

# NEW LEFT REVIEW 87

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - AGOSTO 2014

## ENTREVISTA

VOLODYMYR ISHCENKO      Las fracturas de Ucrania      7

## ARTÍCULOS

WOLFGANG STREECK      ¿Cómo terminará el capitalismo? 38  
AMINATA TRAORÉ Y  
BOUBACAR BORIS DIOP      Imposturas africanas      69  
SEAN STARRS      La quimera de la convergencia      84  
JOSÉ EMILIO BURUCÚA Y  
NICOLÁS KWIATKOWSKI      El doble ausente      101  
SVEN LÜTTICKEN      Sobre la Revolución Cultural      119

## CRÍTICA

FRANCIS MULHERN      Orwell *forever*      137  
ROBIN BLACKBURN      La cañonera del abolicionismo      149  
BARRY SCHWABSKY      Términos de disparidad      161

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el  
Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Secretaría de  
Educación Superior,  
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

SVEN LÜTTICKEN

## SOBRE LA REVOLUCIÓN CULTURAL

### *Del punk al nuevo provotariado*

«QUIENES QUIERAN SUPERAR el viejo orden establecido en todos sus aspectos no pueden aferrarse al desorden del presente, ni siquiera en la esfera de la cultura. En la cultura, como en el resto de las áreas, es necesario luchar sin esperar por más tiempo alguna apariencia concreta del orden cambiante del futuro». Así decía Guy Debord, en sus «Thèses sur la révolution culturelle» de 1958<sup>1</sup>. Apropriadose de un término que Lenin empleó en 1923 para señalar la necesidad de una auténtica cultura socialista en la URSS, Debord afirmaba su creencia en una remodelación de arriba a abajo de la vida social de los sentidos, más que una simple toma del Estado. En su intento de desenterrar la promesa estética original del comunismo, las vanguardias de la década de 1960 adoptaron también este término, que tendría un recorrido importante durante y después de las revueltas de 1967 y 1968. Para entonces ya había adquirido connotaciones maoístas que eran difíciles de sortear y que para algunos viciaron el concepto, mientras que para otros, sencillamente, aumentaron su atractivo.

En algunos sentidos obvios, se diría que la noción de revolución cultural pertenece en exceso a su época y que está inextricablemente enredada con esperanzas que pronto se desvanecieron. Y, aun así, me gustaría volver a analizarla en tanto concepto problemático y, por lo tanto, potencialmente productivo. Como tal, tiene el potencial de dislocar las teorías e historias dominantes de la práctica artística «política» que *grosso modo* encajarían en las genealogías de la crítica institucional, por una parte, y en el activismo estético al margen de las instituciones, por otra. En un momento

---

<sup>1</sup> Guy Debord, «Thèses sur la révolution culturelle», en *Internationale Situationniste* 1, junio de 1958, p. 21; agradezco a Alexander Galloway los comentarios a una primera versión de este texto.

histórico en el que la práctica cultural está atrapada entre las formas fordistas de distribución y las formas posfordistas de producción —entre el compartir archivos y los *paywalls* (barreras de pago), entre las redes de activistas-artistas y la construcción de McGuggenheims para alojar gigantes esculturas de acero inoxidable—, ¿puede la noción de revolución cultural ayudarnos a comprender las antinomias que conforman nuestro presente? Mi opinión es que es un concepto sin duda útil más allá del apogeo de su uso, entre el final de la década de 1950 y el principio de la de 1970, y que se puede emplear para sondear la lógica histórica y las contradicciones de la práctica radical en el periodo intermedio. Pero, en primer lugar, podría ser de ayuda el desembalar algunas de las interpretaciones de la revolución cultural que emergieron durante la década de 1960.

### *Estructural y manifiesta*

Raymond Williams, que tanto contribuyó a esclarecer la historia de la noción de cultura, proponía en 1961 que una «revolución cultural», que él definía en términos de una «extensión de las comunicaciones», era una de las principales manifestaciones de lo que había denominado la Revolución Larga, junto con la revolución industrial y la «revolución democrática»<sup>2</sup>. En este momento comparativamente temprano, Williams ya perseguía una crítica del modelo base/superestructura y de su tendencia a reducir la cultura a un mero reflejo ideológico, cuya apariencia de relativa autonomía es en sí pura ideología. A finales de la década de 1960, Williams ya no estaba en absoluto solo en este empeño. Teóricos como Hans-Jürgen Krahl y los *operaistas* italianos resucitarían las ideas de Marx sobre el crecimiento del poder científico y el consiguiente establecimiento de un *general intellect*, argumentando que el *wissenschaftliche Intelligenz* [inteligencia científica] se integraba ahora en las fuerzas productivas<sup>3</sup>. El hecho de que el trabajo intelectual fuera tan castrante y tan especializado como el trabajo manual formaba parte de las condiciones para la acción revolucionaria. Krahl, que colaboró con Rudi Dutschke en el famoso *Organisationsreferat* [informe de la organización] de 1967, desarrolló la formulación teórica más completa, basándose en las nociones marxianas del *general intellect* y de la subsunción real para

<sup>2</sup> Raymond Williams, *The Long Revolution* [1961], Cardigan, 2011, pp. 9-15. [ed. esp.: *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.]

<sup>3</sup> Véase Hans-Jürgen Krahl, «Thesen zum allgemeinen Verhältnis von wissenschaftlicher Intelligenz und proletarischem Klassenbewusstsein» (1969), en *Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgerlicher Emanzipation und proletarischer Revolution*, Frankfurt, 2007, pp. 336-351.

argumentar que la revolución contemporánea no podía ya basarse exclusivamente sobre la clase obrera tradicional, el proletariado industrial<sup>4</sup>.

Los provos holandeses proporcionaron un impulso importante. En 1966-1967 emplearon el término «provotariado» –refiriéndose a una heterogénea combinación de estudiantes, intelectuales, artistas, bohemios y holgazanes– para denominar a una nueva clase, fundamento de la acción revolucionaria. El concepto de revolución cultural fue adoptado con entusiasmo por quienes querían bien propulsar, bien analizar el cambio social radical, o hacer ambas cosas. En 1969, el *Kursbuch* editado por Hans Magnus Enzensberger, empleaba esta noción como palanca teórica para su análisis de la revuelta en curso<sup>5</sup>.

