

NEW LEFT REVIEW 129

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO-AGOSTO 2021

ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN	Desigualdad y democracia	7
MICHAEL DENNING	Todos legisladores	33
JAVIER MORENO ZACARÉS	¿Euforia del rentista?	51
NICK BURNS	La política de Pessoa	75
MARCUS VERHAGEN	Arte y tiempo	103
PERRY ANDERSON	Timpanaro en la angloesfera	115

CRÍTICA

SASKIA SCHÄFER	Revoluciones contrastadas	130
ERIKA BALSOM	Visiones radicales del cine	141
TONY WOOD	Problemas en Ecuador	150
JOY NEUMEYER	Enterrar al Homo Sovieticus	160

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

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

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

SUSCRÍBETE

ts
d traficantes de sueños



MARCUS VERHAGEN

HACER EL TIEMPO

EN *Les temps modernes: Art, temps, politique* (2018), Jacques Rancière aborda la organización de temporalidades que sustenta el orden de la sociedad actual. Sugiere que algunas funciones socioeconómicas tienen sus propios perfiles temporales, disponiendo de calendarios y cadencias específicos y de sus propios patrones de tensión y liberación: esto es lo que él denomina la «partición de los tiempos». *Les temps modernes* resalta el carácter naturalizado de esta organización del tiempo y su estratificación en función de criterios de clase y ocupación, que determinan quién puede hacer qué y cuándo puede hacerlo¹. Pero a Rancière le interesan principalmente los esfuerzos posibles para resistirse a la partición imperante y provocar una «redistribución de tiempos» mediante la institución de otros ritmos o reasignando intervalos a otras actividades. En este aspecto se muestra característicamente ecuménico, tocando resistencias prácticas y literarias, así como formas de redistribución tanto personales como colectivas. Los productos culturales se interpretan como intervenciones potencialmente significativas en la política del tiempo. Así, la crítica que Virginia Woolf hacía en su ensayo «Modern Fiction» a la novela guiada por la trama, por ejemplo, le parece a Rancière una revuelta contra la subordinación de la narrativa a un clímax o *dénouement* inevitable y, por lo tanto, por extensión, una rebelión contra la instrumentalización como principio de la vida cultural y económica². Los

¹ Jacques Rancière, *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*, Zagreb, 2017, pp. 12-43; ed. cast.: *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, Valencia, 2018.

² Virginia Woolf, «Modern Fiction» [1925], *Selected Essays*, Oxford, David Bradshaw ed., 2008.

movimientos de protesta ofrecen otro ejemplo de subversión temporal: los manifestantes ocupan tanto el tiempo como el espacio, sustrayéndolo al trabajo y produciendo un tiempo que pasan juntos.

El trabajo precario tiene hoy en día su propia temporalidad fragmentada: periodos de inactividad, cursos de perfeccionamiento, trabajo a tiempo parcial y pluriempleo. Cuando los trabajadores precarios toman las calles, convierten su tiempo discontinuo en un intervalo de asamblea, refundiendo la lucha por el tiempo en términos nuevos. Rancière se centra en la revuelta de los *intermittents du spectacle*, los trabajadores culturales franceses, muchos de ellos de las artes escénicas, que protestaron en 2003 y de nuevo en 2014 contra la propuesta de recortar las prestaciones que supuestamente deben compensar la naturaleza esporádica de su trabajo. Los *intermittents* identificaban explícitamente sus problemas con los de los trabajadores precarios de cualquier parte y veían sus protestas como la construcción de «un tiempo común» en el seno de una nueva guerra contra la partición del tiempo. Al presentar el tiempo como un ámbito de conflicto crucial, Rancière se basa, por supuesto, en una vieja tradición arraigada en las disputas por la duración de la jornada laboral. Esta línea de pensamiento recibió un fuerte impulso a finales de la década de 1960 a partir de la obra de historiadores como Edward P. Thompson, que consideraron el ascenso del «tiempo medido por el reloj» y la imposición de la «disciplina del tiempo» como pilares del capitalismo industrial, lo cual alienó a los obreros de su propio trabajo³. Rancière adapta este argumento a las condiciones actuales y le otorga una inflexión dinámica, trasladando la producción y el trabajo culturales al centro del debate.

