10 2006

Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo

Marcelo Expósito

El presente texto se escribió el 1 de octubre de 2006 como respuesta amplia e inmediata (de ahí su "informalidad") a un breve cuestionario propuesto por una revista electrónica española de crítica y arte contemporáneo. No fue publicado; se reproduce aquí con apenas ligeras modificaciones. Las preguntas originales han sido sustituidas por epígrafes descriptivos de las temáticas de los diferentes pasajes.

Crítica de la división clásica del trabajo artístico

No sé si hay algo nuevo que yo pueda decir sobre ese tema, porque la situación me parece bastante evidente: hace mucho que esa división se puede considerar desbordada y superada, aunque seguramente siga detentando una contradictoria hegemonía simbólica y política en el campo artístico. Uno de mis territorios de formación fue el movimiento de vídeo independiente en España durante los años ochenta y primera mitad de los noventa, donde la desjerarquización de los "roles" tradicionales era casi completa.

Resultaba perfectamente habitual que la escritura, la crítica, la organización de actividades, la edición y la publicación, la realización y distribución de las obras, etc., fueran desarrolladas por los propios participantes de la red. No hay por qué atribuir ese fenómeno a una especial conciencia política. Seguramente una explicación parcial de aquello es que el vídeo era entonces una práctica situada en los márgenes de la institución artística, y es conocido que experiencias muy semejantes de desjerarquización y simultaneidad o intercambiabilidad en el desempeño de roles han tenido lugar en otros espacios "periféricos" de la institución en momentos y lugares diversos, no sólo recientes. Se puede decir que el desmenuzamiento de esa división del trabajo "clásica" está muy enraizado en la tradición de las vanguardias, siendo por ello ya perfectamente "clásico" a su manera, desde según qué puntos de vista.

Así que no estoy muy seguro de que las prácticas que evitan caer en esa determinada división del trabajo se puedan entender *siempre* —como a veces tópicamente se afirma— como "negación" de un modelo clásico o como búsqueda de paradigmas "nuevos" u "otros". Me parece más bien que muestran en sus mejores momentos una potencia propia, que gozan de su propia consistencia ontológica, que están enraizadas históricamente y se trata por tanto de prácticas cuya naturaleza no siempre se puede interpretar en términos de "alternatividad" respecto al modelo "clásico". Hace mucho que mi trabajo no se postula como una práctica "alternativa" a un modelo "central", sino como positividad, como exploración de formas de operar consistentes por sí mismas.

En cualquier caso, si he calificado al comienzo como *contradictoria* la hegemonía simbólica y política de una determinada división del trabajo en el campo artístico, es porque la extensión de un modelo difuso de "artista-gestor" es hoy día tal que la ha desbordado por su

base. El trabajo en el campo artístico y cultural responde ahora perfectamente al paradigma del trabajo "comunicativo" que es central en el posfordismo. La hegemonía de determinada división del trabajo artístico es simbólica, por un lado, y se sostiene por intereses económicos e institucionales, por otro. La labor del productor cultural es hoy *de facto* fundamentalmente comunicativa, lingüística, semiótica, consiste primordialmente en producir mediante el lenguaje procesos que la institución suele instrumentalizar valorizándolos *exclusivamente* en el momento en que dicha producción se materializa en objetos o acontecimientos económica y políticamente rentables. La clave de la contradicción reside, me parece a mí, en el hecho de que el mantenimiento de determinada división del trabajo no es ya "natural", no es consustancial a la forma más desarrollada de la producción cultural actual o a sus principales tendencias: sólo sirve para fundamentar interesadamente *ése* y no otro modo de valorización del trabajo artístico: el momento de su cristalización en objetos comercializables o en determinado tipo de acontecimientos. En ese aspecto, yo diría que estructural y organizativamente la institución persigue la tendencia, adaptándose a ella.