Alrededor de 1970, Herbert Marcuse redactó un ensayo, que no publico en vida, sobre el tema de la revolución cultural. En él señalaba que, incluso si por ahora el movimiento era una rebelión más que una revolución en toda regla, «esta revolución cultural no solo precede y prepara el terreno para la revolución política (incluyendo los cambios económicos) [...], sino que, en el estadio actual, ha absorbido la revolución política»<sup>6</sup>. Marcuse apuntaba que, en el capitalismo contemporáneo, la clase obrera se ha ampliado para «incluir (como fuentes de plusvalor y, por lo tanto, como “mano de obra productiva”) a una gran fracción de la “clase media”: trabajadores de oficina, empleados asalariados, técnicos, especialistas de todo tipo, incluso en las puras “industrias de servicios”, publicistas, etcétera. Esto supone la extensión de la explotación en tanto condición objetiva a una parte de la población cada vez más amplia»<sup>7</sup>. De este modo, Marcuse registraba la integración creciente de la superestructura en la esfera productiva. Una revolución en la esfera cultural correría el riesgo de ser únicamente superestructural o ideológica si fuera meramente una ocurrencia de artistas e intelectuales proclamando su solidaridad con la gran revolución proletaria; las cosas adquieren una cualidad diferente si la esfera de la producción cultural se percibe en sí misma como una zona de lucha antagonista; si

---

<sup>4</sup> Véase Hans-Jürgen Krahl, «Produktion und Klassenkampf» (1970), en *Konstitution und Klassenkampf*, pp. 392-414. Sobre la noción de Krahl y Marx de *general intellect*, véase Franco Berardi «Bifo», *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, New York, 2009, pp. 58-70.

<sup>5</sup> *Kursbuch*, núm. 16, 1969; véase especialmente Peter Schneider, «Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution», y Walter Kreipe, «Spontaneität und Organisation. Lehren aus dem Mai–Juni 1968», pp. 1-37, 38-76.

<sup>6</sup> Herbert Marcuse, «Cultural Revolution», n. f., c. 1970, en *Towards a Critical Theory of Society: Collected Papers*, vol. 2, Londres, 2001, p. 123.

<sup>7</sup> H. Marcuse, «Cultural Revolution», cit., p. 127.

el conflicto de clases no se localiza ya exclusivamente en otra parte. Al mismo tiempo, sin embargo, este desplazamiento vuelve el antagonismo mucho más amorfo y hace mucho más difícil dilucidar cómo puede un conflicto difuso convertirse en una lucha articulada. Este problema dual –la imbricación de la cultura en la producción y el desdibujamiento de la acción– ha sido, en cierto modo, el marco de trabajo determinante en el que la contracultura y los movimientos críticos han tenido que operar en las décadas de 1970 y 1980.

Si aplicamos los términos que emplean Alexander Kluge y Oskar Negt, podríamos afirmar que, durante este periodo, los proyectos que aspiraban a crear una revolución manifiesta corrían constantemente el riesgo de ser reabsorbidos por la revolución estructural en marcha, o de convertirse en la vanguardia de esta última. Kluge y Negt diferencian, por un lado, revoluciones estructurales en la esfera productiva y en las relaciones sociales –como en la Revolución Industrial– y, por otro, revoluciones manifiestas en las que la acción social colectiva se despliega en respuesta a las antinomias insoportables que produce la ininterrumpida revolución estructural<sup>8</sup>. En el caso de la «revolución cultural», sin embargo, las dos maneras se entrelazan de forma mucho más estrecha, y la revolución estructural se articula repetidamente como un proyecto manifiesto, y el proyecto manifiesto a menudo se ve reabsorbido por la revolución estructural. En 1972, cuando Negt y Kluge señalaron que había una revolución cultural capitalista, así como había una socialista, argumentaron que la primera consistía precisamente en el reordenamiento estructural burgués de la producción y el consumo cultural y de la vida afectiva e intelectual<sup>9</sup>.

Si en la década de 1960 la idea de la revolución cultural había emergido al final de un periodo de posguerra de crecimiento y prosperidad, los años siguientes se caracterizaron por una crisis económica prolongada y una implacable remodelación de las economías occidentales siguiendo las directrices neoliberales. Hoy estamos demasiado familiarizados con la versión estructural, capitalista, de la revolución cultural, con las universidades financiarizadas y empresarializadas y las políticas de los espacios artísticos dictadas por la dependencia del público masivo y de los contratos de patrocinio. Algunos políticos e ideólogos tienden a subsumir el arte y la cultura bajo la rúbrica de «industrias creativas»,

---

<sup>8</sup> Oskar Negt y Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main 1981, p. 660.

<sup>9</sup> O. Negt y A. Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, 1972, pp. 267-268.

sugiriendo así que la clave es un giro productivo que considera que la «creatividad» es una industria, que puede compensar en parte el declive de los puestos de trabajo fabriles en Occidente. Una cuestión que se suscita inmediatamente es: si el trabajo artístico es, en cierto sentido, el modelo del trabajo «culturalizado» de hoy en día, ¿cuál es el potencial de la práctica artística para marcar alguna diferencia de cualquier tipo? ¿La revolución estructural se habría tragado por completo a la revolución manifiesta? En las páginas que siguen recordaré cómo algunos pensadores, artistas, músicos y otros respondieron al avance de la revolución estructural, para ver qué estrategias adoptaron en los movedizos terrenos políticos y culturales y qué lecciones pueden retenerse para el presente.

