

OLIVER RESSLER. CARTOGRAFÍAS DE PROTESTA

Separata en español del catálogo *Oliver Ressler. Cartographies of Protest*

Documentación complementaria de la exposición [Oliver Ressler. No reivindicaremos nada, no pediremos nada. Tomaremos, ocuparemos](#) (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 11 de septiembre de 2015 – 10 de enero de 2016)



OLIVER RESSLER

CARTOGRAFÍAS DE PROTESTA

LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ

The Plundering

(El saqueo)

03. 10. 2014 – 01. 02. 2015

NBK – NEUER BERLINER KUNSTVEREIN, BERLÍN

Leave It in the Ground

(Déjalo bajo tierra)

27. 02 – 26. 04. 2015

CAAC – CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, SEVILLA

We will beg for nothing. We will ask for nothing. We will take, we will occupy

(No reivindicaremos nada. No pediremos nada. Tomaremos, ocuparemos)

10. 09. 2015 – 10. 01. 2016

AR/GE KUNST GALERIE MUSEUM / GALLERIA MUSEO, BOZEN / BOLZANO

Everything Under Control

(Todo bajo control)

20. 02 – 09. 04. 2016

OLIVER RESSLER

CARTOGRAFÍAS DE PROTESTA

**JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES
MARIUS BABIAS
EMANUELE GUIDI
STELLA ROLLIG**

PREFACIO

6

9

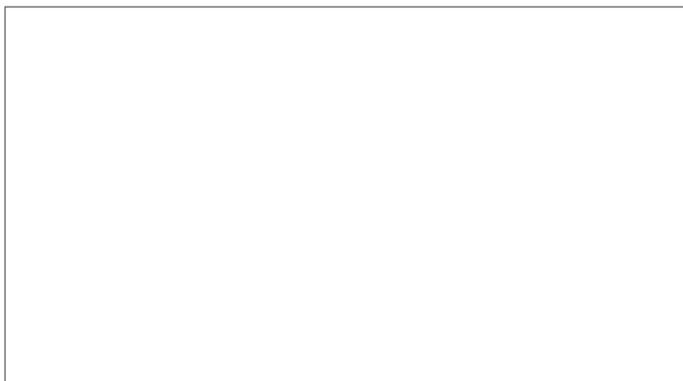
MARCO SCOTINI

OLIVER RESSLER:
EL CINE "DE PIZARRA" Y EL RÉGIMEN
CAPITALISTA DE ENUNCIACIÓN

19

KATARZYNA KOSMALA

¿UNA SALIDA A LA CRISIS?
LOS TRATADOS DE RESSLER SOBRE
FORMAS ALTERNATIVAS DE GOBIERNO
Y ORGANIZACIÓN



T.J. DEMOS

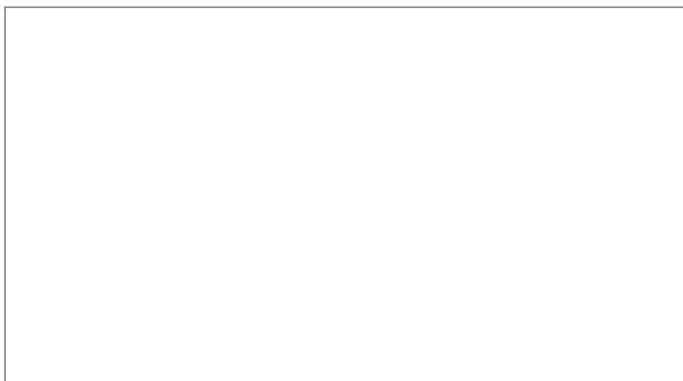
LA DESNATURALIZACIÓN DE LA
ECONOMÍA: A PROPÓSITO DE LA
ECOLOGÍA POLÍTICA DE OLIVER
RESSLER

29

SUZANA MILEVSKA

LA SÍNFONÍA AMARGA O ¿POR QUÉ EL
SISTEMA NO FUNCIONA?

39



PREFACIO

1 Ver Fortin, Sylvie. "Fight-Specificity: A Conversation with Oliver Ressler", en Harper, Glenn y Moyer, Twylene (eds.), *Artist Reclaim the Commons: New Works / New Territories / New Publics*, 2013.

El presente catálogo se publica como acompañamiento a una amplia serie de exposiciones de Oliver Ressler. Entre 2014 y 2016 cuatro instituciones de arte europeas ofrecerán una exposición individual, cada una de las cuales incidirá en rasgos diferentes de la obra de este artista. El libro que acompaña la exposición es la primera publicación que cubre una amplia temática que abarca dos décadas de la obra de Ressler. A través de sus complejos ensayos, cada uno de los cuatro teóricos de renombre que escribe aquí se centra en un aspecto distinto de los diversos grupos de obras de Ressler, proporcionándonos de ese modo perspectivas variadas sobre su obra.

T. J. Demos analiza la preocupación que siente Ressler hacia cuestiones ecológicas como la *Ecología política*; Katarzyna Kosmala se centra en las formas de organización política en un contexto de crisis estructural global; Suzana Milevska describe las ideas del artista sobre el estado y la transición social y los procesos de transformación en *Sinfonías amargas*. Marco Scotini se centra en los films de Ressler sobre las prácticas de resistencia partiendo del cine "de pizarra".

El artista, cineasta y activista político Oliver Ressler sitúa su obra, de una manera muy poco habitual, en el contexto del llamado movimiento anti-globalización y también en el de las instituciones de arte y los festivales de cine. Con formación como artista visual, Oliver Ressler estaba ya actuando en el espacio público a principios de los años 90, cuando expresó su crítica política contra el gobierno austríaco nacionalista de derechas, que ponía en marcha acciones hostiles contra los solicitantes de asilo político y los emigrantes. Varios años después, inspirado por las legendarias protestas contra la Conferencia de la Organización Mundial del Comercio (OMC) en 1999 en Seattle, los intereses de Ressler y su radio de acción se han ampliado notablemente, lo que le ha convertido, irónicamente, en un verdadero artista "global".

Ressler formulaba así su credo en una entrevista concedida a Sylvie Fortin:

Desde el principio, sabía que iba a querer hacer algo más que simplemente participar, que es lo que había hecho durante muchos años: anclé mi producción artística en este movimiento. No me interesaba la representación neutral; por el contrario, pensé en maneras diferentes de crear obras que pudieran ser útiles al movimiento o que pudieran contribuir a movilizarlo¹.

Cabe describir los proyectos de Ressler con tres palabras clave: analizar, formatear, actuar. Se da por hecho la necesidad fundamental de una investigación anterior en profundidad, que se entiende como una condición previa. Lo que muestra su trabajo son posibles prác-

ticas de resistencia o formas alternativas de organización como respuesta a los males políticos, económicos y sociales.

La realización en un proyecto, bien sea una película bien una exposición, tiene varias intenciones y puede expresarse de maneras diferentes. Las intervenciones en el espacio público (como en *Resist to Exist*, de 2011), en documentales (*The Plundering*, en 2013; *Take The Square*, 2012) y exposiciones de sus propias obras (*After the Crisis is Before the Crisis*, 2012; *Political Imaginaries: Making the World Anew*, 2014), y también las exposiciones comisariadas por el artista (*A World Where Many Worlds Fit*, 2008; *It's the Political Economy Stupid*, 2011-2014; *Utopian Pulse - Flares in the Darkroom*, 2014) son el resultado de un profundo compromiso con temas, fenómenos y acontecimientos concretos. Algunas de las obras se crearon en colaboración con otros artistas o con teóricos y activistas políticos.

Para un artista muy alejado del mercado del arte cuya obra evita las transacciones comerciales y a quienes se dedican a ellas, la larga lista de lugares internacionales muy importantes en los que se ha expuesto su obra es verdaderamente impresionante. Parece contraponerse a los pronósticos más pesimistas de los museos y galerías de arte, que cada vez más se permiten ser instrumentalizados como escaparates para el mercado.

Agradecemos a T. J. Demos, Katarzyna Kosmala, Suzana Milevska y Marco Scotini sus excelentes aportaciones a este catálogo. También queremos expresar nuestro agradecimiento a Otmar Binder por las excelentes traducciones del inglés al alemán, a Aileen Derieg por la corrección de pruebas de los textos ingleses y por la traducción del Prefacio. A Juma Hauser por el diseño gráfico, a Milena Dimitrova por la coordinación y a Silvia Jaklitsch por su atenta supervisión durante el proceso de publicación de este libro. Pero sobre todo le agradecemos a Oliver Ressler su inspiradora y magnífica colaboración.

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

Director, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

MARIUS BABIAS

Director, Neuer Berliner Kunstverein, Berlín

EMANUELE GUIDI

Director, ar/ge kunst Galerie Museum/ Galleria Museo, Bolzano

STELLA ROLLIG

Directora, LENTOS Kunstmuseum Linz

OLIVER RESSLER: EL CINE “DE PIZARRA” Y EL RÉGIMEN CAPITALISTA DE ENUNCIACIÓN

MARCO SCOTINI

Desde la época en la que el Banco Central de los Estados Unidos se limitó a decir que en un futuro próximo podría ralentizar el crecimiento de sus bonos, ha aumentado el rendimiento de los bonos del Estado: y esto ocurrió sin que el Banco Central tuviese que cambiar nada en absoluto.

Christian Marazzi¹

Pages d'écriture

La pantalla, el pasaporte y otras tecnologías de la gobernabilidad

Las formas de subjetividad contemporánea se manifiestan en el seno de formaciones visuales y discursivas concretas, y en consecuencia, ya no están circunscritas a un espacio cerrado perteneciente a un tipo de represión disciplinaria. Su contexto ha dejado de ser el regulado por aquellas tecnologías sociales que se centran en el espacio y en su internamiento (*enfermement*), del que la fábrica fordista no era más que un ejemplo entre otras muchas formas de expresión, aunque el más paradigmático. Las factorías sociales post-fordistas han dejado de ser lugares de reclusión, y tampoco son sitios de instrucción ni de concentración (con sus propias leyes e identidades sociales), programación, distribución de roles y asignación de funciones. Ya no existe la posibilidad de preparar y disciplinar elementos en el contexto de identidades funcionales específicas y rígidas con referencia a un plan organizativo previamente definido.

En las sociedades contemporáneas de control, la producción de subjetividades se encuentra enmarcada, por el contrario, en “lugares de circulación” e “intercambios” comunicativos procedentes de las economías de la información y de los circuitos financieros, que no son sino recursos de acción a distancia. El tiempo (los procedimientos de control que éste pone en marcha y los efectos de resistencia que activa) es el nuevo campo privilegiado para la producción de subjetividades. Sin embargo, se trata de un tiempo con un *aplazamiento ilimitado* (para decirlo con Deleuze)², que no sólo subordina el espacio como tal sino que (con el fin de representar su papel) exige un espacio abierto e ilimitado. Es un espacio en el que los límites de la población sólo se corresponden con los de la nación, a pesar de que estos límites recién aparecidos son cada vez más numerosos, y a pesar

1 Marazzi, Christian. *The Linguistic Nature of Money and Finance*. Los Ángeles, Semiotext(e) 2014, p. 12.

2 Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”, en *L'autre journal*, núm. 1, 1990, ahora publicado en Pourpaler, Quodlibet, 2000, p. 237.

3 Lazzarato, Maurizio. *Il governo dell'uomo indebitato. Saggio sulla condizione neoliberalista*. Roma, DeriveApprodi, 2013, p. 153.

también de la naturaleza trans-nacional del capital. Pero junto a estas tecnologías gubernamentales que pueden ser adscritas al Estado, existen otras muchas máquinas sociales generadas por la empresa privada que componen y descomponen una y otra vez flujos de material y de información. El sistema de cuerpos interconectados que definimos como “redes de información” no es más que un modelo entre otros muchos.

De hecho, el capitalismo contemporáneo produce sujetos y objetos en continua variación a los que se maneja mediante las tecnologías que, a su vez, están permanentemente moduladas. Más que limitar físicamente los espacios técnicos, el neoliberalismo genera circuitos regulatorios capaces de controlar zonas de libre actividad, en las que los comportamientos subjetivos son moldeados para que se adecuen a las exigencias de la continua innovación de procesos y productos. Sin embargo, Maurizio Lazzarato afirma lo siguiente: “la secuencia post-fordista se caracteriza no sólo por la desterritorialización de las tecnologías sino también por la de sus propios signos”³. En consecuencia, ¿con qué régimen de signos está tratando la actual producción de subjetividades y cuál es el plano de visibilidad en el que se inscriben?

¿Cuáles son estos recursos de captación que, a cada instante, son capaces de registrar las diferentes posiciones de cualquier subjetividad (y de cualquier otro elemento) en un entorno abierto? ¿Qué tipo de “interfaces” son cuando pueden controlar en tiempo real (y con una circulación capilar) lo que está ahí para ser visto, dicho, pensado y oído? Si es verdad que las plataformas de los medios de comunicación han sustituido a los espacios cerrados de las sociedades disciplinarias, no es menos cierto que, a pesar de las diferencias, todavía nos las tenemos que ver con máquinas sociales que funcionan como mecanismos de enunciación. O más bien que gobiernan, como nunca lo habían hecho antes, mediante lo que muestran y dicen, mediante lo que indexan y miden. Funcionan como auténticos vestíbulos de la enunciación capaces de reconfigurar métodos de acción y percepción como procedimientos de trabajo. Porque, en el actual marco socio-económico, la superimposición entre procesos de comunicaciones y producción es perfecta.

Poner el foco en las superficies de inscripción o en las *interfaces* de los medios a la hora de captar nuevas subjetividades es precisamente lo que marca el comienzo (como un umbral) de cada film de Oliver Ressler, y, al mismo tiempo, lo que se convierte en su “ruta de escape”. En las películas de Ressler, estos planos de visibilidad y mediación (tanto las imágenes como los conceptos) se transforman en el primer territorio de conflicto social, donde las subjetividades antagónicas se encuentran con las fuerzas del poder. El carácter político de este lenguaje cinematográfico no radica tanto en su naturaleza de contra-información (con la revelación ideológica de lo ya establecido previamente) ni en la asunción del activismo

político como objetivo temático (por parte de quien es parte integral del mismo, como es el caso de Ressler). Antes bien, existe una postura original y antagónica que marca la naturaleza política de esta producción fílmica, cual es la redistribución social y la vuelta al uso común de lo que se capta mediante los recursos del poder neoliberal. La lucha contra el control y la reapropiación de las máquinas de comunicación no es suficiente. El proceso de liberar a las subjetividades que están formadas dentro de estas máquinas es fundamental. Los filmes de Ressler intentan devolver su potencial a estas *interfaces* de los medios. El artista muestra los recursos, los hace cinematográficamente visibles e inscribe en ellos una pluralidad de "figuras enunciativas", desde las voces de los activistas hasta "la mirada al interior de la cámara" de los teóricos del movimiento, desde los intertítulos hasta los eslóganes que aparecen en pancartas y paredes, desde las canciones protesta hasta los intervalos simbólicos en el montaje, desde las secuencias documentales hasta las vídeo-animaciones. Las fuerzas centrífugas de las enunciaciones del *intelecto general* (y su problemática apertura en relación con los acontecimientos) se excluyen a sí mismas de la centralización de un lenguaje mayoritario y de la subordinación a códigos de comunicación normativos y unificados, tanto de los medios de comunicación afines al poder como de las representaciones políticas consolidadas. Hay toda una serie de modos lingüísticos y de diálogos en funcionamiento que intentan devolver la heterogeneidad y las posibilidades alternativas a las subjetividades.