Los artistas en huelga

Las cuestiones que animan el texto de Rancière están sin duda vivas en el mundo del arte. Han sido abordadas por organizaciones como WAGE (Working Artists and the Greater Economy) de Nueva York, que pretende resaltar y contrarrestar la dependencia que las instituciones del mundo del arte tienen del trabajo no retribuido. Se han abordado también en obras de arte como el proyecto *5 Weeks, 25 Days, 175 Hours*

³ Edward P. Thompson, «Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism», *Past and Present*, vol. 38, núm. 1, diciembre de 1967, pp. 56-97. Véase también Guy Debord, *The Society of the Spectacle* [1967], Nueva York, 1994, pp. 109-117; ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, 2005.

creado por Maria Eichhorn en la primavera de 2016 para la Chisenhale Gallery de Londres. Como anunciaba el cartel colgado en la puerta principal de la galería, cerrada en ese momento, el personal de la galería no acudiría a su puesto de trabajo durante el tiempo que durara la exposición. El día de la inauguración, la galería organizó un encuentro en el que la artista, el personal de la Chisenhale Gallery, comentaristas y miembros del público comentaron la táctica de la artista, mientras que el catálogo incluía una conversación previa entre los trabajadores y la artista acerca del trabajo que aquellos desempeñaban en la galería: el ritmo del mismo, el tiempo que dedicaban a conseguir fondos, la presión de responder a los mensajes electrónicos y mantener la presencia de la institución en las redes sociales, etcétera⁴. En las siguientes semanas, mientras la galería permanecía cerrada, los mensajes electrónicos y las llamadas recibían respuestas automáticas y se congelaron las colaboraciones en redes sociales. El gesto de Eichhorn se configuró en el catálogo como un regalo. Estaba, dijo en una entrevista concedida a la comisaria de la Chisenhale Gallery Katie Guggenheim, «proporcionando tiempo», pero en su orientación al público la exposición era también, como señaló Guggenheim en la misma conversación, una denegación del servicio y, por lo tanto, una acción similar a una huelga⁵. En el proyecto de Eichhorn, como en el ensayo de Rancière, la protesta y el trabajo se observaban juntos a través del prisma del tiempo.

La intervención de Eichhorn es una de las innumerables obras artísticas que han examinado el trabajo en el mundo del arte durante los últimos años. Otra es *Intern VIP Lounge*, creada en 2013 por Ahmet Ögüt en Art Dubai. Accesible solo a los becarios, era un espacio bien diseñado en el que podían charlar, jugar al ping-pong, servirse refrigerios y asistir a un programa específico de charlas y proyecciones. La instalación parodiaba los sistemas usados para halagar y atraer a patrocinadores y coleccionistas en las ferias de arte —preinauguraciones exclusivas, actos y espacios solo para invitados, incluidas salas VIP— llamando simultáneamente la atención sobre el uso de trabajadores no asalariados y aludiendo, de manera más indirecta, a las condiciones espantosas que soportan los trabajadores inmigrantes en los países del Golfo. Aunque a primera vista se trataba de un proyecto menos austero que el de Eichhorn, anticipó ciertas características

⁴ Se puede acceder a los archivos sonoros de dicho encuentro en chisenhale.org.uk. En cuanto a la transcripción de la conversación de la artista con el personal del museo, véase «Working at Chisenhale Gallery», *Maria Eichhorn: 5 Weeks, 25 Days, 175 Hours*, Londres, 2016, pp. 15-41.

⁵ Katie Guggenheim, «Interview with Maria Eichhorn», *ibid.*, p. 68.

de *5 Weeks, 25 Days, 175 Hours*. Como esta última exposición, adoptaba la forma de gesto de ayuda a los trabajadores del mundo del arte, mientras negaba el acceso al público espectador del mismo.

En cierto sentido, sin embargo, el proyecto de Eichhorn para la Chisenhale Gallery se diferenciaba del *Intern VIP Lounge* de Ögüt, porque se basaba sólidamente en iniciativas y proyectos artísticos anteriores. Los artistas llevan mucho tiempo recurriendo a actos de retraimiento: Marcel Duchamp afirmaba (de manera equívoca) haber abandonado la creación artística por el ajedrez en 1923; el conceptualista holandés Stanley Brouwn rehuía constantemente a los entrevistadores y ocultaba información biográfica; la artista estadounidense Laurie Parsons dio la espalda al mundo del arte en 1994 para convertirse en trabajadora social⁶. La obra de Eichhorn en Londres recordaba someramente estos gestos y otros similares, pero hacía referencia más estrictamente a diversos proyectos emprendidos tras las revueltas de 1968, un periodo en el que ya se había inspirado para obras anteriores⁷. Es en la mirada retrospectiva de la obra, en el modo en el que esta hace resonar el intervalo entre ese tiempo y el suyo propio, donde puede observarse con mayor claridad la importancia de la misma como reflexión sobre el trabajo contemporáneo.