### *Después del futuro*

En 1973, en uno de sus ensayos para la revista *Utopie*, Jean Baudrillard buscaba arrancar la idea de revolución cultural de las garras de lo que él percibía como ortodoxia marxista. Señalando el «carácter imperialista “en profundidad”» de la «lógica radicalizada del capital», Baudrillard defendía que la única forma de revolución cultural que tenía sentido bajo las actuales circunstancias no era «la forma desarrollada de la revolución económico política», sino, por el contrario, una práctica que «actúe en función de un criterio de trastocamiento de la lógica “materialista”»<sup>10</sup>. A lo largo de esa década (y después), Baudrillard teorizó diversas manifestaciones de *art maudit* y de acción cultural excesiva como nuevas formas de antiproducción, de antiacumulación y de erupciones de intercambio simbólico primitivista en el ámbito del código. Estos actos radicales saboteaban las nuevas formas de acumulación, intensificadas, «culturalizadas», que habían saltado a la palestra.

Con su rechazo del marco de referencia marxista y su valorización de lo simbólico y del exceso, el enfoque de Baudrillard de la revolución cultural era un indicador temprano de un desplazamiento hacia las «economías libidinales» y, en la obra de otros autores, hacia la micropolítica. La idea del partido como vanguardia revolucionaria dejó paso a un(a) idea(l) de multiplicidad, traducida en diferentes tipos de formaciones sociales y sexuales. La revolución se hizo molecular. Un indicador de este giro micropolítico fue el cambio en la política editorial de Merve Verlag, una pequeña editorial berlinesa que había comenzado en 1970 con un catálogo que incluía

---

<sup>10</sup> Jean Baudrillard, «Marxism and the System of Political Economy» (1973), in *Utopia Deferred: Writings from Utopie (1967-1978)*, Nueva York, 2006, p. 157.

obras de Althusser y de la Nueva Izquierda y que, a finales de la década de 1970, tenía un catálogo en el que figuraban destacadamente Foucault, Baudrillard, Lyotard, Deleuze y Guattari. En muchos sentidos, Merve jugó en Alemania el papel que Semiotext(e) tuvo en Estados Unidos. Como ha subrayado Diedrich Diederichsen, Merve ayudó a conducir una transformación de la filosofía en una forma de «teoría», que se compraba y se consumía como las novedades discográficas<sup>11</sup>. Títulos característicos fueron *Das Patchwork der Minderheiten* (1977) e *Intensitäten* (1978), ambos de Lyotard. Diederichsen parte de este último título para argumentar el papel crucial del concepto de intensidad en la «autoconcepción de las contraculturas hedonistas durante las décadas de 1970 y 1980, años que yo describiría como los años de formación para el desarrollo de un fenómeno que hoy vemos emerger: la reevaluación de este modo de vida derrochador como una forma de trabajo que no es simplemente productiva, sino un modelo de productividad»<sup>12</sup>. Esta intensificación del trabajo es sin duda crucial; es una forma clave de la acumulación primitiva contemporánea en las economías occidentales.

Si las micropolíticas fueron un momento determinante de la nueva interpretación de la revolución cultural, el punk fue otro. Aunque es cierto que las genealogías dominantes del punk son reductivas<sup>13</sup>, para los fines presentes las hipercanonizadas escenas primarias en Nueva York y Londres en 1976-1977 son, sin embargo, cruciales, pues fue aquí donde el punk se convirtió en un (mediático) acontecimiento (burlón) histórico. Fue el manáger ocasional de los New York Dolls, Malcolm McLaren, que había estado en los márgenes del grupo postsituacionista King Mob, quien había mezclado con éxito la música y los comportamientos extravagantes, en una especie de activismo mediático nihilista, creando *performances* escandalosas para la prensa. En Europa, Merve fue una vez más un nexo importante, proporcionando una plataforma para la escena (pos)punk, como lo había hecho para la teoría francesa; publicó el libro de Martin Kippenberger *Frauen*, en 1980, y el volumen colectivo *Geniale Dilletanten*, en 1982, dominado por Die tödliche Doris y Einstürzende Neubaten, que investigaban y festejaban la noción de diletantismo en un contexto donde

---

<sup>11</sup> Diedrich Diederichsen, «Intensity, Negation, Plain Language: Wilde Maler, Punk, and Theory in the German 80s'», en Dominic Molon (ed.), *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967*, Chicago y New Haven 2007, pp. 143-144.

<sup>12</sup> Diedrich Diederichsen, «People of Intensity, People of Power: The Nietzsche Economy», *e-flux journal* 19, octubre de 2010.

<sup>13</sup> Para una crítica mordaz, véase Mimi Thi Nguyen y Golnar Nikpour, *Punk*, núm. 4 de la serie de panfletos *Guillotine*, Nueva York, 2013.

los «tres acordes» del punk se aliaban con un cageanismo industrializado, en el que todo ruido era en principio aceptable como música. En Nueva York, una concatenación similar de punk y Cage se produjo en la escena No Wave y en particular con Sonic Youth.

Mientras tanto, en el mundo del arte de finales de la década de 1970, el conceptualismo dejaba paso a una obra que de nuevo era tangible, sensual y rentable. De hecho, muchos cimientos del inflado mercado del arte contemporáneo de hoy en día se colocaron en aquel momento, con el «Nuevo Espíritu de la Pintura», que traía una afluencia de dinero nuevo<sup>14</sup>. En aquel momento y después, la «nueva pintura» se ha considerado a menudo como el contrapunto visual del punk: ambas implicaban una forma de primitivismo, con los «enérgicos» brochazos que supuestamente eran el equivalente de los tres acordes del punk<sup>15</sup>. Sin embargo, la nueva pintura estaba incómodamente encaramada entre el credo callejero del punk y las pretensiones del gran arte, entre las reivindicaciones de ser una vuelta al «verdadero arte» y el cultivo de la fama instantánea. Las interacciones más productivas entre las distintas ramas artísticas tuvieron lugar sobre todo en el ámbito de la *performance*. En el punk y el postpunk, la *performance* como espacio intermedio permitió nuevas formas de autopresentación femenina/feminista, así como proyectos artísticos colaborativos con grupos como Die tödliche Doris o colaboraciones como las que se produjeron entre Sonic Youth y Mike Kelley o entre The Fall, Michael Clark, Charles Atlas y Leigh Bowery<sup>16</sup>.