Cuando se decide situar la valorización del trabajo en otras formas, lugares y momentos, en otros procesos, y, sobre todo, cuando se decide insistir en la *autovalorización* (http://www.sindominio.net/ofic2004/historias/autonomia/glosario.html) del trabajo artístico, entonces cierto modelo de división del trabajo no es que sea negado o criticado: es que sencillamente deja de ser pertinente. Es en esa perspectiva en la que yo me sitúo.

Dicho lo cual, es importante añadir que la extensión de un cierto modelo difuso de "artista-gestor" (un término sin duda resbaladizo, ¿verdad? Añadamos las ideas de artista-emprendedor, curador-artista o artista-"empresario", de la misma manera que Lazzarato

habla un poco provocadoramente del trabajador posfordista como "empresario"...) hoy no conlleva *necesariamente* una práctica crítica ni alternativa ni dirigida a la autovalorización. Hace treinta años, en el ciclo de protesta del 68 y en el ambiente de crítica generalizada a las instituciones sociales, en gran medida lo era; también lo sería en el momento explosivo de la vinculación entre vanguardia y política del periodo de entreguerras. Hoy día es un modelo ambiguo. (Véase si no el funcionamiento de diversos artistas y curadores "relacionales".) El actual desdibujamiento de cierta función "clásica" del trabajo del arte responde casi punto por punto a las formas de "flexibilización" del trabajo en el contexto más general de la producción. Como en el conjunto del capitalismo renovado, la "flexibilidad" del trabajo artístico o cultural es de entrada profundamente ambivalente. Pero se trata de un proceso irreversible: es desde el interior de esa condición contemporánea desde donde estamos obligados a operar.

"Obra" artística y obra "no" artística: sobre la "artisticidad" del trabajo del arte

En lo que respecta al trabajo de ciertos artistas (entre los que me incluyo), la diferenciación que a veces se plantea entre el trabajo "no estrictamente" "artístico" y el que "propiamente" lo es responde a una taxonomía jerarquizante que se sostiene en torno a la primacía de una idea de "obra" bastante rancia. Lissitzky dijo hacia el final de su vida que consideraba que su principal obra habían sido los pabellones de propaganda que había diseñado para el gobierno bolchevique en las primeras etapas de la Unión Soviética. La diferenciación que la historiografía habitualmente impone entre "obra artística", "diseño", "trabajos para el aparato de Estado", taxonomizando el trayecto de Lissitzky, es una clara violencia contra la naturaleza de su biografía. Más provechoso me parece

tomarse en serio su afirmación y preguntarse: ¿pero dónde demonios está la "obra" en el caso de sus pabellones?

Durante muchos años, de entre los históricos, Lissitzky, Klucis, Heartfield, Renau o el Benjamin de "la obra de arte reproductible" y el autor como productor han constituido para mí *el* paradigma fundacional (precisamente por no ser "únicos" ni aislados) de una determinada manera de desbordar un modelo que fue clásico, indicando la apertura hacia un tipo de prácticas que, sin partir para nada de cero, inauguran modos que ya no son "negación" de otros predominantes, sino que organizan su propia consistencia, su propia positividad. Un pabellón diseñado por Lissitzky es un proyecto colectivo que incorpora dinámicas pluridisciplinares, que contiene "obras" y otras cosas que propiamente no lo son, así como una infinidad de elementos "intermedios". Es un trabajo que opera a partir de principios cooperativos y por la puesta en común de competencias diversas. Y asume radicalmente dos características que impugnan fuertemente el modelo entonces clásico para abandonarlo: su carácter *útil* y su dimensión *comunicativa*. Cuando el arte de vanguardia tuvo que discutir abiertamente su funcionalidad política y afrontó su dimensión comunicativa, ya no discutiéndolas en el plano de los contenidos sino incorporándolas *estructuralmente*, hace casi un siglo, me parece que fue el momento en el que comenzó lo que ahora somos o lo que todavía podemos llegar a ser.