Un precedente vital es *Closed Gallery Piece* (1969) de Robert Barry, para la que el artista emitió invitaciones a galerías de Ámsterdam, Turín y Los Ángeles, cada una de las cuales indicaba que la galería estaría cerrada durante un determinado periodo de tiempo. Barry se mantuvo alejado de las galerías implicadas, declarando más tarde que «la gente era muy agradable, pero yo diría parcialmente que [mi motivación] era una especie de tendencia independiente en contra del *establishment*»⁸. El mismo sentimiento, alimentado por las protestas y el movimiento antibélico de 1968, impulsó diversos proyectos del momento. Durante una residencia en la RAND Corporation de Los Ángeles en 1969, John Chamberlain propuso varias acciones, una de las cuales era desconectar todos los telé-

⁶ Las prácticas de Parsons y Brouwn se encuentran entre las consideradas en el análisis de Martin Herbert sobre el retraimiento como estrategia en el arte contemporáneo: M. Herbert, *Tell Them I Said No*, Berlín, 2016.

⁷ Una de sus instalaciones, «The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement», von Seth Siegelau und Bob Projansky (1997), es una investigación sobre el contrato que el marchante y primer defensor del arte conceptual Seth Siegelau firmaron en 1971 con un abogado para definir y defender los derechos de los artistas, en especial en casos de reventa de las obras.

⁸ Robert Barry, «Closed Gallery Piece», en John Armleder *et al.* (eds.), *VOIDS: A Retrospective*, París, 2009, p. 88.

fonos durante un día⁹. He aquí otro artista que, como Eichhorn en 2016, ofreció un impedimento al trabajo como aportación al funcionamiento de una empresa. También en 1969, Takis retiró una de sus propias obras del Museo de Arte Moderno de Nueva York, incluida por la institución en una exposición sin su consentimiento, y distribuyó un volante en el que declaraba que su gesto era «el primero de una serie de actos contra las políticas estancadas de los museos de arte de todo el mundo»¹⁰.

Y acertó. La intervención de Takis fue uno de los desencadenantes de la formación de la Art Workers' Coalition (AWC), un grupo de artistas, cineastas y curadores que conjuntamente presionaron a los museos para que introdujeran la entrada gratuita, expusieran obras de artistas negros, implicaran a los artistas en el comisariado de las exposiciones y optaran por otras medidas democratizadoras. El grupo, que incluía a figuras como Carl Andre y Hans Haacke, quería desarrollar nuevas formas de protesta no solo contra las prácticas excluyentes del mundo del arte, sino también contra la Guerra de Vietnam. En abril de 1969, la AWC organizó una sesión abierta en la que los participantes debatieron sobre temas diversos, desde el trabajo artístico hasta el sexismo en la sociedad estadounidense. En dicha sesión, la artista Lee Lozano declaró: «Para mí no puede haber una revolución en el arte separada de una revolución en la ciencia, de una revolución política, de una revolución educativa, de una revolución en las drogas, de una revolución sexual o de una revolución personal»; «Solo participaré en una revolución total que sea simultáneamente personal y pública»¹¹. Esta declaración anticipó la obra titulada *General Strike Piece* (1969) en la que la artista anunciaba que dejaba el mundo del arte y documentaba sus últimas visitas a diversas instituciones¹².

La idea de interrumpir el trabajo se aplicó de nuevo en la Huelga de Arte de 1970, cuando una sucursal de la AWC pidió el cierre de los museos de Nueva York el 22 de mayo en protesta contra la Guerra de Vietnam y la muerte de manifestantes en la Kent State University el 4 de mayo¹³. Muchos museos y

⁹ Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge (MA), 2004, p. 17.

¹⁰ Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley (CA), 2009, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² Un análisis atractivo de las negativas y los retraimientos de Lozano es el de Jo Applin, «Hard Work: Lee Lozano's Dropouts», *October*, núm., 156, primavera de 2016, pp. 75-79.

