01 2010

¿Una estética de la resistencia?

La investigación artística como disciplina y conflicto

Hito Steyerl

Traducción de Marta Malo de Molina

¿Qué es la investigación artística hoy? En la actualidad, nadie parece saber la respuesta a esta pregunta. Se trata la investigación artística como una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición, en un estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad. Pero, ¿y si esta concepción fuera de hecho engañosa? ¿Y si en realidad supiéramos más sobre la investigación artística de lo que pensamos? Para analizar esta proposición, echemos primero un vistazo a los debates actuales en torno a esta práctica. Parece como si una de sus principales preocupaciones fuera la transformación de la investigación artística en una disciplina académica. Hay discusiones sobre curriculum, títulos, método, aplicación práctica, pedagogía. También hay, por otro lado, importantes críticas a este enfoque. Tratan la institucionalización de la investigación artística como un agente cómplice de los nuevos modos de producción dentro del capitalismo cognitivo: educación mercificada, industrias creativas y afectivas, estética administrativa, etc. Ambas perspectivas coinciden

en un punto: la investigación artística en la actualidad se está constituyendo como una disciplina más o menos normativa y académica.

Una disciplina es, desde luego, disciplinaria: normaliza, generaliza y regula; hace ensayar un conjunto de respuestas y, en este caso, entrena a las personas para que funcionen en un entorno de trabajo simbólico, diseño permanente y creatividad racionalizada. Pero, una vez más, ¿qué es una disciplina aparte de todo esto? Una disciplina puede ser opresiva, pero precisamente por ello señala la cuestión que mantiene bajo control. Indica un conflicto reprimido, esquivado o potencial. Una disciplina insinúa un conflicto inmovilizado. Constituye una práctica para canalizar y explotar sus energías y para incorporarlas en los poderes establecidos. ¿Para qué haría falta una disciplina si no fuera para disciplinar a alguien o algo? Cualquier disciplina puede, por lo tanto, verse también desde el punto de vista del conflicto.

Permítanme poner un ejemplo: un proyecto que realicé recientemente, titulado *The Building* [*El edificio*]. Trata de la historia de la construcción de un edificio nazi en la plaza mayor de Linz (Austria): investiga el contexto, la historia de las personas que trabajaron directamente en su construcción, y examina asimismo el material utilizado en el edificio. La construcción la llevaron a cabo trabajadores forzados, parte de ellos extranjeros, y a algunos de los antiguos habitantes del lugar se les persiguió, desposeyó y asesinó. Durante la investigación salió además a la luz que parte de las piedras del edificio se habían fabricado en la famosa cantera del campo de concentración de Mauthausen, donde miles de personas murieron asesinadas.

Hay al menos dos maneras diferentes de describir este edificio. De una misma piedra utilizada para el edificio se puede decir que

adquirió su forma de acuerdo con el paradigma de la arquitectura neoclásica, lo cual coincidiría con la descripción oficial dada sobre el propio edificio. O se puede decir que posiblemente la moldeó un mampostero del campo de concentración de Mauthausen, que con gran probabilidad era un ex combatiente de la República española. La conclusión es evidente: es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto.

Pero, ¿por qué este proyecto tan local tendría relevancia para una reflexión sobre la investigación artística propiamente dicha? Porque da la coincidencia de que partes de este edificio albergan también la Academia de Arte de Linz. Este edificio es un emplazamiento en el que la investigación artística se está viendo en la actualidad integrada en las estructuras académicas: hay un departamento de investigación artística en su interior. Así pues, cualquier estudio del edificio podría acabar siendo una especie de metarreflexión institucional sobre las condiciones contemporáneas de la investigación artística propiamente dicha.

En este sentido: ¿dónde está el conflicto o, más bien, cuáles son los conjuntos amplios de conflictos que subyacen a esta nueva disciplina académica? ¿Quién está construyendo hoy en día sus muros, qué materiales utiliza, producidos por quiénes? ¿Quiénes son los constructores de la disciplina y dónde están sus huellas?