(Uno de los artistas que más he admirado, Ulises Carrión, por cierto, trabajó sin pausa y no produjo tanta "obra" legible, consistiendo el grueso de su práctica en intervenir en procesos comunicativos dominantes o en producir *otros*, desplazando constantemente la forma y el momento de su (auto)valorización, siempre mutando. Interferir en los canales de comunicación,

producir comunicación alternativa y tejer organización y redes; ése fue su trabajo.)

Me parece que lo que el ejemplo histórico de ciertas vanguardias nos enseña es una doble lección: una, que puede haber "arte" "sin obras" (Godard decía que una cosa es el cine y otra las películas, y que muchas veces éstas no tienen nada que ver con aquél: de ahí que la historia del cine debería diferenciarse rigurosamente de la más habitual historia de las películas y los directores; desde hace un tiempo me pregunto: ¿cómo se escribe una historia del arte “sin obras” o donde la noción habitual de obra esté radicalmente descentrada?); dos, que se puede hacer un arte "que no lo parezca" (si uno sale del ámbito europeo y de las vanguardias "clásicas", los ejemplos de esto segundo se multiplican exponencialmente). La primera lección nos remite, creo, no a la cháchara de tópicos académicos sobre la desmaterialización del objeto, sino al cambio radical de mentalidad que se produce en determinados casos históricos sobre cuál es el momento de la *puesta en valor* del trabajo artístico que se ha de priorizar y cuáles son las "nuevas" formas que, en consecuencia, ese trabajo ha de adoptar para *autovalorizarse*. La segunda lección nos remite al estatuto de contingencia que caracteriza al trabajo artístico, que no siempre ha de considerar en primer lugar ser reconocido en su condición de tal y de acuerdo con la primacía de los criterios de legibilidad sancionados contemporáneamente por el campo institucional correspondiente (criterios de legibilidad de la condición artística de la "obra" que, en cualquier caso, a estas alturas ya lo sabemos, son en sí mismos históricos, contingentes, de ninguna manera absolutos y esenciales; para nada desinteresados. Conviene no olvidar nunca, por ejemplo, las enseñanzas a ese respecto de la historiografía del arte y la teoría del cine feministas), más aún cuando la formalización del trabajo o sus procesos *se desplazan fuera*

del campo o fluyen dentro y fuera de él. En este último caso es extremadamente relevante ser conscientes de que la "artisticidad" de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como "obra" se ha de disputar discursiva y materialmente al "sentido común" del campo institucional mediante conflicto y negociación. Por eso me resulta imprescindible ejercer la escritura y la crítica, que hay que entender no como la profesión de quienes emiten inspirados juicios, sino como el terreno donde se disputan y negocian conflictualmente los criterios de legitimidad y valoración de las prácticas (http://transform.eipcp.net/transversal/0806/butler/es).

Montaje

Para mí, la invención más formidable que la vanguardia artística aporta en el siglo pasado simultáneamente a la cultura *y* a la política, es el montaje. Me refiero al montaje que, sea en Tucumán Arde, en Heiner Müller o en Alexander Kluge, no es un ejercicio de estilo que se pliega sobre sí sino que constituye una herramienta para pensar, para pensar críticamente. Montar es, en este sentido, reunir cosas heterogéneas en un conjunto fragmentado *que resalta su discontinuidad estructural* destruyendo cierta ilusión de autocoherencia y unidad de la forma y del discurso *sin renunciar por ello a la producción de sentido*, cosas cuya colisión merece ser *pensada* en un conjunto que a través de sí *remite a otro lugar*. Me maravilla todo lo que ese invento puede seguir aportando simultáneamente a la construcción de formas *y* a la práctica discursiva.