¹³ J. Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, cit., pp. 112-121.

galerías cerraron de hecho ese día, incluido el MOMA y el Whitney, pero el Museo Metropolitano permaneció abierto y cientos de artistas, entre los que destacaba Robert Morris, le organizaron un piquete. Solo unos días antes, Morris había llamado al Whitney Museum para que cerrase su exposición en solitario: estaba, dijo, «de huelga»¹⁴. Gracias a este acto inicial de paro Morris asumió un papel de líder en la Huelga del Arte.

Cuando estos artistas y trabajadores del arte cerraban galerías y organizaban acciones de huelga, no estaban usando el retraining del trabajo como medio para obligar a los empresarios a negociar sobre el salario o las condiciones de trabajo, sino como forma para resaltar las injusticias presentes en el funcionamiento institucional del mundo del arte. Más en general, estaban conectando sus luchas con lo que Herbert Marcuse había denominado «el gran rechazo». Para Marcuse, ello no solo abarcaba las rebeliones de 1968 y el movimiento del Black Power, sino también toda una gama de gestos cotidianos de retraining y obstrucción¹⁵. Aunque desde entonces se han organizado otras huelgas en el mundo del arte, incluida una en protesta por el ascenso de Trump a la presidencia de Estados Unidos, Eichhorn se refería en su proyecto de 2016, medio año antes de la victoria electoral de Trump, principalmente a estos momentos de 1969-1970 y a este nexo de ideas. En la introducción de su catálogo, Polly Staple, entonces directora de la Chisendale Gallery, y Katie Guggenheim, comisaria artística, recordaban la *Closed Gallery Piece* de Barry de 1969, señalando que la galería del artista en Ámsterdam había colgado un cartel en la puerta que decía: «Para la exposición, la galería permanecerá cerrada». El cartel colgado en la verja de la Chisenhale en 2016 era un claro recuerdo de aquel¹⁶. También hablaban de la AWC y de la Huelga de Arte de 1970. Podrían haber añadido que el encuentro que marcaba la inauguración de la muestra de Eichhorn recordaba la sesión abierta de la AWC del 10 de abril de 1969.

Al evocar actos y obras de 1969-1970, el proyecto de Eichhorn pedía ser interpretado como un gesto congruente con ellos. De acuerdo con esta interpretación, *5 Weeks, 25 Days, 175 Hours* recuperó el paro como señal de protesta, adaptándolo a las actuales configuraciones del tiempo de trabajo. El proyecto rechazaba el régimen insomne de «24/7», descrito

¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵ Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Boston (MA), 1969; ed. cast.: *Ensayo sobre la liberación*, Sevilla, 2012.

¹⁶ Katie Guggenheim y Polly Staple, «Introduction», *Maria Eichhorn: 5 Weeks, 25 Days, 175 Hours*, cit., p. 13.

por Jonathan Crary como un «modelo no social de rendimiento maquínico», que «oculta el coste humano exigido para sostenerlo»¹⁷. El libro de Crary titulado *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* examina el ascenso de una cultura profesional de disponibilidad permanente, detallando las formas en las que se ha expandido el tiempo de trabajo para colonizar otras áreas de la existencia. En una época en la que la velocidad confiere ventaja competitiva, los empleados están sometidos a la presión creciente de vivir en consonancia con las cadencias del mercado, las cuales se hallan cada vez más desconectadas de los ritmos circadianos.

Este era quizá el régimen temporal que Eichhorn estaba suspendiendo al «dar tiempo», sin imponer condiciones anexas, al personal de la Chisenhale. La muestra constituyó un intervalo excepcional en el que la presión laboral se alivió por mandato artístico, un intervalo que se apartó del flujo de tiempo productivo ordinario. Podría decirse que Eichhorn dio al personal de la Chisenhale un tiempo que recordaba las concepciones románticas del régimen temporal del artista, no estructurado por horarios o plazos de entrega, como se recoge, por ejemplo, en la serie fotográfica *Artist at Work* (1978), de Mladen Stilinović, compuesta por imágenes del propio artista tumbado en una cama, aparentemente disponiéndose a dormir.