Disciplina y conflicto

Así pues, ¿cuáles son los conflictos y dónde están entonces las fronteras? Analizada desde el punto de vista de muchas intervenciones actuales, la investigación artística parece más o

menos confinada a la academia de arte metropolitana contemporánea. La investigación artística existente tiene el aspecto de un conjunto de prácticas artísticas desarrolladas por artistas predominantemente metropolitanos que hacen las veces de etnógrafos, sociólogos, diseñadores de productos o diseñadores sociales. Da la impresión de ser un activo del capitalismo del Primer Mundo, avanzado desde el punto de vista tecnológico y conceptual, que intenta mejorar su población para que funcione de manera más eficiente en una economía del conocimiento y, ya de paso, inspecciona también un poco el resto del mundo. Pero si analizamos la investigación artística desde la perspectiva del conflicto o, para ser más exactos, de las luchas sociales, sale a la luz un mapa de prácticas que abarca la mayor parte del siglo XX y también la mayor parte del planeta. Se hace evidente que los debates actuales no reconocen del todo el legado de la larga y variada historia, verdaderamente internacional, de la investigación artística, entendida en términos de una estética de la resistencia.

La estética de la resistencia es el título de la novela fundamental de Peter Weiss, publicada a principios de la década de 1980, que presenta una interpretación alternativa de la historia del arte, así como una descripción de la historia de la resistencia antifascista de 1933 a 1945. A lo largo de la novela, Weiss utiliza el término "investigación artística [*künstlerische Forschung*]" de forma explícita para hacer referencia a prácticas como la fábrica de escritura de Brecht en el exilio. Señala asimismo las prácticas factográficas y en parte también productivistas de la Unión Soviética postrevolucionaria, mencionando el trabajo documental de Sergei Tretiakov, entre muchos otros. De esta manera, establece una genealogía de la investigación estética en relación con la historia de las luchas emancipadoras a lo largo del siglo XX.

Desde la década de 1920, tienen lugar debates extremadamente sofisticados sobre las epistemologías artísticas en torno a términos como hecho, realidad, objetividad e investigación dentro de los círculos de factógrafos, cinematógrafos y artistas soviéticos. Para los factógrafos, un hecho es un resultado de un proceso de producción. Hecho viene de *factum*, *facere*, hacer. Así pues, en este sentido, el hecho se fabrica o incluso se inventa. Lo cual no debería ser una sorpresa para nosotros en la era del escepticismo metafísico postestructuralista. Pero la variedad de enfoques estéticos desarrollados como herramientas de investigación hace casi cien años es pasmosa.

Autores como Vertov, Stepanova, Tretiakov, Popova y Rodchenko inventan complejos procedimientos de investigación como el cine-ojo, el cine-verdad, la biografía del objeto o el fotomontaje. Trabajan sobre la percepción y la práctica humanas e intentan integrar activamente actitudes científicas en su trabajo. Y la creación científica fluye como resultado de muchos de estos desarrollos. En su autobiografía, Roman Jakobson describe de manera detallada cómo las prácticas del arte de vanguardia le inspiraron para desarrollar sus singulares ideas sobre lingüística.

No cabe duda de que a lo largo de la historia han existido muchos enfoques diferentes de este tipo de investigación. Podríamos mencionar igualmente los esfuerzos de los artistas contratados por la FSA [*Farm Security Administration*, Administración para la Seguridad Agrícola] por crear investigaciones a través del ensayo fotoperiodístico durante la Gran Depresión en Estados Unidos. En todos estos casos, la investigación artística resultó cooptada de forma ambivalente dentro de programas estatales; aunque fuera en diferente medida y con consecuencias por completo distintas. Alrededor de la misma época en la que Tretiakov muere durante el

terror stalinista, Walker Evans tenía una exposición individual en el MoMA.

Otro método de investigación artística, basado en varios conjuntos relacionados de conflicto y crisis, es el enfoque ensayístico. En 1940, Hans Richter acuña el término de ensayo fílmico o cine ensayo para aquellas piezas capaces de visualizar ideas teóricas. Hace referencia a uno de sus propios trabajos, realizado ya en 1927 y titulado *Inflation* [*Inflación*], una película experimental muy interesante sobre la caída del capitalismo en un frenesí criminal. Richter sostiene que es preciso desarrollar un nuevo lenguaje fílmico para tratar procesos abstractos como la economía capitalista. ¿Cómo mostrar estas abstracciones, cómo visualizar lo inmaterial? Estas preguntas aparecen reactualizadas en las prácticas artísticas contemporáneas, pero tienen una larga historia.

