
¿Crítica, complot o complicidad? El arte político en la etapa del capitalismo tardío

Diana Victoria Britos | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | dianavictoria.br@gmail.com

› RESUMEN

Este ensayo aborda una serie de proyectos artístico-políticos de artistas legitimados por el mercado transnacional del arte: *Citizens' Investigation* (2008), de Ai Weiwei; *Movimiento Inmigrante Internacional*, de Tania Bruguera (2010-2015) y *Missing forever*, de Regina José Galindo (2019). Todos se caracterizan por reunir información sobre un conflicto o injusticia social y generar una acción que interviene en la realidad. Son obras que critican aspectos del *status quo*, pero desde adentro del sistema y a la vez con muy buena recepción dentro de la crítica y el mercado del arte. El objetivo de este texto es analizar estos proyectos en los que se lee un nuevo tipo de compromiso social, sin sentido histórico y con posiciones políticas inciertas. Weiwei, Bruguera y Galindo nacieron en las periferias del capitalismo financiero, pero han logrado situarse dentro de los circuitos transnacionales del arte. Es decir, no son artistas que se posicionan como una contrahegemonía (Williams, 1977). Traen en sus proyectos conflictos locales, pero resignificados y convertidos en problemáticas globales: la inmigración, las nuevas tecnologías, las catástrofes ambientales, la libertad individual, la desidia de los gobiernos. A partir de los conceptos de "apropiación cultural" (Canclini, 1998); "postproducción" (Bourriaud, 2009) e "infoaceleración" (Berardi, 2019) abordaremos estos proyectos culturales como un espacio de lucha material y simbólica y explicitaremos las ficciones que se construyen y reproducen en ellos.

Palabras clave: arte y política, activismo artístico, cultura contemporánea, Estudios culturales, siglo XXI

Criticism, conspiracy, or complicity? Art in the stage of late capitalism

› ABSTRACT

This essay will work on a series of artistic-political projects by artists legitimized by the transnational art market: *Citizens' Investigation* (2008), by Ai Weiwei; *International Immigrant Movement*, by Tania Bruguera (2010-2015) and *Missing forever*, by Regina José Galindo (2019). All are characterized by gathering information about a conflict or social injustice and generating an action that impacts at reality. They are works that criticize aspects of the status quo, but from within the system and at the same time with very good reception within the critics and the art market. The objective of this text is to analyze these projects of which a new type of social commitment is read, without historical sense and with uncertain political positions. Weiwei, Bruguera and Galindo were born on the peripheries of financial

capitalism, but they positioned themselves within the transnational circuits of art. That is, they are not artists who position themselves as a counter-hegemony (Williams, 1977). They bring local conflicts into their projects, but resignified and turned into global problems: immigration, new technologies, environmental catastrophes, individual freedom, the negligence of governments. From the concepts of “cultural appropriation” (Canclini, 1998); “Postproduction” (Bourriaud, 2009) and “info-acceleration” (Berardi, 2019) we will approach these cultural projects as a space of material and symbolic struggle, and we will make explicit the fictions that are built and reproduced in them.

Keywords: art and politic, contemporary culture, cultural studies, artistic-political activism, XXI century

› ¿Cara o cruz?

Las guerras culturales cobran su forma en un contexto donde se considera que el arte y la cultura son fundamentalmente interesados

George Yudice, 2002

Not meaning art itself, mind you

Carolyn Christov-Bakargiev, 2012

Quando lanzamos una moneda para consultar al azar, la respuesta nunca ofrece ambigüedades: cae de cara o de reverso. Esta concepción dual de la realidad hace tiempo tuvo su fin: las doctrinas Reagan y Thatcher y la imposición de la Escuela de Chicago –que en América Latina se materializó en dictaduras cívico-militares–, la caída del Muro y las medidas neoliberales implementadas por recomendación del FMI en la década de 1990 (y en el siglo XXI) dieron forma al previamente anunciado fin de la historia y de las ideologías. Podría decirse que solo quedaron resabios de “maldad” –o, en términos de Paul Smith (1997), “espectros de...”– que se encarnan en diversas figuras como Osama Bin Laden, Sadam Husein, Hosni Mubarak, Nicolás Maduro.