La película titulada *Disobbedienti* (producida con Dario Azzellini en 2002), junto con *What Would It Mean To Win?*, de 2008, y la más reciente *The Right of Passage*, de 2013 (ambas nacidas de una colaboración con Zanny Begg), son ejemplos relevantes de todo esto. No es una mera coincidencia que, a pesar de cubrir una década, se centren en el movimiento anti-capitalista y sus formas de resistencia.

Disobbedienti empieza con una maxi-pantalla blanca frente a un espacio de la audiencia vacío, instalado en la Piazza Maggiore de Bolonia para un evento público. La pantalla (en la que esperamos ver la película) está doblada, por tanto, sobre otra pantalla (también a la espera de una posible proyección), mientras una voz en off dice: "Estamos aquí en Italia donde todos los medios de comunicación están en manos de una sola persona. Es una situación casi tan paradójica como en algunos países latinoamericanos". La voz se ve interrumpida por un eslogan: "Contra la Europa de los poderosos, ahora y siempre desobediencia", mientras el símbolo gráfico de la palabra *Disobbedienti* desciende sobre la pantalla y actúa como título de la película. En este breve prólogo, la atención se focaliza inmediatamente en dos de los componentes que están en el centro del conflicto del movimiento italiano de los *Tute Bianche* (Todos de blanco), que en la época de las

4 Ressler, Oliver. *Protesting Capitalist Globalization on Video*, 2002, accesible en <http://www.republicart.net>

protestas de Génova en 2001 abandonaron lo que les simbolizaba (los monos blancos de los empleados en contraste con los azules de la clase trabajadora) y adoptaron el nombre de *Disobbedienti*. Por un lado estaba la protesta contra el monopolio de Berlusconi en los medios de comunicación (que inauguró la figura del político empresario) y, por otro, el indisoluble vínculo entre los combativos métodos y prácticas de comunicación emprendidos por el movimiento (que deseaba dar visibilidad a lo que permanece invisible, como por ejemplo el trabajo precario, y revelar los ingresos de los ciudadanos). Sin embargo, la pantalla en blanco es una especie de matriz amalgama del film, que, al hacer desaparecer momentáneamente las imágenes, crea intervalos en el montaje junto a una serie de reflexiones teóricas de siete miembros del movimiento italiano. “Estas superficies en blanco”, asegura Ressler, “están relacionadas directamente con los monos blancos de los *Tute Bianche* (...) pero son también la expresión del deseo de inspirar a los espectadores para que llenen la laguna visual con sus propias ideas. Dicho de otro modo, representan el intento de encontrar una correspondencia visual abierta para un desarrollo que debe progresar cuestionándolo todo y sin modelos prefabricados, correspondiéndose así con el concepto de *Disobbedienti*”⁴. Hay otra secuencia de pantallas ensambladas en la película *What Would It Mean To Win?* que se filmó durante las manifestaciones de la Cumbre del G8 en Heiligendamm, Alemania, en junio de 2007. Una serie de secuencias animadas que completan el film formulan tres preguntas sobre la conciencia emancipadora de la multitud y sobre su posible acción política: “¿Quiénes somos?” “¿Qué poder tenemos?” y “¿Qué significaría ganar?” Huelga decir que, una vez más, la construcción de subjetividades antagónicas se revela inseparable de los recursos de los medios de comunicación y de su libre utilización. Desde la pantalla cinematográfica de la visión de los hermanos Lumière en *Salida de obreros de la fábrica* pasamos a la pantalla LCD del videocámara que graba los hechos, a través del monitor de televisión mediante el cual es posible analizar las luchas sociales y las nuevas posibilidades de vida que pueden expresar. En el film de Ressler y Begg, todo esto está anticipado por el teórico John Holloway cuando cita la respuesta que dio el Subcomandante Marcos a un crítico cinematográfico que le preguntó cómo imaginaba él una sociedad perfecta: “Necesitamos un programa de cine infinito en el que se pudiera escoger vivir cada día un film diferente”. Y acaba diciendo: “La razón por la que los zapatistas se han levantado es porque se vieron obligados a vivir el mismo film durante los últimos 500 años”.

The Right of Passage, en cambio, empieza con una imagen grabada mediante una película de control solar que se aplica a las superficies de cristal de los edificios y que tiene la capacidad de controlar la transmisión de la luz. Esta membrana tan común, capaz de oscurecer y al mismo tiempo de mantener la visión del exterior, crea un diafragma que a la

vez posibilita la visión, un diafragma que, una vez más, vuelve recurrentemente a lo largo de la película. En *The Right of Passage* hay un doble régimen de enunciación (discursivo y visual) que nos introduce en el tema del derecho a la ciudadanía global y la naturaleza convencional y despiadada del principio de exclusión. Aunque puede parecer diferente de las obras precedentes, el tema de la película vuelve a ser el mismo, porque el movimiento de crítica del capitalismo global no puede darse sin contar a quienes migran entre sus protagonistas más importantes. Antonio Negri, Sandro Mezzadra y Ariella Azoulay proponen aquí un análisis teórico y también una serie de migrantes procedentes de América Central y del Sur y de África, que desembarcaron en Barcelona. En vez de hablar de transparencia o de opacidad, deberíamos hablar de regímenes de la invisibilidad (espectral, como si se tratara de fantasmas acechando) que se exige a esos sujetos que se trasladan (sin permisos de residencia) y que sacan a la luz los niveles de enunciación de la película. En este caso, el pasaporte (o más bien su diseño) se convierte en una auténtica pantalla por la que pasan objetos emblemáticos, abriendo así fisuras. A medida que estas figuras aparecen en la página de un pasaporte (debajo del visado para un país) y desaparecen en la página siguiente (bajo el sello de salida de otro país), nos vuelven a recordar este régimen de control de la visibilidad, pero también el juego opuesto (la bipolaridad) de mostrar y nominar signos y referencias, imágenes y lenguajes, anomías y derechos. Entre las diversas figuras que aparecen en este pasaje están el *Perchero* de Duchamp y la *Pipa* de Magritte. Si, por un lado, el primer icono nos obliga a interrogarnos sobre el índice, sobre las condiciones circunstanciales y sobre las condiciones de significación, con el otro icono se nos fuerza a "negar con la similitud de la apariencia la afirmación de realidad que implica". Es imposible cristalizar la condición contemporánea de la existencia civil de las subjetividades dentro de un espacio único y abstracto de un certificado escrito como es el pasaporte. Actualmente es imposible definir un nivel que permita interpretar la relación entre derechos (jurídicos) y vida (material) de manera inequívoca. Por el contrario, siempre tiene dos caras, dividido entre la ciudadanía formal y los accesorios reales. Así, como ocurre en el espacio del cuadro literal de Magritte, el texto no se ajusta a la *figura*, a pesar de que ambos no hacen otra cosa que referirse al mismo objeto. Pero, ¿no era la localización original de este último icono (la pipa) precisamente una pizarra? Una pizarra situada sobre un grueso y sólido caballete, donde la imagen de la pipa estaba acompañada por una frase escrita en cursiva que rezaba "Esto no es una pipa"? ¿No era el espacio que ocupaba la explicación didáctica de un discurso? ¿Y este discurso no pertenecía a otro más general sobre la verdad de las cosas?⁵. Quisiera acabar con unas palabras de Godard: "Durante la proyección de una película combativa, la pantalla no es más que una pizarra o la pared de un colegio que ofrece un análisis concreto de una situación concreta"⁶.

5 Véase Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Barcelona, Anagrama, 1981.

6 Godard, Jean-Luc. "Premiers sons anglais", en *Cinéthique*, núm. 5, 1969; ahora publicado en *J. L. Godard, Il Cinema è il Cinema*, Milán: Garzanti, 1981, p. 339.

7 "Godard por Godard", éditions de l'Etoile Cahiers du cinema, París, 1985, p. 348.

La palabra hablada.

La naturaleza lingüística del capital financiero

"Hay dos tipos de películas combativas", afirma Godard en 1970, "las que llamamos 'películas de pizarra' y las conocidas como *Internationale Films*. Estas últimas son el equivalente de cantar la Internacional durante una manifestación, mientras que las otras demuestran determinadas teorías que le permiten a uno aplicar en la realidad lo que ha visto en la pantalla o reescribirlo en otra pizarra para que otros lo puedan aplicar"⁷. Detrás de la filmografía de Oliver Ressler hay un verdadero objetivo pedagógico que asegura que cada una de sus películas sea una especie de manual de técnicas de disensión que se deben enseñar y aprender. Pero también hay una reserva de alternativas económicas, sociales y culturales que, tras la pérdida del contra-modelo socialista, intenta responder de muchas maneras a la actual hegemonía neoliberal. Es más, esta producción, que abarca un lapso de 20 años, tiene también un marco geo-político. Es un inventario contemporáneo de las luchas y formas de resistencia que, desde finales de los años 90 del siglo XX, han acompañado el desarrollo y consolidación del movimiento contra la globalización a escala mundial: desde las manifestaciones contra el Foro Económico Mundial de Salzburgo hasta los bloqueos anti-G8 en Heiligendamm, desde las factorías ocupadas en Venezuela hasta el Campamento por la Acción Climática que se celebró junto a la estación de carbón de Kingsnorth, desde el levantamiento de la Plaza Syn-tagma hasta el movimiento de protesta Ocupemos Wall Street, desde el movimiento social italiano de los *Disobbedienti* hasta el 15M español. Sin embargo, Ressler no se limita a grabar activistas y prácticas activistas. Entiende el movimiento contra la globalización como un principio de representación. Ofrece un catálogo de imágenes, un repertorio de eslóganes, un programa de acciones potenciales. Sin intentar reducir el movimiento a la suma de sus partes (o un modelo único y totalizador), Ressler graba los diferentes talleres del conflicto como un espacio de politización abierto y complejo, como un crisol de experimentación política pero también de innovación lingüística y social. Ya no se trata de reproducir los marcos políticos (de adoctrinamiento) sino de abrir espacios formativos capaces de desarrollar subjetividades críticas y de cuestionar modelos ya existentes. En consecuencia, en el centro de estos ensayos-película siempre hay un espacio constitutivo en el que el proceso de subjetivación permanece abierto. Pero ¿cómo se puede filmar el desarrollo de la subjetivación que es tanto una afirmación de diferencias como, al mismo tiempo, una composición de lo que tenemos en *común*? ¿O es en realidad la creación de un *lugar común*?

Existen al menos tres estrategias que informan los métodos de trabajo de Oliver Ressler, mediante los cuales se puede plantear el potencial teórico, práctico y activista del movimiento. Sin embargo, no existe una sola asunción que deba ser tomada en cuenta:

Ressler es, sobre todo, una especie de actor y espectador del movimiento en sí (como lo son, implícitamente, sus obras), y sus películas siempre tienen una naturaleza combativa y formativa. Dicho de otro modo, intentar ser parte integral de las campañas activistas y de las luchas sociales. La primera estrategia es un legado del eslogan zapatista "Preguntando, caminamos", en el sentido de que aspirar a una sociedad nueva, empezando con una apertura de posibilidades y no con la solución a un problema previamente definido. Tiene más que ver con la formulación de una multiplicidad de preguntas, que proceden de la suspensión de lo conocido, que interrogará un horizonte impredecible que todavía no está presente. "La revolución", asegura Ressler, "tiene que entenderse más como una pregunta que como una respuesta"⁸. Efectivamente, las respuestas (dado el énfasis que pone Ressler) se convierten, por tanto, en esos instrumentos de conflicto capaces de plantear un ámbito problemático en el que las soluciones no vienen dadas implícitamente, sino que se deben crear cada vez y en cada ocasión. Para cada pregunta hay muchas respuestas posibles. Es suficiente pensar la película (y la vídeo instalación) en ocho partes, *What Is Democracy?* (2009), pero también *What Would It Mean To Win?* (2008) y la constelación de interrogantes que articulan su estructura.

La segunda estrategia es, probablemente, consecuencia de las indagaciones sociales de los trabajadores: un proceso abierto de búsqueda de conocimiento que da lugar a metamorfosis. Presupone un intercambio continuo de ideas y experiencias entre los sujetos involucrados en los distintos roles. Según Raniero Panzieri, igual que las indagaciones de los trabajadores de los años 70 no entendieron el concepto de clase como automáticamente dependiente del nivel de capital y de su composición técnica-productiva, del mismo modo la indagación actual debería colocar en el centro la autonomía social y las subjetividades antagónicas del público contemporáneo, porque estas no pueden quedar reducidas a la valoración capitalista y a sus métodos de control⁹. Todo el mundo adopta el estatus de actor y se convierte en protagonista del análisis de la realidad; todo el mundo es capaz de dejar a un lado las certidumbres con el fin de descubrir nuevas oportunidades de transformar las ya existentes. De este modo, se abre un espacio de comunicación horizontal y transversal (no jerárquico) en el que las voces de los activistas sugieren perspectivas subjetivas y puntos de vista alternativos que coexisten y que están interrelacionados de diversos modos, sin que ninguno domine sobre otro. Es más, al mismo tiempo cada uno expone su propia capacidad de hablar: la naturaleza intrínsecamente política del lenguaje, dando preferencia a la intervención directa (sin mediación de ningún tipo). ¿Quién habla y quién actúa, para quién y cómo?¹⁰. Lo que queda excluido de los medios de comunicación corporativos y de la información monolingüe del capitalismo circula en el interior de las imágenes de Ressler, donde las secuencias segmentadas de los actos de habla y las tomas fijas se alternan,

8 Ressler, Oliver. "Approaches to Future Alternative Societies. Interview by Zanny Begg", 2007, accessible en <http://www.ressler.at>. Véase también Lazzarato, Maurizio. *La politica dell'evento*. Rubbettino Editore, Soveria-Mannelli, 2004.

9 Véase Panzieri, Raniero. *La ripresa del marxismo leninismo in Italia*. Milán: Sapere Edizioni, 1972. Véase también Marchisio, Oscar. "Geopolitica della valorizzazione. L'inchiesta come forma di lotta", en Federico Chicchi y Gigi Roggero (eds.), *Lavoro e produzione del valore nell'economia della conoscenza. Criticità e ambivalenze della network cultura*. Milán, Franco Angelli, 2009, pp. 117-128.

