriza por la ausencia de "barbaras" que deban de ser corregidas.

Los mecanismos culturales, de consumo o conductas "imorales" en México, la posesión de armas con el miedo y la seguridad, que con más que ver con los procesos capitalistas e tiene mucho que buscan mejorar: en Palas por pistolas, la violencia tiene supone los gestos no tocán puntos nodales de las cuestiones que duele de alienación y violencia destruyen la sociedad. No es que se en la obra de Pedro Reyes, es que ignoran el eco que decadas los gestos simbólicos que buscan generar un cambio social, como mente los problemas políticos que deben ocuparnos. En casos de se limitan al bienestar o mejora inmediata sin abordar concreta- culturales que raramente subvencionan proyectos a largo plazo) y no tienen continuidad porque son consumidos en las industrias artes que tienen a circunscritas la realidad, a ser efímeros (es decir, ligarse a proyectos políticos más amplios porque los gestos en el otra crítica que le podemos hacer a arte útil es que es incapaz de moverse, Thomas Hirschhorn, Pedro Reyes o Krzysztof Wodiczko. Sierra, lo cual resulta en obras problemáticas como las de Santigao tíco, que es lo que instrumentalizar a una comunidad como objeto este- opuesto que ofrece una comunitad de Tania Bruguera); que es lo del contexto que ofrece una comunitad y no al revés (como el Movimiento Migrante International de Tania Bruguera), que es lo no al revés. Es decir, se debe concebir la intervención a partir a la comunidad como el "contexto social" donde opera el artista, tal vez el éxito y credibilidad del arte útil residan en considerar

económicos y a partir de la igualdad social.

Las personas. Partiendo de la premisa que el arte bajo ningún una circunstancia es autónomo, para Thompson el artista debe de un conjunto de interacciones sociales, prácticas, personales y incorporar a la obra la infraestructura que le da forma, que es las personas. "Infrastucturas de resonancia" y facilitar solidaridad entre

ambas hacen pública la purga de armas por medio de rituales paternistas: se premia a los que donan las armas y se castiga a quienes se les confiscaron. Ambas acciones culminaron plantando árboles, simbólicamente el problema de la violencia contra las mujeres, dentro del actual panorama de violencia política, a la sociedad, dentro de asalto para ofrecer un mensaje positivo y reciclar armas de guerra ante sus causas reales. El gesto de propagar la ceguera ante las causas reales. El gesto de condensación no es más que un gesto demagógico lleno de condensación de pedagogía (como las acciones de Moccks y recientemente de Jesúsas Roldriguez). El problema es cuando se hace creer que la pedagogía (como Calderón), o fusionando performance con legislación. Tal caso de Moccks o Reyes), señalando con el dedo hacia el norte (como Calderón), o fusionando performance con legislación. Tal vez la pregunta a hacerse no sea: ¿Qué hacer? O es útil? Sino que Hay también el arte útil fuera del circuito oficial con la función política subyacente al arte útil ante los retos del cambio climático, la necesidad de sociabilizar al capital, de reformar las políticas de empleo, de energía de salud, ante la urgencia migratoria global...; la necesidad de ser resuelta por medios culturales (como en el caso de Moccks o Reyes), señalando con el dedo hacia el norte (como Calderón), o fusionando performance con legislación. Tal vez la pregunta a hacerse no sea: ¿Qué hacer? O es útil? Sino que asistir vecindades y comunidades estableciendo colaboraciones con las instituciones. Por eso, para el historiador WJ Mitchell, la vocación actual del arte es rehacer literal y simbólicamente el mundo como una manera de construir solidaridad social y formas de imaginar vivir juntos de formas distintas al actual sistema de Thesater Gates, el ejemplo que Mitchell tiene en mente es el trabajo capitalista.¹² El ejemplo que Mitchell tiene en mente es el trabajo dedicada a transformar vecindades en Chicago apoyando el desarollo cultural y celebrando al arte; Gates ha logrado recaudar alrededor de 45 millones de dólares para revitalizar el sur de la ciudad; ha adquirido más de 30 edificios vacíos para transformarlos en casas-habitación accesibles a la clase trabajadora y en casas-habitación accesibles a la clase trabajadora y en el mundo y nuestro lazo con el para rescatarlo de la ruina, el curador Nato Thompson propone algo similar: que en vez de destruir criticamente a las instituciones, el arte se avoque a gene-