Siempre he pensado mi participación en proyectos editoriales, por ejemplo, como proyectos total o en parte artísticos. Los proyectos editoriales en los que he participado suelen consistir, entre otras

cosas, en tomar elementos que se encuentran en distinto grado de materialización y dispersión en flujos o redes más amplias, de las que pensamos que formamos parte, catalizándolos mediante su reorganización, pensando la secuencia editorial de una manera muy sencilla como una técnica de montaje que articula de manera discontinua un discurso que a su vez se pone de nuevo a circular. Los proyectos “artísticos”, de investigación, enseñanza o curaduría que por lo general he realizado, en el sentido inverso, tiendo a describirlos cada vez menos como híbridos o como propuestas interdisciplinares, y pienso a cambio que se encuentran *suspendidos* entre todas esas categorías: arte, crítica, edición; técnicamente, consisten casi siempre en pequeños ejercicios de construcción y montaje.

Resumiendo, si la distinción habitual entre lo que algunos artistas hacemos propiamente como “obra” y nuestro trabajo de carácter más “secundario” (crítica, edición, escritura...) me parece impertinente a la hora de pensar lo que se ha de hacer, es porque creo sobre todo en el trabajo de construcción y montaje que produce ocasionalmente "cosas" que no son necesariamente legibles como "obras". Siempre sospeché de la pervivencia del objeto surrealista en determinado arte contemporáneo tanto como de la manera en que el conceptualismo dominante y sus secuelas reintrodujeron el fetichismo de la “forma” por la puerta de servicio; en dadá sólo creo ya un poco, y, a cambio, me mantengo creyente del constructivismo y del productivismo, del documental político moderno y de los cines de montaje. Casi todo el arte del que sigo aprendiendo consiste en construir, (re)estructurar, combinar, montar, para producir artefactos cuya legibilidad es ambivalente, siempre coyuntural y situada.

El artista como trabajador “polifacético”.
Contradicción, adaptación y complicidad con el medio institucional

Quizá resulte interesante detenernos un instante sobre ese adjetivo tan curioso, "polifacético". Cuando la historia del arte moderno occidental tuvo que construir un relato que incorporase, "normalizándolas", las rupturas de ciertas experiencias de la vanguardia, lo que hizo fue, por ejemplo, capturar el arte soviético, articular su (re)presentación organizando un relato del mismo que individuase líneas biográficas como piezas que componían una corriente “plural”, y relatar a su vez cada una de esas individualidades más o menos aisladas a partir de una organización de su "obra" separada en estilos y formatos. Es esta taxonomía y yuxtaposición lo que producía el efecto de *simultaneidad* en el empleo de técnicas, lenguajes y soportes por parte de los artistas. Es en momentos como ése que la historia del arte en el siglo pasado construye el mito del artista moderno "polifacético". Rodchenko o Stepanova nunca se plantearon ser artistas polifacéticos; esa condición es un efecto de sentido de la manera en que la historia del arte moderno recupera el tipo de rupturas que esos artistas representan en un relato normalizado donde el conflicto ha sido domesticado. Su obra no es polifacética: es más bien *conflictiva*.

En lo que se refiere al trabajo en general, el trabajador actual no es "polifacético": es multiexplotado, o mejor dicho: está sujeto a un régimen de *explotación flexible* (http://en.wikipedia.org/wiki/Precarity). Sería entretenido pensar, cruzando conceptos, la manera en que la ilusión de "polifacetización" del trabajador que actualmente se requiere para hacer más llevadera la nueva forma de dominio capitalista sobre la fuerza de trabajo se relaciona con el tipo de explotación flexible a que Tatlin o Popova son sometidos por la historia del arte moderno para extraer un tipo de plusvalor

cultural que alimente su existencia a cambio de violentar la naturaleza de la experiencia simultáneamente artística *y* política originaria.

El segundo término que me resulta curioso es "complicidad"; se agradece la claridad del planteamiento, pero remite a un enfoque de la cuestión que para mí es poco operativo: ¿cómo se ha de declarar uno desde el banquillo de los acusados: culpable, inocente de connivencia o complicidad con un sistema institucional? (no sé otros, yo no estoy en esto ni para someterme a ningún proceso político ni para ganarme el cielo). Si de lo que se trata es de poner entre interrogantes si las posiciones "críticas" son "auténticamente" cuestionadoras del estado de cosas o si, bien al contrario, ayudan a reproducirlo, creo que una respuesta muy simplificada, para empezar, podría ser: las dos cosas. Pero no basta con decir eso.