Ya no era “terrorismo internacional” altamente organizado y supuestamente financiado por el Estado (...) Ahora se había convertido en la locura de fundamentalistas árabes (...) o simplemente en el espeluznante hábito de algún lunático que actuaba solo (...) El conflicto llega a ser visto como arraigado a una patología (...) más que como la consecuencia de las historias materiales. (Smith, 1997: 8)¹

Los partidos de “centro” derecha pelean, al igual que las izquierdas, por los mismos derechos civiles (sin usar este concepto, claro, que tiene una fuerte carga ideológica y que se sustituye por “derechos individuales”): educación, salud, trabajo. Estamos subsumidos en una época de posturas ambiguas:

¹ Traducción del autor del artículo. Cita original: “No longer the highly organized, allegedly state-funded, and always ideologically acute “international terrorism” (...) had now become either the insanity of Arab fundamentalists (...) or just the lurid habit of the odd lunatic acting alone (...) Conflict comes to be seen as rooted in individual (...) pathology rather than as a consequence of material histories”. (Smith, 1997: 8)

en Chile dos veces gobernó una “socialista” en lo que va de este siglo², hay “feministas” de derecha, se destituyen presidentes electos en nombre de la “democracia”. En nombre de algo, se actúa de manera contraria, como si las categorías que elegimos para que nos definan o definan una acción tuviesen una carga simbólica ambigua. Según la Real Academia Española: ‘ambiguo’ es un adjetivo que designa lo incierto o dudoso. Algo ambiguo puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión. Mientras que a principios del siglo XX y hasta, por lo menos, la caída del Muro vivíamos en un mundo con rígidos sistemas de clasificación de la realidad; la postmodernidad pareciera que impone una nueva manera de habitar lo cotidiano. Este ensayo analiza cómo “lo ambiguo”, entendido como parte de la “estructura de sentimiento” (Williams, 2009) de la sociedad occidental blanca hétero-cis, afecta al arte político. Nuestra hipótesis es que la institución Arte (es decir, todo lo que llamamos arte y sus reglas, agentes e instituciones (Bourdieu, 1997; Jiménez, 2002), en esta época signada por la ambigüedad, logra desactivar cualquier intento de generar un mensaje político a través de obras o proyectos artísticos. Es decir, en el arte político o, como también se lo ha llamado “el activismo artístico”, también opera un proceso de estetización del conflicto o lucha social en el que el mensaje o contenido político de una acción, proyecto o producción artística se ve reducido a su condición de “objeto de arte” y, por ende, a su contemplación pasiva.

Para ver cómo funciona esta operación, analizaremos tres proyectos artístico-políticos de reconocidos artistas internacionales: *Citizens’ Investigation* (2008), de Ai Weiwei (Pekín, 1957); *Movimiento Inmigrante Internacional* (2010-2015), de Tania Bruguera (La Habana, 1968); y *Missing forever* (2019), de Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974). Todos trabajan con la información como materia prima, reúnen datos sobre un conflicto o injusticia social y el resultado es una acción que interviene la realidad. Es decir, no utilizan una problemática social como mera iconografía o tema, a la manera de *The Monument of Illegal* (2012), de Halil Altındere, *33 Rounds and a Few Seconds* (2012), de Rabih Mroué y Lina Saneh, o la serie fotográfica *Fortune of Nation* (2018), de Henry Hargreaves. Tampoco pueden emparentarse con proyectos de denuncia social como *Tucumán arte* (1968) o el *Siluetazo* (1982), como para brindar ejemplos locales de otras épocas. Acá no hay militancia política, ni debate, no hay que convencer a nadie de que la muerte de niños es algo malo o de que el Estado es cómplice de una injusticia. Sin embargo, tampoco son proyectos descontextualizados de la propia producción artística de estos artistas. Ai Weiwei, Tania Bruguera y Regina José Galindo trabajan históricamente estas problemáticas y sus obras están marcadas por una mirada crítica de la realidad que los circunda. Podrían pensarse como antecedentes cercanos el proyecto *Graz(A)* (1995), del colectivo *Wochenklausur*, o el *site-specific Monumento a Bataille* (2002) de Thomas Hirschhorn, presentado en *Documenta*. Ambos implementaron una acción para la posible resolución de un problema: en estos casos, la mejora de la calidad de vida de inmigrantes. Lo mismo sucede con el proyecto *Rolling Jubilee* (2009), iniciativa del colectivo *Strike Debt*, nacido en Nueva York en 2012, que a su vez surge de *Occupy Wall Street*. *Rolling Jubilee* reúne artistas y activistas con el fin de juntar fondos para comprar deudas por estudios y asistencia médica. Esta serie de proyectos pueden no tener una similitud estilística, pero a todos ellos se los engloba bajo la categoría “activismo”.

² No estamos mencionando a Gabriel Boric que, recientemente, sumió su cargo de presidente en Chile.

Entre las variantes del activismo pueden distinguirse dos estrategias principales: el frentismo (que consiste en la unión de un grupo de artistas o agentes culturales para manifestar su desacuerdo respecto de una situación) o el activismo de la obra (donde el sentido que ella propone está determinado por su vínculo con un hecho político). Del glosario en *Verboamérica* (2016).

Aunque toda la obra de Galindo podría enmarcarse en la segunda estrategia –“el activismo de la obra”–, hay en estos proyectos una nueva concepción de lo que significa ser un artista activista. Mientras que en la década de 1960, el activismo –tan relacionado con movimientos políticos– tenía una fuerte carga simbólica, hoy se emplea casi como una etiqueta: la impronta subversiva perdió eficacia. Pero esto no significa que no haya colectivos de artistas militantes que busquen y “combatan” un determinado *status quo*: hay en el relato de Tania Bruguera una intención por cambiar y denunciar el totalitarismo de su país de origen y, en el caso de *Movimiento Inmigrante*, por mejorar las condiciones de vida de estos “ciudadanos del mundo”. No obstante, lo particular de estas experiencias posmodernas es su afinidad con algunos relatos hegemónicos, principalmente en torno a la construcción de estereotipos culturales.

En su manifiesto “La belleza de ser útil” (2011), Tania Bruguera afirma que “Todo arte es útil, pero el tipo de utilidad de la que estamos hablando es la de la inmersión directa en la sociedad con todos sus recursos”. En este gesto discursivo no propone la unión del arte y la vida (como el modernismo), ni tampoco define qué es “lo útil”. No hay discusión en torno al metarrelato de la historia del arte, ni al cómo, con qué fines y para qué se interviene. Nos enfrentamos, en términos de Danto (2014 [1997]), a un “después”: la posthistoria, que no significa el fin de algo, sino una nueva actitud: “los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno” (2014 [1997]: 37). Fredric Jameson (1998) define este giro cultural a partir de una serie de características nuevas: la “superficialidad”, “la pérdida de historicidad”; a lo que podríamos agregar este “aura de ambigüedad” en un contexto, según Chris Krauss, de “dislocación global” (2017 [2012]: 104). Pero lo ambiguo es más que una actitud: la actitud es una postura intencional. Ai Weiwei no decide ser “ambiguo” en su mensaje; de hecho, pareciera no notarlo: su crítica constante al control estatal se desarrolla en simultáneo con su sobre exposición en redes sociales y su buen recibimiento por parte del mercado del arte. ¿A quién incomoda la obra artístico-activista de Weiwei? Tania Bruguera parece advertir poco de que mucho de aquello a lo que apela en sus debates –la libertad de expresión, la libertad individual por sobre el avance del Estado, la igualdad– replica y reproduce los tópicos que vanagloria el *ethos* tardocapitalista. Regina José Galindo, por su parte, trabaja con un repertorio de temáticas de fuerte crítica político social, pero jactándose de que lo único que le importa “es hacer obras, formas, no llevar al genocida Ríos Montt a juicio (...) Si quisiera cambiar el mundo de la política, estaría en el campo equivocado. Porque a través del arte eso no se logra” (Galindo, 2015). Estas aparentes contradicciones, insistimos, no devienen de una postura, de un gesto. La ambigüedad es una sensibilidad, un tono, una manera de relacionarnos con el entorno, no asumida. Tiene que ver con procesos intermedios que se incuban y están en una especie de latencia (para no hablar de inconsciente colectivo).

Justamente porque toda conciencia es social, sus procesos tienen lugar no solo entre, sino dentro de la relación y de lo relacionado. Y esta conciencia práctica es siempre algo más que una manipulación de las formas unidas fijas (...) es lo que verdaderamente se está viviendo, y no solo lo que se piensa que se está viviendo (Williams, 2009 [1977]: 178).

De esto trata este texto, de explicitar el mecanismo de lo ambiguo en las obras, en el arte, en nosotros; y busca ir un poco más allá de esta lectura “post” para analizar los mecanismos culturales que están por detrás de este aparente estado de situación del arte político en la actualidad. ¿Crítica, complot o complicidad?