Plantarón 1527 árboles. Para Reyes, este ritual tuvo el propósito de pedagógico de enseñarle a la gente cómo un “agente de muerte presidió el tránsito de Antanas Mockus, el matemático, Reyes se inspiró en el tránsito de vida”. La premisa pedagógica de pude convertirse en agente de vida”. La premisa pedagógica de y 2000-2003), senador y ha hecho varios intentos por ser elegido filosofo y político colombiano que fue alcaldé de Bogotá (1995-98 Reyes se inspiró en el trabajo de Antanas Mockus, el matemático, pude convertirse en agente de vida”. La premisa pedagógica de Reyes se inspiró en el tránsito de vida”. La premisa pedagógica de pude convertirse en agente de vida”. La premisa pedagógica de presidiente. Mockus es conocido por sus políticas sociales como establecer mecanismos para que los transeuntes y conductores se queden de los que no respetan las reglas del tráfico, para “noches burlescas” en la ciudad y una serie de actos “estraflalarios” con sin hombres”, en la ciudad y una serie de actos “estraflalarios” con mensajes pedagógicos. Por ejemplo: se puso un chaleco antibalas para combatir a los malos e hizo una guerra de almohadas en la Plaza Bolívar. Su objetivo es cambiar la cultura por medio de actos simbólicos, por ejemplo, vacunar a la sociedad contra la violencia permitiendo a la gente desahogar su rabia repudiada contra un globo al que pintaban la cara de la persona que más los había herido. La enorme creatividad de Mockus es equívocable a su ceguera ante el país. Evidentemente, Pedro Reyes y Jesusa Rodríguez se dan tanте en el “griego útil” oficial de los artistas y la producción cultural menciono Palas por pistolas porque es un antecedente importante en el “griego útil” oficial de los artistas y la producción cultural.

Menciona Palas por pistolas porque es un antecedente importante en el “griego útil” oficial de los artistas y la producción cultural.

Los mecanismos sistemáticos que generan los problemas sociales de Colombia, igual que la piedad de Reyes que evade la cuestión del sistema capitalista neoliberal detrás de la violencia en México. Los mecanismos sistemáticos que generan los problemas sociales de Colombia, igual que la piedad de Reyes que evade la cuestión del sistema capitalista neoliberal detrás de la violencia en México. La enorme creatividad de Mockus es equívocable a su ceguera ante el país. Evidentemente, Pedro Reyes y Jesusa Rodríguez se dan tanте en el “griego útil” oficial de los artistas y la producción cultural menciono Palas por pistolas porque es un antecedente importante en el “griego útil” oficial de los artistas y la producción cultural.

Otro ejemplo que para mí es problemático es la intervención de Pedro Reyes Palas por pistolas, que consistió en organizar una campaña de donación voluntaria de armas para la que se hicieron anuncios en televisión invitando a los ciudadanos a reunirse en una pistola para intercambiarla por un cupón válido por once reales y domésticos. Con esta acción, Reyes recogió 1527 armas en Culiacán - la pieza también tuvo interacciones en otras ciudades. Las armas fueron llevadas a una zona militar para que fueran apisionadas en un acto público. Agradeció un twist más a su intervención, Reyes mandó a fundir los pedazos de metal apisonados con lo que se produjeron 1527 palas con un grabado contando su historia. Dichas palas se distribuyeron en instituciones de arte y escuelas públicas en las que adultos y niños

subjectos que acaban formando parte de la obra de arte. En el caso “util” se basa en la explotación o el extractivismo social de los Una de las preguntas que se plantea en este texto es si el arte ese mundo ideal.

Le interesa representar un mundo ideal sino contribuir a crear de los lenguajes visuales cada vez para su propaganda. A ninguna estructurar la sociedad, más allá de la cooptación de los políticos a la política como lengua como un principio para una política. Ambas toman al arte como herramienta política, si no crear potenciales espacios de asamblea, diálogos, participación migrantes de rechazo básico. Tanto en Wolffer como en Bruguera, la posibilidades de legislación para potenciar y regular la cultura es un espacio no solo para dar voz o visualizar a los de inglés y diversos talleres como inglés, dibujos o empoderamiento para las mujeres. Con esta obra, Tamia Bruguera interviene la promoción de migrantes ofreciendo servicios legales y sociales, comunidad en una sede en Coroma, Quesos, donde se construye una consistente en una sede en Coroma, Quesos, donde se construye una en 2010, concibido como movimiento social y político. La obra Movimiento Migrante Interinstitucional de Tamia Bruguera que incluye la esfera pública. Vale la pena mencionar también al proyecto enunciación y por lo tanto de lo común y de la posibilidad de la que lo primero que se lleva “la violencia” es la posibilidad de la amenazas y se tuvo que ir con prisas de Acapulco) evidenciando proyecto fue censurado por agentes anónimos (la artista sufrió represalias de la gente en mantas y carteleras por todo Acapulco. El violencia que registró. El objetivo de la artista era diseminar las viviendo y transitarlo por la ciudad con los artistas niveles de violencia en Acapulco Guerrero, pregonando como se siente en visito en 2016 a los habitantes de distintos barrios asediados por la Por ejemplo, con la colaboración de un equipo de trabajo), entre la enunciación de agentes que son silenciosos por la hegemonía. La violencia de género, uno de los aspectos que ha desarrulado en su trabajo es experimentar con maneras de hacer pública la violencia de género. Aunque Wolffer ha trabajado durante años sobre de Lorena Wolffer. Un ejemplo reciente es el trabajo de proclamas, disertaciones socio-políticas. Un ejemplo reciente de abusar de manera transversal con el mundo fugándose hacia otras disciplinas, disertaciones y regímenes con el propósito de trasladar convirtió en una forma de actividad experimental que se traslada-

