



Después del crédito, el invierno: la institución artística progresista y la crisis

Bolt, Mikkel

Published in:
Viento Sur

Publication date:
2015

Document license:
[Ikke-specificeret](#)

Citation for published version (APA):
Bolt, M. (2015). Después del crédito, el invierno: la institución artística progresista y la crisis. *Viento Sur*, (140), 39-48.

Después del crédito, el invierno: la institución artística progresista y la crisis/1

Mikkel Bolt Rasmussen

La economía mundial está hundiéndose y parece que nos encaminamos hacia un final apoteósico del régimen financiero actual. Está por ver si se trata realmente de una “crisis terminal” en el sentido que le da Giovanni Arrighi —el fin de un ciclo de acumulación—, pero el avance galopante de la crisis desde el aumento vertiginoso de la tasa de morosidad hipotecaria en 2006 hasta el *crash* financiero en 2008 y los hechos posteriores apuntan en esta dirección (Arrighi, 1999). Esto podría marcar también el fin del imperio estadounidense que Arrighi profetizó ya en 1994 en su aclamado libro *El largo siglo XX*, donde mostró cómo el capitalismo ha conocido cuatro ciclos sistémicos de acumulación desde el siglo XIV, cada uno con su particular líder imperial —un ciclo genovés, del siglo XV a comienzos del XVII; un ciclo neerlandés, de finales del siglo XVI a la segunda mitad del XVIII; un ciclo británico, de finales del siglo XVIII a comienzos del XX, y un ciclo estadounidense, que comenzó a finales del siglo XIX—, que duraron alrededor de 100 años o un poco más y atravesaron tres fases antes de concluir y ceder el paso al ciclo subsiguiente. De acuerdo con Arrighi, cada ciclo sistémico abarca las mismas fases, desde la inicial de expansión financiera, pasando por una segunda fase de expansión material, seguida a su vez de otra expansión financiera. La trayectoria ascendente de cada *hegemon* se basa en la expansión de la producción y del comercio. En un momento dado de cada ciclo, sin embargo, se produce una crisis a resultas de la sobreacumulación de capital. Tal como la describe Arrighi, la expansión financiera anuncia el otoño de un determinado sistema hegemónico y precede al cambio a un nuevo *hegemon*. Arrighi puede mostrar así cómo la expansión financiera de las últimas décadas del siglo XX no fue un fenómeno nuevo, sino resultado de una tendencia histórica recurrente del capitalismo.

Con la llamada crisis financiera parece que el otoño está dando paso al invierno/2. Nadie sabe si esta crisis supone realmente el fin de un ciclo

1/ Una versión de este texto se publicó en el n.º 288 (2012) de *Paletten*.

2/ La idea de que la expansión financiera anuncia el otoño de un determinado sistema hegemónico y ciclo de acumulación la desarrolló originalmente Fernand Braudel (1984). Arrighi retoma la noción y la aplica en *El largo siglo XX*.

“Arrighi puede mostrar así cómo la expansión financiera de las últimas décadas del siglo XX no fue un fenómeno nuevo, sino resultado de una tendencia histórica recurrente del capitalismo.”

de acumulación, pero todas las expansiones financieras que han tenido lugar desde comienzos de la década de 1970 son básicamente insostenibles, pues han inyectado más capital en la especulación que el que se puede gestionar, y ahora las burbujas han empezado a estallar, señalando el posible final de un régimen de acumulación. ¿Crisis terminal?... el tiempo lo dirá. No obstante, tenemos ya una buena primera impresión de la siguiente fase del final cuando la austeridad adopta los rasgos característicos de un régimen político global en el que los gobiernos de todo el

mundo imponen —de una manera todavía más visible y brutal que en los últimos 35 años de dominio neoliberal— la austeridad en forma de salarios más bajos, despidos de trabajadores públicos, promulgación de leyes que debilitan el sindicalismo organizado y recortan los programas que benefician a los trabajadores (Colatrella, 2011).