10 Virno, Paolo. *Multitude Between Innovation and Negation*. Los Ángeles, Semiotext(e), 2008.

11 Rancière, Jacques. *Il Disaccordo. Política e Filosofia*. Roma, Meltemi, 2007, p. 23.

no en función del montaje adicional, sino más bien en función de una yuxtaposición o paralelismo que recuerda más una idea espacial de red, del debate entre una serie de participantes, de la transferencia de un lugar a otro. Básicamente nos hace recordar la idea de un *foro*. Los 16 monitores de *Alternative Economics. Alternative Societies*, 2003 – 2008 (Economía alternativa. Sociedades alternativas), los siete monitores, la proyección de *What is Democracy?*, 2009 (¿Qué es la democracia?) y la instalación con tres canales de vídeo titulada *Take The Square*, 2012 (Tomemos la plaza) son pruebas de esto. Y a la inversa, todo aquello que aparece en los medios de comunicación afines al poder no tiene cabida en estos filmes, tal y como deja claro en *This is what democracy looks like!* (2002) y en *The Fittest Survive* (2006). Esto es así porque para Ressler el acto lingüístico-comunicativo y la operación de enunciación no sólo tienen, por su propia naturaleza, un carácter político sino que también son los elementos centrales de las formas de valoración y expropiación del capitalismo contemporáneo.

Es, en efecto, a través de los enunciados de individuos aislados (los monólogos) y de los enunciados de los intertítulos (eslóganes, datos y programas estadísticos) cómo se hace evidente la tercera estrategia cinematográfica. Parece proceder del cine combativo posterior a 1968, y encuentra su objetivo en las palabras, en el carácter discursivo del texto escrito y hablado. *Un film comme les autres*, creado por Godard en 1968, es la grabación de dos horas del diálogo entre estudiantes de Nanterre y dos trabajadores de Renault que habían participado en los acontecimientos de mayo y están debatiendo sobre las posibilidades del movimiento. En *Bientôt J'espère*, de Chris Marker y Mario Marret, se da la palabra exclusivamente a las opiniones directas de los trabajadores en huelga en la factoría ocupada de Rhodiacéa en Besançon. Todas las películas del Grupo Medvedkin, que se convirtieron en el símbolo del *cinéma ouvrier*, estaban basadas en este registro enunciativo. En *Die Teilung aller Tage* (La división de todos los días), un film de los años 70 sobre la economía política explicada a estudiantes y creado por Harun Farocki y Hartmut Bitomsky, el lenguaje hablado y escrito enmarca y permea cada escena. En todos estos casos, siempre prevalece la palabra (no narrativa sino comunicativa) sobre la imagen, lo que presupone una relación inseparable entre lenguaje y acción política, una relación que pertenece al animal lingüístico y original, en el sentido aristotélico, donde la voz sólo hace referencia –dice Rancière–, a la palabra, en tanto que *logos*. “La palabra demuestra, hace evidente a una comunidad de sujetos que escucha, lo útil y lo perjudicial y, *en consecuencia*, lo justo y lo injusto”¹¹. En esta nueva forma de entender la palabra hablada (completamente asimétrica con respecto a lo visual) no hay únicamente un deseo de informar sobre el habla sino, sobre todo, la necesidad de poner de manifiesto la fuerza del acto del habla como tal, de lo que este acto es capaz de conseguir, de su poder. Si en los filmes de Oliver Ressler ya no aparecen las salas

de conferencias ocupadas de Nanterre ni las factorías sublevadas como las de Peugeot de Sochaux o la de Rhodia en Besançon, la primacía de la palabra (escrita o hablada) sigue intacta, e incluso reforzada, como instrumento de un nuevo sujeto político. "Observar esta obra es como leer un libro", asegura llena de razón Marina Grzanic al hacer referencia al film *Disobbedienti*¹². Aunque puede ser verdad que una teoría, como ocurre en el caso de la teoría contra la globalización, es sobre todo un conjunto de palabras, Ressler siente la necesidad de incorporarla en los sujetos y de demostrarla a través de la práctica que es el activismo. No obstante, es precisamente debido a esta primacía de la comunicación por lo que sus filmes tienen una relación directa con su producción gráfica: las estrategias del sólo-texto para las pancartas, los textos en las paredes, en las vallas, los pósters, citas impresas y montadas en el suelo del espacio de la exposición, etc. Si, como asegura Ressler, "mi propia obra otorga a la palabra hablada un lugar muy importante"¹³, lo que une todas las áreas de su investigación es precisamente el papel de la enunciación. El paso desde un conjunto de virtualidades hasta su realización (que es lo que la enunciación representa) es aquel mediante el cual el acto de la palabra crea el acontecimiento. Algo que no estaba ahí antes empieza a existir, se asegura, en aquello que lo expresa y empieza con aquello que lo enuncia. Sin embargo, el principio de enunciación que Ressler hace suyo es el que en el cine se denomina "interpelación"¹⁴. Un hablante se dirige al espectador y ambos interactúan a través de subtítulos y mirando a la cámara, y este rol del hablante es el de explicitar las instrucciones relacionadas con el plan comunicativo de la película y explicitárselas a alguien que se supone está siguiendo la operación. Dicho de otro modo, hay siempre un espectador implícito, un hablante con respecto al cual el film comienza un espacio de diálogo y de debate. Esto es lo que se llama "interpelación", precisamente debido al gesto sobre el que se sustenta: una especie de pregunta o invitación dirigida al espectador, el cual se transforma en una persona a quien se consulta y a quien se interroga. En este sentido, la serie de textos de pancartas o textos de vallas publicitarias instalados en espacios públicos para el proyecto *Alternative Economics, Alternative Societies*, es más que explícita. Uno de estos textos visuales asegura, por ejemplo: "Imaginemos un sistema descentralizado de orden social en el que a todas las personas afectadas por decisiones políticas se les permite tomar decisiones democráticas basadas en el principio del consenso". Si es verdad que la introducción de un lenguaje y de un sistema de significados dominantes es siempre una operación política (antes de ser una operación lingüística), no es menos cierto que el funcionamiento de las fuerzas sociales centrífugas cuyo objetivo es minar el imperio semiótico puede llegar a crear otros (y nuevos) tipos de enunciación. Por ejemplo, el enunciado "Otro mundo es posible" existe sin problemas en el seno de aquello que lo expresa. En esa expresión, en tanto en cuanto es una expresión, esta posibilidad de vida tiene una realidad

12 Ressler, Oliver. "Counter-globalization Manuals. Interview by Marina Grzanic", 2003, accesible en <http://www.ressler.at>.

13 Ressler, Oliver. "More Visibility To Activist Practices", en *Make Film Politically. Contemporary Filmmaking and the Soviet Avant-garde*, Periódico número especial, Septiembre 2007, p. 7.

14 Casetti, Francesco. *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, Bloomington: Indiana University Press, 1998; véase también Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Nueva York, Oxford University Press, 1974, y "The Impersonal Enunciation, or the Site of Film", *New Review of the Film and Television Studies*, volumen 8, núm. 4, 2010.

15 Marazzi, Christian. *The Linguistic Nature of Money and Finance*. Los Ángeles, Semiotext(e), 2014, p. 21.

16 Ibid., p. 16.

(que espera ser activada) que choca con los enunciados del capitalismo contemporáneo y con los mecanismos utilizados por el poder. Como sabemos, un enunciado así se origina en el enunciado contrario que Margaret Thatcher solía utilizar como matriz neoliberal futura en los años 80 del siglo XX: “No hay alternativa”. En este sentido, Ressler es plenamente consciente de que la enunciación actual no sólo tiene un valor político sino que también es fundamental en el proceso de producción y financiación de la economía de la información en una era post-fordista como la nuestra. Por eso señala Marazzi que “la crisis del fordismo y su evolución hasta el post-fordismo y hasta el capitalismo financiero se explica a la luz de la crisis del trabajo-como-sustancia pero también *como* una transición hacia una nueva encarnación del capitalismo, donde se ponen en funcionamiento las cualidades más comunes y naturales del animal lingüístico, controladas por recursos capaces de llegar hasta todas las esferas de producción y de circulación-reproducción de mercancía”¹⁵. Asimismo, “la soberanía monetaria es, por encima de todo, de naturaleza *dialógica*, y está impregnada de ‘experimentos comunicativos’ cuyo objetivo es forjar una ‘confianza pública’ intangible que es indispensable para el funcionamiento de toda la maquinaria económica y monetaria”¹⁶.

Hay una obra gráfica de Ressler que podemos considerar clave para su método pedagógico de hacer cine (con su estética politizada), y, en un sentido más general, de la naturaleza políticamente activa que lo define. Se trata de un texto en la pared de casi 17 metros de longitud que reproduce en mayúsculas uno de estos típicos actos de habla que el capitalismo financiero ha utilizado para legitimar su política monetaria durante la reciente crisis. Es, al mismo tiempo, un texto y una imagen. El texto afirma lo siguiente: “Demasiado grande para fracasar”, haciendo así referencia a la ayuda económica demandada por los bancos, mientras que los caracteres de las cuatro palabras están recortados de una foto en blanco y negro que muestra las caras y los cuerpos de miles de manifestantes que atravesaron Europa el 29 de marzo de 2009 con el eslogan “¡No pagaremos vuestra crisis!”

La enunciación capitalista se convierte así en un espacio ocupado (y reclamado) por las fuerzas antagónicas, las cuales, al invertir las perspectivas, se han apropiado y han transformado dicha enunciación en su propio eslogan. El texto inaugura la posibilidad de pasar de una manera de entender la existencia a otra.

La violenta privatización (y privación) de recursos públicos que el poder intenta ejercer mediante la comunicación y a través de métodos lingüísticos, se ve contestada por la re-socialización de los mismos mecanismos que han convertido dichos recursos en objeto de subtítulo. La competencia lingüística y comunicativa reproduce constantemente las condiciones de expropiación pero también abre la posibilidad de lo contrario: abre la puerta al arte de lo posible y al milagro de un acontecimiento imprevisto. Aquí y ahora.

¿UNA SALIDA A LA CRISIS? LOS TRATADOS DE RESSLER SOBRE FORMAS ALTERNATIVAS DE GOBIERNO Y ORGANIZACIÓN

KATARZYNA KOSMALA

Desde las concentraciones del movimiento Occupy a las protestas surgidas en los márgenes, ya sea en Washington Square Park en Nueva York, la plaza Syntagma de Atenas, el bazar más grande de Erevan, Armenia, los barrios de Caracas o reinos precarios en algún lugar de la Venezuela rural, Oliver Ressler continúa preguntándose en su proyecto de arte político: ¿Cómo puede surgir una narrativa sobre formas de gobierno y organización a partir del compromiso de dar sentido a otras realidades posibles? La otredad tiene que ver aquí con otras formas de funcionamiento sistémico, aquellas que operan de forma distinta a las de la legitimidad occidental basada en las ideologías dominantes, apoyada por la maquinaria engrasada por el capitalismo, los emergentes nacionalismos de estado y la popularidad cada vez mayor de las políticas de derechas.

En 2011, Ressler hizo un póster, *Elections are a Con* (Las elecciones son una farsa), que cuestionaba los logros de la democracia y, en particular, la eficacia de las elecciones democráticas realizadas por el nacionalismo de estado basado en el capitalismo. Ressler rescató el eslogan *Elections piège à cons* de las protestas de mayo del 68 en París, que parecía recobrar su validez en el clima actual, caracterizado por un descontento general con los poderes políticos dominantes en el contexto de los regímenes del mercado global. Parece que estos sistemas dominantes, sustentados en la democracia representativa, demuestran ser cada vez menos eficaces para representar los intereses de los votantes. Las elecciones parecen haberse convertido casi en un ritual, mientras que las élites sociales y económicas, alejadas del debate público, son quienes toman verdaderamente las decisiones, que sintonizan perfectamente con las clases más adineradas de la sociedad¹. *Elections are a Con* es una muestra del tipo de intervención política en forma de póster que Ressler ha venido elaborando desde hace casi 20 años hasta la actualidad. La obra de Ressler ha tenido un cariz político desde las primeras etapas de su carrera. Nada más graduarse en 1995, realizó una serie de proyectos en forma de anuncios publicitarios, con la colaboración del artista austriaco Martin Krenn, que se expusieron en espacios públicos de Austria, y que trataban temas como el creciente nacionalismo de estado, las políticas de la derecha y el racismo institucional. El sistema seguía ahí, no obstante, y el póster *Elections are a Con* no pudo exhibirse en un lugar público en Innsbruck, Austria, “debido a su mensaje”, aunque sí fue mostrado en diversos espacios públicos en Tbilisi, Georgia.

1 Cf. McNeill, David. Sobre la conceptualización de la democracia occidental en la instalación de vídeo de ocho canales de Walden Bello, *What is Democracy (¿Qué es la democracia?)*, Oliver Ressler, 2009.

2 Bajtín, Mijaíl. *Speech, Genres and Other Late Essays*. Traducción de V. W. McGee. Austin, Texas, University of Texas Press, 1986.

3 Bajtín, Mijaíl. "Discourse in the Novel". en M. Mijaíl Bajtín (ed.) *Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin, Texas, University of Texas Press, 1981.

4 Kosmala, Katarzyna "Art of Protest: On Testing Cultural Forms of Resistance. Katarzyna Kosmala conversa con Oliver Ressler" en *Variant Magazine*, 42 (invierno). 2011, pp. 22-24. <http://www.variant.org.uk/pdfs/issue42/Variant42.pdf>

En el proyecto político de Ressler, la lectura bajtiana del dialogismo puede ayudar a entender de modo coherente su compromiso con la narrativa y con la aplicación de posibles alternativas a las realidades dominadas por el capitalismo. Según el formalista ruso Mijaíl Bajtín, nos constituimos a nosotros mismos en relaciones dialógicas con los demás, y aspiramos a un diálogo sin fin. Las palabras, tal como Bajtín argumentaba en su *Speech, Genres and Other Late Essays*, son el centro de nuestras experiencias y nuestra existencia². Necesitamos palabras para construir una historia. Las palabras son expresiones enunciadas de significados en una cadena continua de diálogos incesantes, que extraen su contenido de la reserva humana de comportamientos e ideologías³. Ressler cree que el arte puede desempeñar una función en el análisis de los usos del lenguaje de la actual situación política y social, al poder expresar una crítica y conectar con movimientos sociales existentes, a la vez que pensar en formas alternativas de organización:

El arte como protesta puede adoptar múltiples roles. La idea central de mi práctica artística es dar voz a los protagonistas de movimientos sociales de todo el mundo, y crear un espacio en mi obra donde estas voces puedan ser oídas y escuchadas. No me interesa una perspectiva equilibrada o "neutral" (¡algunos medios aseguran que puede existir!), sino una perspectiva que surja desde dentro, o al menos que nazca de la participación y en solidaridad con determinados movimientos sociales izquierdistas. (Entrevista a Ressler de Katarzyna Kosmala, CCA Glasgow, 2011, Document Film Festival)⁴.