El ensayo como enfoque fílmico incluye asimismo la perspectiva de la resistencia anticolonial. Una de las primeras películas denominadas de ensayo es el film ensayo anticolonial *Les statues meurent aussi* [*Las estatuas también mueren*], de Chris Marker y Alain Resnais, sobre el racismo en el tratamiento del arte africano. La película es un encargo de una revista llamada *Presence africaine*, que cuenta entre sus editores a personajes como Aimé Césaire o Leopold Senghor, principales teóricos del denominado movimiento de la negritud de la década de 1930. Apenas unos años más tarde se publicará el texto de Theodor Adorno, *El ensayo como forma*, en el que reflexiona sobre las características resistentes del ensayo como método subversivo de pensamiento. Para Adorno, el ensayo supone una reorganización de los campos de lo estético y de lo epistemológico que socava la división del trabajo dominante.

Y entonces entramos en todo el periodo de la década de 1960, con sus luchas internacionales, su tricontinentalismo, etc. La frase de

Frantz Fanon, “debemos discutir, debemos inventar”, es el lema del manifiesto *Hacia un tercer cine*, escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino en 1968, en un contexto de dictadura militar en Argentina. La relación entre arte y ciencia se vuelve a mencionar de manera explícita en el manifiesto de Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto* (1969). Otros métodos de investigación artística incluyen la deriva situacionista y las encuestas obreras, el montaje constructivista, los *cut-ups*, la biomecánica, la historia oral, la antropología deconstructiva o surrealista, la difusión de contrainformación, así como el periodismo estético. La corriente artística dominante absorbe algunos de estos métodos con mayor facilidad que otros. En particular, el capitalismo de la información absorbe rápidamente las prácticas muy desmaterializadas, con marcados rasgos modernos, porque son compactas, rápidas de absorber y fáciles de transmitir.

No es ninguna coincidencia que muchas de las prácticas mencionadas aquí trataran problemas clásicos de representación documental desde perspectivas muy diferentes: su función como poder/saber, sus problemas epistemológicos, su relación con la realidad y el desafío de crear una realidad nueva. Los estilos y las formas documentales han lidiado siempre con la mezcla desigual de racionalidad y creatividad, entre la subjetividad y la objetividad, entre el poder de creación y el poder de conservación.

Tampoco es ninguna coincidencia que muchos de los métodos históricos de investigación artística estén ligados a movimientos sociales o revolucionarios o a momentos de crisis y reforma. Dentro de esta perspectiva, se revela el contorno de una red global de luchas, que abarca casi todo el siglo XX y que es transversal, relacional y (en muchos casos, aunque ni mucho menos en todos ellos) emancipadora.

Sí que es una coincidencia, sin embargo, que *La estética de la resistencia* de Peter Weiss mencione también la plaza mayor de Linz, que es el emplazamiento de *The Building*. La novela describe una escena en la que miembros de las Brigadas Internacionales en España escuchan una emisión del recibimiento entusiasta que se le da a Hitler y a las tropas alemanas en la plaza mayor de Linz en marzo de 1938. Pero el protagonista de Weiss se fija en un momento muy pequeño (y del todo hipotético) de resistencia señalado por el locutor: algunas de las ventanas que dan a la plaza permanecen a oscuras y el periodista se apresura a hacer notar que los pisos de los judíos se sitúan en esta zona. En realidad, durante la investigación, salió a la luz que una de las familias judías que vivía allí se había dispersado a tres continentes diferentes y dos de sus miembros habían muerto asesinados. Uno de estos últimos era una persona llamada Ernst Samuely, supuestamente comunista. Después de muchas experiencias terribles, se había unido a un grupo partisano judío en la frontera polaca antes de desaparecer. Así que, si analizamos el edificio de Linz desde este punto de vista, vemos que se disuelve en una red de rutas y relaciones internacionales, que están ligadas a la opresión, pero también a la resistencia: están relacionadas con lo que Walter Benjamin en una ocasión llamó "la tradición de los oprimidos".

La perspectiva del conflicto

Si seguimos aplicando la perspectiva global y transversal al debate en torno a la investigación artística, se ponen de manifiesto las limitaciones temporales y espaciales de los debates metropolitanos contemporáneos. Simplemente deja de tener sentido alguno continuar la discusión como si las prácticas de investigación artística no tuvieran una larga y amplia historia mucho más allá de las prácticas artísticas conceptuales, que es uno de los escasísimos

ejemplos históricos que se mencionan, aunque en muy pocas ocasiones. Desde el punto de vista de las luchas sociales, la genealogía discontinua de la investigación artística se vuelve casi global, con una historia larga y con frecuencia interrumpida. La distribución geográfica de las prácticas de investigación artística cambia también de forma drástica dentro de esta perspectiva. Puesto que algunos emplazamientos se vieron particularmente afectados por la conjunción de poder y saber que surgió con la formación del capitalismo y del colonialismo, había que inventar estrategias de desobediencia epistémica.