Así que aquí estamos ahora. Crisis y colapso. No está claro qué ocurrirá y cómo se presentará el siguiente ciclo de acumulación; esto llevará su tiempo y probablemente las desproporciones del ciclo actual tendrán que resolverse a golpe de crisis, conmociones y seguramente también una guerra importante, algo así como en la última transición de la hegemonía británica a la estadounidense. Claro que el abandono total del sistema capitalista y la destrucción del valor también están deviniendo una posibilidad. Esta es la perspectiva revolucionaria que plantean sectores de las masas que se rebelan en el norte de África y Oriente Medio, retomada por los jóvenes manifestantes en España, Grecia, EE UU y otras partes. Una crítica de la economía capitalista del dinero y del actual orden mundial neoliberal con su extrema desigualdad tanto a escala local como planetaria.

El paso de estos acontecimientos históricos mundiales, del fantasmagórico nivel político-económico de la historia universal a un examen de la evolución del arte contemporáneo, y en particular de los trabajos de las llamadas instituciones de arte progresistas en Europa Occidental y EE UU, no es rectilíneo. Existe un problema de escala, pero es interesante comentar un par de acontecimientos recientes a la luz de la actual coyuntura de colapso, crisis y austeridad, acontecimientos en los que las instituciones del arte, tradicionalmente consideradas parte del rincón del mundo artístico políticamente más implicado, mostraron hallarse firmemente establecidas en el bando de los poderes dominantes. Estoy pensando en la exposición *Abstract Possible* en la Tensta Konsthall de Estocolmo, donde Maria Lind colaboró con la casa de subastas Bukowskis, cuya propietaria es la compañía sueca de exploración de petróleo y gas Lundin Petroleum, responsable de asesinatos y quema de aldeas en Sudán,

y pienso también en el desalojo de un grupo de activistas de Occupy del Artists Space de Nueva York. En ambos casos tenemos una institución supuestamente progresista que revela alianzas de clase alta hasta ahora invisibles. Es como si las superficies institucionales estuvieran empezando a crujir cuando entramos en un periodo de crisis intensa. En invierno, las cosas se desnudan a medida que caen las hojas y desciende la temperatura.

Pese a que el *boom* del mercado del arte tiene mucho que ver con la historia del arte contemporáneo desde 1989, las décadas de 1990 y 2000 también fueron un periodo en que en instituciones artísticas de todo el mundo se exhibieron no solo una crítica institucional y diferentes tipos de arte relacional y participativo, sino también representaciones de la política anticapitalista. En tensión con el uso creciente del arte contemporáneo como puerto seguro para el capital recién acumulado y recurso de desarrollo regional o nacional, las instituciones del arte montaron exposiciones centradas en conflictos políticos en curso o, más a menudo, presentaron muestras de arte político histórico (alimentando el impulso historicista visible en buena parte del arte nuevo). En Europa tuvimos bienales como la Documenta X de Catherine David en 1997, con una fuerte dosis de crítica institucional de los “sesenta” combinada con la teoría marxista; la Documenta XI poscolonial de Okwui Enwezor en 2002; la 11.ª Bienal brechtiana de Estambul en 2009, organizada por WHW [Why How and For Whom? —¿Por qué cómo y para quién?—], y grandes exposiciones históricas como *Formas de Resistencia* en el Van Abbe Museum de los Países Bajos en 2007, comisionada por Will Bradley y Charles Esche, juntando desde arte de la Comuna de París hasta el *Archivo de Desobediencia* de Marco Scotini. En EE UU hubo exposiciones como *The Interventionist: Art in the Social Sphere* (*El intervencionista: el arte en la esfera social*) de Nato Thompson en 2004, con los homólogos de los Yes Men en MASS MoCA y el notorio *Now-Time Venezuela: Media along the Bolivarian Process* (*Ahora en Venezuela: los medios en el proceso bolivariano*) de Chris Gilbert en el Berkeley Art Museum en 2006, que terminó con la dimisión de Gilbert y su exilio en Venezuela^{3/}.

Así, mientras que el arte contemporáneo fue en muchos aspectos “un propagandista de los valores neoliberales”, como lo expresó Julian Stallabrass en su *Art Incorporated*, mostrando cómo el arte contemporáneo se había vinculado con bombo y platillo a la especulación posfordista, también fue un espacio en que los comisarios y artistas podían mostrar actualidades políticas no