La pasada década ha sido reconocida inevitablemente como la de la crisis económica global y la inestabilidad política, una década de protesta internacional alimentada por los medios sociales y perpetuada por la manipulación mediática. Gentes de todo el mundo se han echado a la calle exigiendo equidad en los servicios públicos y los derechos humanos, y cuestionando el estado actual de la economía global: desde la Primavera Árabe, las huelgas en Grecia, España y en toda la Eurozona en respuesta a las medidas de austeridad, las campañas estudiantiles en el Reino Unido por las tasas universitarias y las huelgas por las pensiones, hasta el movimiento Occupy Wall Street, surgido en contra de la codicia corporativa global y sus diversas reencarnaciones en otros lugares. Concretamente, la obra más reciente de Ressler se centra en el fenómeno del movimiento Occupy.

En el contexto de un atardecer neoyorquino, tiene lugar un debate entre los miembros del grupo Strike Debt, surgido del movimiento Occupy Wall Street. "Estamos en números rojos, todos arruinados, y eso es lo que tenemos en común". *In the Red* (En números rojos) (2014) es una película de 20 minutos de Oliver Ressler y la artista eslovena Ana Pěcar sobre las iniciativas del grupo Strike Debt. Entre otras cosas, la organización se encarga de comprar a empresas especializadas en el cobro de deudas las deudas privadas de individuos arruinados:

Lo primero que hay que saber es que la deuda se compra y se vende por muy poco dinero en un mercado secundario oculto, repleto de compradores y cobradores de deuda. Si tienes una deuda de 100 dólares, por ejemplo, y te declaras en bancarrota, el prestamista puede vender tu deuda por una fracción de su valor original, y así ahorrarse impuestos con facilidad. Sin embargo, los cobradores de la deuda seguirán intentando cobrarte la cantidad completa a ti, el deudor. The Rolling Jubilee Fund de Strike Debt compra este tipo de deuda en el mercado secundario. (Ann en *In the Red*, 2014).

Gran parte de las discusiones se centran en los procesos de bancarrota sufridos por personas que han contraído deudas ocasionadas por gastos médicos. Vemos cómo se organiza Strike Debt para exponer los mecanismos ocultos del capitalismo financiero. Al igual que el movimiento Occupy, Strike Debt actúa mediante grupos concretos: por ejemplo, hay grupos que organizan protestas, proporcionan tratamientos médicos gratuitos o informan sobre sus actividades. *In the Red* describe detalladamente el sistema corporativo de sanidad en los Estados Unidos, y cuenta historias de personas que se han puesto en contacto con el grupo para pedir ayuda, revelando auténticas tragedias personales basadas en la culpa y la vergüenza, al no poder hacer frente a las deudas. La película muestra a muchos individuos desesperados a los que la organización no pudo ayudar, porque la deuda se vende troceada y de forma anónima en el mercado secundario. El grupo Rolling Jubilee compra inmensas deudas personales, que los bancos ya se han deducido, por muy poco dinero. La película muestra también las asambleas que tienen lugar en los parques de las ciudades, donde hay música, baile y pancartas. Cuando termina, leemos en la pantalla: “Hasta el final de 2013, el grupo Strike Debt compró alrededor de 15 millones de dólares de deudas de ciudadanos americanos que los bancos ya se habían deducido y vendido por muy poco dinero a empresas de cobro de deudas. Los Strike Debt “abolieron” las deudas, y consiguientemente libraron a la gente de sus facturas”.

Los procedimientos de recuperación de deuda surgidos a partir de movimientos no son nuevos. En plena crisis socioeconómica argentina, que alcanzó su punto máximo en 2003 y continuó después, miles de trabajadores se enfrentaron al problema del desempleo asumiendo ellos mismos los procesos y medios de producción. Dicho en pocas palabras, “recuperar” implica mantener las empresas abiertas y los trabajadores empleados, proporcionándoles empleos pagados y subrayando así su compromiso con el trabajo. Las empresas recuperadas representan un enfoque distinto de la situación actual, caracterizada por una estructura organizativa plana donde el control de los trabajadores es un asunto central. La cruda realidad de las empresas “absorbidas” por toda la Argentina, además de las facturas impagadas, consistía en que las fábricas no disponían de electricidad, agua corriente o materia prima para continuar la producción. Estas disrupciones de la vida

5 En lo relativo a procesos administrativos y legales, el procedimiento más común para el traspaso de las Fábricas Recuperadas era la asistencia ofrecida por las autoridades locales en la denominada “transferencia por fases”. Primero se acordaba el uso de los edificios para llevar a cabo el trabajo durante un período temporal mediante el sistema de “comodato”, que se basaba en un contrato en el que el gobierno local accedía a ceder de modo gratuito las instalaciones de la fábrica, como si fuera un préstamo. Durante los primeros años, el gobierno local pagaba el alquiler de las instalaciones y las deudas más importantes al propietario, y después se daba a la cooperativa formada por los trabajadores la opción de adquirir el negocio. Para más información ver: Komala, Katarzyna e Imas, J. Miguel. “Narrating a Story of Buenos Aires’ Fabricas Recuperadas”. *The International Journal of Management and Business* 3 (1): pp. 103-121, 2012.

laboral tenían un impacto enorme en la seguridad de los empleados, pues sus empleos corrían un gran riesgo. Del mismo modo, las historias que se cuentan en *In the Red* de Ressler son historias de ruina y desesperación de personas que no sólo perdían su medio de vida, sino que también se veían incapaces de pagar sus deudas, sin tener acceso a ningún tipo de ayuda. Las numerosas “recuperaciones” de empresas llevaron a la formación de un movimiento de recuperación de fábricas por toda Argentina, que se ha extendido después por Sudamérica. Podría decirse que el movimiento Occupy es una derivación del legado del de las Fabricas Recuperadas. A menudo, los trabajadores ocupaban las instalaciones para mantener su derecho a un empleo, lo que implicaba enfrentamientos con la policía, a la que se llamaba para desalojarlos. Los trabajadores comenzaron a dibujar una trayectoria común en la construcción de una historia de recuperación de algo que, sentían, habían perdido. Del mismo modo, su interpretación de las versiones oficiales reubicaba el concepto de “empresa arruinada” ante la ley. La historia narraba el nacimiento de una historia nueva de legitimación, situando el derecho al trabajo en el centro, así como el derecho a proteger el salario. El movimiento Occupy considera fundamental el derecho al trabajo, pero la dura realidad surgida de la rampante crisis global y la introducción de medidas de austeridad han conseguido que un incontable número de personas se hayan quedado sin empleo. Desde el punto de vista organizativo, la red de Fábricas Recuperadas se ha extendido internacionalmente, y ahora abarca dos grandes federaciones: una, la mayor y más izquierdista, es el Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas, y la otra, más pequeña, el Movimiento Nacional de Fábricas Recuperadas, que se sitúa más al centro derecha del espectro político⁵.

El interés de Ressler en el movimiento Occupy se ha desarrollado de forma orgánica y surgió a partir de su implicación personal en el activismo. En respuesta a la recesión de la economía global de 2008, se produjeron protestas en todo el mundo: entre otras, las economías de Grecia, España y Estados Unidos resultaron seriamente perjudicadas por la política de deuda global y el discurso del rescate. En respuesta directa a las medidas de austeridad recién introducidas, en diversas ciudades del mundo, y concretamente en Atenas, Madrid y Nueva York, la gente se concentró *en masse* para expresar su desacuerdo. Movimientos políticos y organizaciones activistas protagonizaron expresiones de protesta a gran escala, entre ellas manifestaciones, mítines y asambleas. Los medios retransmitieron la ocupación de plazas situadas en el centro de éstas y de otras ciudades. La instalación de vídeo en tres canales *Take The Square*, 2012 (Tomad la plaza) muestra una serie de discusiones paralelas en pequeños grupos que tienen lugar en estas tres ciudades, donde se exploran modos de organización y estrategias de toma de decisiones. No hay nada espectacular en esta obra. En cada una de las secuencias se puede ver un diálogo en el que los activistas exponen

temas de organización, procesos de validación de decisiones y modelos asamblearios. No obstante, la naturaleza de los diálogos muestra un camino hacia delante: un intento real de estimular el debate surgido alrededor de la acción colectiva en busca de la Arcadia de la democracia verdadera.

Buscando esta Arcadia, Ressler creó un lugar imaginario donde los sistemas centrales de poder han colapsado, en la serie de fotografías *We Have a Situation Here, 2011* (Nos encontramos ante una situación). La serie muestra montones de cuerpos que yacen unos encima de otros; todos son hombres, vestidos con trajes, uniformes de policía y uniformes militares. Sin embargo, no hay rastro alguno de sangre ni heridas. La escena está teatralizada con toda intención. Es una imagen congelada. Al igual que en la obra de Edward Hopper, algo está a punto de ocurrir. Es una nota al pie teatral a la estructura de gobierno del actual sistema dominante, que parece estar desmoronándose en sus sectores más decisivos: los bancos, las fuerzas de seguridad y el ejército. Es como si los actores centrales del ejercicio del poder ya no fueran necesarios. ¿Será que este juego ha tocado a su fin? La estética recuerda al manierismo de la pintura flamenca. Para la serie *We Have a Situation Here*, Ressler se inspiró en *La caída de los titanes (La Titanomaquia)*, obra realizada entre 1588 y 1590 por uno de los precursores del manierismo holandés, Cornelis van Haarlem. La pintura muestra una escena de las *Metamorfosis* de Ovidio. Un grupo de titanes, cíclopes y gigantes son retados a librar una batalla cósmica por los dioses olímpicos, encabezados por Zeus. La guerra termina con la derrota de los titanes. Sus cuerpos desnudos y musculosos yacen unos encima de otros, dispuestos por van Haarlem en posturas complicadas y extrañas. Los agentes muertos de Ressler tienen algo de artificiales, pero también son sensuales. No están desnudos, sino vestidos con trajes y uniformes, limpios y afeitados. *We Have a Situation Here* es un comentario alegórico a los sistemas actuales, que inevitablemente se están desmoronando. Sin embargo, ¿cómo sería un sistema alternativo y cómo operaría? ¿Cómo podrían funcionar las nuevas estructuras institucionales? ¿Y cómo vestirían los nuevos regímenes de poder?

Algunos de estos aspectos han sido explorados en profundidad en obras anteriores de Ressler, por ejemplo en uno de sus proyectos más ambiciosos, *Alternative Economics, Alternative Societies, 2003-2008* (Economías alternativas, sociedades alternativas). El proyecto se plasmó en la instalación de vídeo de ocho canales *What is Democracy?* (2009) que, tal como sugiere el título, expone los límites de la democracia, pero no por medio de un texto publicado en pósters como *Elections are a Con*, sino mediante una cámara de vídeo⁶. En la instalación de vídeo de 16 canales *Alternative Economics, Alternative Societies*, se presentan en cada canal ideas relacionadas con teorías periféricas, prácticas localizadas y

⁶ En el caso de *What is Democracy?* Ressler realizó más de 100 entrevistas, aunque en la versión final sólo aparecen entre 20 y 25, y algunas son realmente breves, entre dos y tres minutos.

7 Szylak, Aneta y Ressler, Oliver (eds.) *Alternative Economics, Alternative Societies*. Wyspa Institute of Art, Gdansk, 2007.

formas socio-económicas de organización. Entre otras personas, intervienen Chaia Heller, que habla de municipalidades libertarias; Takis Fotopoulos, que aborda la democracia inclusiva; Michael Albert, que expone la economía participativa; Paul Cockshott, que reflexiona sobre las posibilidades del nuevo socialismo; Marge Piercy, que habla de utopías feministas; Ralf Burnicki, que describe la democracia consensuada anarquista; Maria Mies, que presenta la noción de subsistencia; Nancy Folbre, que defiende la dedicación a labores de dependencia, y Christopher Spehr, que aboga por la cooperación libre. Se incluyen vídeos que describen colectivos históricos de trabajadores en lugares como la ex Yugoslavia (Todor Kuljić), España (Salomé Moltó) y Francia (Alain Dalotel)⁷. En la instalación *What is Democracy?* el espectador también ve cómo se queman banderas nacionales. *What is Democracy?*, presentada por primera vez en la Bienal de Lyon de 2009, reflejaba la decisión deliberada de Ressler de incluir algo “más espectacular” en la instalación, aprovechando que se trataba de un evento introductor de novedades y el público que las Bienales parecen atraer. Así, uno de los canales proyectaba la quema de banderas como contraste a las películas de narrativa densa mostradas en los demás monitores. La obra fue mencionada en casi todas las reseñas sobre la Bienal. Una de las banderas que se quemaban era la francesa, y la prensa más conservadora expresó su desagrado.

What is Democracy? demuestra cómo difieren los puntos de vista de cada persona, según su marco ideológico. Algunas de las que participan en la película creen que la democracia representativa podría funcionar en condiciones diferentes, esto es, si las grandes corporaciones pierden el poder que detentan. Otras reafirman su confianza en el sistema de la democracia representativa, pero sólo si es sometido a modificaciones. Y finalmente, otras rechazan por completo la idea de representación y optan en su lugar por una “democracia directa” relacionada con la idea original de los griegos. Lo que todos los entrevistados parecen tener en común es el rechazo al modelo actual de democracia representativa.

El manifiesto de Ressler expresa la idea de que la democracia representativa sólo puede funcionar hasta cierto punto, entre personas que son parte del mismo grupo y que comparten los mismos intereses. No hay una receta de modelo socioeconómico que funcione bajo un único principio democrático. En su lugar, según Ressler, lo único que nos queda es una lucha progresiva y continua para reformular la sociedad según las necesidades y deseos que vayan surgiendo. Para unos, un sistema basado en la toma de decisiones consensuada podría ser la mejor salida; para otros, un sistema asambleario que respetara el voto mayoritario tendría más sentido. El documental de Ressler *Comuna Under Construction*, 2010 (Comuna en construcción), producido conjuntamente con el analista político Dario Azzellini, describe cómo los habitantes de los barrios de Caracas, Venezuela, participan en

la gestión de sus comunidades y en la toma democrática de decisiones por medio de consejos comunales. En la fase de producción de sus películas, Ressler suele crear una plataforma para que se expresen activistas u otros grupos, que finalmente se transforma en un espacio de discusión que ofrece a los participantes la posibilidad de exponer libremente sus ideas y estrategias, así como proyectar sus esperanzas y sueños de futuro. Ressler ha producido tres películas con Dario Azzellini sobre los procesos políticos de Venezuela. En las tres, las personas implicadas en movimientos sociales (activistas de base, trabajadores en fábricas ocupadas, participantes en asambleas) constituyeron también el público mayoritario que las vio, a pesar de que se han exhibido en muchos otros sitios.