Dos interpretaciones

Una interpretación sostendría, en consecuencia, que *5 Weeks, 25 Days, 175 Hours* comportaba una redistribución temporal, como la denominaría Rancière, que de manera breve pero sugerente derribó la «partición» actual, convirtiendo el tiempo de trabajo comprimido en un intervalo temporal que el trabajador podría decidir pasar como quisiera. Al llamar la atención sobre las obras de arte y los actos de finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, el proyecto de Eichhorn no los romantizaba ni los alejaba del presente: la obra sugería, por el contrario, que confrontar ambos momentos históricos podría ser un primer paso eficaz para esbozar una redistribución de los tiempos. Eichhorn recuperó los motivos del paro y el museo vacío para reasignar periodos de trabajo y ocio y de ese modo empezar a desnaturalizar los principios que rigen la economía del tiempo contemporánea. Pero el proyecto estaba abierto a otra interpretación, más lóbrega.

¹⁷ Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Londres y Nueva York, 2013, p. 9.

Esta segunda interpretación no se basa en el gesto grandioso del paro, sino en sus sombras discursivas, el encuentro y el catálogo. Durante el encuentro, Eichhorn especificó que veía su conversación con el personal del museo como parte de la obra de arte. En esta conversación, que está registrada en el catálogo, lo que emerge es que el trabajo en la galería ejemplifica lo que los escritores de la tradición posautónoma italiana, Paolo Virno y Maurizio Lazzarato entre ellos, denominan «trabajo inmaterial», que despliega principalmente destrezas comunicativas y capacidades afectivas, expresivas y creativas. Este tipo de trabajo se basa en la flexibilidad y tiende a ser altamente precario, además de erosionar también la distinción existente entre trabajo y tiempo libre, ya que implica a la totalidad de la persona y no solo las destrezas técnicas del trabajador o trabajadora, involucrando también su personalidad y sus relaciones sociales, las cuales son modeladas y expresadas en el ocio e instrumentalizadas en el lugar de trabajo¹⁸.

Cuando los trabajadores de la galería conversaron con Eichhorn, hablaron de construir relaciones con organismos financiadores y artistas y, a través de las redes sociales, con el público; abordaron la necesidad de adaptarse a las exigencias de la galería, mientras efectuaban de ordinario tareas distintas de aquellas para las que se habían formado; hablaron de que representaban a la galería en su tiempo libre, en otros actos del mundo del arte; etcétera. Claramente trabajaban bajo las condiciones esbozadas por Virno y Lazzarato y las presiones temporales detalladas por Crary. Mencionaban la falta tiempo para reflexionar sobre su trabajo, la necesidad de organizar su tiempo con eficacia, la presión para intentar atender los proyectos a largo plazo y, al mismo tiempo, mantenerse al día en las tareas más inmediatas. Tanto el debate incluido en el catálogo como el encuentro posterior estaban teñidos por la constante búsqueda de fondos, en la Chisenhale Gallery y en otras instituciones enfrentadas a la reducción de la financiación pública. Un estudio sobre pequeñas organizaciones de arte sin ánimo de lucro, que tomó la Chisenhale como uno de sus casos prácticos, resalta la disparidad existente entre la importancia de estas instituciones para la ecología del mundo del arte más en general (por ejemplo, como ruta de acceso a los museos) y su capacidad para encontrar mecenazgos y aumentar los ingresos mediante actividades comerciales complementarias¹⁹.

¹⁸ Véase, por ejemplo, Paolo Virno, «Labour, Action, Intellect», *A Grammar of the Multitude*, Los Ángeles, 2004, pp. 47-71; y Maurizio Lazzarato, «Immaterial Labour», en Paolo Virno y Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy*, Mineápolis (MN), 1996, pp. 133-146.

¹⁹ Sarah Thelwall, *Size Matters: Notes towards a Better Understanding of the Value, Operation and Potential of Small Visual Arts Organisations*, Londres, 2011.

El proyecto de Eichhorn llamó la atención sobre estas dificultades y sobre la precariedad del trabajo en el mundo del arte, un tema recurrente en el catálogo y manifestado en términos irritados y nítidos por varios de los presentes en el encuentro. Como Rancière en su análisis de los *intermittents du spectacle*, Virno y Lazzarato no consideran el trabajo cultural como una forma anómala, sino como una forma de trabajo emblemática, y así apareció en la obra de Eichhorn en Londres, que arrojó luz sobre las tensiones temporales y de otro tipo que aquejan al trabajo inmaterial en el mundo del arte y, por ende, fuera de él. En su atractivo estudio sobre la aparición de las prácticas de empleo flexibles en la época posfordista, Luc Boltanski y Ève Chiapello atribuyen esta evolución a una respuesta a las protestas de 1968, que exigían mayor autonomía y espacio para la creatividad en el trabajo. Es tentador plantear que las referencias de Eichhorn al arte y a la agitación política de finales de la década de 1960 aluden indirectamente a los comienzos históricos del sistema de trabajo que anatomizaba en su conversación con los trabajadores artísticos de la galería²⁰.