^{3/} No cabe duda de que el mundo institucional en Europa Occidental y en EE UU casi no tienen nada en común en lo tocante al arte político. En EE UU, el arte político nunca adquirió la “popularidad” de que ha gozado en Europa (como demuestra también la dimisión de Gilbert). Esto se debe, entre otras cosas, al impacto mucho mayor que tuvo la “guerra contra el terrorismo” en EE UU, que afectó tanto a la base como a la superestructura de una manera mucho más visible. El caso de Steve Kurtz —en el que este, miembro del Critical Art Ensemble, fue acusado de bioterrorismo y en el que fueron citados la mitad de los miembros de “The Interventionists”—, aunque sobreesido en 2006, fue un ejemplo de este estrechamiento de la esfera pública. Véase Gregory Sholette (2006).

necesariamente visibles en otros lugares (Stallabrass, 2004: p. 72). La ausencia de una esfera política pública crítica hizo de la institución artística un lugar en que era posible representar cuestiones políticas apremiantes. Aunque el movimiento altermundista y otros movimientos antisistema trataban de oponerse al dogma neoliberal, el neoliberalismo se convirtió en una especie de segunda naturaleza después de 1989, pasando a ser la ideología de más éxito en la historia universal, como escribió Perry Anderson exagerando un poco en 2000. En una época en que la ideología neoliberal conseguía presentarse como la única opción, tachando efectivamente cualquier referencia a otras alternativas como invitaciones al totalitarismo, la representación de la política de oposición en la institución artística era un gesto bienvenido. Era posible comentar toda una serie de temas en el arte contemporáneo que estaban excluidos en los grandes medios de comunicación, como el ascenso del populismo de derechas en Europa, el comunismo y la recolonización neoliberal.

La representación institucional del arte era un antídoto positivo frente al chantaje intelectual de las décadas de 1990 y 2000 con su retórica del “fin de la historia” y del “choque de civilizaciones”, pero estaba a su vez limitada, desde luego, por la dificultad estructural para conectar la representación hacia dentro con un contexto político externo en el que pudiera adquirir una perspectiva radical más amplia. Retrospectivamente, la ausencia de oposición al neoliberalismo sería casi algo así como la condición de que fuera posible el arte “político” en las décadas de 1990 y 2000.

Las contradicciones del arte político contemporáneo son, por supuesto, de naturaleza estructural, como ya demostraron los movimientos de vanguardia históricos y sus críticos coetáneos, como Walter Benjamin y Herbert Marcuse, en las décadas de 1920 y 1930, cuando la vanguardia intentó trascender la institución artística y liberar el arte fuera de los confines institucionales del arte moderno. El análisis weberiano-marxista de Marcuse en *El carácter afirmativo de la cultura* (1937) sigue siendo en parte válido como descripción de la doble naturaleza del arte. Tal como alega Marcuse, por un lado el arte crea imágenes de otro mundo y posee un potencial subversivo gracias a su autonomía. El arte es una expresión de la preocupación de la humanidad por su propia felicidad futura, y en este sentido trasciende a la sociedad en un nivel simbólico. Es una especie de santuario en el que virtualmente se satisfacen una serie de necesidades fundamentales que han sido suprimidas en la sociedad capitalista. Las víctimas de la racionalización de la sociedad burguesa obtienen voz y despiertan a la vida en el arte, que en este sentido sirve de depósito de experiencias marginadas y modos de expresión excluidos. Sin embargo, el arte es al mismo tiempo socialmente afirmativo, es una legitimación relativa de la sociedad en que existe. La libertad y la autonomía del arte quedan mitigadas por el hecho de que esa libertad está encerrada en la institución del arte, “un reino de valor independiente [...] compatible con el mal presente, a pesar y dentro del cual

puede alcanzar la felicidad” (Marcuse, 1937: p. 87). De este modo, el arte consolida la condición misma que critica, escribe Marcuse. Es un espacio de hibernación para la imaginación anarquista que está siendo erradicada rápidamente por el proceso de racionalización acelerada de la modernidad capitalista; pero esta imaginación también se ve impedida de tener algún impacto social amplio, justamente porque está confinada a la esfera del arte a causa de su autonomía. Marcuse denomina esta contradicción “la naturaleza dual del arte”: el hecho de que es relativamente autónomo y protesta tanto contra la sociedad capitalista como contra sus abstracciones alienantes, al tiempo que confirma esa misma sociedad sirviendo de válvula de seguridad que permite que la sociedad pueda soltar la energía sobrante y dejar que el deseo marginado se exprese en forma de bienes de lujo inocuos sin ningún riesgo de cambio real.