3. Relacionalidad y el arte rescatista

En paralelo a la agenda globalofobia y a la crítica institucional, hay otra vertebra en la producción artística que ha buscado experiencias con distintas formas de colectividad organizadas por los Estados-Nación. Esta forma de identificación nitaria más allá de la identidad o los procesos de identificación comunitaria más allá de la identidad o las relaciones sociales de comunidad que fue el catalizador de congregaciones de comunidades transitorias para revivir las relaciones y acudir por Nicolás Borríaud, según quien el arte relacional concibe al público como una comunidad y se desdobra en el campo de las interacciones humanas para elaborar significados colectivamente. En vez de tener una agenda “utópica”, los artistas relacionales buscan encontrar soluciones proveedoras en el aquí y ahora, y es por eso que las obras de arte instistan en ser usadas en vez de ser colección de la creación de situaciones en las que miembros del núcleo de la participación”, y Bishop sitúa al antagónismo como escena la democracia¹⁰ (Las confrontaciones de Santiago Siegra o Thomas Hirschhorn). Están también las “prácticas dialógicas”, variedad de gente diversa (por ejemplo: estudiantes de prepa, ejemplificadas por el trabajo de Suzanne Lacy, quien reúne a una escena la democracia¹¹ (Las confrontaciones de Santiago Siegra o Thomas Hirschhorn). Están también las “prácticas dialógicas”, gentes diversas normalmente se relaciona y los recorridos para crear espacios transversales de diálogo¹².

Podríamos considerar a las prácticas estéticas relacionales, modelos de organizaciones o diálogicas como experimentos con nuevas prácticas, partidarias de diálogos como experimentos con nuevos frágmenos, alienación y desestructuración del tejido social, contra los migrantes. Estas prácticas muestran cómo el arte se cuenca de la reconfiguración de las relaciones sociales tradidas por la globalización que son el darwinismo social y la xenofobia contra los migrantes. Estas prácticas muestran cómo el arte se cuenca de la reconfiguración de las relaciones sociales tradidas por la globalización que son el darwinismo social y la xenofobia contra los migrantes.

¹⁰ Como en las confrontaciones de Santiago Siegra el Baile Monumet de Thomas Hirschhorn's para Documenta 11 (2002).

¹¹ Grant Kester, Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art (Los Angeles: University of California Press, 2004).

entre la industria de las armas, corporaciones transnacionales, instituciones de producción más reciente son movilizaciones para cuestionar las condiciones de producción, exhibición y distribución de arte que han ido más allá del dominio formal para convertirse en acción política y movilización colectiva. Ya que los productores sedes de exposiciones y patrones que separar cretividad, culturales ahorra se inclinan menos y menos a separar cretividad, una ola de rechazo de credibilidad a ciertos patrones que subis- tencia de exposiciones y movilizaciones que separan el Gulf Labor fue movimiento Occupy the Guggenheim de museos en el Guggenheim de Nueva York y Venecia (2015). Estas semanas ha habido protestas afuera los sedes de los guardias de museos en el Guggenheim de Nueva York y Venecia (2015). Estas semanas ha habido protestas afuera del Museo de Arte Moderno exigiendo que se elimine a Steven Meier, en el Louvre y otros museos del mundo encabezadas por la artista Nan Goldin denunciando la relación de las instituciones con la familia Sackler, dueños fundadores Prada, Philippe Starck, que son responsables de la crisis de adicción a opiáceos, ticas, que son conscientes y que en general, los consejos directivos no son conscientes y que en general, los consejos directivos de cada Podemos observar que la ideología o métodos de las protestas no son contrarios de defensa, extracción de combustibles fosiles, museo están saturados de billoñarios que han hecho sus fortunas con farmacéuticas y otras prácticas señas de intereses comunes. Cuando la politización en el arte toma forma de crítica institucional, implica tomar una postura, hacer demandas, protestar, y es muy común a las prácticas sociales o políticamente comprometidas que usan al mundo arte como sitio estratégico para la discusión.