¿Dónde deja a la artista esta segunda interpretación? En la medida en la que el proyecto fue un regalo, ella fue la protagonista de ese gesto, la donante que inició una redistribución de los tiempos. Pero en la medida en la que aumentó la visibilidad del trabajo entre bastidores en el mundo del arte, interpretó un papel más complejo y ambiguo. En su conversación con el personal de la galería, actuó de facilitadora, sonsacando a cada locutor y ofreciendo ocasionalmente consejo, pero permaneciendo principalmente como una presencia posibilitadora y discreta. Era alguien de fuera; como ella misma señaló en el encuentro, era la única participante cuyo trabajo no se había sustraído. Se ha dicho de ciertas corrientes del arte conceptual, aquellas en las que la realización manual de la obra de arte se delega a colaboradores, que sitúan implícitamente al artista en una posición directiva, pero esa caracterización no es verdaderamente aplicable a este caso²¹. Eichhorn era una agente externa introducida para examinar horarios y estructuras, atolladeros y tensiones. Como tal, no proporcionó soluciones, sino que creó, por el contrario, un contexto en el que los trabajadores del arte pudieran evaluar la cultura institucional de la galería y manifestar lo que les preocupaba. En una función que se parecía más a la de una asesora de gestión empresarial, presidió un ejercicio comparable a una encuesta de satisfacción en el ámbito laboral.

²⁰ Luc Boltanski y Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Londres y Nueva York, 2005; ed. orig.: *Le nouvel esprit du capitalisme*, París, 1999; ed. cast.: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, 2002.

²¹ Helen Molesworth, *Work Ethic*, Baltimore (MD), 2003, pp. 24-51.

Si aceptamos esta otra interpretación, que se centra en lo que la muestra revelaba acerca de la galería como lugar de trabajo, la obra de arte no fue transformadora, no trastrocó el funcionamiento ordinario de la galería; por el contrario, lo afirmó. La conversación misma con el personal de esta señaló la consonancia de su trabajo con las formas más precarias de trabajo inmaterial y restableció, por lo tanto, una partición temporal. Esa misma conversación y el regalo en sí del tiempo quizá sirvieran de liberación catártica: podría considerarse que el periodo de libertad frente al trabajo concedido por la artista guarda la misma lógica que un rato de natación en Googleplex o una sesión de yoga en el despacho. Imitaba el privilegio diseñado para compensar a los trabajadores por las tensiones temporales y de otro tipo experimentadas en el lugar de trabajo, distendiéndolas de manera temporal en lugar de abordarlas directamente. Lo mismo podía decirse más obviamente de *Intern VIP Lounge* de Ögüt, que proponía una simulación del privilegio como compensación por el empleo descaradamente explotador, pero dejaba el simbolismo de la exclusividad intacto y, en la medida en la que recluía a los becarios en un espacio separado, mantenía a los asistentes a la feria en los lugares que tenían asignados.

De acuerdo con la primera interpretación aquí esbozada, el proyecto de Eichhorn aprovechaba la noción de paro para escenificar una redistribución de tiempos. De acuerdo con la segunda, era una investigación sobre el trabajo inmaterial en la que la partición de los tiempos se reinscribía en la división de las funciones y en la descripción catártica y la liberación de presiones temporales. La cuestión no es si una de las interpretaciones es más convincente que la otra. Ambas forman una diada necesaria, una girando en torno a un intervalo temporal excepcional de ocio invisible y la otra en torno a las condiciones de trabajo anteriores y posteriores: la una, una imagen deseada, la otra, una realización de un balance. Es la tensión entre ellas la que convirtió el encuentro organizado el día de la inauguración en el acto tenso y revelador que fue y lo que le aportó la misma tensión que hace que hoy valga la pena reconsiderar el proyecto.