En este orden de cosas, el trabajo del arte no es diferente de la manera en que el conjunto del trabajo posfordista oscila entre la autovalorización y el dominio (el sometimiento) y muchas veces es paradójico porque opera *simultáneamente* bajo esas dos condiciones: autonomía y sujeción. El trabajo artístico y cultural ha sido durante largo tiempo en el siglo pasado una actividad social "extraordinaria", fuera de lo común, excepcional. Hoy día, sus características clásicas (actividad desregulada no sometida a la disciplina del "trabajo fabril", énfasis en el valor de la autoexpresividad e importancia máxima otorgada a la subjetividad ...) son cada vez más el paradigma de las formas centrales del trabajo en el capitalismo renovado (http://www.cip-idf.org).

Quienes en mi generación comenzamos a realizar trabajo artístico antes que político, caímos poco a poco en la cuenta de cómo funcionaba nuestra actividad en el campo artístico. Al comienzo, no teníamos ni las más mínima idea de cómo el sistema de explotación

flexible al que estábamos sometidos era *intensivo* aunque *discontinuo*. Su discontinuidad es precisamente la clave que permite que la explotación sea sostenible. Si una institución "dispone" de tu trabajo de forma continuada y regularizada, te planteas inmediatamente entrar en una relación regular del tipo "trabajo por salario". Si "dispone" de tu trabajo de manera discontinua y desregularizada, entonces la relación anterior cambia a los términos ocasionales "trabajo por renta". La renta discontinua, no un salario continuado, es lo que circunstancialmente se te paga por un trabajo puntual tipo "prestación de servicios"; el resto del tiempo es "tuyo". Pero es en el tiempo de "inactividad" para con la institución cuando realizas el trabajo de autoformación, entrenamiento o ensayo, preparación, producción, etc., que en la prestación "de servicios" pones a producir *sin que se te remunere*. La explotación del trabajo artístico es por tanto *intensiva* porque se ejerce sobre el conjunto del tiempo de vida que empleas en tu dedicación, pero la clave de por qué resulta económicamente sostenible para la institución reside en el hecho de que se formaliza de manera *discontinua*: sólo se te paga por el proyecto, la exposición o la investigación concreta o por las horas "que trabajas". Si ese tipo de explotación está ampliamente aceptada en el campo artístico es, obviamente, porque tu actividad supuestamente "te gratifica" en términos de libertad y autoexpresión vocacional. También porque la relación de sometimiento a la institución es irregular en la relación trabajo-renta, pero *constante* en términos simbólicos *y en sus formas de subjetivación*: al artista se le enseña a mirar *siempre* hacia la institución como garante de la legitimidad y sobre todo de la "relevancia" de su propia actividad.

Había una contradicción estructural inescapable para quienes empezamos a pensar la politización de nuestra práctica artística *sin romper* el círculo vicioso de su *puesta en valor* predominantemente