9 Global Ultra Luxury Fashion -G.U.L.F. "On Direct Action: An Address to Cultural Workers," The GULF High Culture-Hard Labor, edited by Andrew Ross (for Gulf Labor) (New York 2015), p. 134.

de masas americana, la cual desató la extinción de las culturas locales a hora solamente resucitables bajo su forma disneyfizada. La expansión de la cultura americana de masas fue de la mano de la globalización del Modernismo Occidental como la lingua franca del arte contemporáneo, que resultó del vaciamiento de la post-modernidad como categoría temporal y crítica y su reemplazo por una modernidad globalizada, singular e internacionalmente diferenciada⁷. El movimiento globalofílico también se desvaneció antes de que el programa neoliberal que lo desató se manifiestara como el regreso al orden militar, moral y religioso encubriendo la crítica contra la globalización y manifiestándose en la intensificación de la expansión capitalista, seguridad corporativa, mediadas drásticas para cercar las libertades de los ciudadanos y sobre todo, con una inversión sin precedentes en la producción cultural y con "tolerancia represiva". Neoliberalismo: política económica retrograda y en contra del interés común que instaura la dominación plutocrática y corporativa con programas culturales progresistas dando lugar a un foro cívico sin precedentes de las industrias culturales globales.

Existe otro nicho en la producción estética politizada partiendo de la premisa que la infraestructura es inseparable de la obra de arte y por lo tanto, que la autonomía moderna del arte es falsa. Se trata de la crítica institucional de los 1970s, 1980s y 1990s, y que arte y cultura tienen que la crítica instucional de los 1970s, 1980s y 1990s, y que trata de la crítica institucional de los 1970s, 1980s y 1990s, y que artes sobresalieron como las Guerrilla Girls o Andrea Fraser. Otro ejemplo es el video Is the Museum a Battleground? (2013), en el que Hito Steyerl conecta de forma elocuente un casquete de bala con el Complot Industrial Militar de Museos revelando los lazos entre "Altermodern", en sus Altermodern (London: Tate Publishing, 2009).

⁷Peter Osborne, "The Postcolonial Condition or, the Cultural Logic of High Capitalism" (2001); Brian Holmes, "Continent Drift," p. 741.

de producción, pero para Hardt y Negri la tarea de la multitud es democratizar a los comuneros, explotar las redes de producción social para lograr autonomía y sacar a la soberanía del biopoder. En paralelo al movimiento globalofobico, la producción artística giro hacia la política anti-capitalista, caracterizada por la interdisciplinariedad y la adopción de un amplio rango de posiciones contra-outrurales, asociaciones políticas y la meta de crear zonas autónomas, aunque fuera simbólicamente. Ejemplos son colectivos de arte produciendo intervenciones contra-informativas, didácticas y simbólicas o acciones directas en contra del capitalismo en la esfera pública como: REPOHistory, Group Material, Major Vida Corporation, The Center for Land Use Interpretation, Rags Media Collective, Chito Delat, etc. En esa época surgen otros medios tácticos (o táctical media) con estrategias también los medios tácticos (o táctical media) con estrategias anti-capitalistas que esta forma de activismo creativo duro hasta que después del 11 de septiembre se implementó un sistema integrado de medios digitales, la clandestinidad se hizo imposible porque se criminalizó esta forma de actividad, y luego, el arte y activismo globalofóbicos contra de sí mismo. Las limitaciones de la agenda globalofóbica política o por tener el vago programa de usar al imperialismo en su claras en una de las acciones realizadas dentro del macro del colectivo Las Agencias: Yomangos, un proyecto artístico español desobediencia civil y social que buscaba apropiarse de las mercancías ofrecidas por el mercado y deseadas por la gente. Desechada para facilitar la redistribución de los comunes, la acción globalofóbica de las condiciones de producción se apropió de la división internacional por lo tanto imperial de trabajo que los participantes se apropiaron. De cierta manera, el tráfico del movimiento globalofóbico y anti-capitalista se debió a las consecuencias culturales de la globalización. Es decir, el núcleo de la globalización es la desemianación global de la cultura.