El final de la década de 1970 fue también el momento de los *autonome-dios*. A medida que avanzaba la década, los teóricos italianos, alemanes y franceses desgajaban cada vez más la noción de autonomía de la limitada base de clase que tenía en la noción de autonomía obrera de finales de la década de 1960. La autonomía italiana y la confrontación en torno a Radio Alice en 1977 fue el detonante de varios textos de Félix Guattari en los que desarrollaba una nueva teoría de los contramedios. Un *collage* de textos de Guattari prologaba el libro de Merve sobre Radio Alice, mientras que su ensayo más elaborado de 1978, «Radio libre popular»,

---

<sup>14</sup> Este fue el título de una exposición de masas en la Royal Academy de Londres, seguida en 1982 por *Zeitgeist* en la Martin-Gropius-Bau de Berlín.

<sup>15</sup> D. Diederichsen nos ofrece una versión sutil y dialéctica de este argumento, véase: «Intensity, Negation, Plain Language», cit., pp. 142-153.

<sup>16</sup> Los proyectos clave son *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile*, de Mike Kelley, interpretados en 1985 con Sonic Youth, y *I Am Curious, Orange*, colaboración de 1988 entre Michael Clark y The Fall (el título del álbum correspondiente de The Fall es *I am Kurious Oranj*).



refundía con eficacia «Constituyentes de una teoría de los medios», de Enzensberger, en términos autónomos-micropolíticos<sup>17</sup>. Aquí Guattari defendía que los medios monolíticos de comunicación de masas estaban generando un impulso «hacia sistemas cada vez más miniaturizados que crean la posibilidad de una apropiación colectiva de los medios, que proporcionan verdaderos canales de comunicación, no solo para las “grandes masas”, sino también para las minorías, para los grupos marginales y desviados de todo tipo», creando «la perspectiva de un nuevo espacio de libertad, autogestión y la realización de las singularidades del deseo». Ninguna propiedad técnica del medio de la radio impone la naturaleza unidireccional de las retransmisiones convencionales y ahora era el momento de regresar a la evolución «natural» de la tecnología, que había sido restringida, y adaptarla a la formación de «sujetos grupo»<sup>18</sup>.

Estos desarrollos no deberían considerarse, sin embargo, como la «expresión» superestructural accesible de una transformación en la base, en mitad de la transición al neoliberalismo espoleada por la crisis. Más bien las micropolíticas, el punk y los autonomedios participaban en una transformación que era *tan económica como cultural*. En un momento «después del futuro» –en línea con el argumento posterior de Bifo de que 1977 fue el año en el que murió el futuro<sup>19</sup>– la revolución cultural no podía seguir considerándose como un único empujón revolucionario. La revolución estructural del capitalismo no mostraba señales de cansancio, solo de aceleramiento, como si fuera una burla triunfalista de las ideas de Marx y Trotski sobre la «revolución permanente». En medio de esta versión neoliberal de la «revolución en permanencia» la actividad radical manifiesta se convierte en una permanente contrarrevolución. Cuando se compara con la revolución estructural en marcha de la que forman parte, y contra la que reaccionan, tales manifestaciones pueden parecernos irregulares, vacilantes y contradictorias, pero en su esplendor excesivo y maldito forman constelaciones que iluminan, fuegos artificiales benjaminianos.

---

<sup>17</sup> Félix Guattari *et al.*, «Vorwort: Millionen und Abermillionen potentieller Alices», en Kollektiv A/traverso, *Alice ist der Teufel: Praxis einer subversiven Kommunikation*, Berlín, 1977, pp. 5-14; y «Popular Free Radio», en Neill Strauss y Dave Mandl (eds.), *Radiotext(e)*, Nueva York, 1993, pp. 85-98. «Constituents of a Theory of the Media», de H. M. Enzensberger se publicó en la *NLR* 1/64, noviembre-diciembre de 1970, pp. 13-36.

<sup>18</sup> F. Guattari, «Popular Free Radio», cit., pp. 85-86. Este llamamiento a favor de una radio diferente no cayó en saco roto; por dar solo un ejemplo, la legendaria radio pirata Radio Rataplan, en la ciudad holandesa universitaria de Nimega, emitía programas por y para okupas, gays y lesbianas, feministas, etcétera.

<sup>19</sup> Franco Berardi «Bifo», *After the Future*, Edimburgo, 2011, pp. 44-50 [ed. cast: *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*, Madrid, Enclave de Libros, 2014].

*Cosechando disciplina*

A finales de la década de 1970 y principios de 1980, con el giro neoliberal de Thatcher y Reagan, la revolución estructural del capitalismo había entrado en una nueva era. Aunque el *ethos* del punk se oponía al thatcherismo, por supuesto, y aunque grupos como The Clash hacían estandarte de su política de izquierdas, la ética *hazlo tú mismo* del punk era, en muchos sentidos, una aplicación estrafalaria de la utopía neoliberal. Esto se haría explícito por completo más tarde, cuando los artistas británicos de la década de 1990 adoptaran la costumbre de hacer exposiciones autoorganizadas para promocionarse como emprendedores culturales: como recuerda Lane Relyea, «a mediados de la década de 1990, a los *young british artists* emprendedores de Londres se les etiquetaría como “los niños de Thatcher”»<sup>20</sup>. Incluso mucho antes había habido momentos en los que surgía una complicidad elemental, como en el tema «Tempo House», de The Fall (1983), en cuya letra se metían con un «hombre serio que necesita un trabajo estable» que, sin embargo, depende del sistema del Estado del bienestar y «reclama a Tempo House» (que es, según los exégetas de The Fall, la dirección de una oficina del paro). En último término, sin embargo, con sus característicos finales en «uh» y sus versos crípticos, Mark E. Smith no pretende tanto transmitir un mensaje como descomponer y recomponer el lenguaje, entregando una serie de burlas *non sequitur* y arengas cuyos referentes son, en el mejor de los casos, crípticos («Nieva el Domingo de Pascua/ Jesucristo a la inversa; los holandeses lloran/ al menos en cuatro idiomas»).