En sus obras más recientes, Ressler esboza una crítica más directa de la situación actual. Por ejemplo, *The Bull Laid Bear* (2012) es una narrativa animada de 24 minutos sobre la crisis financiera que, en tono a veces humorístico, expone historias sobre los desastres bancarios ligados a la información privilegiada en los Estados Unidos y otros aspectos negativos de la política desregulatoria de 2008, así como las consecuencias que desencadenó a nivel mundial.

Antes, un banco daba un préstamo, una hipoteca, un crédito para compras o para estudiar, y lo mantenía. Es decir, el banco tenía que ser precavido, porque si daba un préstamo malo, las pérdidas se las quedaba él. Ahora, el sistema que tenemos es que los bancos negocian un acuerdo con el prestamista y luego venden el préstamo. Hacen un paquete con muchos otros préstamos y se lo venden a inversores. Ello significa, con toda franqueza, que de lo único que se tiene que preocupar el banco es de venderle el préstamo a otro. Es una patata caliente que se va pasando. Mientras haya alguien a quien pasársela, ni siquiera importa si la patata está ya podrida. (Yves Smith en *The Bull Laid Bear*, 2012)

Ressler colabora e implica a otras personas en su trabajo. *The Bull Laid Bear* fue realizada en colaboración con la artista australiana Zanny Begg. Al igual que otras películas de Ressler, *The Bull Laid Bear* se compone de una serie de entrevistas, esta vez con economistas y activistas que incluyen a William Black, abogado estadounidense y ex regulador bancario; Yves Smith, el autor de *Naked Capitalism*; Tiffany Cheng, coordinadora de la campaña *A New Way Forward*, y Gerald Epstein, codirector del Political Research Economy Institute y catedrático de Económicas en la Universidad de Massachusetts. El material proporcionado por estas entrevistas ha sido editado y mezclado con animaciones dibujadas a mano.

La película se desarrolla en un mundo semi-ficticio hecho de banqueros, algunos de los cuales son también delincuentes, y tribunales de justicia corruptos. El punto de partida es el hecho de que el modelo económico de los Estados Unidos durante los últimos 20 años ha consistido predominantemente en “subirse a una burbuja e inflarla”, tal como señala Gerald Epstein en *The Bull Laid Bear*: “Estaban la burbuja punto.com, la burbuja de las

8 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1972) *Anti-Oedipus*. Londres y Nueva York, Continuum, 2004. Vol. 1. *Capital and Schizophrenia*. 2 vols. 1972-1980.

9 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980). *A Thousand Plateaus*. Londres y Nueva York, Continuum 2004. Vol. 2. *Capitalism and Schizophrenia*. 2 vols. 1972-1980.

10 Ibid. Kosmala, Katarzyna, 2011.

viviendas, la burbuja de la Bolsa, y así sucesivamente, pero no ha habido un modelo coherente de crecimiento económico que sea sostenible y socialmente eficaz” (Oliver Ressler sobre Gerald Epstein, entrevista por email con Bruce Barber, marzo 2014). Con toques de humor, la película explora las creencias incuestionadas de los medios internacionales en la fortaleza de los mercados financieros, alimentadas por ellos mismos, y revela las causas del desastre financiero de 2008 y la crisis económica en espiral que sacudió después a Europa.

What is Democracy?, *Take The Square* y *Comuna Under Construction* son tres ejemplos consecutivos que imaginan estructuras políticas alternativas en respuesta a la crisis económica global actual. Aunque estas voces siguen siendo una minoría, tratan de ensanchar las perspectivas sobre otras formas socioeconómicas de organización e instituciones alternativas.

Desde mi punto de vista, en todo el proyecto político de Ressler hay una tendencia a reterritorializar lo periférico; un proceso que no aspira más que a recobrar el sentido, iniciado por determinadas personas en determinados lugares (por ejemplo, los barrios o una plaza ocupada). Este proceso reproduce un aspecto de la cultura de esos individuos, en este caso referido específicamente a formas organizativas o de gobierno, y al situarse en sus contextos locales hace suyas formulaciones de carácter general. La noción de reterritorialización se refiere al proceso de reestructurar un lugar o un territorio, y se inspira en el término introducido por Deleuze y Guattari en su proyecto filosófico *Capitalism and Schizophrenia* (1972⁸, 1980⁹). Una reterritorialización de la experiencia de la crisis consistiría pues en reestructurar la narrativa en el contexto de un determinado territorio, y en referencia a un lugar determinado (periferia). Para ello, es necesario llevar la perspectiva local a la mesa donde se toman las decisiones (las producciones fílmicas de narrativa densa de Ressler). Este entretendido de voces locales, ya sean activistas de Occupy o miembros de consejos comunales, potencialmente invierte el control ontológico de la representación y termina tejiendo un tapiz de significados sobre las experiencias derivadas de la crisis, haciendo también explícito lo que no se oye, lo que se suprime y lo que se silencia.

En el marco del movimiento Occupy, los activistas de cientos de ciudades de todo el mundo luchan por cambiar el sistema en una dirección que atienda sus necesidades sociales y políticas. Esto es algo que los marginados de Venezuela ya han logrado, al menos en una proporción significativa. Lo que está ocurriendo hoy en Venezuela va mucho más allá del sistema democrático. Me refiero a la democracia tal como la entendemos en la Unión Europea o en los Estados Unidos. En Venezuela, la gente califica a su sistema como una “democracia participativa y protagonista”, y se esfuerzan por conseguir lo que denominan “el socialismo del siglo XXI”. Creo que a los movimientos Occupy les vendría muy bien aprender de las experiencias venezolanas. (Ressler entrevistado por Katarzyna Kosmala, CCA Glasgow, 2011, Document Film Festival)¹⁰

La narración en la obra de Ressler surge a menudo de instancias dialógicas, y se configura como un diálogo participativo. Es un proceso que refleja la interacción entre distintas fuerzas ideológicas, que emergen en espacios dibujados entre los lenguajes oficiales y los no oficiales. La práctica artística de Ressler se caracteriza en gran medida por el texto escrito y la palabra hablada. En sus películas e instalaciones, como *Take The Square*, *Comuna Under Construction* o *The Bull Laid Bear*, la intención del autor es llegar tanto al espectador normal como a los miembros de los movimientos, para utilizar las películas como instrumentos de reflexión, educación, o para incentivar la movilización.

Veo las películas como un instrumento ideal para implicar a gentes, cuyas actividades o análisis adoro, en una producción y sacar algo nuevo de ella.

(Ressler entrevistado por Esther Leslie, 2012)¹¹

En el marco de su compromiso con su proyecto más reciente sobre el fenómeno Occupy, Ressler subraya: “Es importante que el movimiento Occupy no saque de la chistera un programa coherente, porque esto es algo que debe surgir de un proceso participativo”. A pesar de su positiva resonancia internacional, reforzada por la tendencia mundial a incluir la política en el arte, la obra de Ressler sigue siendo mostrada y comentada en los márgenes del sistema artístico. David Beech, hablando del nuevo público que tiene el arte, defiende el arte del encuentro¹², basándose en las ideas de Nicholas Bourriaud sobre la dinámica relacional en la producción, esbozada en su obra *Relational Aesthetics*¹³, en el desafío a la ambición política y estética de las artes participativas expresado por Claire Bishop en *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*¹⁴ y en las aportaciones de Grant Kester a la ética del comportamiento artístico en *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*¹⁵. El espacio artístico se ha convertido en un lugar donde se representa la disensión democrática. Al buscar maneras de atraer al público y de movilizar e intercambiar conocimiento por medio de espacios creados por el arte, ya sea en la periferia o en el centro, exhibidos en eventos importantes como las Bienales o los festivales de cine internacionales, debemos ser conscientes de que podríamos estar construyendo divisiones sociales si logramos una participación espectacular sin reflexión crítica. Esta incluiría las jerarquías derivadas de la autoría, la responsabilidad y el control, jerarquías que también incluyen geografías de regiones así como los privilegios que se asocian con ellas¹⁶. El grado de resistencia y de crítica de la producción artística, así como la diseminación cultural, dependen de iniciativas individuales y de la voluntad individual para negociar una distancia segura de las instituciones. Negociar una distancia segura en la representación de lo político por medio del arte puede ser un asunto delicado: la distancia necesita tener en cuenta la proximidad establecida para ser observada y oída.

11 *Radical Footage: Film and Dissent*. Viernes, 9 de marzo de 2012, The Space, Nottingham Contemporary UK. Parte del RaRa – *Radical Aesthetics-Radical Art Project (Politicized Practice Research Group)*, Loughborough University School of the Arts.

12 Beech, David. “Don’t Look Now! Art after the Viewer and beyond Participation”, en Jeni Walwin (ed.) *Searching for Art’s New Publics*, Intellect Press, 2010.

13 Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Dijon, Les Presses du Réel, 2002.

14 Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*. Londres, Verso, 2012.

15 Kester, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, 2004.

16 Kosmala, Katarzyna. “Through A Glass Darkly’ Performative Practice... Without Border, Without Name”. *Variart Magazine*, 41: 48-53. 2011.

LA DESNATURALIZACIÓN DE LA ECONOMÍA: A PROPÓSITO DE LA ECOLOGÍA POLÍTICA DE OLIVER RESSLER

T. J. DEMOS

Una de las últimas películas de Oliver Ressler, titulada *Leave It in the Ground*, 2013 (Déjalo en el suelo), empieza con unas imágenes del prístino ecosistema de las Islas Lofoten, un archipiélago situado al norte de Noruega, por encima del círculo polar ártico. Ressler muestra el momento del encuentro de sus impresionantes aguas con los verdes pastos de la costa ante las colinas, que se yerguen majestuosas al fondo. El film fue un encargo del Festival de Arte Internacional de Lofoten de 2013, e incorpora una voz en off que describe una conversación entre un “pescador” y un “productor de petróleo”, un diálogo que muestra intereses diametralmente opuestos que nos permite reflexionar sobre el actual conflicto ecológico-político tal y como se plantea en esta remota región del norte y se extiende a muchas crisis medioambientales globales de hoy en día. Esta obra se inserta en la ya larga trayectoria de compromiso de este artista con la creación de proyectos que escudriñen las condiciones de vida sociales, políticas, medioambientales y económicas existentes en el capitalismo neoliberal avanzado y plantea una pregunta muy importante que nos implica a todos, la de si nosotros (un “nosotros” que va más allá de esta comunidad noruega y sugiere una sociedad civil global de habla inglesa frustrada ante los intentos fallidos de nuestros gobiernos para enfrentarse al cambio climático) debemos perforar en busca de petróleo en el Ártico en un momento en el que las reservas de hidrocarburo son cada vez más limitadas, ampliando así la extracción de combustible fósil industrial y avanzar, en consecuencia, en el camino hacia una catástrofe ecológica inminente. O si por el contrario deberíamos “dejarlo en el suelo”, transitando hacia un futuro post-carbono que se rija por los principios de la sostenibilidad ecológica, la participación democrática y la igualdad social.

En este sentido, esta obra reciente es un ejemplo claro de la práctica artística de Ressler, que, a lo largo de muchas películas, cajas de luz y obras basadas en textos, ha explorado y retado durante más de 20 años los puntos clave del discurso hegemónico gubernamental sobre el cambio climático, la ecología y la biotecnología, pero también ha invitado al público a tener en cuenta las profundas implicaciones filosóficas de ese discurso. Si volvemos a piezas como *100 Years of Greenhouse Effect*, 1996 (100 años de efecto invernadero), una instalación con paneles hechos de textos para el Salzburger Kunstverein, nos damos cuenta de que Ressler ha comparado concretamente la viciada base económica de los acercamientos convencionales a la crisis ecológica como, por ejemplo, se enuncia en la agenda

1 Sobre la complejidad de la obra anterior de Ressler en relación con el activismo, véase McKee, Yates. "Reactivating Productivism", en *The Journal of Aesthetics and Protest* 1: 2, agosto 2003.

tecnocrática del informe de 1996 sobre el futuro de Alemania del Wuppertal Institut para Clima, Medio Ambiente y Energía. Lo mismo ocurre con *Focus on Companies*, 2000 (Centrémonos en las empresas), una instalación de paneles con textos e imágenes en la que dirige su mirada hacia corporaciones como Novartis, Schering, Bio-Rad Laboratories y Roche, y llama la atención sobre los negativos efectos socio-políticos de la ingeniería genética.

Otras piezas de Ressler que se suman a este ataque frontal contra las agendas medioambientales de las empresas, piezas que documentan y amplían el activismo de los movimientos sociales a favor del clima que insisten en acercamientos alternativos a la sostenibilidad y la gobernanza democrática, son por ejemplo la titulada *For a Completely Different Climate*, 2008 (A favor de un clima totalmente diferente), que es una instalación a base de diapositivas emitidas en tres canales a la vez, con sonido, que informa sobre las protestas del Climate Camp contra la construcción de una nueva central eléctrica a carbón en Kingsnorth, Inglaterra. A medida que la proyección va mostrando una serie de fotogramas sobre el campamento temporal en la región sureste del país, con imponentes controles policiales y puestos de vigilancia, se muestra al espectador un grupo de activistas no violentos que se han reunido para retar la hipocresía de la política medioambiental británica del gobierno laborista de Gordon Brown. Pero la pieza es aún más ambiciosa, dado que articula el fracaso de los protocolos post-Kioto sobre el clima en nombre de la gobernabilidad global, debido al paradójico pero inquebrantable compromiso de esta última con la economía capitalista. Y lo hace al incluir títulos intercalados entretejidos en la proyección de las diapositivas que reiteran el análisis crítico que hacen los activistas de las políticas británicas, y por supuesto internacionales, sobre cuestiones medio ambientales (aun cuando la obra subraya su singularidad como proyecto que se diferencia de las sensibilidades político-estéticas del Climate Camp¹). Entremezcladas con las consignas políticas que se oyen de fondo de la banda sonora de esta obra, las voces de los participantes explican su punto de vista:

No nos centramos en una única cuestión sino que planteamos una crítica sistemática del problema. Y el problema tiene que ver con el paradigma de crecimiento. El protocolo de Kioto estableció un sistema de emisiones que no tiene un impacto apreciable sobre las reducciones de las emisiones. Desde que se firmó el protocolo de Kioto, las emisiones globales de carbono han sobrepasado el peor de los escenarios posibles del IPCC (Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático). El comercio de emisiones no ha tenido un impacto apreciable en las emisiones de carbono, pero sí ha creado un mercado. Se prevé que en 2020 el mercado global de emisiones de carbono valga 2.000 millones de dólares.

Partiendo de las críticas de ese proyecto contra las prioridades financieras de las actuales políticas medioambientales compartidas por los gobiernos de todo el mundo (el problema

del paradigma del crecimiento), *Leave It in the Ground* explica con detalle todo lo relativo a la crisis actual. La película ofrece una narración hecha con el tono autorizado de un locutor con acento británico, como si estuviéramos viendo un documental de la BBC que cuenta una historia sobre el cambio climático. Sin embargo, como su título indica, al provenir del eslogan anti-combustible fósil de los ecologistas contemporáneos (algo que se ve, por ejemplo, escrito en la espalda de uno de los activistas que aparece en *For a Completely Different Climate*), el contenido de este relato nada tiene que ver con lo que aparecería en un film de ese estilo en los medios y plataformas convencionales. Dichos media pueden informar sobre el cambio climático, pero cuando lo hacen no toman en consideración los problemas que no tengan que ver con su compromiso automático con los principios del libre mercado basado en el “desarrollo sostenible”. Como señala con ironía el locutor del film: “Al fin y al cabo, hay que entender que la protección del clima es algo muy relativo: debe ser compatible con el crecimiento económico”².