I. Estética globalofónica y medios tácticos (Tactical media)

Con la caída de la Unión Soviética en 1989, el horizonte político del comunismo se habría desvanecido. El comunismo había sido una promesa, una utopía, una construcción intelectual y una visión política; en el Siglo XX el comunismo ocurrió como evento en la historia y como experimento desastrosamente exitoso en dictaduras totalitarias. Por eso, la idea comunista dejó de influenciar el ámbito de la acción política. Cuando comenzaron a implementarse las políticas neoliberales y se firmaron acuerdos de comercio internacional por todo el mundo a mediados de los 1990s, surgió el movimiento globalofónico oponiéndose a las reformas neoliberales y luchando por comercio justo, desarollo sustentable, derechos humanos y responsabilidad corporativa. Este movimiento fue el primero intento de una resuesta al caos del sistema mundial después del '89. Dentro de este macro, activistas anti-capitalistas criticaron los fracos de la gobernanza que corporaciones multinacionales habían adquirido más poder político desregulado a través de acuerdos de comercio y la liberalización de los mercados financieros. Las protestas en contra de la globalización se organizaron alrededor de las reuniones de líderes mundiales, notablesmente en Génova en 2001 y en reuniones internacionales, como el Foro Social Mundial en Porto Alegre, Brasil ese mismo año. La subjetividad política del movimiento fue teorizada por Michael Hardt y Antonio Negri, quienes mencionaron el término "la multitud", que es un ser social formado en el no-lugar del capitalismo, una red des-centralizada de células que administraba la vida desde dentro, extendiéndose a la conciencia, y administra la vida desde dentro, extendiéndose a la conciencia, y administraba la vida desde dentro, que es una forma de control social que regularía la producción (el lugar de la multitud y la condición "lo común", que es también la sustancia de la energía). La multitud existe dentro del reína de la revolución marxista prescribia tomar el poder y los medios revolucionarios y a la totalidad de las relaciones sociales. El programa curioso y a la vida desde dentro, que es una forma de control social que regularía la producción (el lugar de la multitud y la condición "lo común", que es también la sustancia de la energía). La multitud existe dentro del reína de la revolución marxista prescribia tomar el poder y los medios revolucionarios y a la vida desde dentro, que es una forma de control social que regularía la producción (el lugar de la multitud y la condición "lo común", que es también la sustancia de la energía).

⁵ Boris Groys, "The Post-Communist Condition", disponible en red: <http://becoming-former.tumblr.com/post/262880375/the-post-communist-condition-boris-groys-the-post-communist-condition>.

anti-intelectualista y no tolera la criticidad, pero consume arte útil en el mercado de las industrias culturales, llamaando a artistas e intelectuales a intervenir directamente en el aparato de Estado. Esta por ejemplo el ejercito transversal que juntar al Cabaret con el senado, al performance con la enunciación política y a las lecciones de civismo con moral de la Senadora Jesusa Rodríguez. Sus acciones recientes son representativas de la nueva función de los intelectuales en México: la de resolver la contradicción entre artistas (sin subsidio público) y de fungir como activistas, voz radical y progresista desde las línneas de poder.³ Esto se debe a que los intelectuales y artistas deben de ser utilles adenrandose en la cultura, "criticar desde la burbuja del arte", esta mal visto porque resolver temas como los desaparecidos, femicidios, corrupción, violencia y el rasgarimiento del tejido social. Según la Senadora Rodríguez, poner a los artistas a trabajar en una agenda para resolver los problemas del país, supone la reconvención de "la mafía en el poder" a "la magia" en el poder.

³ Conferencia magistral de Jesusa Rodríguez en el Encuentro del Hemispheric Institute 2019 el 10 de junio de 2019, disponible en red: <https://www.youtube.com/watch?v=Twdkg31W0Jc>

⁴ Conferencia magistral de Jesusa Rodríguez en el Encuentro del Hemispheric Institute 2019 el 10 de junio de 2019, disponible en red: <https://www.youtube.com/watch?v=Twdkg31W0Jc>

contra-hegemonía o "contra-memoria", segundo, está la crítica institucional basada en la toma de postura política ante la infarreas-trucción del arte. Tercero, está el arte participativo, colaborativo, mercantilización del arte por las industrias culturales. Este género de arte busca maneras de pillar la alienación y reconstituir el tejido social; también de explorar formas de emanicipación más allá de la lucha de clases y artir de lo común. Muchas veces, se exhiben los registros documentales de las acciones participativas, que cuestionan o critican al mundo y los que "hacen" al mundo; esta ligado al activismo social. La diferencia es entre los artistas pero en general, esta forma de arte busca escapar al mercado y de arte busca maneras de pillar la alienación y reconstituir el tejido social, como una práctica política como prácticas sociales o de intervención, y se posiciona en contra del espectáculo y las relaciones culturales. Este género de intervención se conoce como prácticas sociales y se posiciona en contra del espectáculo y las relaciones culturales.