La ambigüedad marca también la figura del *nuevo puritano*, el sujeto epónimo de una canción de la década de 1980, que parece encapsular la ética punk obrera autoconstruida, en ocasiones estrafalaria, de Smith. Por una parte, su personaje parece ser un fanático y mojigato censurable pero, por otra parte, encarna el punk en tanto un puritanismo más elevado, como una disciplina que emanara de la decadencia («Todos los pecados decadentes cosecharán disciplina»). La canción figura en la película para televisión de 1986, dirigida por Charles Atlas, *Hail the New Puritan*, que es, en lo esencial, un día ficcionalizado de la vida de la Michael Clark Company. El fragmento inicial nos muestra una escena onírica en la que los bailarines ejecutan sus movimientos mientras otros posan y se pavonean. Leigh Bowery, *performer queer* por excelencia y el diseñador de vestuario de Clark, abre su boca para mostrar una señal estática de televisión y esa

---

<sup>20</sup> Lane Relyea, *Your Everyday Art World*, Cambridge (MA), 2013, p. 114.

señal estática se convierte en la emisión de una pantalla de televisión junto a la cama de Michael Clark; vemos cómo se despierta Clark en su estudio/apartamento, y comienza un día de ensayos y entrevistas. Tras fragmentos filmados en estudio de los bailes de Clark, coreografiados con canciones de The Fall, el día finaliza con una forma de baile diferente: Clark y los demás salen a bailar a los bares y la práctica incesante necesaria para ejecutar sus bailes se reemplaza por las poses estilizadas de moda. Curiosamente, parte de este fragmento final muestra a la multitud imitando los movimientos de Clark; aparentemente él los «controla» desde el escenario. La escena sugiere que el día mediático nunca termina y que la distinción entre interpretar y observar se erosiona.

A mundos de distancia de este especial escenario pospunk, en Estados Unidos, Joe Strummer y The Clash se convierten en importantes modelos a seguir para Chuck D., de Public Enemy, que aprecia el eclecticismo musical de Strummer, su generosidad hacia sus fuentes de inspiración, así como su politización del pop. Chuck D., que, como es sabido, consideraba el rap como «la CNN de los negros», fundió el punk con la estética radical de Malcolm X y los Panteras Negras. Public Enemy fue una interrupción autónoma y sin duda extraña en el *continuum* del pop cultural de finales de la década de 1980 y principios de 1990, en términos de su estética militante, pero especialmente por su sonido y sus letras, con la voz de barítono de Chuck D. entonando severas lecciones morales y políticas, aunque con un gusto por las rimas juguetonas, los chistes y los trabalenguas («lies buried in a lie-brary»).

A sus respectivas maneras, tan distintas y sin duda incompatibles, tanto Public Enemy como la escena que rodeaba a Michael Clark representaban la guerra cultural contra el retroceso conservador que encarnaban Thatcher y Reagan. En la década de 1980, Estados Unidos en particular se convirtió en el escenario de la «guerra cultural» más que de la revolución cultural; o, mejor dicho, de la revolución cultural disfrazada de guerras culturales. Con los ataques de Jesse Helms y similares a todo arte que no se conformara con la visión de América que defendía el cinturón bíblico, especialmente a la obra de Robert Mapplethorpe y Andrés Serrano, efectivamente fue la derecha la pionera de una nueva forma de activismo cultural: producir, recontextualizar y rechazar las imágenes como una forma de efectuar un cambio social. Como señaló en su momento el crítico Brian Wallis, «una paradoja de esta lucha por la representación es que fueron los políticos e intelectuales conservadores

quienes colonizaron con más eficacia la cultura en tanto escenario de lucha ideológica en la década de 1980. Esto es especialmente paradójico, puesto que ellos suelen defender que la cultura debería no ser ideológica, debería independizarse de la política»<sup>21</sup>.

En su respuesta a dicho «activismo», la izquierda –o cualquier colección de grupos micropolíticos que ocupe ahora el puesto de «la izquierda»– corría el peligro de revertir a una definición puramente superestructural de cultura. Sin embargo, proyectos como las muestras de la Dia Foundation de 1988-1989 *If You Lived Here*, de Martha Rosler, que se centraba en la crisis de vivienda de Nueva York, y *Democracy*, de Group Material, buscaban producir intervenciones que reflejaran la relación entre la práctica artística y el contexto social y político. Las cuatro muestras *Democracy* incluían una serie de debates y secciones sobre educación, política electoral, «participación cultural» y la crisis del sida. A finales de la década de 1980, incluso se hacía productivos a los cuerpos dolientes del sida, aunque se desplomaran; el gigante farmacéutico Wellcome cobraba precios estratosféricos por las primeras medicaciones contra el sida y los políticos ganaban puntos recurriendo a la homofobia.

Para los grupos activistas como ACT UP o Gran Fury, el arte gráfico era crucial, como en el famoso lema/logo «Silencio = Muerte»; el videoactivismo era igualmente importante. El 24 de marzo de 1987, ACT UP escenificó su primera protesta, en la Bolsa de Nueva York, con Wellcome como objetivo. El artista Gregg Bordowitz cogió una cámara de vídeo y registró el acontecimiento; este fue el principio de su implicación con el activismo y la televisión comunitaria en Nueva York, por ejemplo, con su programa por cable «Living with AIDS», para el que Raymond Williams era un punto de referencia teórica<sup>22</sup>. Para Bordowitz y el resto esto era el activismo después del futuro, por citar una vez más la formulación de Berardi. La revolución estructural, en su fase reaganita, estaba en su apogeo y literalmente se estaba comiendo a sus hijos.

### *Cultura de clase*

Adelantemos dos décadas esta historia. Algunas de las estrategias desplegadas por los movimientos contrarrevolucionarios culturales pospunk se

<sup>21</sup> Brian Wallis, «Democracy and Cultural Activism», en B. Wallis (ed.), *Democracy: A Project by Group Material*, Seattle, 1990, p. 8.