Ese es, sin duda, el punto de partida más generalizado del capitalismo verde, que, como muchos críticos han señalado (entre ellos algunos miembros de Climate Camp), ofrece una readaptación meramente cosmética de la producción industrial, sin reducir apenas la peligrosa acumulación de gases invernadero ni la contaminación del aire o los suministros de agua (por ejemplo, el documental de Al Gore, ya hoy desfasado, de 2006 titulado *Una verdad incómoda*, es muy revelador en este sentido, en tanto en cuanto sugiere que el desarrollo de tecnologías limpias puede salvarnos del calentamiento global sin necesidad de cambiar el sistema y estructura capitalista)³. En términos generales, cabe decir que el capitalismo verde propone superar la aproximación que plantea “límites al crecimiento” de la primera ola de ecologismo posterior a la Segunda Guerra Mundial (tal y como se señala en el informe epónimo encargado por las Naciones Unidas en 1972), que pronto representaría una exigencia inaceptable sobre la globalización capitalista, donde el crecimiento representaba un alivio de la pobreza, a la vez que la modernización necesaria para los países recientemente descolonizados del sur, y que se tomó como una definición fundamental de “libertad” para los países desarrollados del norte⁴. No obstante, la globalización neoliberal sobrepasó rápidamente la teoría de los “límites”, reconciliando el crecimiento con consideraciones medioambientales vía el discurso del “desarrollo sostenible” (a lo que hace referencia Ressler en su obra del año 2000 titulada *Propaganda sostenible*). Ese discurso permitió a las multinacionales, y por extensión a cualquier sociedad adicta al combustible fósil, continuar el desarrollo global sin ningún cambio fundamental en los modelos de producción o de consumo más allá de la inclusión de modificaciones superficiales en el diseño y una desconcertante retórica de publicidad verde. Sin embargo, como han señalado muchos críticos (entre ellos obras de Ressler

² Aunque carente de base científica, mi investigación más reciente sobre los reportajes de la BBC sobre el cambio climático me lleva a las siguientes conclusiones: se informa sobre el cambio climático simplemente ampliando lo que los funcionarios conservadores del gobierno dicen sobre el cambio climático (claro ejemplo de lo que Glen Greenwald denomina “periodismo estenográfico”, totalmente carente de independencia y de sentido crítico); las “soluciones” que se dan ante las amenazas del cambio climático proceden habitualmente del ámbito del capitalismo neoliberal, del mercado libre y de las asunciones sobre el crecimiento de la economía; los artículos suelen describir con entusiasmo soluciones de la geoingeniería como formas de adaptación (aceptando implícitamente un futuro de cambio climático); y nunca se menciona ningún tipo de iniciativa anticapitalista como las propuestas sobre el no crecimiento o la no globalización procedentes de los ecosocialistas o de otras fuentes no convencionales. Véase, por ejemplo, “How Broadcast News Covered Climate Change in the Last Five Years”, 16 de enero de 2014. <http://mediamatters.org>

³ Para una crítica demoledora de este planteamiento es interesante el artículo de Richard Smith titulado “Green Capitalism: The God that Failed”, en *Truthout*, 9 de enero de 2014, <http://www.truth-out.org/news/item/21060-green-capitalism-the-god-that-failed>

⁴ Véase H. Meadows, Donatella et al., *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome’s Project on the Predicament of Mankind*. Londres, Earth Island, 1972.

5 La idea de que “el mercado está en la naturaleza humana” es una afirmación que Fredric Jameson hizo una vez que “No podíamos permitir que se hiciese sin criticarla”, argumentando que la crítica a esta ideología (la idea de que el mercado es nuestra segunda naturaleza, un hecho biológico que nos viene dado) es “el ámbito más crucial de lucha ideológica en nuestro tiempo”. A pesar de que hace ya más de 20 años que Jameson escribió esto, la situación no ha hecho más que empeorar. Véase Jameson, Fredric. *Postmodernism; or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC, Duke University Press, 1991, p. 263.

6 Jameson, Fredric. “Future City”, en *New Left Review* 21, mayo - junio, 2003.

7 Véase http://www.ressler.at/for_a_completely_different_climate/

8 Véase “Approaches Against the Fossil Fuel Fundamentalism: An Interview with Oliver Ressler by Dorian Batycka, with an intervention by Mike Watson”, 5 de Julio de 2013, acompañando la participación de Ressler en el Maldives Pavilion de la Bienal de Venecia de 2013, <http://maldivespavilion.com/blog/interview-leave-it-in-the-ground-by-oliver-ressler/>

9 Para una reflexión más amplia sobre este término, véase el monográfico editado por mí en *Third Text* sobre “Arte contemporáneo y ecología”. Sobre el economisticismo contemporáneo, véase Pignarre, Philippe y Stengers, Isabelle. *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. Trad. Andrew Goffey. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011.

como *For a Completely Different Climate y Leave It in the Ground*), este cambio hacia un capitalismo verde ha fracasado estrepitosamente en la reducción de gases invernadero, lo cual es aún más increíble si nos percatamos de que el conocimiento científico del cambio climático antropogénico tiene hoy más de un siglo (lo estudió por primera vez el científico sueco Svante Arrhenius a finales del siglo XIX, como señala Ressler en *100 años de efecto invernadero*).

A pesar de todas estas críticas, la continuada devoción irracional por la economía sobre todas las cosas se ha convertido en algo incuestionable y de sentido común en el ámbito de los informes gubernamentales, los medios de comunicación y las reuniones sobre el clima auspiciadas por las Naciones Unidas. Este estado de cosas define la actual ideología imperante de nuestra época, según la cual se considera el mercado como parte de la naturaleza humana⁵. Efectivamente, según ha destacado Fredric Jameson en lo que se ha convertido en una frase muy citada sobre la izquierda, “es más fácil imaginar el fin del mundo que imaginar el fin del capitalismo”⁶. Al poner en jaque a esta dificultad, Ressler apunta la ambición de su proyecto, que es precisamente imaginar un mundo más allá del capitalismo y más allá de su naturalización de lo financiero, una ambición que lleva mucho investigando mediante los entrelazamientos de lo político y lo estético en su práctica artística y en sus muchos documentales sobre los movimientos sociales ecologistas y anti-capitalistas como Climate Camp. Como dice Ressler, para obtener “un clima completamente diferente” (donde el “clima” hace referencia tanto a una ecología de la política como a sistemas naturales de la Tierra), el cambio climático necesitaría “ser abordado mediante una transformación radical de una sociedad que plantara cara eficazmente a la actual distribución de la riqueza y de las relaciones de poder que están garantizadas por lo militar”⁷. Todo esto lleva a la siguiente formulación: “El principal objetivo es hoy combinar el debate sobre el cambio climático con el debate sobre la necesidad de un cambio en el sistema político y económico”⁸. Es esta una formulación abreviada de los ingredientes clave de la ecología política contemporánea, que debería empezar a superar lo que podría denominarse economisticismo, según el cual el mundo y todos los elementos de la vida se entienden a través de la lente de lo financiero, como si la naturaleza tuviese algo de económico y la economía fuese parte del orden natural⁹.

En este sentido, la obra de Ressler es muy relevante en tanto en cuanto pone sobre la mesa una serie de cuestiones críticas que no muchos están planteando actualmente. Entre ellas, una investigación crítica de la naturaleza del valor y del valor de la naturaleza. Esto es algo sobre lo que el cambio climático antropogénico nos obliga a reflexionar, aun cuando el discurso dominante de los medios de comunicación y de las empresas se base por lo general

en suprimir de raíz este tipo de indagaciones. En realidad lo que Ressler está preguntándonos es si nosotros, como civilización, preferimos alinearnos con el pescador o con el productor de petróleo, tal y como se simboliza en *Leave It in the Ground*. ¿Estamos a favor del valor intrínseco de la naturaleza entendido como un lugar ecológicamente integral de biodiversidad y de sistemas de vida interrelacionados, interpretando el archipiélago noruego como un lugar de desove de peces que forma parte de un complejo e interdependiente ecosistema? ¿O estamos de acuerdo, por el contrario, con el productor de petróleo, que considera que el archipiélago es una fuente de acumulación de riqueza porque “la gente puede vivir con menos pescado pero no sin petróleo”? Y así sucesivamente, con un fanatismo casi religioso que permite a una persona ver el dinero como algo más importante que la comida, explica: “Extraeremos millones de barriles de petróleo. Nos hará ricos, muy ricos. Vivimos tiempos cargados de incertidumbre. La economía está en crisis. Lo que el petróleo nos proporcionará es precisamente certidumbre”.

Si nos decantamos por esta última opción, una verdadera locura, habrá que preguntarse qué hay de los fantasmas de la devastación medioambiental que acechan en este compromiso con el petróleo, que traería consigo la “certidumbre” de la destrucción del lecho marino mediante la emisión de materiales tóxicos y radiactivos, al tiempo que la perforación provocaría vertidos en las que son unas de las aguas más limpias del mundo. Y también hay que reflexionar sobre los efectos nocivos de la contaminación acústica y del tráfico en la plataforma petrolífera sobre la vida animal de la zona, así como las emisiones de carbono, que tendrían aún más impacto sobre el clima, poniendo en peligro la viabilidad de la biosfera de la tierra. ¿Qué certidumbre nos ofrece el productor de petróleo más allá de lo que la voz en off de Ressler nos recuerda, que es la certidumbre de seguir avanzando hacia un colapso absoluto e irreversible de la civilización?¹⁰

En este sentido, las imágenes de la película son impactantes, pues, a lo largo de sus 18 minutos de duración, mezcla diferentes geografías y sus conflictos geopolíticos y medioambientales: imágenes de peces en la costa de Noruega se juntan con escenas del desastre petrolero de Deepwater Horizon de BP en el Golfo de México, y todo ello se entremezcla con secuencias de cumbres de la ONU sobre el clima. El montaje resultante es una alegoría de las interrelaciones entre los sistemas ecológicos, donde la política y la industria tienen relaciones de causa y efecto con los entornos naturales, aun cuando la incapacidad actual para gobernar la naturaleza de un modo sostenible trae consigo resultados desastrosos para los propios ámbitos de la política y la empresa.

La incapacidad de nuestro sistema contemporáneo para imaginar cualquier forma de valor ambiental que no esté basado en el cálculo económico (como por ejemplo en la

10 Ese tipo de lenguaje puede sonar alarmista, pero en realidad es el que utilizan con cautela los científicos. Véase por ejemplo Ahmed, Nafaez. “NASA funded study: industrial civilization headed for ‘irreversible collapse’?” *The Guardian*, 14 Marzo 2014, <http://www.theguardian>. Para una explicación más detallada de un potencial futuro distópico véase Parenti, Christian. *Tropic of Chaos: Climate Change and the New Geography of Violence*, Nueva York, Nation Books, 2011.

11 Véase Graeber, David. "It is Value that Brings Universes into Being", en *HUA: Journal of Ethnographic Theory* 3/2, 2013, pp. 219-243.

recientemente desarrollada economía "del capital natural" y en los últimos planteamientos empresariales a los "servicios del ecosistema" que proveen los "recursos naturales") es tal vez una de las amenazas más importantes a la vida tal y como la conocemos, y consecuencia de lo que *Leave It in the Ground* llama "fundamentalismo del combustible fósil". Por eso Ressler se une a un coro de activistas sociales al especular sobre qué modelos alternativos de valor podrían plantearse, recordando la antropología social de David Graeber, en la que el valor, lejos de entenderse de un modo tan limitado como simplemente beneficio económico, se concibe como "un conjunto de prácticas, creencias y deseos que sacan a la luz universos, un lugar en el que el mundo se reconstruye constantemente y donde los seres humanos construyen un proyecto de mutua re-creación"¹¹. Según la definición post-economicista de Graeber, el modo en el que definimos el valor y, muy importante, cómo ponemos en práctica dicha definición, hacen posible determinadas formas de vida y no otras. Por ejemplo, un mundo ecológicamente sostenible u otro abocado a "una geografía militarizada de ruptura social a escala global", tal y como advierte el film de Ressler (y lo explicita con imágenes de trenes transportando tanques militares superpuestas a otras de bosques de pinos y marinas, al tiempo que el capitalismo domina la naturaleza).

Es más, *Leave It in the Ground* deja muy claro que el desastre del cambio climático no es una distopía lejana en el tiempo sino que ya están presentes sus consecuencias en el presente. A este respecto, el narrador de la película dice lo siguiente:

Naciones Unidas ha considerado que todas excepto una de sus llamadas de emergencia para ayuda humanitaria durante 2007 estuvieron relacionadas con el clima. Ya hoy el cambio climático afecta negativamente a 300 millones de personas cada año, y mata a 300.000 de ellas. Se estima que 50 millones de personas han sido desplazadas por el efecto del cambio climático, y estas cifras irán en aumento durante los próximos años. Un estudio del Center for International Earth Science Information Network de la Universidad de Columbia anuncia que en 2050 habrá 700 millones de refugiados por cuestiones relacionadas con el clima.

Estas cifras nos recuerdan algunas catástrofes recientes como el huracán Sandy, que asoló la ciudad de Nueva York en 2012, y el tifón Haiyan, que golpeó Filipinas en 2014, así como fuegos arrasadores e incontrolables en zonas afectadas por la sequía como el oeste de Estados Unidos en 2014 y los destructivos e impredecibles aguaceros en lugares como Kenia durante los últimos años. Todos ellos son ejemplos de los efectos negativos del cambio climático que aparecen en el repertorio de imágenes del film de Ressler, donde se dice: "La meteorología se une al caos, al caos del no-libre mercado, con temperaturas sin precedentes y lluvias sin precedentes. Los refugiados del clima, los agricultores desplazados, no tienen otra salida que irse a la ciudad".

Hacia el final de la película ocurre algo sorprendente. El narrador está citando las estadísticas negativas y los terribles escenarios del futuro en los que el cambio climático figura como la amenaza multiplicadora que lleva al conflicto geopolítico y a unos recursos cada vez más escasos en tierras de cultivo y provisión de agua. En ese momento, empieza a susurrar amenazas y tiene arranques de ira que interrumpen su discurso, que hasta entonces había sido muy científico pero insoportable. En ese instante, el representante de la autoridad masculina blanca y de la élite gubernamental parece perder el control y dejarse llevar por un comportamiento irracional. Es como si las ramificaciones necropolíticas y ecocidas del neoliberalismo militar no pudieran evitar afectar la estabilidad y la seguridad en sí mismo del reportaje.