En el que la desigualdad es apabullante, el arte es llamado a ser útil moralmente y comienza, de manera preoccupante a hacerse en el que la desigualdad es apabullante, el arte es llamado a ser útil moralmente y comienza, de manera preoccupante a hacerse en el régimen neoliberal. Por ejemplo, en nuestro país maición en el régimen neoliberal. Por ejemplo, en nuestro país cierta manera, al devener útil, el arte negocia su propia legitimidad en la sociedad de extracción de plusvalía. De acuerdo a la que la solidaridad se sustituye por la competencia alienada en la que la afincia en una sociedad completamente estada de excepción y se afincia en el paisaje social que debe a que con el neoliberalismo, además de que se normaliza el al que dio lugar al debate entre Adorno y Sartre. Tal vez esto se da al arte la carga de hacerse útil en un contexto muy distinto a la mercancía necesidad de intervención en el paisaje social que ha dimension transaccional y esto coincide con el giro "util" del arte. todos los aspectos de la existencia parecen haber tomado una estética es imparable del neoliberalismo. Con el neoliberalismo estético ahora el arte "exito" es útil? Para mí, este desarrollo movimientos o luchas sociales.

emoción y a la creencia personal. Por ejemplo: La respuesta de Trump al discurso de Greta Thunberg en las Naciones Unidas: "She seems like a very happy young girl looking forward to a bright and wonderful future", o cuando en 2017 el Gobernador de California Jerry Brown declaró delante de los manifestantes exigiendo parar la extracción de gas esquisto en sus tierras (fracking) en la Conferencia de Cambio Climático de la ONU (COP 23) la consigna: "Leave it on the ground". Brown declaró: "Let's put Bonn, cuando manifestantes interrumpieron su discurso con el presidente Andrés Manuel López Obrador en abril con la cifra de homicidios en los cuatro meses que llevaba su administración. Según Ramos, los homicidios aumentaron en el país, pero el presidente Donald Trump se paró a la del Presidente Andrés del Presidente Donald Trump se paró a la del Presidente Andrés poroso sus declaraciones acabando con la habilidad de las fuentes de desinformación de la fabricación de las fake news es el desmoronamiento paulatino de la credibilidad de las fuentes hechos reales. Así se generan shit-storms, cuyo efecto secundario es el desmoralizamiento del buen arte es bello y "exitoso", con el moder- romanticismo el lúgar de la esfera pública. Como ya vimos, La manera en la que se ha medido el "éxito del arte" ha ido cambiando: con el mero éxito de la esfera pública. Como ya vimos, La manera en el lúgar de la esfera pública. Como ya vimos, La manera en la que se ha medido el "éxito del arte" ha ido cambiando: con el moder-

En este contexto, las industrias culturales tomaron gradualmente el lúgar de la esfera pública. Como ya vimos, La manera en la que se ha medido el "éxito del arte" ha ido cambiando: con el moder-

En este contexto, las industrias culturales tomaron gradual- colateral de la globalización funciona como "contra-información", esfera pública, también fungiendo como "contra-información" el daño democáratica del país): primero, está el arte que visibiliza el daño en las industrias culturales (que repito, han tomado el papel de mercancía y podemos hablar de tres grandes nichos de mercado critico en contra de las instituciones y de la sociedad. La unión entre el éxito salvaguarda su autonomía con un apoyo nismo, el arte exitoso salvaguarda su autonomía con un apoyo moder-

la situación en general está tan mal, que al no ver horizontes de cultura para buscar cambio o solución política. De cierta manera, el campo de podemos hablar o hacer otras cosas. O puede ser que no futuros estamos tan desesperados que instrumentalizamos a la cultura para convirtiendo en la última o la única manifestación de la cultura se convierte en la cultura que nos quedó. Las esferas públicas teorizadas por Hammah Arendt y Jürgen Habermas existen conceptualmente en las sociedades modernas. Son constituidas por acciones políticas comunitativas y son el sitio donde se manifiestan las comunidades representadas. Es el lugar de la participación de base y de diálogo de los comunes que atiende problemáticas de base y de representación y donde aparecen los ciudadanos enunciando temas de interés y la sociedad. En las democracias neoliberales, la esfera pública y el escenario de las democracias, las mediadoras entre el goberno propio. Por eso, las esferas públicas también son el sitio del disenso sensible: internet, medios masivos de comunicación, el campo neoliberalismo para convertirse en escaparate del antagonismo minoritario, a los antagonismos y tensiones sociales, la democracia por el neoliberalismo. Al tener como objetivo el perpetuado límites a la democracia y las mecanicas de exclusión perfeccionadas y visibilizar las orillas de las minorías, negando los propios y post-política que implica que los hechos objetivos son ahora menos post-verdad es una situación que define a nuestra esfera pública política pero ahora bajo las condiciones de la post-verdad. La post-política es lograr visibilidad más allá de la organización cultural se hizo imposible de la política. Según Jordi Dean, esta condición se llama "post-política". Con la post-política, el objeto-cultural específico. Como consecuencia, la producción semántica y culturas específicas. Como consecuencia, la habilidad para reunirnos para ensamblar articulaciones que podrían habilitar metas políticas establecer o movilizar a la gente ofreciendo herramientas de convivencia en la acción política. Esta forma de se convierte en la única meta de la acción política.