<sup>22</sup> Gregg Bordowitz, «Operative Assumptions» (1996), en G. Bordowitz, *The Aids Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003*, Cambridge (MA), 2004, pp. 76-77.

han incorporado suavemente al mundo del arte establecido. Como cantaba Mark E. Smith, arrastrando las sílabas, en «New Puritan», «lo experimental es ahora convencional». En 2010-2011, Michael Clark presentó unos ensayos de baile y representaciones en la Turbine Hall de la Tate Modern. Como parte de este proyecto, «no bailarines» del público eran invitados a participar en los talleres e interpretar una pieza escrita especialmente para ellos; este proyecto convertía el *ethos* punk de «cualquiera puede hacerlo» en un acontecimiento de masas participativo contemporáneo en el corazón de la industria cultural, con mano de obra gratuita proporcionada por gente feliz de tener esa oportunidad única. Presentarse voluntario para la explotación es algo endémico en la economía culturalizada contemporánea. La vida se convierte en un *casting* permanente. Vuelven las colas; el año pasado hubo 1.600 solicitantes para un empleo de guardarropa en el Rijksmuseum de Ámsterdam y en el Museo del Prado de Madrid 19.000 personas aspiraban a uno de los once empleos de bedel<sup>23</sup>. En Berlín los artistas se alinearon alrededor de una manzana de viviendas para una muestra «abierta» en el Kuntshalle del Deutsche Bank.

Este último ejemplo lo he tomado de la conferencia-*performance* de Hito Steyerl *I Dreamed a Dream: Politics in the Age of Mass Production* (2013). Steyerl comienza con un guerrillero kurdo encarcelado, «Camarada X», que sueña con escribir una secuela de *Los miserables*, esa escena primaria del *Sozialkitsch*. En contraste con el Camarada X, Steyerl se centra no tanto en el contenido pseudorrevolucionario de la obra sino en la lógica productiva que su forma manifiesta, que estaba determinada por los seriales de la prensa del siglo XIX y por los modos de producción y consumo que generaban. Como los «auténticos» escritorzuelos de folletón con los que tenía que competir, Hugo «divaga a comisión» y toca todas las teclas para conservar el interés del lector: el resumen publicitario se hace parte del drama. A partir de aquí, Steyerl hace un montaje con la interpretación que hizo Susan Boyle de la canción *I Dreamed a Dream*, de la versión musical de *Los miserables*, en un concurso de talentos televisivo británico, y forja una relación entre la revolución fallida de 1832 que retrata la novela de Hugo y la situación de 2011. Continúa imaginando y presenta un proyecto basado en el sueño del Camarada X, que ella lee frente a una pantalla de karaoke, que muestra la letra de *I Dreamed a Dream* (con la música de acompañamiento). Su proyecto implica un montaje sobre fondo verde de gente rodeada por arquitecturas de museo, del siglo XIX

---

<sup>23</sup> «In het Rijksmuseum werken “prachtige hertjes», nrc.nl, 18 de mayo de 2013; «Casi 19.000 parados se presentan para 11 plazas de bedel en El Prado», *El confidencial*, 23 de mayo de 2013.

y contemporáneas, con una «chusma» de extras posfordistas que están a punto de ser masacrados en las barricadas. En esta extraña situación en la que la artista nos presenta un proyecto para su financiación, el público de la *performance* se convierte prácticamente en un jurado, cómplice en la cultura del *casting* permanente. Vivimos en una economía del *casting*, en la que continuamente presentamos nuestros proyectos.

¿Qué formas de praxis artística son posibles en esta situación? Las cuestiones de colaboración y autoorganización vuelven a primera fila del debate, pero aquí como en cualquier otro lugar la revolución estructural en marcha ha complicado la búsqueda de posibles sujetos revolucionarios. Como dice Steyerl:

La fuerza de trabajo del arte contemporáneo consiste en su mayor parte en gente que, a pesar de trabajar constantemente, no se corresponde con ninguna imagen tradicional del obrero. Resisten tozudamente el amoldarse a cualquier entidad lo suficientemente reconocible como para ser identificada como una clase. Mientras que la salida fácil sería clasificar este contingente como multitud o masa, sería menos romántico preguntarse si no serían unos lumpenautónomos globales, desterritorializados e ingrátidos ideológicamente: un ejército de reserva de la imaginación que se comunicaría mediante el traductor de Google. En lugar de conformar una nueva clase, esta contingencia frágil podría perfectamente consistir –como una vez lo formuló Hannah Arendt con malicia– en el «rechazo de toda clase»<sup>24</sup>.

Este rechazo podría sin duda exhibir una negativa irritante a asumir el papel de una multitud insurgente. ¿Y qué hay de las incompatibilidades entre los diferentes grupos que «rechazan»? En una instalación de 2012 titulada *Join Us*, Sharon Hayes reunió seiscientos folletos que anunciaban distintas protestas y manifestaciones, incluyendo algunas en defensa de los derechos civiles de gays y negros. De la misma manera que uno no se imagina fácilmente una colaboración a finales de la década de 1980 entre Public Enemy y Michael Clark, algunos de los grupos detrás de los folletos que recogía Hayes tendrían sin duda muchos problemas para juntarse.

La clase siempre fue un asunto superestructural tanto como infraestructural, en tanto las antinomias y luchas económicas se articulaban en forma de conciencia de clase. Pero el declive de las viejas clases y la emergencia de nuevas o de formaciones micropolíticas semejantes a clases –tal vez basadas

---

<sup>24</sup> Hito Steyerl, «Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy», *e-flux journal* 21, diciembre de 2010.

sobre el género o la raza— ¿dónde deja a la clase en tanto que *proyecto*, como poseedora de agencia histórica? Perry Anderson ha diferenciado entre tres tipos de agencia: la consecución de fines puramente privados; los proyectos públicos que pueden ser individuales o colectivos y que actúan en la historia gracias a que se han hecho públicos, pero que no transforman las relaciones sociales; y finalmente aquellos «proyectos colectivos que buscan convertir a sus iniciadores en autores de su modo colectivo de existencia globalmente considerado, mediante un programa consciente que pretende crear o remodelar estructuras sociales completas»<sup>25</sup>.