Si tomamos en consideración todo esto, nos percataremos plenamente de las múltiples facetas que tiene el discurso político de los filmes de Ressler, que funciona conjuntamente con sus montajes visuales. El caso concreto de *Leave It in the Ground*, escenifica las alteraciones provocadas por la información convencional y los programas sobre la naturaleza, dando así lugar a una lucha lingüística entre discurso y conflicto, entre lenguaje como la escenificación de la norma que naturaliza la política y el lenguaje como contra-discurso que irrumpe en forma de susurros. Este susurro no sólo sugiere la sobrecogedora severidad de la crisis ecológica a la que nos enfrentamos y su incapacidad para ser traducida por los medios, sino también la verborrea sin sentido de tanto espectáculo mediático que ignora absolutamente la crisis a favor de la producción ilimitada de noticias triviales. Aunque al principio cabe confundir la postura del narrador con la retórica autoritaria de los medios de comunicación empresariales, este propone en realidad un vehículo de contenido radical marcado por valencias múltiples que invitan tanto a la réplica como a la politización colectiva y a la solidaridad. Esta invitación a la solidaridad está relacionada con el hecho de que el documental de Ressler informa sobre los movimientos sociales de base, como por ejemplo en *For a Completely Different Climate*, llamando la atención sobre las luchas de dichos colectivos contra la continuación del complejo gobierno-empresa-militares que ha definido la última modernidad capitalista. De ese modo, las películas permiten la formación de actos de habla críticos al promulgar literalmente la vocalización de palabras que de otro modo quedarían relegadas a ruido en nuestra esfera pública, cada vez más privatizada: se trata de palabras que pocas veces se oyen en los medios de comunicación, que por lo general están ligados a intereses empresariales. En este sentido, estos filmes ponen en práctica lo que Ressler (en un ensayo que firma con Gregory Sholette) ha denominado “la desconstrucción de la gramática de las finanzas”. Dicho de otro modo, minar esa semiótica del dinero que ha invadido todos los aspectos de nuestra vida colectiva, incluido el lenguaje empleado en cuestiones ecológicas¹².

12 Véase el ensayo introductorio de Sholette, Gregory y Ressler, Oliver titulado “Unspeakable the Grammar of Finance”, en *It's the Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory*, ed. Gregory Sholette y Oliver Ressler. Londres, Pluto Press, 2013, pp. 8-13.

13 Sobre la historia y teoría del neoliberalismo, que representa el sistema integrado de desregulación de libre mercado, privatización y desmantelamiento del estado de bienestar y de las instituciones públicas que define el capitalismo global avanzado, véase Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

14 Véase concretamente el libro de Williams, Chris titulado *Ecology and Socialism: Solutions to Capitalist Ecological Crisis*. Londres, Haymarket, 2010.

15 Ressler ofrece su propia lista en una entrevista en el Pabellón de las Maldivas: “Hay varios ejemplos de lucha contra el capitalismo que se centran en cuestiones ecológicas, ejemplos que tienen ya una larga trayectoria de varios años y a quienes en mi opinión no se puede llamar oportunistas. Así, el auto-gobierno de los zapatistas en los bosques de Chiapas, la Guardia Indígena Nasa al sur de Colombia contra la industria maderera y de la minería, las actividades transnacionales de la organización Via Campesina, los intentos de Murray Bookchin de poner en marcha en Estados Unidos comunidades ecológicas autogestionadas, el ya mencionado movimiento a favor del clima en Gran Bretaña, en Alemania y en otros lugares, por citar sólo algunos. Todos estos casos son al mismo tiempo claramente anti-capitalistas y orientados hacia la ecología, no porque sean oportunistas sino porque son conscientes de la necesidad de poner en práctica los principios ecológicos para acabar la ideología del libre mercado que ha prevalecido en la economía global durante más de tres décadas. De ese modo representan una respuesta seria al cambio climático que exige la ruptura con las estrategias del libre mercado”.

Al animar a la utilización de lenguajes alternativos al utilizado por la economía neoliberal, la obra de Ressler saca a la luz otros universos y reconstruye así el mundo y nuestra relación con él. Al ir más allá de varias propuestas del capitalismo verde, incluidos sus discutibles modelos de diseños ecológicos, sus proyectos de geingeniería megalómanos y su miopía tecnológica, *Leave It in the Ground* se centra en la economía: “Desmitificar la economía; descarbonizar la economía, democratizar la economía; descapitalizar la economía”: esta es la solución que propone la ecología política de Ressler.

Sin duda, el proyecto de Ressler está dentro de un discurso minoritario lanzado contra la hegemonía casi global del neoliberalismo¹³. No obstante, no es menos cierto que ese proyecto forma parte de un intento de reflexionar sobre los acercamientos al cambio climático desde unas asunciones diferentes de las capitalistas, incluidas las fuerzas que emanan del Sur global tanto como del Norte. Por ejemplo, las formaciones indígenas medioambientales y políticas como la Conferencia Mundial de los Pueblos sobre el Cambio Climático y los Derechos de la Madre Tierra que tuvo lugar en Cochabamba, Bolivia, en 2010; el movimiento Idle No More surgido de las comunidades indígenas canadienses; la Declaración de Kari-Oca de los pueblos indígenas de Río, Brasil, 2012; y la revolución zapatista en curso de Chiapas, México. Pero también la obra de activistas ecosocialistas y analistas políticos como Chris Williams, Richard Smith y John Bellamy Foster¹⁴; el partido verde y la política del Foro Social Mundial y todos los gobiernos conservadores; comunidades de transición, comunidades en decrecimiento de ecopracticantes locales; artistas experimentales que operan a una distancia crítica del mundo del arte más comercial; abogados ecologistas como Polly Higgins y Cormac Cullinan; movimientos sociales alternativos a la globalización y ecofeministas, agricultores a pequeña escala y otros que luchan contra el “ecocidio” de las especies y la neocolonización de semillas GM (genéticamente modificadas) y en pro de la democracia a favor de la Tierra¹⁵. Una lista así representa una compleja intersección de diversos grupos e individuos muy diferentes entre sí, pero que comparten el compromiso con la sostenibilidad ecológica lejos de las prioridades financieras del crecimiento económico y del desarrollo ilimitado. En este sentido, dicha red transversal de formaciones políticas recuerda el multi-vídeo de Ressler y la publicación *Alternative Economics, Alternative Societies*, entre 2003 y 2007, que explora toda una serie de movimientos sociales que están al margen del neoliberalismo (entre ellos el municipalismo libertario y la economía participativa, los nuevos socialismos y el feminismo utópico, entendidos en comparación con los movimientos sociales históricos y contemporáneos, desde el sistema de autogestión de los trabajadores yugoslavos durante los años 60 y 70 del siglo XX hasta el andar colectivo zapatista).

Ante la realidad del catastrófico cambio climático y equipado con una serie de propuestas que desmitifican, descarbonizan, democratizan y descapitalizan la economía, el narrador histórico de *Leave It in the Ground* grita muy enfadado lo siguiente: “¡No esperéis que vuestros políticos tomen estas decisión en vuestra defensa!” Entre las lecciones más importantes que se sacan del film está que “tras años de reciclaje, de compensación del carbono y de cambio de bombillas, es obvio: la acción individual no tiene nada que hacer ante la crisis climática”. A pesar de lo que pueda representar de aportación individual a un mundo diferente, el llamado consumo ético es también una maniobra burda del capitalismo verde para distraernos de la necesidad de crear movimientos sociales que lleven a un verdadero cambio¹⁶. El narrador de Ressler articula lo que demuestran sus películas y ayuda a concienciarnos: “sólo es útil la acción colectiva”.

16 Para un excelente punto de partida para esa plataforma de dicho movimiento social, véase Klein, Naomi. “Capitalism vs. the Climate”, en *The Nation*, 9 de noviembre de 2011, <http://www.thenation.com/article/164497/capitalism-vs-climate>: “Tendremos que volver a construir la esfera social, revocar las privatizaciones, cambiar las economías, evitar el consumo excesivo, volver a la planificación a largo plazo, regular las empresas, tal vez incluso nacionalizar algunas de ellas, recortar el gasto militar y reconocer nuestra deuda con el Sur global”.

LA SÍNFONÍA AMARGA O ¿POR QUÉ EL SISTEMA NO FUNCIONA?

SUZANA MILEVSKA

Obras de Oliver Ressler que tratan el desencanto en las sociedades transicionales.

Don't Purchase a Better World (2008), *Socialism Failed, Capitalism in Bankrupt*,
What Comes Next (2010), *The Plundering* (2013)

El interés en el poder sistémico y en revelar los mecanismos y patrones de su funcionamiento, y el fracaso final de las estructuras sistémicas, es fundamental en los recientes proyectos artísticos de Oliver Ressler. Sus largas y profundas indagaciones en distintas condiciones y sistemas geopolíticos y económicos lo han llevado a investigar sin descanso cómo, en el camino que conduce a la culminación de historias de transformación, las estructuras del poder hegemónico dominante frecuentemente olvidan o dejan de proporcionar por completo las condiciones humanas básicas a los sujetos que realmente han posibilitado el cambio de un sistema a otro desde su comienzo.

Casi todas las obras recientes de Ressler tienen como objetivo último y exacto visibilizar los procesos de transición y de transformación, así como los desafíos a los que han de enfrentarse los habitantes de distintos países en los que las promesas de cambio han sido, por lo general, mucho más ambiciosas que lo que realmente esperaba al final de dicho proceso a los sujetos transicionales recién construidos. En varias obras de Ressler se evidencia cómo política y economía se entrelazan de modo inextricable, y cómo la pobreza de un grupo de población significa el enriquecimiento de otro grupo sobre la base de la “acumulación con desposesión” y la redistribución de tierras, propiedades y riquezas no siempre adquiridas por medios legales, en términos de David Harvey¹.

Aunque los proyectos son resultado de la investigación llevada a cabo en distintos países y contemplan las especificidades de diversas situaciones locales, lo que estas obras tienen en común son los “coros” de distintas voces desencantadas que crean una especie de cacofónica “sinfonía amarga” cuyo efecto final es, de modo abrumador, la desesperanza y el resentimiento. Al igual que un concienzudo etno-iconógrafo, Ressler visita, graba y archiva distintas voces y formas de descontento deseosas de hablar de sus sentimientos de decepción y desencanto, e incluso de su desesperación ante el deterioro de sus vidas

¹ Véase Harvey, David. “The New Imperialism. Accumulation with Dispossession”, en Leo Panzich y Colin Leys, eds. *Socialist Register 2004: The New Imperial Challenge*. Londres, Merlin Press, 2003.

en muchos aspectos que incluyen el debilitamiento del bienestar económico y social, de la educación, de su cualificación laboral, al tener que aceptar empleos peor pagados y, a la larga, el desempleo y el empobrecimiento.

En varios países que han sufrido ciertos procesos contradictorios de transición a ritmos distintos y con consecuencias diferentes (Polonia, Georgia, Armenia), Ressler localiza, conoce y habla con varias “víctimas” sobre las difíciles experiencias vividas en el proceso de transformación, tanto del sistema económico como del político, especialmente en Europa del Este y en Latinoamérica, y escucha cómo intentan explicar las razones de una transición efectuada de modo equivocado. En este texto voy a centrarme en los proyectos de Ressler que derivan directamente de su interés y su investigación en la transición de las economías centralizadas de los antiguos países comunistas hacia economías libres neoliberales, después de la caída del muro de Berlín.

Según la definición tradicional de los economistas, el aspecto central de una economía de transición es la transformación de una planificación centralizada en libre mercado. Los cambios que las economías transicionales sufren hasta lograr la liberalización económica, en la que los precios son “regulados” y establecidos por un mercado libre en vez de por el estado u otra institución central planificadora, llega a ser a veces un proceso largo e incierto que con frecuencia también se vive como un cambio rápido, doloroso y agresivo. Las distintas modalidades de transición –rápida y lenta (gradual), parcial (micro) y completa (macro)- son a menudo contradictorias. Estos diversos ritmos de transición causan algunas de las mayores contradicciones en las sociedades contemporáneas en términos económicos, tales como el intercambio desigual, la externalización, la emigración, la re-inmigración y la emigración ilegal, el empobrecimiento de ciertas comunidades étnicas, la gentrificación y regeneración tanto a escala urbana como nacional, etc.

El cambio de la relación sistémica entre estado y economía, que implica la reestructuración funcional de las instituciones estatales, al pasar de ser impulsoras del crecimiento a posibilitadoras y reguladoras del modo en que una economía crece y logra la transición en general, es básico en una economía transicional y constituye la base de la presión que tales procesos imponen a los individuos.

El impulso a la privatización de los grandes negocios propiedad del estado y de los recursos, así como a la creación de un sector financiero, que tiene lugar para facilitar la estabilización macroeconómica y el movimiento de capital privado, causa efectos sociales inesperados, y a menudo dolorosos. Inevitablemente, los cambios en la gobernanza de las viejas instituciones y el establecimiento de otras nuevas, así como de entidades privadas,

se realizan de modo paralelo a los cambios en la función del estado y, para bien o para mal, al de la relación entre éste y sus ciudadanos. Éstos se ven obligados a adaptarse a las instituciones gubernamentales recién creadas, que son sustancialmente diferentes, y a participar, o simplemente aceptar, la promoción de empresas privadas, mercados e instituciones financieras independientes.

No hace falta subrayar que todos los ciudadanos no son capaces de encarar y aceptar tales cambios con voluntad y éxito. Por ejemplo, en las declaraciones de los entrevistados en la instalación de vídeo de dos canales *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt, What Comes Next?*, 2010 (El socialismo ha fracasado, el capitalismo está arruinado. ¿Qué viene después?), se menciona el saqueo de los recursos y/o sus efectos en Armenia, uno de los países que transformó el antiguo sistema estatal socialista sin haber establecido previamente normas sociales, económicas y legales claras. La película *The Plundering* (2013) muestra la absoluta inacción del gobierno de Georgia y su incapacidad para denunciar los obscenos casos de saqueo².

La película de Ressler describe estos procesos de corrupción sistémica y concluye, a partir de las declaraciones de los entrevistados (como por ejemplo Levan Asabashvili), que tras los compradores locales se esconden empresas radicadas en el extranjero. Por tanto, en lugar de la esperada y deseada mejora de la vida de muchos de los habitantes de Georgia, los grados extremos de privatización los condenaron a niveles extremos de pobreza.