En este nuevo contexto de industrialización y globalización de la cultura, y cuando es imposible crear distinción entre el arte y sus propias condiciones de producción, ¿Cuáles son las implicaciones en la politización del arte? Esto tiene que ver con la subsunción de la autonomía critica del arte a las industrias culturales no implica el fin de la relación entre política y estética. Crítica institucional, políticas de la identidad, post-colonialismo, testimonio, contra-memoria, contra-información, estética relativa, globalización el arte como no solo a operar dentro de reglajes, decolonización, son algunos de los distintos giros que toma la politización en el arte. Podría incluirse afirmarse que con la globalización el arte comienza no tanto de la capacidad de organización política de la alienación urbana, y ante lo que se llama "post-política" (que en un momento lo voy a explicar), por que hemos llegado a una situación en la que la cultura se convierte en un sitio para imaginar al cambio político; Tal vez percibamos que Ante la fragmentación del paisaje político, la ausencia de un proyecto de organización autónoma de los comunas, la disolución de la solidaridad y por lo tanto de la capacidad de organización de la sociedad que lo vaya a explicar".

moderista es "Is it art?", ahora se sustituye por: "Is it useful?" Según Nato Thompson, si la pregunta que se hace al arte "util", según Thompson, si la pregunta que se hace al arte políticos y a tener contenido político y crítico, sino a ser meses políticos y a tener contenido político y crítico, dentro de reglajes, la politización en el arte. Podría incluirse afirmarse que con la globalización el arte comienza no solo a operar dentro de reglajes, la politización en el arte. Podría incluirse afirmarse que con la globalización el arte comienza no tanto de la capacidad de la organización política de la alienación urbana, y ante lo que se llama "post-política" (que en un momento lo voy a explicar), por que hemos llegado a una situación en la que la cultura se convierte en un sitio para imaginar al cambio político; Tal vez percibamos que Ante la fragmentación del paisaje político, la ausencia de un proyecto de organización autónoma de los comunas, la disolución de la solidaridad y por lo tanto de la capacidad de la organización de la sociedad que lo vaya a explicar".

En este nuevo contexto de industrialización y globalización de la cultura, y cuando es imposible crear distinción entre el arte y sus propias condiciones de producción, ¿Cuáles son las implicaciones en la politización del arte? Esto tiene que ver con la subsunción de la autonomía critica del arte a las industrias culturales no implica el fin de la relación entre política y estética. Crítica institucional, políticas de la identidad, post-colonialismo, testimonio, contra-memoria, contra-información, estética relativa, globalización el arte como no solo a operar dentro de reglajes, decolonización, son algunos de los distintos giros que toma la globalización el arte como no solo a operar dentro de reglajes, la politización en el arte. Podría incluirse afirmarse que con la globalización el arte comienza no tanto de la capacidad de la alienación urbana, y ante lo que se llama "post-política" (que en un momento lo voy a explicar), por que hemos llegado a una situación en la que la cultura se convierte en un sitio para imaginar al cambio político; Tal vez percibamos que Ante la fragmentación del paisaje político, la ausencia de un proyecto de organización autónoma de los comunas, la disolución de la solidaridad y por lo tanto de la capacidad de la organización de la sociedad que lo vaya a explicar".

Adorno sobre la relación entre estética y política centrado en el papel que podrían tener intelectuales y artistas en los procesos políticos. Según Sartre, la actividad intelectual era subordinada por y creada para la burguesía, y por eso debía de ser autónoma del tránsito militante. En una entrevista en los 1960s, da el ejemplo de sentarse todo el día a escribir su libro de Flaubert y por la tarde, los obreiros a la fábrica Renault. Sartre enfatizaba la necesidad de empujarla por su "conciencia infeliz", ir a dar un discurso a los empujados por su "conciencia infeliz", ir a dar un discurso a los dominios distintos. Para Adorno, la estética debe de ser politizada. Siguiendo a Walter Benjamin, el buein arte y literatura deben de ser progresistas no solo formal, sino también políticamente.

Este quieren decir que la producción estética debe de apartarse de la propaganda ideológica. En lugar de transmitir mensajes políticos directamente, el arte político debe tener en cuenta su estatus de heteronomía (porque el arte no es autónomo) como medida la ambigüedad y complejidad. Dentro del marco como se discutió, los artistas intentaron hacer un puente entre la estética y la política experimentando de varias maneras con contenidos y formas progresistas.