Para Rancière, «la injusticia más radical sufrida por quienes están sometidos a la injusticia de la explotación es la injusticia de no tener tiempo, la injusticia de la partición de las temporalidades, porque esta no solo les atrapa en la restricción material del trabajo, sino también les dota de un alma y de un cuerpo, una forma de ocupar el espacio, de ver, hablar y pensar adaptados a esa restricción»²². El proyecto de Eichhorn se basa

²² J. Rancière, *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*, cit., pp. 30-31.

en la misma idea: esta partición es algo más que un mero síntoma de la desigualdad y la disfunción. Es la desigualdad y la disfunción. Es la forma que estas adoptan al materializarse en el eje del tiempo. Los horarios y las fechas de entrega, las configuraciones específicas del trabajo y el ocio, las cadencias que rigen las tareas dadas: todos ellos encierran a los trabajadores en sus funciones, organizando el tiempo y la conciencia jerárquicamente de acuerdo con estructuras económicas e intereses más amplios. Crary describe de manera muy convincente la cultura actual de velocidad y sus efectos tóxicos, pero tiende a tratarla como algo monolítico. La intuición crucial de Rancière es que esos efectos no son uniformes, sino que pesan de diferentes maneras en las distintas clases y comunidades. Dado que el sometimiento a un régimen temporal es también, inevitablemente, sometimiento a la división y a la desigualdad, la interrupción de las temporalidades impuestas es vital para cualquier esfuerzo de replantear las relaciones sociales. En las «Tesis sobre la filosofía de la historia», Walter Benjamin recuerda a los insurgentes que al parecer dispararon contras los relojes de las torres en París durante la revolución de 1830. Rancière invoca este pasaje para sugerir que el cambio social radical exige –puede estar inaugurado por– una ruptura fundamental con la partición vigente de los tiempos²³.

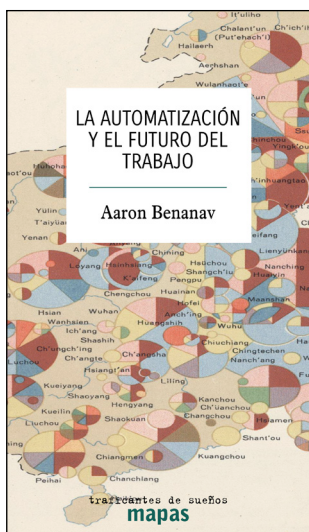
Dicha ruptura solo puede producirse, sin embargo, cuando el orden temporal del presente ha sido desnaturalizado. A pesar de lo dura que resulta para la mayoría, esta no es una estructura visible de manera inmediata y clara, sino que entra y sale de la visibilidad, apareciendo más claramente cuando es sometida a tensión, como hacen los escritores – sostiene Rancière– cuando pasan por alto las convenciones temporales de la narrativa, así como los manifestantes cuando interrumpen su trabajo en la «formación de un tiempo común». Una virtud del proyecto de Eichhorn es que, en el proceso de parar el trabajo de la galería, lo saca a la luz y demuestra sus afinidades con otras formas de trabajo inmaterial. Si, como sostiene Rancière, los proyectos culturales tienen una función significativa que desempeñar en el esfuerzo más general de poner en marcha una redistribución de los tiempos, entonces la obra de Eichhorn es ejemplar al poner en primer plano tanto la fuerza opresiva del actual régimen temporal como la promesa de otra forma de estar en el tiempo.

²³ Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History» [1940], Tesis xv, en *Illuminations*, Londres, 1999, p. 253; ed cast.: *Iluminaciones*, Madrid, 2018. Véase J. Rancière, *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*, cit., pp. 34-35.

traficantes de sueños

w w . t r a f i c a n t e s . n e t

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



La automatización y el futuro del trabajo

Aaron Benanav

Colección: map 67

PVP: 16 €

En *La automatización y el futuro del trabajo*, Aaron Benanav analiza las tendencias económicas que están dando forma a nuestra vida laboral. Lo que nos descubre no es tanto un mundo en el que la tecnología sustituye rápidamente al empleo cuanto una crisis de inversión provocada por la escasa rentabilidad de la industrial a nivel global (por un gigantesco exceso de capacidad y competencia) y del sector servicios, que nunca ha destacado por su productividad. La economía crece lentamente, interrumpida por periódicas recesiones, y lo que se ofrece a la fuerza de trabajo mundial es empleo precario, poco remunerado y a menudo en el sector informal. Frente a este panorama en el que conviven la promesa tecnológica incumplida y el subempleo de masas, Benanav se pregunta acerca de qué movimientos sociales resultarán necesarios para impulsarnos hacia un mundo posescaez y de seguridad material generalizada. En respuesta a exigencias como la de la renta básica universal, que apenas llegaría para mantener este ejército creciente de trabajadores subempleados, Benanav nos ofrece una contrapropuesta.