El objetivo último del cambio era una democracia que en teoría iba a integrar a todos los ciudadanos, lo que no es tarea fácil incluso en otras sociedades; sin embargo, durante el proceso de construcción de dicha democracia, el desigual desarrollo económico y redistribución de la riqueza expusieron al pueblo a muchas contradicciones que fueron surgiendo progresivamente. En este sentido, se podría prestar atención específica al deseo y uso de tales objetos en la construcción de la subjetividad, considerándolos espacios de exploración y desarrollo de las experiencias colectivas de sujetos transicionales, en los que se producen disrupciones en muchas y diversas formas de relación. En *The Plundering*, el ejemplo de acción colectiva que supuso la oposición a la privatización de la Biblioteca Científica Nacional de Georgia es una sorpresa positiva. Es más, se convierte en una muestra simbólica de optimismo que nos hace conscientes de las contradicciones entre consumismo y reflexión y de la diferencia entre el resentimiento pasivo y una acción colectiva en contra de la acumulación salvaje de capital. En este caso, resuenan claramente las ideas de Ernesto Laclau sobre la negatividad común, es decir los antagonismos colectivos de los sujetos emancipadores que los unen en contra del régimen dominante³.

2 La película de Oliver Ressler *The Plundering* describe cuatro muestras de la privatización llevada a cabo en Tbilisi, entre ellas las agresivas políticas privatizadoras del sistema de abastecimiento de agua y el bazar Dezerter (el mercado popular de Tbilisi). Las entrevistas muestran diversas estrategias y casos de venta de propiedades estatales, por ejemplo la destrucción y conversión de la histórica plaza Gudashvili situada en el centro de Tbilisi en un centro comercial.

3 Ver Laclau, Ernesto. *On Popular Reason*. Londres, Verso Books, 2005, x-xi; Laclau, Ernesto. *Emancipatorial*. Londres, Verso Books, 2007, p. 54.

4 Žižek, Slavoj. "How did Marx invent the Symptom?" en Slavoj Žižek (ed.) *Mapping of Ideology*. Londres, Verso, 1999, pp. 298-332.

5 Žižek, 310.

6 Žižek, 314.

7 "The Logic of Gender. On the separation of spheres and the process of abjection". *Endnotes* 3. Último acceso, 30 de mayo de 2014, <http://endnotes.org.uk/en/endnotes-the-logic-of-gender>

8 "The Logic of Gender." <http://endnotes.org.uk/en/endnotes-the-logic-of-gender>

9 Este cartel (cuyo tamaño es de 504 por 238 cm.), donde aparece el texto original polaco en letras mayúsculas (*NIE KUPIJ LEPSZEGO SWIATA WALCZ O LEPSZY SWIAT*), fue presentado en el marco del festival *Passengers* en un espacio público de Varsovia en septiembre de 2008, comisariado por Kuba Szreder y Zuzanna Fogtt.

Para entender mejor las prácticas consumistas obsesivas, los objetos fetiche y el fetichismo de las relaciones entre sujetos que tienen lugar en las economías transicionales, se podría citar la introducción al libro *Mapping of Ideology* (editado por Slavoj Žižek) en 1999⁴. Žižek ya describió las relaciones de reciprocidad y las importantes diferencias en las relaciones entre objetos y sujetos en distintas sociedades. Cuando se trata de identificarse con cosas, Žižek observó cómo, paradójicamente, el fetichismo por los objetos aparece en las sociedades capitalistas donde hay cierto intercambio entre personas libres, pero no en aquellas donde hay una relación de fetichismo en los propios individuos, es decir en sociedades pre-capitalistas. En estas sociedades, el fetichismo por los objetos no se ha desarrollado porque la producción es "natural", es decir, los productos no se producen para el mercado⁵. Por el contrario, continúa, en una sociedad donde las relaciones entre individuos no son "relaciones de dominación y servilismo", las personas se ven unas a otras como sujetos que comparten preocupaciones similares y a uno sólo le resultan interesantes los demás cuando poseen alguna cosa (un objeto que puede satisfacer tus necesidades). El fetichismo por los objetos, es decir la relación social entre las cosas, funciona en una sociedad así como sustituto de las verdaderas relaciones sociales entre individuos. Este fenómeno puede describirse como una "histeria de la conversión"⁶.

Las relaciones entre sujetos en las sociedades transicionales han puesto a menudo en evidencia, de modo retrospectivo, síntomas tanto de las sociedades pre-capitalistas como de las post-capitalistas, y han contribuido a extender el fetichismo de los dos tipos de relación. Esto nos lleva a la actual discusión acerca del estado capitalista y su "esfera pública". Según opiniones recientes de los críticos, ésta no debería entenderse como ningún lugar real, sino como una "comunidad" abstracta de "ciudadanos iguales": "Por ello, la diferenciación entre la esfera de las relaciones económicas y la de las políticas, incluidas las relaciones entre sujetos desiguales mediadas por las relaciones entre 'abstractos ciudadanos iguales', hace que los ciudadanos sean iguales, sólo *formalmente*, según el estado y los derechos civiles"⁷.

Así, aunque estos individuos parezcan iguales en el mercado, en realidad esto es sólo una ilusión. Lo "público" se convierte en una mera abstracción que debe existir "porque la esfera directamente mediada por el mercado es mediada precisamente por el mercado, un espacio de mediación entre los empleos privados que se producen independientemente unos de otros, en empresas privadas que pertenecen y son operadas por individuos privados (interesados en sí mismos)"⁸.

En la parte superior del epónimo cartel que aparece en la obra de Oliver Ressler de 2008, una frase dice: "No compres un mundo mejor, lucha por un mundo mejor"⁹. Se refiere al

fenómeno de las “urbanizaciones valladas”, que parecen surgir especialmente en países en transición donde, al producirse rápidamente significativas diferencias en los ingresos, los gobiernos no sólo no intentan interferir ni esforzarse por asegurar algún equilibrio, sino que incluso incrementan la contradictoria distribución de la riqueza. Concretamente, la obra se centra en la Polonia post-socialista y su capital, Varsovia, como estudio de caso de extrema desintegración y segregación social.

10 Installations, videos and projects in public space by Oliver Ressler. Último acceso, 30 de mayo de 2014. http://www.ressler.at/dont_purchase_a_better_world/

En la obra, el desarrollo de las urbanizaciones valladas a un ritmo sorprendente es abordado a partir de un montaje de dos categorías de imágenes diferentes: una foto de las zonas residenciales donde viven los ricos junto con imágenes de barrios pobres. El cartel muestra la fachada típica de una urbanización vallada desde la perspectiva de alguien que se encuentra fuera, al otro lado de la calle. Muestra la pretenciosa fachada, las verjas, la cabina de los guardias de seguridad y la arquitectura en general. Según el sitio web de Ressler, la descripción de la obra es la siguiente: “El rasgo irritante del edificio es que la mayoría de las ventanas están rotas. Éstas pueden ser vistas como una ruptura de la supuesta estabilidad y seguridad de una ‘urbanización vallada’¹⁰. Las imágenes de ventanas rotas y graffitis han sido tomadas en zonas pobres y abandonadas de Varsovia. Hay un grafiti en un edificio que dice: ‘Burros desde la izquierda a la derecha engañan a la gente’ ”.

El texto del cartel, no obstante, opta por una visión más optimista y dialéctica del cambio. De hecho, sugiere que el cambio de un sistema a otro no lo causa la mera adquisición de bienes, sino que más bien debería dedicarse a crear un mundo distinto que facilite y represente el cambio a un nivel estructural más profundo. En realidad, el artista ya ha señalado un ejemplo apropiado de este tipo de acción, que es posible y necesaria pero no siempre fácil de alcanzar: se trata del episodio mencionado antes de la Biblioteca Científica Nacional de Georgia, que proporciona ciertas esperanzas ante la posibilidad de intervención en la frenética carrera hacia la privatización de recursos colectivos, cambiando así el carácter amargo de las quejas a un sentimiento más optimista que abre perspectivas para el futuro.

¿Qué tienen que ver todas estas distinciones entre relaciones políticas, económicas y sociales, y los discursos sobre la desigualdad social con el arte y el papel del artista en la sociedad? Cuando se ven las narrativas fílmicas de Oliver Ressler o sus instalaciones, es importante observar que una de las principales preocupaciones del artista es que las relaciones entre personas y las que tienen lugar entre personas, propiedades y objetos no son siempre fácilmente observables. Por eso, insiste una y otra vez en que uno de los papeles principales del arte y de los artistas es precisamente revelar, facilitar y abordar esas paradojas.

11 Las reflexiones de Adorno en torno a la relación entre arte y sociedad llevaron a una distinta interpretación de la autonomía, estableciéndose la posibilidad de distintos niveles de autonomía en el arte, aunque ello cause que las intersecciones sean aún más complejas. Hamilton, Andy. "Adorno and Autonomy in Art", Guichetti Ludovisi, Stefano y Saavedra, G. Agostin (eds.) *Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory*. Newark, DE, University of Delaware, 2009, pp. 287-305.

Hoy, la relación entre arte, política y economía necesita ser reconsiderada mediante la acción crítica y el cuestionamiento de su dimensión ética básica, con objeto de revelar la complejidad no sólo de la relación entre arte y dinero, sino también de la interconexión entre el arte, la política y la sociedad en general. La relación entre arte, economía y capital financiero está rodeada de múltiples controversias y contradicciones, pero al final resulta evidente que la paradoja interna de esta relación surgió por la demanda de autonomía en el pasado, por la relación dicotómica entre arte y dinero, y por la que existe entre arte y propiedad¹¹.

Desde el principio, las condiciones básicas para la autonomía subrayaron la naturaleza paradójica de la autonomía del arte, porque sus contradicciones internas surgían de diversas y distintas definiciones de autonomía interrelacionadas y contradictorias unas con otras, debido a las diferentes posiciones desde las que se explica el concepto. Diversos artistas, procedentes de sistemas artísticos tanto del Este como del Oeste, intentaron definir para sí mismos y para los demás sus propias producciones artísticas y cómo se relacionaban éstas con la sociedad, pero tropezaron con una barrera al intentar definir su relación con el sistema dominante económico y político. Hoy, sin embargo, resulta difícil imaginarse a un artista que a estas alturas reivindique que él o ella actúan fuera o más allá de la sociedad y el sistema político.

Hay una relación dialéctica entre autonomía social y estética, igual que la hay entre autonomía y mercantilización que no debería ser olvidada, y los artistas son libres de elegir sus caminos y sus justificaciones para asumir posiciones diferentes cuando se trata del arte por amor al arte, ya sea basándose en la necesidad de una separación formalista de valores estéticos y morales, atribuyendo superioridad a los valores estéticos por encima de todos los demás, aspirando a una estética kantiana distanciada y desinteresada, o incluso sosteniendo que el arte es completamente independiente de la vida y sujeto a reglas completamente independientes en su desarrollo.

Esta contradicción está estrechamente vinculada a la relación dicotómica marxista entre el dinero y otro concepto abstracto: el amor. En su breve ensayo "Por amor o dinero", Michael Hardt consideró muy importantes ciertas reflexiones de Marx sobre el amor en relación con el dinero y la propiedad expuestas en su obra de 1844, *Manuscritos económico-filosóficos*, subrayando su crítica al poder del dinero:

El dinero corrompe, sostiene, por un lado, al sustituir el ser por el tener (...) Uno de los problemas del dinero, en otras palabras, y del modo en que focaliza nuestras vidas en el "tener" es que no sólo nos distrae de nuestro ser en la sociedad y el mundo, sino también, y de forma más importante, en que nos hace descuidar el desarrollo de nuestros sentidos y nuestra capacidad

para crear vínculos sociales. Marx también sostiene que el dinero corrompe, por otro lado, al distorsionar las relaciones de intercambio, y aquí es donde el amor entra en el debate¹².

Hardt cita la advertencia de Marx de que el resultado final del poder del dinero procede del hecho de que:

El dinero no se intercambia por una cualidad particular, una cosa particular o alguna particularidad de los poderes esenciales del hombre, sino por todo el mundo objetivo del hombre y de la naturaleza. Visto desde la perspectiva de la persona que lo posee, el dinero intercambia una cualidad por otra cualidad y objeto, incluso si esto resulta contradictorio: es el poder el que reúne imposibilidades y hace que se abracen las contradicciones (p. 379)¹³.

Por consiguiente, es importante admitir que el problema con el modo en que el dinero domina nuestras relaciones sociales ejerce consecuencias imprevistas, independientemente de que se considere la sociedad en general o distintos sectores de ésta, como el del arte.

El intercambio de dinero de forma indiscriminada para conseguir cualidades y objetos parece conseguir que todos nuestros poderes esenciales humanos particulares sean indiferentes, distorsionando así nuestras relaciones con los demás y minando nuestros poderes para crear vínculos sociales¹⁴.

Hardt ve cierto potencial en el llamamiento de Marx a intercambiar los poderes de la propiedad por el poder del amor, que debería alcanzarse no cuando la propiedad se transforme de privada en comunal, sino cuando sea abolida completamente y accesible. La interpretación de Hardt del concepto de amor de Marx y su llamamiento a reformular éste como un sustituto de la propiedad cuando sea finalmente abolida, es que el amor debería cubrir los roles sociales que aún desempeña la propiedad privada en las sociedades contemporáneas, por ejemplo cuando genera vínculos sociales y organiza relaciones sociales¹⁵.

El hecho de que los artistas se hayan concienciado recientemente de las complejas implicaciones sociales, económicas y políticas de sus obras, que están profundamente imbricadas en estructuras sociales, podría servir de importante provocación para realizar otro llamamiento a desafiar la relación entre propiedad y dinero y llevar a una posible intervención del amor y del arte en el cerrado circuito de las relaciones sociales establecidas donde la propiedad se sitúa en el centro.

Mientras los artistas sigan expandiendo su papel y el de su arte para servir a la sociedad, si es necesario incluso como medio de protesta y mecanismo defensivo contra la opresión y el imperialismo, se mantendrá la esperanza de que podamos presenciar ese cambio. Suce-

12 Hardt, Michael. "For Love or Money". *Cultural Anthropology. The American Anthropological Association*, 26:4, 2011. pp. 676-682.

13 Marx, Karl. "Economic and Philosophical Manuscripts" en *Karl Marx, Early Writings*, trad. Rodney Livingstone y Gregor Berton. Londres, Penguin. 1975, p. 379 y pp. 279-400. Citado en Hardt, Michael. "For Love or Money", p. 679.

14 Hardt, p. 679.

15 Hardt, p. 681.

derá cuando el arte pueda reivindicar un nuevo concepto político que inducirá y abrazará a los poderes sociales alternativos.

Aunque el arte no desempeña un papel central en los proyectos de Oliver Ressler, su rol como artista se define como el de un facilitador que desvela y “describe” ciertos fenómenos contemporáneos e inquietantes que conciernen a todo el mundo, a los artistas y a los que no lo son, a los ricos y a los pobres. Sin embargo, Ressler también subraya la potencialidad de la “negatividad compartida” para superar las contradicciones, y los pocos casos y situaciones donde las que, en principio, son “amargas sinfonías”, se conviertan precisamente en punto de partida para llevar a cabo acciones comunes en respuesta a problemas compartidos.

too big too

 LENTOS Kunstmuseum Linz

n.b.k.

ar//ge kunst



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA