



Estéticas de lo precario. Capitalismo, economía y visualidad en Santiago Sierra y Francis Alÿs¹

María E. Lucero²

Recibido: 24 de febrero de 2020 / Aceptado: 17 de junio de 2020

Resumen. Las políticas neoliberales propias de la globalización han impactado en numerosos proyectos del campo del arte contemporáneo. Algunas de esas expresiones visuales se han centrado en relevar la desigualdad y la pauperización, la precariedad laboral, los desplazamientos forzados o la falta de acceso al sistema económico regulado. En este texto se revisarán los casos de Santiago Sierra (España) y Francis Alÿs (Bélgica), dos artistas con trayectorias internacionales consolidadas que se han caracterizado por cuestionar los estereotipos del capitalismo financiero en sus aspectos éticos, culturales y políticos. Santiago Sierra ataca problemáticas sociales desde un flanco político con intervenciones que evaden las categorías convencionales para abordar el arte. Francis Alÿs explora aquellos actos mínimos que se apartan de la lógica utilitaria impuesta por el mercado para arribar a resultados inéditos. A la luz de algunas nociones teóricas de Dominique Wolton, Renato Ortiz y Samir Amin sobre mundialización y capitalismo, se analizarán propuestas artísticas en el marco de los que denominaremos estéticas de lo precario, es decir, modos críticos de interpelación en el plano real.

Palabras clave: Arte; capitalismo; estética; visualidad.

[en] Aesthetics of precarity. Capitalism, economy and visuality in Santiago Sierra and Francis Alÿs

Abstract. Neoliberal policies typical of globalization have impacted on several projects in the field of contemporary art. Some of these visual expressions have focused on revealing inequity and impoverishment, precarious work, forced displacement or lack of access to the regulated economic system. This work will examine the cases of Santiago Sierra (Spain) and Francis Alÿs (Belgium), two artists with a solid international background known to have questioned the throes of financial capitalism in its ethical, cultural and political aspects. Santiago Sierra tackles social problems from a political perspective, with interventions evading conventional categories in order to approach art. Francis Alÿs explores minimal acts that deviate from the utilitarian logic imposed by the market to arrive at unprecedented results. In the light of some theoretical notions posed by Dominique Wolton, Renato Ortiz and Samir Amin on globalization and capitalism, artistic proposals will be analyzed in the framework of what we call aesthetics of precarity, i.e., critical modes of interpellation in the real sphere.

Keywords: Art; capitalism; aesthetics; visuality.

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación denominado “Los Estudios Visuales en el campo local. Perspectivas transdisciplinarias sobre las imágenes: debates y abordajes críticos”, radicado en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. El programa contempla el desarrollo de abordajes transdisciplinarios en relación a producciones visuales contemporáneas y a la cultura visual latinoamericana, reflexionando a su vez sobre la recepción, desarrollo y reajuste de los Estudios Visuales en América Latina.

² Universidad Nacional de Rosario (Argentina)
E-mail: elenaluce@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8226-7312>

Sumario: 1. Cuerpos y economías. 2. Derretir la fuerza del capital. 3. Mundialización, cultura y capitalismo. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Lucero, M.E. (2021) Estéticas de lo precario. Capitalismo, economía y visualidad en Santiago Sierra y Francis Alÿs. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 205-215.

1. Cuerpos y economías

Santiago Sierra (1966) es un referente polémico de las prácticas artísticas contemporáneas. Entre otras características, su obra se inscribe en una circunstancia general de descentramiento y deslocalización del arte, menos marcada por el origen geográfico de sus autores que por sus intervenciones situadas. La ampliación y multiplicación de los circuitos internacionales ha estimulado la condición transnacional del creador nómada, quien ejecuta su trabajo según el contexto en que se posicione. Para Gerardo Mosquera (2009) los desarrollos y mecanismos globales promueven alianzas o renegociaciones entre los términos arte, cultura e internacionalización. En esa coyuntura, viejos paradigmas que tensionaban las estrategias artísticas hacia la búsqueda de la identidad o la apropiación visual son reemplazados por la noción del “desde aquí”. Esto conlleva a producir arte a partir del propio entorno o de las visiones personales acerca de las problemáticas políticas, sociales e históricas sin tener que dar cuenta estrictamente de los regionalismos estéticos, rasgo que contribuye al estereotipo de un latinoamericanismo forjado desde los centros metropolitanos. Sierra genera desconfianza respecto a la ética de sus obras y señala temáticas incómodas a la hora de reflexionar sobre los procesos económicos mundiales y sus secuelas colectivas. Estos recelos surgieron desde el relato de sus mismos colaboradores, como un grupo de jóvenes desempleados en Cuba a quien él les ofrece treinta dólares por dejarse tatuar una línea en sus espaldas, lisas y tersas, sin cicatrices. Uno de ellos comparó al artista con sus antepasados europeos, quienes llegaron a tierras centroamericanas para “marcar” (en varios sentidos) a los hombres negros.³ La acción consumada en La Habana durante 1999 titulada *Línea de 2,5 metros tatuada sobre 6 personas remuneradas* es una de las tantas operaciones en donde el español entrega dinero en efectivo a quienes sigan sus instrucciones. Espaldas perfectas, lisas, pieles impecables y sin cicatrices ni rasguños son intervenidas por un tatuador que dibuja una línea continua en los seis cuerpos. Quizás esta decisión reproduce el mismo sojuzgamiento que quiere evidenciar, o es una denuncia radical acerca de la desocupación laboral. Sus proposiciones turban al espectador, generan incertidumbre. De hecho “uno de los aspectos más inquietantes