Lo ocurrido con la vanguardia, la neovanguardia y la crítica institucional confirma el análisis de Marcuse y subraya la compleja autonomía del arte, que se ve tanto retada como confirmada por la inclusión de la política en el arte contemporáneo. La gestión de las tendencias culturales y del arte “subversivo” es una manera de mantener el equilibrio social, como subrayaron Herbert Marcuse, Theodor Adorno y Guy Debord. Desde finales de la década de 1950, las instituciones artísticas han reflexionado sobre esta doble naturaleza del arte y han permitido o incluso dado la bienvenida a la crítica política a ellas mismas con el fin de mantener vivo el lado antiautónomo o heterónimo del arte, reproduciendo la distintividad del arte como un espacio de crítica en la sociedad capitalista. Este proceso se ha intensificado desde los tiempos del pop y del arte conceptual, haciendo de la representación de la política en el arte un complemento necesario del giro neoliberal de este, en el que el arte era una manera de desfibrilar una economía declinante y entretener a la población improductiva de las finanzas, los seguros y el sector inmobiliario. Tal como escribió Brian Holmes en 2004 en “Liar’s Poker: The Representation of Politics/The Politics of Representation”: “La ‘casa’ institucional busca ahora su provecho en un juego complejo, el único que puede conciliar el nexo económico que aporta con el capital cultural que busca entre las facciones más radicales del campo artístico” (Holmes, 2003).

En las décadas de 1990 y 2000, varias instituciones artísticas europeas se mostraron así abiertas a cierta politización, permitiendo a los conservadores replantear críticamente la institución y abrirla no solo a proyectos artísticos más orientados al proceso, sino también a cuestiones políticas. El Rooseum de Malmö, dirigido por Charles Esche, y la München Kunstverein, encabezada por Maria Lind, fueron dos de los ejemplos conocidos de esta tendencia denominada “nuevo institucionalismo”. Ahora se suponía que la institución artística debía apoyar activamente la actitud crítica y extender la crítica institucional al nivel de la administración y la programación institucionales y no limitarse a montar exposiciones de artistas políticos. La propia conservadora

“... las décadas de 1990 y 2000 también fueron un periodo en que en instituciones artísticas de todo el mundo se exhibieron no solo una crítica institucional y diferentes tipos de arte relacional y participativo, sino también representaciones de la política anticapitalista.”

tenía ahora una agenda “subversiva” en colaboración con artistas para facilitar el cambio estructural de la institución. La exposición dejó de ser el medio privilegiado. Seminarios, publicaciones y distintos tipos de archivos se convirtieron en nuevos formatos importantes, con lo que el público, de acuerdo con el discurso del nuevo institucionalismo, pasó de ser un espectador individual contemplativo a un participante activo. Conservadores como Esche y Lind trabajaban así como conservadores de la casa deseosos de permitir la crítica y transformar la institución en un espacio abierto y socialmente incluyente para la presentación de diversas representaciones políticas de oposición. En palabras de Brian Holmes, algunos profesionales del arte estaban jugando aparentemente un “juego transformativo”, tratando de crear vías alternativas de evaluación del arte y utilizándolo con fines progresistas (Holmes, 2003). En una perspectiva histórica más amplia, esta maniobra debe entenderse como parte de un alejamiento general de la crítica directa, considerada demasiado totalista y romántica e incapaz de desafiar al objeto de la crítica y un acercamiento a una idea laxamente inspirada en Deleuze del pragmatismo radical, en el que uno trabaja dentro de las instituciones formulando “propuestas moderadas” en vez de rechazarlas, como sucedió, por ejemplo, en el caso de la crítica situacionista de la sociedad del espectáculo en los años sesenta⁴. El discurso del nuevo institucionalismo se caracterizó por una retórica sobre la temporalidad y la incertidumbre del resultado, en la que la confrontación directa fue sustituida por la crítica implícita.

Tras unos pocos años de crisis —tal como escribe Arrighi, en realidad la crisis ya comenzó en los primeros años de la década de 1970, cuando se agotó el auge de posguerra—, parece justo decir que el discurso del nuevo institucionalismo no fue realmente sino un ejemplo más de la despolitización en el arte, en la que las instituciones artísticas se transformaron temporalmente en centros sociales y plataformas de debate, pero sin que de hecho cambiara nada. El nuevo institucionalismo fue en el mundo del arte el equivalente al nuevo discurso empresarial analizado por Luc Boltanski y Ève Chiapello, que promovía actitudes antaño asociadas a la personalidad del artista, como autonomía, espontaneidad, apertura a otros y capacidad rizomática (Boltanski y Chiapello, 1999). Las instituciones artísticas se subieron al tren de la gestión

Tras unos pocos años de crisis —tal como escribe Arrighi, en realidad la crisis ya comenzó en los primeros años de la década de 1970, cuando se agotó el auge de posguerra—, parece justo decir que el discurso del nuevo institucionalismo no fue realmente sino un ejemplo más de la despolitización en el arte, en la que las instituciones artísticas se transformaron temporalmente en centros sociales y plataformas de debate, pero sin que de hecho cambiara nada. El nuevo institucionalismo fue en el mundo del arte el equivalente al nuevo discurso empresarial analizado por Luc Boltanski y Ève Chiapello, que promovía actitudes antaño asociadas a la personalidad del artista, como autonomía, espontaneidad, apertura a otros y capacidad rizomática (Boltanski y Chiapello, 1999). Las instituciones artísticas se subieron al tren de la gestión

⁴/ Véase Charles Esche (2005). Para una crítica de esta opción por las “propuestas moderadas”, véase Mikkel Bolt Rasmussen (2011).

empresarial y adoptaron retóricas sobre la responsabilidad social y el respeto de las diferencias, internalizando el bombo publicitario neoliberal de la creatividad y haciendo que todo el mundo trabajara más a cambio de menos o de nada y consolidando el poder de la elite. Lo que tuvo lugar fue una desestructuración y un vaciamiento que se hicieron pasar por crítica y politización. Las modestas propuestas no supusieron una amenaza para nadie y se presentaron como un nuevo intento de mantener el equilibrio social mediante la gestión del arte “radical”.

El caso de *Abstract Possible* en la Tensta Konsthall es interesante. La colaboración con Bukowskis, la casa de subastas más grande de Suecia — propiedad de la familia Lundin, que dirige la compañía petrolera del mismo nombre, una compañía que está implicada en la guerra civil sudanesa y que está siendo investigada por delitos humanitarios contemplados en el derecho internacional —, arroja una luz reveladora sobre la posición de las llamadas instituciones progresistas a medida que avanzamos hacia el invierno del capital financiero⁵. El hecho de que este arte contemporáneo haya servido durante mucho tiempo de oportunidad de inversión para los superricos y de medio para el blanqueo de capitales es cosa sabida, pero la implicación directa de una *konsthall* (sala de exposición) en Suecia junto con la coalición de la industria de armamentos y del petróleo es un hecho notable⁶.

Lo de Tensta es una simple exposición colectiva que muestra obras de más de 20 artistas. Se centra en la abstracción formal, que abarca desde los primeros planos de Barradas de puertas de autobús con formas abstractas que indican las rutas del autobús a los analfabetos, hasta las serigrafías sobreimpresas descuidadamente instaladas de Matias Faldbakken del juego de ordenador “Battlefield”, desarrollado por la empresa sueca EA Digital Illusions. Todas las obras exhibidas mimetizan de alguna manera el lenguaje visual abstracto del movimiento moderno, pero rara vez con la negatividad radical que caracterizaba sus precedentes históricos. En Tensta, la mayoría de obras aparecen

5/ Véase Kerstin Lundell (2010). Véase también el informe de 2010 *Unpaid Debt: the Legacy of Lundin, Petronas and OMV in Block 5A, Sudan 1997-2003*, de ECOS (European Coalition on Oil in Sudan), que entre otras cosas dice lo siguiente: “Los autores reales de los crímenes mencionados fueron las fuerzas armadas del gobierno de Sudán y una serie de grupos armados que o bien eran aliados del gobierno, o bien su principal oponente, el Movimiento/Ejército de Liberación Popular de Sudán. Sin embargo, las pruebas presentadas en este informe ponen en tela de juicio del papel desempeñado por la industria petrolera en estos hechos. [...] El inicio de la extracción de petróleo desencadenó una guerra perniciosa en esta zona. Entre 1997 y 2003 se cometieron crímenes internacionales a gran escala en lo que fue básicamente una campaña militar del gobierno de Sudán, encaminada a asegurar y tomar el control de los yacimientos petroleros del Bloque 5A. Tal como se documenta en dicho informe, entre dichos crímenes hubo ataques y disparos intencionados contra civiles, quema de viviendas, pillajes, destrucción de bienes indispensables para la supervivencia, asesinato de civiles, violación de mujeres, abducción de menores, torturas y desplazamientos forzados. Murieron miles de personas y casi 200.000 fueron desplazadas por la fuerza” (p. 5).