› Ahistórico

We are all caught within the scenario play of late capitalism

Liam Gillick

Nuestros actos, estilos de vida y formas de simbolizar el mundo están enmarcadas en estructuras mayores que si bien no nos determinan, organizan nuestras prácticas e imaginarios sociales. En discusión con las tradicionales lecturas deterministas, Raymond Williams (1977) vuelve a traer al debate la noción de hegemonía gramsciana por sobre la de ideología. La hegemonía es este gran relato unificador que se impone y naturaliza, y vuelve invisibles los procesos de coerción, reproducción y control social. A partir de una lectura desde la sociología, abordamos los proyectos artísticos objeto de este trabajo no solo dentro de los marcos del problema de la forma y el significado, sino también situándolos en el campo de las reglas que dominan la práctica artística (Bourdieu, 1997), los agentes que participan en la producción, difusión y legitimación de lo artístico (Williams, 1977, 1981), y los vínculos con los nuevos procesos de producción de sentido (Smith, 1997; Jamenson, 1998; Danto, 2014; Bourriaud, 2014; Berardi, 2019).

El objetivo de este texto es explicitar los espacios en donde opera lo ambiguo. Weiwei, Bruguera y Galindo nacieron en las periferias del capitalismo financiero, pero se posicionaron dentro de los circuitos transnacionales del arte. Traen en sus proyectos conflictos locales, resignificados y convertidos en problemáticas globales: la inmigración, las nuevas tecnologías, las catástrofes ambientales, la libertad individual, la desidia de los gobiernos. Este trabajo no busca señalar estos proyectos como si fuesen excepciones, sino como ejemplos para abordar las complejidades de análisis del “activismo artístico” de nuestro siglo. Trabajamos a partir de tres tópicos en lo que creemos que es posible visibilizar esta aura de lo ambiguo: la materia prima, la historia y el relato del arte.

Analizamos la materia prima de los proyectos a partir de dos categorías: “postproducción” e “infoaceleración”. Según Nicolas Bourriaud, postproducción “designa un conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado”, es decir, ya producido. Se trabaja con material de terceros; de esta manera, el filósofo vincula este tipo de obras al “conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje, la postproducción pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola” (2014:7 [2009]). Pensar a partir de la materia “prima” de la obra como un material apropiado nos acerca a la problemática de los procesos de creación, las estrategias de apropiación de las imágenes (Danto, 2014; Jameson, 1997) y el rol del artista en el proceso. Por el otro lado, “infoaceleración” trabaja en torno a la recepción y los efectos de las obras. Elegimos este concepto para analizar el material de las obras y no para abordar el cruce con la historia, porque la etapa principal de trabajo de estos artistas va a ser la recolección, selección y difusión de datos. Su herramienta es la información. Esta categoría se vincula a la sobrecarga de información que reciben los usuarios diariamente. Esta “infosaturación” afecta las

maneras de procesar los datos: “produciendo (...) la automatización en los procesos de interpretación y (...) de construcción social” (Berardi, 2019: 44).

El segundo espacio donde se explicita “lo ambiguo” se da en el cruce entre las obras elegidas de Weiwei, Galindo y Bruguera y el tema que trabajan: la corrupción y complicidad política, la desaparición de niños en la frontera de EUA y las políticas inmigratorias. Para ello, caracterizamos los mecanismos de apropiación de la historia que cuentan, recurriendo a y discutiendo con las categorías de Jameson (1989, 1997) para completar un *identikit* de las lógicas culturales del relato en estos tiempos.

Para cerrar, situamos estos proyectos en el circuito transnacional de arte. Trabajamos con algunos conceptos de Pierre Bourdieu (1997), como “campo cultural” para abordar los procesos de legitimación del arte. Asimismo, partimos de la idea de cultura como recurso de George Yudice (2002) para traer el problema de los usos extra culturales de la cultura: “la cultura es conveniente en cuanto recurso para alcanzar un fin” (2002: 45); y, por último, consideramos la concepción crítica de Néstor García Canclini al entender el patrimonio “como un espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos” (1995: 18.).

› Superficial

Cuando Marcel Duchamp expone en 1914 un portabotellas y utiliza como “instrumento de producción” un objeto fabricado en serie, traslada a la esfera del arte el proceso capitalista de producción
Postproducción, Nicolas Bourriaud

Más información y menos significado
“La paradoja del activismo mediático”, Franco “Bifo” Berardi

El origen

En 2008 Ai Weiwei inició el proyecto *Citizens’ Investigation* para descubrir la causa de muerte de muchos estudiantes por el terremoto ocurrido en mayo de ese año en la provincia de Sichuan (China). Abrió una convocatoria, reunió un equipo y salieron a entrevistar a vecinos y familiares de las víctimas, recorrieron las zonas afectadas y recolectaron información sobre lo sucedido. Ai reunió una lista de 4.851 nombres de niños fallecidos en el sismo; y puso en cuestión la buena factura de colegios en la región. En 2009, trabajó en la instalación *Remembrance*, en la fachada de Haus der Kunst (Múnich) hecha con mochilas escolares, en la que plasmaba en gran formato la frase de una de las madres de las víctimas de aquel terremoto: “Ella vivió feliz durante siete años en este mundo”. Cuando volvió a China, fue detenido.