Había que contrarrestar a un poder/saber/arte —que reducía a poblaciones enteras a objetos de conocimiento, dominación y representación— no sólo a través de la lucha social y la revuelta, sino también mediante la innovación epistemológica y estética. Así pues, al darle la vuelta a la perspectiva y al centrarse en la disciplina como índice del conflicto, se invierte también la dirección en la que se ha escrito la historia del arte como relato donde los artistas periféricos copian y se ponen al nivel de las tendencias artísticas occidentales. De la misma manera, podríamos decir que ha habido que esperar hasta ahora para que muchos artistas metropolitanos contemporáneos se pongan al nivel de la complejidad de los debates sobre realidad y representación que los factógrafos soviéticos desarrollaron ya en la década de 1920.

Específico y singular

En todos estos métodos, chocan dos elementos: una reivindicación de especificidad colisiona con una reivindicación de singularidad. ¿Qué significa esto? Un aspecto del trabajo reivindica participar de un paradigma general, dentro de un discurso que se puede compartir y que está confeccionado de acuerdo con determinados

criterios. En la mayoría de las ocasiones, procedimientos científicos, legalistas o periodísticos de verdad subyacen a este método de investigación. Estas metodologías están dominadas por relaciones de poder, tal y como muchos teóricos han demostrado.

Por otro lado, los proyectos de investigación artística en muchos casos hacen también una reivindicación de singularidad. Crean determinada organización artística, que reivindica ser relativamente única y produce su propio campo de referencias y su propia lógica. Esto la dota de cierta autonomía y, en algunos casos, de una veta de resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento. En otros casos, esta singularidad supuesta no hace sino dar una pátina seductora a un estudio cuantitativo o, por utilizar una célebre expresión de Benjamin Buchloh, crea "una estética de la administración".

Mientras que los métodos específicos generan un terreno compartido de conocimiento (que, por consiguiente, está atestado de estructuras de poder), los métodos singulares siguen su propia lógica. Aunque puede que esto evite la reproducción de estructuras existentes de poder/saber, también crea el problema de la proliferación de universos paralelos, cada uno de los cuales habla su propio lenguaje intraducible. Las prácticas de investigación artística con frecuencia participan de ambos registros, tanto de lo singular como de lo específico: hablan varios lenguajes a la vez.

De esta manera, cabría imaginar un cuadrado semiótico*, que, a grandes rasgos, cartografiaría las tensiones que se hacen patentes en la transformación de la investigación artística en una disciplina académica y/o económica. Este esquema es desde luego engañoso, dado que habría que dibujar uno nuevo para cada punto de vista singular que se investiga. Pero muestra las tensiones que enmarcan y a la par socavan la institucionalización de la investigación artística.

Investigación artística como traducción

El multilingüismo de la investigación artística implica que se trata de un acto de traducción. Participa al menos de dos lenguajes y puede en algunos casos crear lenguajes nuevos. Habla el lenguaje de la cualidad, así como el de la cantidad, el lenguaje de lo singular, así como el lenguaje de lo específico, el del valor de uso al igual que el del valor de cambio o valor de espectáculo, el de la disciplina tanto como el del conflicto; y hace traducciones de uno a otro. Esto no significa que traduzca correctamente, pero, no obstante, traduce.

Llegados a este punto, habría que recalcar que esto también sucede con las denominadas obras de arte autónomas, que no tienen ninguna pretensión en absoluto de participar en ningún tipo de investigación. Esto no significa que no se puedan cuantificar o no puedan pasar a formar parte de prácticas disciplinarias, porque todos los días se las cuantifica en el mercado de arte, con la fijación de precios, y se las integra en historias del arte y otros sistemas de valor. Así pues, la mayoría de las prácticas artísticas existe en uno u otro tipo de traducción, pero este tipo de traducción no pone en peligro la división del trabajo establecida entre historiadores del arte y galeristas, entre artistas e investigadores, entre la mente y los sentidos. De hecho, gran parte de la animadversión conservadora contra la investigación artística proviene de una sensación de amenaza por la disolución de estas fronteras y éste es el motivo por el cual, con frecuencia, en la práctica cotidiana, se niega que la investigación artística sea ni arte ni investigación.