6/ Para un análisis de la economía política global del petróleo y la coalición de la industria de armamentos y del petróleo, véase Jonathan Nitzan y Shimshon Bichler (1999).

como síntomas del persistente academicismo histórico del arte contemporáneo en que se reelaboran y comentan las formas de la modernidad de una manera casi nostálgica, lo que no hace más que confirmar la distancia existente entre los gestos radicales originales y la nueva representación actual, vacía y débil, de la abstracción moderna como populares formas fascinantes en el mercado del arte. La muestra continúa en la casa de subastas Bukowskis, en el centro de Estocolmo, donde están a la venta obras de arte de los mismos artistas que exponen en Tensta a precios fijados por la contribución de Goldin + Senneby, que realizaron un informe sobre los precios posibles de cada una de las obras que están a la venta. El mismo informe se ofrece al precio de 120.000 coronas suecas, y su contenido estará exclusivamente a disposición del comprador.

La crítica implícita del nuevo institucionalismo parece haberse fusionado totalmente, en este caso, con la perspectiva del sistema artístico neoliberal. En vez de poner en evidencia la estructura económica del arte contemporáneo, es una franca confirmación del sistema porque cualquier intento de apuntar en direcciones alternativas brilla por su ausencia. Lo que queda, por tanto, es la pura afirmación del sistema existente, su mercado del arte y la sangrienta política petrolera de los propietarios. El proceso por el que se producen, se hacen circular y se acumulan valores culturales, y para quién y por parte de quién esto ocurre, todo esto no está en tela de juicio. Parece que la tolerancia represiva de la década de 1990 y de comienzos del nuevo siglo ya no está sobre el tapete, por lo que los artistas se ven forzados a acercarse más a los poderes gobernantes o a abandonar el arte, o bien a renunciar al éxito institucional.

El desalojo de los manifestantes de Occupy Wall Street por personal de seguridad del Artists Space de Nueva York en octubre de 2011 y la expulsión de los artistas grafiteros del pabellón Oscar Niemeyer en la Bienal del São Paulo por la policía en 2008 son otros casos que hay que tener en cuenta a la hora de valorar el desarrollo de la institución cultural en la actual coyuntura de crisis y colapso ideológico. A medida que avanzamos hacia una crisis económica global, salen a la luz fracturas y líneas de conflicto que han estado ocultas durante un tiempo y parece justo decir que en los planes de los nuevos institucionalistas no hubo jamás una verdadera ruptura antisistema y que buena parte de lo que se presentó como arte político en los años noventa y la primera década del siglo en la institución no fue nunca una alternativa al orden establecido y debería interpretarse retrospectivamente como el neoliberalismo con rostro humano. Ahora han caído las máscaras y la diferencia entre neoliberalización cultural y nuevo institucionalismo resulta difícil de discernir. Tal como escribe Anthony Davies, no son alternativas, sino “formas coexistentes de neoliberalismo que tal vez evolucionen a distintas velocidades y en diferentes fases, pero que se mueven todas en la misma dirección”, y ahora, finalmente, en una situación de colapso, parecen fusionarse (Davies, 2007).