Movimiento Inmigrante Internacional es un proyecto sociocultural creado por Tania Bruguera en 2006 y puesto en marcha cuatro años después. Busca agrupar en un frente único las comunidades inmigrantes de Queens (EUA) con el propósito de definir y homogenizar sus problemáticas y necesidades para la extensión y reclamo de sus derechos. *Movimiento Inmigrante Internacional* cobra forma de talleres, eventos y alianzas políticas. Su resultado material fue el “Manifiesto Migrante” y el Partido del Pueblo Migrante.

Con el ascenso de Donald Trump al poder, niños de la frontera sur de EUA fueron separados de sus familias por las patrullas fronterizas. En los centros de detención murieron cinco menores guatemaltecos. *Missing forever* es una campaña de difusión de las muertes infantiles en manos del Estado. Con el apoyo de voluntarios, los afiches del proyecto fueron desplegados por diversas ciudades de los Estados Unidos de América.

La materia

Los tres proyectos trabajan en torno a la recolección de datos. Weiwei y Galindo lo hacen sobre una serie de hechos puntuales: una catástrofe natural devenida en desidia política, y los abusos de los sistemas de control estatales. En ambos, el foco está puesto en la muerte de niños y en el reconocimiento de su identidad. Regina se apropia de sus retratos fotográficos para replicar las campañas de *Missing Children* (missingkids.com), pero con la certeza de que van a estar perdidos “forever”. Bruguera, en cambio, trabajó durante un año en un espacio comunitario que buscó reunir desde allí información sobre los colectivos de inmigrantes. En los tres proyectos el proceso de recolección no es individual, participaron voluntarios. Según Nicolas Bourriaud (2009), la postproducción trabaja con formas ya producidas, y busca “inscribir la obra (...) en el interior de una red de signos y de significaciones” (2004:13 [2009]) ya reconocidas: el afiche político, el centro asistencial, la investigación periodística. La obra utiliza las formas y estructuras de esas redes de signos, pero desprovistas de su finalidad original, vaciadas de contenido o con objetivos ambiguos. El afiche de *Missing* no busca, sino explicita una ausencia irrecuperable, la investigación *Citizen’s* apela a recursos de las encuestadoras de décadas atrás (con la recolección de información de puerta en puerta), pero sin un objetivo claro; *Movimiento Inmigrante Internacional* es un centro de asistencial barrial que busca –sin meterse en las arenas de la política– garantizar derechos ciudadanos a los migrantes del mundo. Estos proyectos se insertan en una expectativa que linda entre la certeza de que las cosas no van a cambiar (y se convierten así en meras denuncias de artistas reconocidos internacionalmente) y la utopía de que sin política se pueda transformar el mundo.

La historia

Subyace la frágil certeza de que en la información está la verdad. Pero el interés en los datos no es novedoso. Muchas experiencias del conceptualismo de la década de 1960 emplearon “lo que se revelaba como material nuevo del arte[:] la información” (Giunta, 2020: 175): el *mail art*, el *arte correo*, el arte de sistemas. Estas experiencias trabajaron con los datos como materia prima de su obra, pero también buscaron explicitar los mecanismos y las estrategias de control de los *mass media*. No obstante, con la globalización, el advenimiento de las economías digitales, las plataformas, el *big data*, “el capitalismo [no solo] se volcó hacia los datos” (Srnicek, 2018: 13), sino también transformó nuestro vínculo con la información y la manera de procesarlos. La práctica del “scrolleo”, y la lectura rápida y dispersa de las redes sociales automatizan nuestro consumo de historias que, en palabras de Bifo Berardi, nos llevan a la “rigidización del sentimiento empático” (2019: 46). Empatizamos con tragedias individuales (Khaled Saïd, Santiago Maldonado, George Floyd) y con problemas en forma de etiquetas: –“racismo”, “violencia institucional”–, pero no con las causas de esas tragedias/problemas.