Occupy Wall Street fue un nuevo «provotariado» en el que muchos artistas e intelectuales convirtieron la precariedad en una forma de *performance* mutante. Durante un determinado periodo, los lumpenautónomos de Steyerl desarrollaron un horizonte compartido más allá de su propia supervivencia. Sin embargo, la base de clase siguió siendo comparativamente reducida. Tomando como referencia el surtido de folletos inconmensurables de Hayes, se podía argumentar que lo que importa es precisamente la reunión o el montaje. Las diferentes subclases, ex clases y clases potenciales han de conectarse al menos parcial y momentáneamente. Esto no es fácil ni imposible: es el problema productivo de la estética y de la actividad política contemporáneas. Al efectuar un montaje entre las diferentes formas de explotación, el punto no es, por supuesto, que «los artistas son los nuevos solicitantes de asilo», como lo expresó un iluso novelista holandés. Más bien, en oposición a una determinada tendencia *posoperaista* a centrarse exclusivamente en el trabajo inmaterial en el contexto metropolitano occidental, se debería precisamente insistir en las discrepancias así como en las semejanzas, y en la solidaridad a partir de la inmensa disparidad de privilegios entre los no privilegiados.

### «Potlatch» global

Implicado en una economía de crecimiento espurio y de real destrucción social y ecológica, el arte contemporáneo se ha vuelto excesivo y *maudit* en un sentido diferente: un *potlatch* global para el 0,1 por 100. En las palabras de Andrea Fraser, «hoy debería quedar bastante claro que lo que ha sido bueno para el mundo del arte ha sido desastroso para el resto del mundo»<sup>26</sup>. Hay quien mantiene, Fraser incluida, que otro mundo del

<sup>25</sup> Perry Anderson, *Arguments within English Marxism*, Londres, 1980, pp. 19-20.

<sup>26</sup> Andrea Fraser, «Le 1%, C'est Moi», *Texte zur Kunst*, núm. 83, septiembre de 2011, p. 122.

arte es posible. Muchas prácticas y proyectos en el mundo del arte actual exploran alternativas a este *potlatch*: formas más sostenibles de intercambio y colaboración y alianzas con otros grupos fuera del sector cultural. Para dar un ejemplo, en 2011 un grupo de artistas que trabajaban bajo el nombre de Gulf Labor iniciaron una campaña contra la explotación de obreros migrantes en la construcción del Guggenheim de Abu Dabi; en Europa; otros artistas han colaborado con trabajadoras domésticas y limpiadoras migrantes sin papeles y con solicitantes de asilo que esperaban su deportación. Estas actividades asumen a menudo la forma de redes informales o improvisadas; es difícil mantenerlas durante periodos prolongados; los artistas e intelectuales precarios siempre tienen la opción de seguir su camino. Sin embargo, la necesidad de alianzas y colaboraciones se impone una y otra vez como casi una necesidad, incluso aunque a menudo se revele como casi una imposibilidad.

Citando un comentario de Andrea Fraser de que «estamos atrapados en nuestro campo», Gerald Raunig ha identificado «un problema recurrente en el arte: el de reducir y encerrar cuestiones mucho más generales en el campo propio»<sup>27</sup>. Este diagnóstico es pertinente, pero un campo social como el mundo de arte es potencialmente un mundo sin fronteras si emplea portátiles y teléfonos inteligentes procedentes de las fábricas chinas, o si el último McGuggenheim se construye mediante algo que se acerca peligrosamente al trabajo esclavo. En las artes visuales, las prácticas que se han venido conociendo como crítica institucional han trabajado para abrir este campo del arte supuestamente autónomo, destacando no solo los enredos políticos y económicos de las instituciones del arte –como en las mordaces presentaciones de Hans Haacke de las prácticas empresariales neocoloniales de los patrocinadores–, sino también la propia implicación del sujeto crítico en las estructuras institucionales y en su remodelación. Este último aspecto se vuelve mucho más pronunciado en las obras más recientes, especialmente en la de Fraser. Hay que admitir que algunas corrientes de la crítica institucional terminan siendo una especie de *biedermeier* de la criticidad, cómodamente acurrucados en ámbitos institucionales, a los que rinden el supremo homenaje de «reflejarlos críticamente». Pero ¿no habría también, en un giro paradójico posterior, un sentido en el cual la crítica institucional, como una práctica incrustada y relacional, contribuyera a la reconstrucción de la institución y del «trabajo artístico»? Las colaboraciones y los proyectos

---

<sup>27</sup> Gerald Raunig, «Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming», en Gerald Raunig y Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londres, 2009, p. 5.



de hoy en día a menudo están sustentados en redes de instituciones pequeñas y relativamente informales, hasta el punto que puede ser difícil decir dónde acaba el «proyecto» y dónde empieza la «institución». (¿Acaso un grupo o una red como Gulf Labor no es también un ejercicio práctico de autoorganización, así como una contrainstitución informal?). Además, los participantes de estas cuasi instituciones se explotan a sí mismos en un grado incluso superior y se convierten en los pioneros de la acumulación primitiva «informativa». En las sociedades occidentales, el crecimiento del trabajo «creativo» y «afectivo» ha colocado nuevas exigencias sobre los obreros, que pueden tanto ser parte de una elite pequeña y bien pagada o, en mucha mayor cantidad, de un «precariado» en aumento. Muy poco tiempo y a la vez mucho tiempo; el sujeto ya no puede compartimentar y el trabajo artístico o el trabajo intelectual pierde sus límites.

### *Revelación y autoimplicación*

Comenzábamos este ensayo con las tesis de Debord sobre la revolución cultural. «El arte puede dejar de ser un informe sobre las sensaciones y convertirse en una organización directa de sensaciones más avanzadas», postula la Tesis 2. «El punto es producirnos a nosotros más que producir cosas que nos esclavizan». La afirmación está sin duda expuesta a acusaciones de esencialismo o binarismo. ¿«Producirnos a nosotros mismos»? ¿«Cosas que nos esclavizan»? Hoy estamos acostumbrados a pensar sobre las redes con agentes humanos y no humanos, y a menudo nos contenemos para no suscitar la pregunta de si algún *agenciamiento* particular de las subjetividades y los cuasi objetos es deseable o aceptable. Las operaciones de recogida de datos y de reconocimiento de patrones proliferan por todas partes, pero la acción crítica «clásica» de «revelar» tales hechos parece cada vez más problemática.