Las máscaras han caído y ha salido a la luz el intrincado vínculo existente entre la institución cultural y el poder de la elite. Estamos viendo signos de un desmoronamiento ideológico en que las instituciones “progresistas” se encuentran en una nueva situación y tienen dificultades para continuar con la charada de la tolerancia represiva del nuevo institucionalismo. En esta situación se nos plantea una serie de cuestiones urgentes. Una tiene que ver con el pasado reciente y las distintas “politizaciones” del arte que tuvieron lugar en las décadas de 1990 y 2000. Retrospectivamente parece como si lo que se presentó como progresista y radical en esas décadas no fuera más que un suplemento de la neoliberalización del arte. La clase dominante siguió amasando riqueza mientras las exposiciones de arte se convirtieron en guateques o discusiones sobre el poscolonialismo y la desigualdad económica. Esto nos lleva a preguntarnos si continuar con un juego transformativo dentro de la institución sigue siendo una opción viable. ¿Qué hacer entonces? Aunque abandonar la institución parece cada vez más deseable a medida que muestra su carácter de clase, tal vez esto no sea en conjunto aconsejable, puesto que necesitaremos todas las fuentes de crítica disponibles en la lucha futura. Sin embargo, teniendo en cuenta la capacidad de gestionar el arte radical y desviarlo con el fin de mantener el equilibrio social —el carácter afirmativo del arte que decía Marcuse—, parece razonable decir que únicamente el arte que se ubica en el margen mismo del sistema artístico puede ayudar a construir un pasaje más allá del capitalismo. En la futura insurrección puede que el interior seguro del mundo del arte resulte demasiado comprometido.

Recibir financiación y colaborar con Lundin no era un problema para Tensha y Lind. Tal como explicó Lind durante un debate sobre la exposición en que se presentó una antología complementaria, *Contemporary Art and its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios (El arte contemporáneo y sus mercados comerciales: informe sobre las condiciones actuales y los escenarios futuros)*, financiada por la subasta de Bukowskis: “El proyecto no consiste en tomar postura, así es como se ve el mundo”. A esto se reduce la crítica cómplice en nuestros días. Al parecer, todo lo que nos queda es identificarnos con el sistema existente. Jacques Rancière llama a esta lógica “policía”: hay lo que hay (Rancière, 1995). Por fortuna, esta lógica está siendo contestada en cada vez más lugares, desde Atenas hasta El Cairo, pasando por Oakland, los indignados en Madrid y los Artistas Desconocidos en Nueva York. Ha llegado el invierno.

Agradecimientos

Gracias a Brian Holmes, Anthony Iles, Jacob Lund, Gregory Sholette y Morten Visby por sus críticas y comentarios.

Mikkel Bolt Rasmussen es docente en el Departamento de Artes y Estudios Culturales de la Universidad de Copenhague.

Traducción: *VIENTO SUR*

Bibliografía citada

- Anderson, P. (2000) "Renewals". *New Left Review*: nueva serie, n.º 1, 2000, p.14.
- Arrighi, G. (1999) *El largo siglo XX*. Madrid: Akal.
- Bolt Rasmussen, M. (2011) "Scattered (Western Marxist-Style) Remarks about Contemporary Art, Its Contradictions and Difficulties". *Third Text*, n.º 109, pp. 199-210.
- Boltanski, L. y Chiapello, È. (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*. Edición en español (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Braudel, F. (1984) *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII: El tiempo del mundo*. Madrid: Alianza.
- Colatrella, S. (2011) "In Our Hands is Placed a Power: A Worldwide Strike Wave, Austerity and the Political Crisis of Global Governance". *Wildcat*, n.º 90. Disponible en: http://www.wildcat-www.de/en/wildcat/90/w90_in_our_hands_en.htm.
- Davies, A. (2007) "Take Me I'm Yours: Neoliberalising the Cultural Institution". *Mute*, vol. 2, n.º 5, p. 107.
- ECOS (European Coalition on Oil in Sudan) (2010) *Unpaid Debt: the Legacy of Lundin, Petronas and OMV in Block 5A, Sudan 1997-2003*.
- Esche, Ch. (2005) *Modest Proposals*. Estambul: Baglam.
- Holmes, B. (2003) "Liar's Poker: Representation of Politics / Politics of Representation". *Springerlin*, n.º 1. Disponible en: http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=1276&lang=en.
- Lundell, K. (2010) *Affärer i blod och olja. Lundin Petroleum i Afrika*. Estocolmo: Ordfront.
- Marcuse, H. (1937) *Über den affirmativen Charakter der Kultur*. Edición en español (2011) *El carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Nitzan, J. y Bichler, Sh. (1999) *The Global Political Economy of Israel*. Londres: Pluto.
- Rancière, J. (1995) *La méésentente*. Edición en español (1999) *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sholette, G. (2006) "Disciplining the Avant-Garde: The United States versus the Critical Art Ensemble". *Circa*, n.º 112, p. 50-59. Disponible en: <http://www.neme.org/318/disciplining-the-avant-garde>.
- Stallabrass, J. (2004) *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.