al interior de la institución. Las corrientes de la crítica institucional y ciertas formas de arte público y crítico, o algunas prácticas de crítica de la representación de las que nos alimentamos a partir de los ochenta y hasta la segunda mitad de los noventa, fueron como maná caído en mitad del desierto de la contrarrevolución cultural posmoderna. No obstante, se hacía cada vez más claro que las prácticas críticas sólo podían plantearse una consistencia y una potencia de creación (¡y de autocreación!) propias si no era mediante la solución que adoptaron algunas experiencias del periodo histórico de las vanguardias cuando llegaron a esa misma encrucijada: una crítica atrapada en su propio campo. Lo que hicieron fue buscar *otros* momentos, lugares y formas de puesta en valor del trabajo del arte *aparte* o *además* de los momentos de relación con los aparatos de la institución. Creo que esa circunstancia no empezó a darse, en la experiencia que yo viví, hasta que entrados los noventa comenzó a ser posible una autovalorización del trabajo del arte *vinculada* a las nuevas formas de protesta y a las nuevas dinámicas de autonomía social. Pienso que en eso consiste la grandísima importancia que tuvieron las nuevas experiencias colaborativas de grupos originalmente "de artistas" como La Fiambrera en España, Ne pas plier en Francia, Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera en Argentina, y seguramente muchas otras que se difuminaron, fueron menos consistentes o estamos por descubrir: ellos *reinventaron* una forma de puesta en valor del trabajo del arte, cuando la práctica artística era ya claramente paradigmática del conjunto de la producción posfordista, haciéndola salir del sometimiento (aunque fuese un sometimiento crítico) a la explotación flexible, y haciendo que esa autovalorización ayudase a reforzar las nuevas dinámicas sociales de oposición surgidas precisamente de las fracturas de la hegemonía neoliberal.

Esa forma de romper el círculo en el que las prácticas críticas estaban capturadas no "resolvía" desde luego todos los problemas de las formas de sujeción del trabajo crítico del arte a la institución, porque esa relación es compleja e incorpora aspectos desde simbólicos hasta económicos; pero sí favorecía las condiciones para revelarla y afrontarla desde otras posiciones materiales y políticas.

Este relato apretado parece desembocar en la idea de que sería necesario, en consecuencia, llevar esa dinámica al extremo para materializar una pura y simple *fuga* de la institución artística o mantener con ella *desde fuera* una relación meramente cínica o instrumental. Pero eso nunca me pareció una conclusión inteligente ni operativa. Por muchas razones. Una de ellas es esta verdad de Perogrullo: producir artefactos artísticos o culturales *no* equivale a producir coches o armamento. Lo que nosotros producimos tiene una función compleja en el capitalismo semiótico. Por muy sexy que resulte el punto de vista postsituacionista, no está escrito en ningún lado que los artefactos culturales no sean o no puedan ser otra cosa que (o además de) mercancías o instrumentos de dominio ideológico sobre las conciencias; no es sostenible empíricamente que cualquier "forma" que adopte el trabajo en la industria "espectacular" esté cosificada y no soporto la hipótesis de la omnipotencia recuperadora del "sistema". ¡No es que yo crea en la bondad intrínseca de la cultura o en su legitimidad esencial como medio de emancipación!, pero ante tanto descreimiento (cínico o ilustrado) *dentro* de nuestro propio campo, no tengo más remedio que declararme creyente (eso sí, ¡de la teología de la liberación!) en la *potencialidad* que el trabajo crítico en el seno de las instituciones artísticas, culturales y educativas tiene no ya de iluminar algunas conciencias, sino sobre todo de influir sobre las formas de producción de conocimiento *y de subjetivación* instituidas. No obstante, que las operaciones que se

realizan al interior del campo institucional deban buscar *desbordarlo* y sobre todo *poner en valor* su producción al menos en parte fuera de él, me parece no sólo una necesidad política sino sobre todo una enseñanza biográfica, porque ésa ha sido la forma que muchos hemos encontrado de romper el círculo desesperado de la crítica que parece no poder esperar sino su enésima recuperación.

Lo que importa no es si una crítica será recuperada, sino qué ha sido capaz de generar *además* al ser ejercida. Lo que cuenta es en qué dirección tu trabajo contribuye a movilizar las energías singulares y colectivas, y puede hacerlo de muy diversas maneras y a muy diferentes escalas. Declarar a todos "cómplices" de una situación no me parece que conduzca a nada, sino al cinismo generalizado. Igualmente me inquieta escuchar a personas cuyo trabajo aprecio afirmar sin más ni más que "estamos todos dentro", que "todos somos institución" o que "todos somos prostitutas" del campo del arte, porque esas afirmaciones, además de ser inexactas, no se pueden detener ahí, y me parece que conllevan la responsabilidad de responder de inmediato: entonces, ¿qué hacer?