³ La situación nos remite al pensamiento del martiniqueño Franz Fanon (1925-1961), quien ha reflexionado acerca de la descolonización y la relación entre el hombre negro y el dominador blanco. En su libro *Piel negra, máscaras blancas* de 1952, activa una suerte de experiencia visual acerca de los cuerpos en el marco del ejercicio arbitrario del colonialismo. Según Alejandro de Oto, Fanon entendió el mundo colonial como un universo escindido y por sobre todo, excluyente, donde “el deseo en él se orienta entonces al parecido, a la imitación, se origina en la ausencia que constituye el relato del cuerpo del colonizado y se dirige al cuerpo del colonizador como si fuera una entidad plena (...)” (De Oto, 2009: 35). En la configuración de esa nueva alteridad, el otro-colonizado es concebido desde la carencia o la ausencia, y se fomenta el deseo por aquello que subyuga, orientándose hacia lo que Homi Bhabha (2002) denominó *mimicry*, el mimetismo que alberga el discurso colonialista. Desde estas experiencias históricas Fanon propende a un propósito emancipatorio a partir del hecho de intervenir en el presente.

de la práctica de Sierra es la significación política de su posición como extranjero interviniendo en el campo social del tercer mundo” (Medina, 2000: 147). Más allá de la controversia, nos inquieta el modo que el artista elige para señalar la falta de oportunidades en escenarios de pobreza.

En 1999 Sierra congregó a una gran cantidad de trabajadores para que permaneciesen parados por tres horas en una de las salas del Museo Rufino Tamayo en el Distrito Federal, México. La acción *465 personas remuneradas* por un lado obstruía el acceso a todo sujeto hacia el interior del museo, se había conformado una marea humana que funcionaba como un bloque de cuerpos, y por otro documentaba la tolerancia extrema y la sumisión de un conjunto de personas que aceptaron un pago determinado por mantenerse de pie durante un largo lapso de tiempo. En principio, y de acuerdo a la idea inicial, se contratarían personas con determinadas características étnicas, físicas y raciales, pero luego se permitió el ingreso de quien quisiera formar parte de la experiencia. La crítica de Sierra formula una denuncia que oscila entre la “apuesta por la defensa de la dignidad humana” y “el ocultamiento deliberado de las miserias de la clase trabajadora” (Jiménez, 2000: 43). No solo plantea señalamientos acerca del desocupado como tal, sino de quiénes se ven forzados a vivir en la clandestinidad por la falta de documentación exigida, como lo expone en 1999 en *Concentración de trabajadores indocumentados*, durante la FIAC (Foire Internationale d’Art Contemporain) parisina. El *stand* de la Galería mexicana BF se mantuvo obstruido con hombres indocumentados, los llamados *sans papier* (sin papeles) que soportaron estar parados durante toda la apertura de la prestigiosa feria de arte.

A Santiago Sierra se le han cuestionado los límites éticos sobre su representación de la alteridad, pero el artista insiste en desentrañar los dispositivos invisibles que se entretajan en el paisaje financiero e ideológico de la contemporaneidad. Hacia el año 2001 visitó el pueblo de Zinacantán, en Chiapas, una zona geográfica con un fuerte simbolismo en relación al advenimiento del Zapatismo durante los neoliberales años noventa. Allí les ofreció dinero a once mujeres de la etnia *tzotzil-zinacantán*, unos veinte dólares diarios, “para que aprendieran a pronunciar una frase en español frente a la cámara” (en Medina, 2005: 110) que rezaba “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”, en el mismo idioma que les fue impuesto a los nativos americanos desde la colonización española. Sierra explora y desentraña la tradición eurocéntrica con mensajes que relevan la marginalidad y la pauperización en la que viven estas etnias, “pone en escena el instante mismo de sometimiento social inherente a las relaciones salariales que elimina toda distancia con los indígenas” (2005: 110). El coro de voces provoca una atmósfera monótona que desespera, oprime y trastorna, pero simboliza a la vez un poderoso instrumento de concientización de la sumisión pasiva, la repetición incansable de una frase no comprendida en realidad por las mujeres *tzotzil*. Ellas confirman mediante sus gestos y desde una aparente neutralidad una condición que les fue impuesta desde el avasallamiento masculino. Doblemente: al no conocer las traducciones al español se ven impedidas de comunicarse con el mundo externo y por otro lado el sector femenino en estas comunidades suele quedarse en los hogares para realizar las tareas domésticas. El intercambio de información con el exterior está mediado por el lenguaje español, un código que les resulta ajeno.

Advertimos en el gesto de Sierra un flanco político que roza aristas resbaladizas y que bosqueja enunciados que evaden las categorías convencionales para abordar

el arte. Se trata de proyectos resueltos colectivamente, centrados en “desenmascarar, mediante estrategias performativas que incorporan a su obra a segmentos marginados del público, la diferencia que subyace en las estructuras sociales” (Zamudio, 2002: 49). De esta forma se activa el tejido social abriendo interrogantes sobre los derechos, las pérdidas, las carencias, la necesidad o la lucha por la subsistencia cotidiana. Su desconfianza del sistema artístico toma cuerpo en su rechazo al Premio Nacional de Artes Plásticas de 30.000 euros. El Estado español en 2010 decidió otorgarle el galardón, automáticamente rechazado por Sierra. Su argumento principal se apoyaba no solo en la libertad que el campo del arte le proporcionó, autonomía que no está dispuesto a abandonar, sino en su desacuerdo con una nación que, en palabras del artista, participó en guerras dementes en connivencia con un ‘imperio criminal’.

En las intervenciones que el artista realizó durante la década del noventa, muchos de los participantes provenían de sectores sociales económicamente debilitados. Aquel muchacho cubano que le endilgó al artista la repetición y/o restauración del gesto colonial era un desocupado que finalmente aceptó su oferta.

La paradoja que aflora de esta nueva manera de abordar la remuneración es que mientras el artista se basa en la conceptualización marxista de la reproducción de un capital (...) la praxis demuestra que la posición de un determinado trabajador con respecto a la escala social define el concepto de remuneración salarial (...) (Pimentel, 2001: s/n).

Quienes pactaron con la idea de ser remunerados por una práctica en definitiva ociosa (en el caso de permanecer en un sitio determinado sin hacer absolutamente nada más que soportar la situación en sí) son aquellas personas que no pueden acceder a fuentes laborales dignas. Las actividades que Sierra requiere no tienen un objetivo lucrativo, ya que prioriza el acto remunerativo por sobre la meta de la labor producida.

El contexto abarcativo de estas especulaciones es el capitalismo globalizado que afecta a grupos marginales inmersos en la crisis financiera. Una globalidad que posee sus raíces arcaicas en el proyecto colonial de una racionalidad eurocentrada que en la actualidad ha mutado hacia el colonialismo mundial con actores tales como el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial. Las estructuras binarias de centro-periferia no se transformaron radicalmente y persiste la subordinación económica y política. Es en definitiva, la supervivencia de los rastros coloniales de los siglos XVI y XVII que cobran fuerza en la etapa contemporánea. En el año 2007 Sierra participó de un encuentro de artistas, curadores y críticos en Montevideo, ocasión en la que exhibe una instalación sonora conformada por grandes amplificadores que reproducían simultáneamente los himnos de Argentina, Chile, Brasil, Paraguay y Uruguay. La borrosa condensación de sentidos simulaba una Babel contemporánea donde los rasgos identificatorios de cada país se diluían en virtud de ruidos enajenados y confusos. “Sierra destina los himnos a la pérdida de su carga simbólica y de emotividad nacionalista; los ubica como residuos sonoros dentro de un espacio histórico obstruido” (Amigo, 2007: 63). En esta ocasión, convierte las representaciones más recalcitrantes del ser nacional en meros murmullos. Por un lado exalta la violencia del sistema, por otro rescata el conflicto que subyace en la constitución de la idea de Estado. La obra de Santiago Sierra es de difícil clasificación. Se aleja de los parámetros habituales con los que suele etiquetarse al arte calificado como político o comprometido. Su manera peculiar de emprender su tarea plástica

desconcierta, intranquiliza y hostiga. La ambigüedad que impregna las múltiples lecturas de sus intervenciones públicas lleva implícito un quiebre conceptual que desencadena la toma conciencia, brutal y sin reparos, de las distancias entre unos y otros, del deterioro colectivo que llega al consentimiento del intercambio entre dinero, cuerpo y fuerza física. Estos sujetos aceptan ser remunerados como una posible salida de su circunstancia económica.

2. Derretir la fuerza del capital

Francis Alÿs (1959) se ha desplazado desde su Bélgica natal hacia numerosos países y ha trabajado intensamente en el terreno latinoamericano desde la década del noventa, momento en que las políticas neoliberales se arraigaron con mayor fuerza en el cono sur. En sus obras, el cuerpo aparece como soporte de las acciones e induce a continuos desplazamientos. Desde el simple acto del caminar, interviene en el espacio físico, concretando una experiencia topográfica.⁴ En la ciudad de México en 1994 Alÿs realiza la acción *Turista* en las afueras de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, en la zona del Centro Histórico. El artista se apoyaba en las rejas junto a un cartel con la palabra “turista”, de la misma manera en que albañiles, plomeros u otros trabajadores sin empleo ofertaban sus servicios con distintos letreros, él se coloca a la par del desocupado pero con un oficio difícil para el mercado laboral. Tal como afirma Ana Longoni, el arte funciona como punto de observación, “testigo del mundo circundante, a partir del vagabundeo, externalidad. El arte como espacio de confusión entre ocio y trabajo, tiempo productivo e improductivo” (Longoni, 2013: 30). En 1997, llevó a cabo *A veces hacer algo lleva a la nada*, una intervención callejera también denominada *La paradoja de la praxis*. El artista arrastró por las calles durante horas un bloque de hielo que se derretía hasta desaparecer. El aparente pasatiempo de la travesía constituye un ejercicio conceptual que excede la institución, que se moldea al contexto ciudadano y culmina en él. La existencia efímera del hielo queda expuesta con la erosión que ejecuta en su caminata, donde el producto se esfuma en las calles. En la interacción de la arquitectura, la fotografía, la errancia y los sonidos urbanos, se va forjando una cartografía del paisaje social que tiene por objetivo demostrar que la inversión de energía en este caso es improductiva, aunque no gratuita. Todo el proceso completo, desde la salida hasta el cierre del circuito, constituye un mecanismo que inutiliza las aspiraciones ordinarias del capitalismo, ya que no solo no se arriba a un lucro concreto sino que en el transcurso se pierde el resto material. Es una economía invertida, donde el accionar enérgico resulta infructuoso.

Otro tanto ocurrió en *Historia de un engaño* (2003-2006). Tras un largo período de planeamiento, el 27 de enero de 2006 Alÿs inició un recorrido desde la ciudad de Buenos Aires hacia la Patagonia argentina, junto al crítico franco-mexicano Olivier

⁴ Hal Foster (2001) ha señalado que en el horizonte artístico de fines de siglo XX uno de los dispositivos textuales del artista se apoya en el denominado giro etnográfico, anticipado por la performance de los sesenta. La situación es definida como el retorno a lo real (lo real referido a sitios sociales y cuerpos reales), tras el auge del arte/texto, del conceptualismo de los setenta y del arte/simulacro de los ochenta. El giro etnográfico atiende al Otro étnico y cultural. La antropología contemporánea comprende la cultura como texto, y ciertos artistas incorporan ese modelo etnográfico. De este modo tanto el arte como la antropología miran la alteridad, toman a la cultura como objeto e investigan de modo contextualizado, de manera interdisciplinaria. El arte se irradia hacia el terreno social y la antropología se desliza hacia los márgenes.

Debroise y dos acompañantes más, Martín Mohadeb y Rafael Ortega. Atraído por el relato de la caza de ñandúes que ejecutaban los indios tehuelches, experimentó la búsqueda de este animal, entregándose al deseo de alcanzar la meta, y perderla como si se tratara de un espejismo. Previamente y como parte de la etapa inicial del proyecto, Alÿs había deambulado por las calles porteñas sin rumbo fijo, caminando por los barrios de Barracas, La Boca, San Telmo, Once o Barrio Norte. La experiencia obedecía a la necesidad de conocer una geografía nueva que sería el punto de partida hacia el sur argentino. A su paso se encuentra con un vagabundo que en plena peatonal Florida hacía juegos impecables con una pelota de fútbol, al paseador de perros, al cartonero. Al emprender el viaje de ida, el grupo sortearía distintas dificultades. Alÿs observaba los espejismos o ilusiones ópticas que se crean en las rutas tras el reflejo del sol, y en algún momento de su camino quedó frente a un ñandú. El viaje prosigue hasta arribar a Península Valdés. La búsqueda de Francis Alÿs no es arbitraria, procura reinstalar la capacidad sensorial del cuerpo que va experimentando a medida que circula, transita y percibe el entorno social y geográfico. En ese sentido los procesos del neoliberalismo marcaron políticas de subjetivación que responden a los intereses de determinados regímenes. Esta propuesta enfatiza la exploración de los flujos u oscilaciones provocadas por el asombro de lo que, presentándose como habitual o frecuente, opera como desconcertante, un alerta somático y mental. El trazado de un itinerario real (y temporal) es un aspecto tácito y estructural de la obra misma.

En 2002, año de profunda crisis política y económica para Perú, Alÿs viajó a Lima para efectuar trabajos de campo en aquellas zonas denominadas “pueblos nuevos”, villas miserias o asentamientos marginales alrededor de la ciudad. Con la colaboración de Rafael Ortega y el crítico y curador Cuauhtémoc Medina, el artista convocó a unos quinientos estudiantes universitarios para realizar una acción colectiva sobre la topografía limeña, concretamente sobre una duna. *Cuando la fe mueve montañas* (2002) refiere a una frase extraída de la tradición bíblica, y describe a su vez el despropósito de emplear una gran cantidad de energía física para concretar un resultado leve.⁵ El artista solicitó a los colaboradores voluntarios (en su mayoría estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima) el esfuerzo de desplazar la tierra de la duna para intentar “mover la montaña”, transformar el paisaje:

Fue precisamente lo evidente del absurdo de la propuesta de Alÿs lo que convenció y se ganó la colaboración de los estudiantes (...) Actuar en el espacio público para abrir la posibilidad de lo oculto, lo imposible, lo prohibido, lo inusual o lo descaradamente inconcebible: eso, a mi parecer, conlleva la esperanza de perturbar el aparato micrológico de consenso y realidad que nos somete a las estructuras de poder y control (Medina, 2008: 62).

La denominación del proyecto de Alÿs posee un eco religioso que alude a la necesidad de volver a creer en los ideales, en las metas de vida, en un país libre de escándalos políticos. Las dimensiones visibles de la corrupción perpetrada durante el gobierno dictatorial de Albero Fujimori sumergieron al país en una enorme depresión económica. Fujimori estuvo al frente del país durante una década (1990-

⁵ Gustavo Buntinx, curador y crítico de arte, invitó a Cuauhtémoc Medina a presentar un proyecto en el marco de la Bienal Iberoamericana de Lima, sin recursos financieros de ningún tipo. Medina pensó que uno de los artistas con mayor potencial para ese tipo de obra es Francis Alÿs.

2000), a cuyo término obtuvo una condena por corrupción, malversación de fondos públicos y delitos de lesa humanidad. Para el momento en que Alÿs decidió poner en marcha su proyecto artístico empezaban a circular videos extorsivos, filmados por Vladimiro Montesinos, militar y asesor presidencial de Fujimori, con ciertos funcionarios de la época. Más tarde, estas filmaciones se dieron a conocer por los medios de comunicación masivos.⁶ *Cuando la fe mueve montañas* fue filmada en video y proyectada luego durante la Bienal Iberoamericana de Lima en ese mismo año. Quedaría por un lado el sabor amargo de la despedida tras el episodio compartido donde los sujetos se unían por un objetivo en común, por otro, la satisfacción de haber intentado cambiar la geografía peruana, una metamorfosis efímera pero que condensaba al fin la suma de voluntades dispuestas a ir más allá. La intervención en la duna peruana dejó una reserva de sentido para el estudiantado, cuyos integrantes compartieron una intensa experiencia comunitaria, en pujar todos a la vez para barrer el sitio y dislocar la geografía. Este hecho dejaba de ser una utopía para ser un suceso palpable y real: aunque mínimo, equivalía a la eficacia del pequeño gesto, día a día, pala a pala, fue el ejemplo de una intervención micropolítica que permitía avanzar de a pequeños tramos en el cambio social. La relación de Alÿs con el paisaje, el entorno, la tierra, la montaña, aparece como un dispositivo que se reitera en sus trabajos. Suelo mexicano, suelo peruano, suelo patagónico, todos ellos definen una posición ética y estética que, eliminando la grandilocuencia de una materialidad fastuosa, recurre a elementos simples que rozan lo precario, para arribar a resultados sorprendentes.

3. Mundialización, cultura y capitalismo

Las desigualdades económicas y sociales vienen aparejadas por condiciones financieras articuladas a los diferentes procesos de mundialización. Dominique Wolton reflexiona sobre los procesos comunicacionales que marcaron los finales del siglo XX y la transición hacia el siglo XXI, acompañados por un triunfo de los capitales económicos que ingresaron de manera agresiva a los mercados regionales e internacionales. Estos mecanismos suscitaron desequilibrios y desregulación, junto al “crecimiento casi insolente de grandes industrias culturales que poco a poco absorbieron a todos los sectores de actividad (cine, televisión, música, edición, prensa, programas informáticos)” (Wolton, 2004: 25). Los trastornos que generó el neoliberalismo en la cultura y en la comunicación provenían de acciones políticas que imponían modos de transmitir y decodificar información, y que eran experimentados de forma despareja, discontinua e inestable en las diferentes partes del mundo. El sociólogo señala la injerencia en los debates actuales de dos términos sustanciales, la movilidad y la identidad. La explosión y circulación comunicacional impulsada por la modernidad cultural y tecnológica habría diluido los aspectos identitarios en el marco de una comunidad global. Frente al cosmopolitismo y a la mundialización surgen las fuerzas que se resisten e intentan preservar la identidad o las prácticas culturales, circunstancias que generan desencuentros o contradicciones. Con el aumento de las redes informacionales, muchas comunidades experimentan la expropiación cultural o el despojo de sus hábitos históricos. Entonces surge la atracción por la apertura,

⁶ Por aquel entonces, resultaba habitual sentarse en algún sitio gastronómico con un televisor encendido y observar estas escenas filmadas ligadas a la corrupción política.

la rapidez informacional o la expansión de las redes sociales con los intentos de supervivencia de las tradiciones regionales. Para Renato Ortiz (2005) dentro del contexto de la globalización los debates sobre los movimientos identitarios se tornan necesarios y emergen los conflictos entre lo local y lo global sin llegar a definirse o resolverse. Ortiz distingue entre mundialización y globalización. La mundialización está ligada al plano de la cultura (y sus semblantes simbólicos e ideológicos), y la globalización al terreno de la economía y de la tecnología. Para comprender estas categorías, el autor propone tres planos que se intersectan y que funcionan de manera dialógica: lo local, lo nacional y lo global. Local refiere a un espacio delimitado y próximo, cercano y cotidiano. Nacional se extiende a las implicancias de una cultura nacional asociada al Estado. Global amplía el circuito hacia confines mundiales, internacionales y extranjerizantes. El espacio global se vincula a las ciudades globales (urbes en las que tanto Santiago Sierra como Francis Alýs han materializado sus proyectos), donde se concentran empresas, industrias, producción de servicios y donde se articula el capitalismo mundial. Pero además donde circulan enormes flujos de personas en diáspora o desplazamiento en el intento de forjar nuevos espacios de vida y de trabajo. Estas condiciones definen el espacio cultural contemporáneo, caracterizado Ortiz como el espacio de la desterritorialización y el desarraigo.

Dentro de ese mapa tambaleante se ampliaron las distancias entre beneficiados y excluidos, quedando estos últimos inmersos en una economía de la pauperización. Desde una perspectiva neomarxista, Samir Amin (2003) identifica al régimen neoliberal con una crisis de acumulación capitalista que deviene en la degradación y pauperización de las realidades sociales de las clases populares. El sistema capitalista está estructurado a partir de cuatro ejes que el autor desglosa en sus reflexiones: la alienación, la polarización, el capitalismo y la subdeterminación en la historia. La alienación economicista indica que la economía se ha convertido en un objetivo en sí y se impone dominando la vida diaria en todos sus aspectos. La polarización refiere a una fractura entre los centros y las periferias, los sitios de mayor concentración del capital y los más postergados. En relación al concepto de capitalismo, Amin lo caracteriza como el magma de un sistema de poder general y global que no se reduce al plano mercantil, sino que representa una configuración hegemónica y sobre todo ideológica y política. Por último, la subdeterminación implica que toda estructura social y económica está signada por la historia, una limitación que puede superarse desde lógicas internas y autónomas inscritas en el campo cultural, político, ideológico. En síntesis, estos lineamientos permiten desentrañar de qué modo, pese al fenomenal crecimiento científico y tecnológico de los últimos siglos, el capitalismo reproduce acumulación concentrada por un lado, y vaciamiento y miseria por otro. El capital representa una ofensiva que se encarna en la globalización, y que atenta contra el trabajador obrero que se encuentra en condiciones de desventaja respecto a los sectores de mayor acceso a la riqueza. Así la mundialización ligada al capitalismo tiende a la polarización, y la expansión mundial de esa estructura capitalista provoca desniveles económicos entre quienes integran el sistema. Para trazar una breve genealogía del capital, Amin recuerda como en la etapa posterior a la segunda guerra mundial conviven tres proyectos societarios: el conocido como "estado benefactor", el que postula la construcción burguesa en la periferia promoviendo el lema desarrollista (esquema que tuvo fuertes ecos en el cono sur a fines de los años cincuenta) y el proyecto soviético que elude el capital, de relativa autonomía. Dichos sistemas colapsan hacia fines de la década del sesenta con los

movimientos insurgentes y revolucionarios, creciendo la brecha entre los centros y las periferias. Dentro del sistema capitalista mundial se impone una contradicción fundamental, que es oponer el capital (acumulación) al trabajo (fuerzas activas), un vínculo siniestro que marca el modo de producción capitalista y subyuga a la sociedad desde el propio sistema. Para Amin la polarización a escala mundial que genera esta estructura implica la expresión más violenta y cruel de la expansión capitalista, la cual se inclina por el beneficio inmediato y maximizado. A partir de los años ochenta las tasas de crecimiento se desaceleran y se asiste a una hipertrofia financiera en ascenso. El crecimiento aminora por los quebrantamientos de las finanzas públicas y aparece una hipertrofia monetaria por el incremento desmedido de los mercados y sus efectos en forma de acciones, títulos, deudas o especulación financiera.

Referirnos a las propuestas de Santiago Sierra y de Francis Alÿs como estéticas de lo precario nos reenvía al problema del mercado del arte, justamente por las características físicas y geográficas de sus obras. De acuerdo a la coleccionista Celia Sredni de Birbragher (2011), el mercado involucra a una serie de actores que exceden la producción visual en sí, tales como la divulgación y publicidad sobre el producto artístico, las conformación de las colecciones en los museos, las galerías y sus apuestas a ciertos artistas, la economía y en el plano legal, las regulaciones sobre el patrimonio cultural. Todos estos factores afectan directamente a la circulación y al consumo de arte. Respecto a la información sobre exposiciones o eventos que conciernen a los artistas y que permitirían la divulgación de sus obras, la prensa europea o estadounidense posee, según Sredni, un funcionamiento de mayor regularidad en relación a lo que ocurre en América Latina, donde no abundan las publicaciones sobre arte. En varios sentidos, la dinámica lucrativa del arte está estrechamente enlazada con la volatilidad (o no) del mercado, por lo tanto las crisis económicas impactan de manera directa en la comercialización de piezas artísticas. La creación de colecciones públicas y/o particulares es un aliciente importante. En México, la conocida Colección Jumex, de índole privada, reúne destacadas piezas de arte contemporáneo entre las que se encuentran las series *El Soplón* y *Sin Título* de 1994 y 1995 y el video *Cuando la fe mueve montañas* de 2002 de Francis Alÿs, y *Documentación de línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* de 1999 de Santiago Sierra. Ante lo efímero de las acciones, éstas se resguardan, documentan, archivan. Si concebimos a estas piezas como dislocaciones del sistema mercantil pero que a la vez forman parte de las colecciones privadas de arte, detectamos ambigüedades o discordancias. Estas mismas contradicciones forman parte del sistema del arte contemporáneo en tanto se observa en este caso un apoyo financiero respecto a propuestas artísticas que polemizan con distintos aspectos económicos y políticos de la sociedad actual.

4. Conclusiones

El capitalismo se nos presenta como una dinámica que fomenta la alienación economicista, ligada a la propagación ideológica imperialista en todos sus aspectos y con una agenda definida en relación a la sobreexplotación de reservas naturales en aquellas zonas ricas en recursos pero con estructuras políticas debilitadas. Sus consecuencias se observan en las brechas sociales. Es a partir de estas grietas donde Santiago Sierra y Francis Alÿs ejecutan sus intervenciones públicas. Estas acciones

se proponen como visualidades dentro de una estética de lo precario, donde las herramientas de trabajo se concentran en las dimensiones conceptuales, simbólicas, corporales y perceptuales. Ambos artistas señalan la perversión del capital desde dos miradas diferentes, en un caso develando el intercambio económico entre fuerza de trabajo y dinero, en otro vaciando el sentido material al convertir el esfuerzo laboral en la nada misma, en un ejercicio absurdo y sinsentido donde los pilares del capitalismo se desvanecen, y donde lo frágil se constituye en fundamento de valor. De ahí la posibilidad de pensar en una estética de lo precario, como desvío de una estética de la industria y el consumo.

Retomando a Dominique Wolton, el neoliberalismo en la comunicación trajo aparejado un incremento desmedido de las industrias culturales que repercutieron en numerosos planos de la cultura y del arte, frente a lo cual se fueron instalando diferentes posturas críticas dentro de las prácticas visuales contemporáneas. Prácticas que recurrieron tanto al cuestionamiento sobre las repercusiones del capitalismo financiero en los sectores pauperizados económicamente como en la adulteración (irónica) de la ecuación capitalista sobre la fuerza empleada, las ganancias rentables y los resultados esperados. Aquí no se trata de un menos que se transforma en más, sino por el contrario, en un mayor esfuerzo y energía invertida que se evapora. Por otro lado se ponen en juego las tensiones entre los planos local, nacional y global, de acuerdo a la tesis de Renato Ortiz. La mundialización en la cultura incluye tracciones donde las problemáticas locales (la falta de trabajo en los colaboradores de Sierra, la corrupción nacional en el ámbito político que rodea a los estudiantes convocados por Alÿs) con reparaciones simbólicas que resultan ser transitorias (la remuneración por el ocio, la inversión de energía por un sueño colectivo). El capitalismo que describe Samir Amin provoca la polarización entre los sectores sociales que finalmente determinan la precariedad económica en las clases populares. La evanescencia del estado benefactor abre la entrada a los procesos de violencia financiera que determinan las pocas o nulas oportunidades de unos, y el enriquecimiento (a veces ilícito) de otros.

En las acciones de Santiago Sierra la alienación y el capitalismo van de la mano. La remuneración a cambio de fuerza humana (artificio utilizado en distintos países) toca las aristas crueles de la lógica económica. Por su parte Francis Alÿs pone en juego la subdeterminación histórica que identifica al capitalismo y destaca tanto las consecuencias adversas de las crisis económicas de repercusión continental⁷ como el fracaso monetario, visible en la paradoja maximalista/minimalista de la montaña desplazada. En ambos casos se discute a la estética como una disciplina que define lo visual direccionada hacia la belleza o a hacia determinados lenguajes icónicos. La precariedad como un elemento constitutivo imprime en estos proyectos una dimensión social, económica y política que por momentos resulta inasible: no se trata de una estética *povertà* ni del accionismo neovanguardista, sino más bien de respuestas (locales y globales, simultáneamente) a una condición agresiva y voraz

⁷ A la par de la firma del Tratado de Libre Comercio (conocido como NAFTA, North American Free Trade Agreement) en México tuvo lugar en 1994 el "efecto tequila", una de las peores crisis económicas que asolaron el país. El entonces presidente electo Carlos Salinas Gortari sufrió las consecuencias del gobierno de su antecesor, Ernesto Zedillo Ponce de León. Con una política de ajuste y corrupción por parte de Zedillo, el peso mexicano se devaluó y se solicitaron créditos a los Estados Unidos en dólares. A estas condiciones se sumaría la expansión del narcotráfico, la emisión de bonos, la caída de las reservas nacionales y la conformación del EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en el Estado de Chiapas.

implantada por la lógica del capitalismo avanzado en los horizontes culturales, financieros y cognitivos de la vida colectiva. Condición que, ante los actuales acontecimientos mundiales ligados a la expansión de enfermedades, la disminución de la productividad económica, la pérdida de fuentes laborales y la aplicación de una evidente necropolítica a gran escala por parte de algunos funcionarios estatales, adquiere nuevas connotaciones éticas y políticas.

Referencias

- Amigo, R. (2007). Santiago Sierra. En *Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo 2007 (Tomo 4)*, pp. 60-63. Montevideo: Asociación Amigos del Museo Blanes.
- Amir, S. (2003). *Más allá del capitalismo senil. Por un siglo XXI no norteamericano*. Buenos Aires: Paidós.
- Bhabha, H. K. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- De Oto, A. (2009). Teorías fuertes. Frantz Fanon y la descolonización como política. En Mignolo, W. (comp.), *La teoría política en la encrucijada descolonial*, pp. 19-49. Buenos Aires: Del Signo, Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Jiménez, C. (2000). Santiago Sierra. Turbulencias en el panóptico. *LÁPIZ, Revista Internacional de Arte, N° 167, Año XIX*, Madrid, pp. 43-49.
- Longoni, A. (2013). “Tránsitos del arte: del mendigo al turista, del potlatch al mercado (y viceversa)”. En Ingrassia, F. (compilador), *Estéticas de la dispersión*, pp. 23-32. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Medina, C. (2000). Formas políticas recientes: Búsquedas radicales en México / Santiago Sierra. Francis Alÿs. Minerva Cueva. *TRANS>arts.cultures.media#8*. Nueva York/ São Paulo, pp. 145-162.
- . (2005). Una ética obtenida por su suspensión. En *Situaciones artísticas latinoamericanas. Teor/ética, arte + pensamiento*, pp. 105-114 . San José de Costa Rica.
- . 2008. ¡Aún en Lima! (después de Rafael Ortega, después de Francis Ford Coppola). En *Proyecto Cívico Project*. Centro Cultural Tijuana. México DF: CONACULTA, pp. 58-63.
- Mosquera, G. (2009). *Contra el arte latinoamericano*. Mimeografiado del autor. Rosario: Conferencia CCPE, 15 de marzo de 2009.
- Ortiz, R. (2005). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Pimentel, T. (2001). *Santiago Sierra. Hacia una estética remunerada*, Catálogo de Exposición. Zürich: Galerie Peter Kilchman.
- Sredni de Birbragher, C. (2011) “Mercado del arte en Latinoamérica”. En Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, pp. 235-254. Madrid: MEIAC/Turner Libros,.
- Wolton, D. (2004). *La otra mundialización. Los desafíos de la cohabitación cultural global*. Barcelona: Gedisa.
- Zamudio, R. (2002). El laberinto de la inconformidad. En *Axis México – Common Objects and Cosmopolitan Actions*, pp. 46-59 . California: San Diego Museum of Art.