En su conferencia-performance *Walkthrough*, Walid Raad –uno de los impulsores de Gulf Labor– examina a Moti Shniberg, el empresario responsable del recopilador de contenidos MutualArt y de un proyecto llamado *The Artist Pension Trust*, y sus vínculos con la inteligencia militar israelí. Sin embargo, al final de la investigación Raad se pregunta: «¿Realmente necesitamos otra red artística para mostrarnos (como si ya no lo supiéramos) que las esferas culturales, financieras y militares están íntimamente ligadas? No. No lo necesitamos. Puede ser algo inteligente, pero no es insidioso y ciertamente no merece que le dedique más palabras»<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Walid Raad, «Walkthrough, Part I», *e-flux journal*, núm. 48, octubre de 2013.

En una *performance* anterior, Raad había cuestionado la eficacia de «revelar» el patrón de los vuelos de la CIA, puesto que estas revelaciones producen fácilmente la indiferencia<sup>29</sup>. Tiene que haber una posibilidad de una concatenación, de una coalición, que lleve las cosas más allá del gesto ilustrado de revelar la verdad a un «público generalista». Gulf Labor es un caso pertinente: lo que hace no es tanto mostrar o criticar un estado de cosas como sacar consecuencias directas de este estado.

Algunos de los actos culturales más significativos de los últimos años han tomado la forma de revelaciones espectaculares y de ahí se derivan tanto sus fortalezas como sus debilidades. Sus perpetradores proceden más del lado tecnocientífico del «trabajo inmaterial» que del artístico o cultural, pero, de hecho, esto solo demuestra la creciente integración de los dos. Durante las décadas de 1960 y 1970, los artistas tenían dificultades de acceso a los nuevos medios de producción e incluso les resultaba más difícil controlarlos activamente; pero la cultura hacker siempre se ha nutrido de unas determinadas costumbres contraculturales californianas y, en Europa, de la cultura *hazlo tú mismo* del punk. A mediados de la década de 1990, con la creación de la lista de correo Nettime, surgió una cultura *hacker* autónoma que incluía a teóricos y activistas de los medios de comunicación así como *net artists*. McKenzie Wark habla del *hacker* como el héroe popular colectivo contemporáneo, el que abraza y trabaja con la abstracción en lugar de destrozarla a la manera ludita:

¿Quiénes son los agentes que luchan a favor y en contra de las formas productivas emergentes que pueden moldear las *affordances* [potencialidades] de aquellas tecnologías y procesos de trabajo? Una de las respuestas es: el obrero. Pero otra es: el *hacker*. El obrero es el que lucha dentro y en contra de un régimen productivo. El *hacker* es quien contribuye a diseñar nuevos regímenes o, al menos, a poblar los existentes con nuevos conceptos, nuevas ideas, recuperadas por las nuevas formas de propiedad denominadas «propiedad intelectual». Estos son los aceleradores de la modernidad: los que trabajan dentro y contra ella<sup>30</sup>.

¿Es el *hacker* el nuevo revolucionario cultural por excelencia, precisamente en virtud de estar situado en la vanguardia tecnológica de la revolución estructural capitalista? Las prácticas activistas/estéticas como las del colectivo de diseño Metahaven, que ha producido varios ensayos,

<sup>29</sup> W. Raad, «I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again», conferencia/*performance*, 2008-2009.

<sup>30</sup> McKenzie Wark, «#Celerity: A Critique of the Manifesto for an Accelerationist Politics», disponible en el blog Synthetic Edifice.

instalaciones y vídeos sobre la nube y sobre la vigilancia de los datos, buscan reflexionar sobre algunas de las consecuencias de estos desarrollos para su trabajo de diseño y para la praxis cultural en general<sup>31</sup>. La acción de Edward Snowden, mientras tanto, podría verse como una forma de crítica institucional ampliada. No era sencillamente una revelación abstracta sobre malas prácticas en alguna otra parte que no tiene una conexión directa con las vidas del «público»: nos implicaba a todos. Y, aun así, este hecho fue generalmente repudiado. En una sorprendente letanía colectiva los periódicos publicaban comentarios de honorables ciudadanos que repetían sus mantras: «Sabíamos o sospechábamos algo así, en cualquier caso», «Nada nuevo», «Todos los Estados los hacen», «No tengo nada que esconder, así que ¿de qué preocuparme?». Al contrario que los activistas de ACT UP, muchos ciudadanos contemporáneos de los países del Primer Mundo están felices de tener dueño, felices de que se les hurgue buscando datos y metadatos, siempre que eso ayude a combatir el terrorismo, es decir, ayude a prolongar las desigualdades globales y ralentice el declive de Occidente.

*La promesse de bonheur* de la política liberal se convierte en la propiedad exclusiva de una clase alta y media alta cada vez más reducida, satisfecha de vivir en una sociedad de vigilancia paranoica en la que el número de Otros amenazadores crece y crece. Cuando el sano y rico directivo de Google Larry Page afirma que no entiende por qué alguien podría objetar que sus datos médicos se hicieran públicos, parece anunciar una nueva ola de acumulación de datos, una con potencial para crear una clase de parias biopolíticos<sup>32</sup>. Si el nivel actual de recogida de datos de la NSA y la GCHQ se considera aceptable, ¿quién podría decir que la próxima ola se topará con una oposición masiva? En respuesta a estos fatales mecanismos de repudio, que hasta ahora se han demostrado extraordinariamente difíciles de contrarrestar, la acción estética y política contemporánea necesita subrayar que *nosotros somos los otros*; que la revolución estructural terminará comiéndonos a (casi) todos nosotros; que terminará por envenenar, privar de derechos y mutilar a mucha, mucha más gente.

---

<sup>31</sup> Véase, por ejemplo, el artículo en tres partes «Captives of the Cloud», en *e-flux journal*, núm. 37, septiembre de 2012; núm. 38, octubre de 2012; y núm. 50, diciembre de 2013.

<sup>32</sup> Discurso ante la convención de desarrolladores de Google I/O, 15 de mayo de 2013, disponible en TechHive.com.