Pero los procesos de cuantificación que la evaluación o valorización de la investigación artística implica son ligeramente diferentes que los procedimientos tradicionales de cuantificación. La investigación artística como disciplina no sólo fija y hace valer determinados

criterios, sino que también presenta un intento de extraer o producir un tipo diferente de valor del arte. Aparte del mercado del arte, se desarrolla un mercado secundario para aquellas prácticas a las que les falta valor de fetiche. Este valor secundario se establece a través de la cuantificación y de la integración en sistemas educativos (cada vez más) mercificados. Además, entra en juego una especie de excedente social inserto en una interpretación pedagógica del arte. La combinación de ambos elementos crea una tracción hacia la producción de saber/arte aplicado o aplicable, que pueda emplearse para la innovación empresarial, la cohesión social, el márketing urbano y miles de otros aspectos del capitalismo cultural. Desde esta perspectiva, la investigación artística parece de hecho una nueva versión de las artes aplicadas, una nueva artesanía en gran medida inmaterial que se está instituyendo como disciplina en muchos lugares diferentes.

Radiadores

Permítanme, al final, volver al comienzo: sabemos más de la investigación artística de lo que pensamos. Y esto concierne al hallazgo más inquietante del proyecto en torno a *The Building* en Linz. Es más que probable que, después de la guerra, se cogieran radiadores del campo de concentración ya abandonado de Mauthausen y se reinstalaran en el edificio. Si este plan documentado en los archivos históricos se llevó a cabo, entonces los radiadores siguen todavía ahí y han estado calentando silenciosamente el edificio desde entonces. Una visita con un experto confirmó que nunca se habían cambiado los radiadores de la parte oriental del edificio y, es más, que algunos de los radiadores ya habían sido utilizados cuando se instalaron en torno a 1948. La marca de estos radiadores corresponde a la de los pocos radiadores que se ven en imágenes contemporáneas del KZ Mauthausen.

Ahora bien, es evidente que los radiadores no se utilizaban en los barracones de prisioneros. Estaban en funcionamiento en algunas habitaciones de trabajo, como la lavandería. Estaban en funcionamiento en la oficina de prisioneros y en el burdel de prisioneros, donde tenían que trabajar las reclusas de otro campo de concentración.

Pero, ¿cómo interpretar el hecho de que el departamento de investigación artística (su oficina de coordinación está situada en *The Building*, de acuerdo con la página *web*) podría pronto descubrir que lo calientan los mismos radiadores que fueron mudos testigos del difícil trance de las internas del burdel del campo de concentración? Por tomar una cita de la página *web* de la Academia de Arte de Linz, "la investigación científico-artística pertenece a las tareas centrales de la Universidad de Arte de Linz y la práctica artística y la investigación científica se combinan bajo el mismo techo. La confrontación y/o combinación de ciencia y arte exige la investigación intensa y el desarrollo artístico de una perspectiva metodológica en los campos de las transmisiones de conocimiento y de los problemas de mediación. Los estudios culturales, la historia del arte, la teoría de los medios de comunicación y diferentes estrategias de mediación, así como el arte y los estudios de género en el contexto de la producción concreta de arte constituyen elementos esenciales del perfil de la universidad". ¿Cuáles son las condiciones de esta investigación? ¿Cuál es la biografía de su infraestructura histórica y cómo una reflexión sobre ella nos puede ayudar a abrirnos paso a través de la fascinación por la disciplina y la institucionalización y a agudizar una atención histórica a la hora de pensar en la investigación artística? Como es evidente, no siempre resultará que los edificios albergan una infraestructura tan sorprendente. Pero la pregunta general sigue siendo: ¿qué hacemos con una disciplina ambivalente, que está institucionalizada y

disciplinada bajo este tipo de condiciones? ¿Cómo podemos recalcar la dimensión histórica y global de la investigación artística y hacer hincapié en la perspectiva del conflicto? ¿Y cuándo es el momento de apagar las luces?

*)

ESPECÍFICO

CIENCIA /
DEBATE PÚBLICO /
HISTORIA DEL ARTE
CONTRAINFORMACIÓN

DISCIPLINA

RESISTENCIA

MERCADO DEL ARTE /
AUTONOMÍA ESTÉTICA
INDUSTRIAS CREATIVAS

SINGULAR