Según Jameson (1989), esta nueva superficialidad, el debilitamiento de la historicidad, la falta de profundidad y pérdida de efectividad son los rasgos constitutivos de la cultura postmoderna. El autor propone el concepto “esquizofrenia” para dar cuenta de la ruptura de la cadena de sentido: “el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo” (2018 [1989]: 31). En los proyectos de Weiwei, Galindo, Bruguera no hay una negación del pasado, sino que, como en el consumo virtual, el pasado se percibe como presente. Es llamativo que lo que se denomina *historias* en las redes sociales –como *Facebook* e *Instagram*– ofrecen la experiencia del ahora y rápidamente se borran de la red, tienen un tiempo muy corto de existencia. Pero, si se percibe ese pasado como un eterno presente, ¿cuál es el fin entonces de la acción política y la lucha social? Bajo este tiempo ambiguo, *Citizen’s Investigation* se convierte en una metáfora de la corrupción y del totalitarismo. No hay una historia, ni un debate: los datos hablan por sí solos. En el trabajo de Galindo, la campaña –además, bajo el formato de otra campaña– pierde su eficacia. *Missing Forever* prácticamente no tuvo repercusión en la prensa. La muerte de niños en la frontera estadounidense es una noticia repetida, es un dato en modo *loop*. En el trabajo de Bruguera, en cambio, aparece la idea de un cooperativismo, un poco naíf. Grandes colectivos de migrantes se juntan para reclamar por derechos globales. Bajo el proyecto *#YoTambienExijo* (desde 2014) –una plataforma civil que promueve de manera pacífica los derechos civiles, políticos, económicos y culturales en Cuba–, nuevamente se apela a un activismo *flexible*, cuya protesta es a través de *hashtags* y las victorias se contabilizan con *likes*.

El relato

Luego de su arresto en China, Ai Weiwei estuvo exiliado en Alemania, pero en 2019 retornó a su país de origen. Su obra principal se ve en su *Twitter* y en su *Instagram*; el artista ofrece allí un registro diario de sus actividades, su vida social, los temas que le interesan. Después de *Remembrance* vino *Alcatraz* (2014) y comenzaron sus conflictos con la empresa juguetera danesa *Lego* por el uso de sus bloques de encastrado como material de sus obras. En 2017 llevó adelante una instalación en la que envolvió las columnas de la fachada del Konzerthaus (Berlín) con chalecos salvavidas, en referencia a los refugiados que cruzan el Mar Negro. En México, montó un mural –*Missing Mexico Students* (2019)– en conmemoración de los estudiantes asesinados en Ayotzinapa (2014). La obra de Galindo, conformada principalmente por *performances*, trabaja en torno a la violencia y la corrupción institucional (*Mazorca*, 2013; *Futuro*, 2015; *El gran retorno*, 2019), la violencia de género (*La manada*, 2018; *Las escucharon gritar y no les abrieron la puerta*, 2017) y la inmigración (*Quédate*, 2016; *Un latino cerca*, 2015). Tania Bruguera pone su foco en las formas del poder y el control social: participa en proyectos de corto plazo, de carácter performativo, y de largo plazo, como *Movimiento Inmigrante Internacional*, que buscan crear instituciones y plataformas democráticas. *The Francis effects* (2014-presente), por ejemplo, es una campaña mediática en la que se pide al papa Francisco I que extienda la ciudadanía del Vaticano a todas las personas indocumentadas del mundo. Por el otro lado, en una conversación en The Solomon R. Guggenheim Museum en 2014, Bruguera comentó:

Estos tres o cuatro años de trabajo en el proyecto [*Immigrant Movement International*] han sido muy frustrantes. Las empresas transnacionales tienen muchos beneficios, pero las personas transnacionales

tienen muchos problemas con la movilidad. Básicamente, este proyecto solicita que las personas reciban los mismos derechos que tienen las corporaciones (citado de una nota en *Cuban Art News*, 2019).

Hay una actitud naíf en las acciones “políticas” de la artista cubana, como si se ganaran derechos pidiéndole permiso al poder. Esta cita que compara sujetos con corporaciones pone en evidencia el grado de invisibilidad que tiene un conflicto histórico político. Pero volvemos a un interrogante ya planteado: ¿crítica, complot o complicidad? Ninguno, en estas contradicciones es donde se hace ver cómo opera *lo ambiguo*. Acá el problema no es que la artista reclame derechos corporativos para colectivos de migrantes ilegales, sino que este “exceso de mano de obra” es resultado de la crisis del capital de la década de 1970, que dio origen a la mutación de empresas privadas en compañías transnacionales. Asimismo, nos preguntamos, ¿a quiénes van dirigidas estas acciones? ¿Contra qué poderes atentan?