Fernando José Pereira, febrero de 2020

Para felicitar al final de la lectura de tan solo una página de cuál-
quier libro electrónico; en el que los jefes de estado comunican
con tecnologías limitadoras de la escritura y en el que la crítica
de arte, o bien ha desaparecido, o está escondida, reemplazada
por un periodismo aparentemente cultural y, sin embargo, cada
vez menos especializada que se encuentra atribuyendo estrellas
que sustituyen las palabaras.
En este tiempo, en el que las imágenes están tan próximas de
afirmarse como la nueva Pandemia global para así alcanzar su
grado cero de significado, ¿que representa esta discusión propuesta
por la autora?
Aparentemente, se trata de abrir camino, de una energía ca-
luroza para introducir la disensión, aunque de forma política-
mente incorrecta. Menos mal, dirímos nosotros. Pero también
mejores intenciones – que, como sabemos, no nos sirven de nada
una especie de llamada de atención para todos los que, con las
estas prácticas –, se proponen intervenir políticamente a partir
de una posibilidad que se afirma imposible. El arte y las obras
que lo componen o se arman como tal, o entonces se introduce
en el terreno pantanoso del didactismo, el cual les retira su
condición fundamental: su imediocca singularidad y opacidad.
Quizás tuviésemos razón los situacionistas en los años sesenta cuando
afirmaban que el arte habría terminado y que la solución sería
caminar hacia la política. Sabemos lo difícil o incluso impo-
ble que eso es, porque también sabemos que para los artistas el
hacer saber del arte es una necesidad de la cual podemos, pero
no queremos, desistir.

Quando plantearmos la idea de esta colección de cuadernos, en otra casas con el Instituto de Investigación en Arte, Design e Sociedade (I2ADS), hubo dos reflexiones que surgieron desde el inicio en nuestro proyecto: ante todo, la concretización de una posibilidad, casi responsabilidad, que los organismos tienen: su contribución a la discusión y divulgación de asuntos importantes de su ámbito. Estar situados, de una vez por todas, con nuestro tiempo y con sus cuestiones fundamentales, y, además, producir ideas que, debido a su importancia, afromen su inmediatez, no solo dentro de las otras parades de la Facultad, sino también en el medio al que pertenecemos: el de las prácticas artísticas. Por otro lado, resistir a la digitalización compulsiva de nuestra realidad y mantener la opción de la edición en papel. En Portugal la edición ensayística en nuestra área, sobre todo en papel, es muy pobre y por eso esta colección también es un acto de resistencia: contra la escasez de crítica y, por qué no decirlo, de resiliencia: contra la escasez de crítica y, por qué no decirlo, contra la nueva perverSIDAD enmascarada de critica y, por qué no decirlo, para el entendimiento que la globalización de las prácticas vitales las cuestiones que planteadas son de una importancia vital. Las cuestiones que planteadas son de una importancia vital, de más relevancia de la época actual. En primer lugar, porque para el entendimiento que la globalización de las prácticas artísticas condiciona, también novedades y volatilidades, para los artistas y sus obras. El análisis minucioso que se realiza en este texto permite observar, al igual que en el texto, una conciencia clara de la cartografía autorres citados en el texto, una conciencia clara de la cartografía que el texto nos proporciona. La capacidad de discutir, sin ningún tipo de acuerdo, algunas de las nociones más divulgadas y, sobre todo, tiempo, algunas de los artistas de mayor importancia de nuestro preparo, algunas de las nociones más divulgadas y, sobre todo, tiempo, algunas de las nociones más divulgadas y, sobre todo, tiempo.

Lado resistente, o no se llamaría así misma como "lado B".

LADO B - CADERNOS DAP #02

i2ADS.

RESEARCH
INSTITUTE OF
ART, DESIGN
AND SOCIETY

U PORTO
para a Ciéncia
e a Tecnologia

FACULDADE DE BELEN ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

FCCT
Fundação
para a Ciéncia
e a Tecnologia

Todas las partes de esta publicación
pueden y deben reproducirse con la
debida referencia.

©2020

471087/20
Depósito Legal

978-989-54703-7-2
ISBN

150 ejemplares
Tirada

Díario do Minho
Impresión

Miguel Moreira
Design

Jorge Pacheco Vaqueiro
Traducción

Portugués

4049-021 Porto

AV. RODRIGUES DE FREITAS, 265

Universidade de Belas Artes —

Faculdade de Belas Artes —

Doutoramento em Artes Plásticas,

<https://i2ads.up.pt/>

em Arte, Design e Sociedade.

i2ADS — Instituto de Investigação

Edición

?HABRÁ ARTE DES-
PUES DE LA CULTU-
RA?

TURALES
E INDUSTRIAS CUL-
ARTE ÚTIL
Irmgard Emmelhainz