Desde hace ya algunos años ha habido una continuidad de proyectos que se plantean una relación ni cínica ni instrumental con la institución, con el fin de generar prácticas críticas en su interior buscando su puesta en valor *simultáneamente* ahí y en otro lugar y momento, bajo otras formas. Se trataría de "entrar" y "salir" de la institución como un continuo en el que la puesta en forma institucional no se evite, e incluso se contemple, sin ser el objetivo central (http://transform.eipcp.net/calendar/1153261452, http://transform.eipcp.net/transversal/0406/crs/es, http://www.fridericianum-kassel.de/ausst/ausst-kollektiv.html#interfunktionen_english, http://www.exargentina.org/lamuestra.html, http://transform.eipcp.net/correspondence/1177371677?lid=1177372443). Producir redes y

flujos que no respetan demarcaciones previas y *constituyen* a cambio sus formas propias de esfera pública —un concepto que seguramente comienza a quedársenos algo estático— es con seguridad una de las invenciones más importantes de la creatividad política de este nuevo ciclo.

Pero para caer en la cuenta de en qué medida se trata obviamente de dinámicas difíciles y problemáticas, no hay más que ver el caso cercano de *Desacuerdos* (http://www.desacuerdos.org). En lo que aquí estoy planteando, me parece que *Desacuerdos* constituye un ejemplo claro de la extrema dificultad de simultanear negociadamente momentos y formas diferentes de puesta en valor del trabajo en el campo artístico, sobre todo cuando este trabajo procede abrumadoramente del exterior o de la periferia de dicho campo. Creo que en eso residió quizá el principal fracaso de quienes estuvimos ahí implicados en tareas de coordinación de distinta forma y con diferentes responsabilidades: en haber hecho imposible la compatibilidad *al interior del proyecto* y de una manera compleja de las diferentes dinámicas e intereses de valorización del trabajo volcado. Había que intentarlo, y ojalá proliferasen otros intentos; y no me parece que eso refute otros de sus méritos que no son menores (basta con echar un ojo a las publicaciones). Pero que ese fracaso en concreto haya sucedido entre sujetos e instituciones que, precisamente, llevábamos largo tiempo abogando por principios semejantes, nos obliga a tomar las cosas con mucha más precaución y a un ejercicio de mayor reflexión y modestia. Creo que el resultado de *Desacuerdos* exige inevitablemente pensar el problema de la escala, los ritmos, la división del trabajo y la gestión de los procesos de toma de decisiones en los proyectos de producción crítica ligados a instituciones. También me parece que demuestra (por seguir a la cuestión de las relaciones entre crítica, campo artístico e institución) la necesidad de voltear el tópico que asevera

que “al final, detrás de las instituciones están las personas”. Porque, ahí al fondo, detrás de las personas están finalmente las instituciones (que tienen por inercia múltiples formas de aplicar la microfísica del poder) y las diferentes relaciones de poder que existen fuera de ellas en el conjunto del campo artístico. Eso no es, en principio, un problema. Foucault insistía en que su crítica de las instituciones no debía ser paralizante ni remitía a un espacio de libertad *esencial*, porque el ejercicio de la libertad y la experimentación sobre la construcción de sí sólo podía darse *al interior* de relaciones de poder dadas. Modos de hacer tan contradictorios y complejos como éstos de los que ahora estoy tratando (que, ¡cuidado!, nunca diré que excluyan otros) me parece que son imprescindibles a fecha de hoy, con todas sus dificultades, pero también me parece claro que sus futuras experiencias de ensayo y error, conflicto y negociación, requerirían no mejores intenciones sino cada vez más política.

Enlaces complementarios:
http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/1969intro.pdf
http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/1969-1.pdf
http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/1969-3.pdf
http://transform.eipcp.net/transversal/0106/brumaria/es
http://usuarios.lycos.es/pete_baumann/marceloexpo.htm