Movimiento Inmigrante cuenta con el apoyo del *Queens Museum*, la obra de Tania Bruguera se expuso en *The Museum of Modern Art* de Nueva York (2018), *The Solomon R. Guggenheim Museum* de Nueva York (2014) y en diversas ediciones de La Biennale de Venecia (2001, 2009, 2015). Ai Weiwei, por su lado, trabajó con diversos patrocinadores, desde el estado chino, los Juegos Olímpicos (2018) hasta el museo *Tate Modern* de Londres (2010); también participó de la Bienal de Venecia (1999, 2013). Regina José Galindo cuenta con la promoción de una serie de galerías y fundaciones de Italia, Alemania y el Reino Unido, sus *performances* se presentaron en la Bienal de Venecia (2005) y en la Documenta 14 (2017). Su obra, al igual que la de Ai y Tania, forma parte de las colecciones de los tres museos mencionados. Ser parte del circuito global –legitimado y legitimante– del arte, ofrece al artista más espacios de exhibición pública. Aunque en su reciente ensayo *Andrea Giunta* (2020) propone la idea de discutir e incluso abolir las categorías *centro* y *periferia* –principalmente porque quiere refutar la gran teoría sobre la repetición de estilos de los grandes centros del arte por parte de los artistas periféricos–, las “narrativas del progreso” construidas desde los países del norte (Smith, 1997) organizan nuestra manera de percibir el mundo, y negarlas sería invisibilizar una dialéctica del poder. En estos relatos, naturalizados, se cristalizan imaginarios culturales. Así como se relaciona al Oriente Medio con la violencia y el atraso, no es extraño que al resto de las periferias se las encasille bajo determinados discursos y categorías. China es el lugar del control social y el totalitarismo, junto con el último bastión del comunismo, Cuba. América Latina es el espacio del narcotráfico, la violencia y la pobreza. El problema no es la cristalización de conflictos locales, sino la naturalización (o la negación) de esta geopolítica del poder. En una entrevista realizada en 2015, Regina José Galindo define lo que significa ser una artista de la periferia:

A los artistas de la periferia les toca esforzarse diez veces más, esas son las condiciones. Porque todos quieren participar del mercado, mal que mal nadie es un ermitaño. Tú puedes tener una actitud muy política en tu vida, pero tienes que participar del puto sistema... es “parte de”. Si no, ¿de qué comes?, ¿cómo te mueves? Y esa decisión también es política: integrar ese sistema del arte desde una periferia y llegar a tener injerencia en él, algo que a primera vista puede parecer imposible. (Galindo, 2015)

› Ambiguo

Tienen miedo porque en Cuba están sucediendo cosas nuevas. La llegada de Internet está siendo una revolución, porque crea dinámicas democráticas que hacen que la gente (...) descubra su poder
Tania Bruguera, entrevista para *El País*, 2019

Si trazáramos una genealogía de la ambigüedad, podríamos decir que Andy Warhol fue un precursor. Con sus *Coca Colas*, sopas *Campbell* y *Marilyns* redefinió el repertorio de temas del arte. El *pop* logró así convertir un museo en una góndola de supermercado y reemplazar los géneros e iconografías canónicas por objetos e íconos del imaginario popular. Warhol redujo la cultura de consumo y el sueño americano –difundido por los Estados Unidos de América como contracara del estilo de vida austero del comunismo– a una sopa en lata.

Esta reflexión, en realidad, empezó como una indagación en torno al estatuto de estos proyectos que no derivaban ni en mercancías ni en prácticas posibles de exhibir. No eran ni obras ni trabajo social. Su identidad era un híbrido que tomaba procedimientos de lo artístico, la política, los medios de comunicación. Pero al analizarlos bajo nociones sociológicas, se explicitaron otras concepciones que excedían lo artístico. Así, tal reflexión dio por resultado una lectura sobre las prácticas sociales contemporáneas más que un escrito sobre exclusivamente el arte del presente. Muchas de las obras que se autodefinen como políticas, reproducen estas narrativas de los grandes centros del poder. Esto no significa señalar artistas o definirlos como “funcionales al status quo”, sino poner en evidencia cómo opera la hegemonía y su capacidad para anexas, incluir la diversidad o la voz emergente y neutralizar su mensaje bajo su narrativa del poder. Si algo ha demostrado el sistema capitalista es su capacidad de reinventarse, reorganizarse ante una crisis. El trabajo de Regina José Galindo, Ai Weiwei y Tania Bruguera, junto con la de otros artistas que cruzan su hacer con problemáticas político sociales –como Halil Altindere (Mardin, 1971), el colectivo *Voiná* (Moscú, 2007), Erdem Gündüz (Ankara, 1979), Waafa Bilal (Náyaf, 1966)– está enmarcada dentro de este “aura de lo ambiguo” no por su acción particular, sino porque se desarrolla en una lógica cultural ambigua: en donde un Estado puede censurar, arrestar y a los pocos años premiar, en la que se puede opinar y criticar libremente pero bajo el control de las plataformas digitales, en donde una sociedad empatiza con una empresa expropiada pero reniega de las luchas de los trabajadores.

Último acto: La familia real de España encargó al grupo *Mondongo* el retrato del entonces Príncipe de Asturias, hoy rey Felipe VI (2003). La obra se hizo con fragmentos de vidrios esmaltados (espejos). Cuando se preguntó por la elección del material, el grupo respondió que era una metáfora de la esencia del poder, como imagen del pueblo. Más tarde afirmaron que se trata de una referencia a la conquista de América. ¿Crítica, complot o complicidad?

› Bibliografía

- › AA.VV. (2016). *Verboamérica*. Malba.

- › Berardi, F. (2018). La paradoja del activismo mediático. Dowey, A. (comp.), *La primavera árabe y el invierno del desencanto*. Ripio.
- › Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- › Bourriaud, N. (2014). *Postproducción*. Adriana Hidalgo.
- › Danto, A. (2014). Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo. *Después del fin del arte*. Paidós.
- › De Llano, P. (14 de septiembre de 2019). Tania Bruguera, la artista enemiga número 1 del régimen castrista. *El País*. En línea: https://elpais.com/elpais/2019/09/10/eps/1568114090_214822.html
- › Flores, M. (15 de julio de 2015). Regina José Galindo: El arte no cambia el mundo. *Artishock*. En línea: <https://artishockrevista.com/2015/07/15/regina-jose-galindo-arte-no-cambia-mundo/>
- › García Canclini, N. (1995). Los usos sociales del Patrimonio cultural. Aguilar Criado, E. (coord.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- › Giunta, A. (2020). Introducción. *Contra el canon*. Siglo XXI.
- › Giunta, A. (2020). La comunicación como un happening global. *Contra el canon*. Siglo XXI.
- › Giunta, A. 2020. Imaginarios de la desestabilización. *Contra el canon*. Siglo XXI.
- › Harvey, D. (1998). La transformación económico-política del capitalismo tardío. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- › Jameson, F. (2002). Marxismo y posmodernismo. *El giro cultural*. Manantiales.
- › Jameson, F. (2018). La deconstrucción de la expresión. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. La Marca.
- › Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Tecnos.
- › Krauss, C. (2017). *Tienda de ramos generales Kelly Lake*. Cruce.
- › Muller, N. (2018). Performances del no-muerto. Vida y muerte en las redes sociales y el arte contemporáneo. Dowey, A. (comp.), *La primavera árabe y el invierno del desencanto*. Ripio.
- › Rizk, P. (2019). 2011 no es 1968. Carta abierta a un espectador. Dowey, A. (comp.), *La primavera árabe y el invierno del desencanto*. Ripio.
- › Smith, P. (1997). *One World: Globality and Totality. Millennial Dreams*. Verso Books.
- › Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.
- › Tania Bruguera le habla al poder en su retrospectiva en San Francisco (7 de agosto de 2017). *Artishock*. En línea: <https://artishockrevista.com/2017/08/07/tania-bruguera-le-habla-al-poder-retrospectiva-san-francisco/>
- › Tania Bruguera y otros abordan la migración global (26 de junio de 2019). *Cuban Art News*. En línea: <https://cubanartnews.org/es/2019/06/26/tania-bruguera-global-migration-phillips-collection-ica-boston-cranbrook-museum/>
- › Weiwei, A. (15 de febrero de 2018). The artwork that made me the most dangerous person in China. *The Guardian*. En línea: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/ai-weiwei-remembering-sichuan-earthquake>
- › Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.
- › Yudice, G. (2002). El recurso de la cultura. *El recurso de la cultura*. Gedisa.

› Páginas web consultadas

- › <https://www.aiweiwei.com/index.html>
- › <http://immigrant-movement.us/wp-content/uploads/2011/12/IM-International-Manifesto-SPANISH.pdf>
- › <https://muac.unam.mx/exposicion/tania-bruguera>
- › <http://www.reginajosegalindo.com/>
- › <https://www.taniabruquera.com/cms/>
- › <https://www.youtube.com/watch?v=CcJ1dg63vIk> [Capítulo “Mondongo”, noviembre 2017, Los Visuales].