

El disenso no se consume

Let us not consume dissent

Marco Scotini

Empecemos con el siguiente documento.

Estoy atravesando el barrio chií de Haret Hreik, al sur de Beirut. Un taxista árabe me está llevando al Beirut Art Center, donde hay una exposición que dura hasta principios de abril sobre algo relacionado con los recientes levantamientos en el norte de África y en Oriente Medio: una exposición en este centro, uno de los centros de arte contemporáneo más importantes del Líbano, que tiene como título el efectivo, pero ambiguo, *Revolution vs Revolution*.

Si consideramos la cantidad de eventos artísticos en el mundo dedicados a este tema, me pregunto cuál es, o podría ser, en tiempo real, el punto de vista del contexto artístico árabe sobre sus propias revueltas actuales. El Beirut Art Center es el lugar adecuado para encontrarlo. Es el lugar donde se pueden encontrar los enunciados, los símbolos, las formas de expresión y de percepción que acompañan a la producción de este conjunto de nuevos protagonistas sociales que aquí tomaron el nombre de Primavera Árabe.

Todo en el barrio se parece a una foto que mostró Rabih Mroué durante una *performance* hace algunos años, cuyo título no fue casual, *The inhabitants of images*: la larga avenida, las imágenes de propaganda política de los mártires libaneses, su marcha por el medio de la calle, las banderas rojas y verdes.

Intento tomar una foto de la escena cuando, de repente, me detienen algunos civiles Hezbollah (cuatro o cinco en total). Me piden el pasaporte con insistencia, me preguntan si he tomado fotos y que se las enseñe, después ocupan el asiento del copiloto y me llevan a su departamento de seguridad, una imponente mezquita; allí me detienen durante una hora y comprueban mi teléfono móvil. Creen que soy de Israel y que he venido secretamente a fotografiar su fortaleza civil, el centro chiíta y cristiano-maronita bombardeado en 2006 por la aviación militar israelí. No sé qué pensar: sólo puedo esperar sin pedir explicaciones. Todavía no se han dado cuenta de que sólo soy un turista italiano y no un espía cuando, desde el borde de la calle, se acerca un niño con un traje azul de la marina militar que comienza un ritual extraño: de una cesta de paja que tiene en la mano, saca un caramelo y me lo ofrece para pedir disculpas en nombre de la comunidad Hezbollah.

Let us begin with a document.

I am passing through Haret Hreik, a Shia neighbourhood south of Beirut. An Arab taxi driver is taking me to the Beirut Art Center, where there is an exhibit that lasts until the beginning of April to do with the recent uprisings in North Africa and the Middle East; an exhibition which at this contemporary art centre, one of the most important in Lebanon, has been given the effective though ambiguous title *Revolution vs Revolution*. Considering the quantity of artistic events devoted to this subject throughout the world, I wonder what is, or might be, the point of view of the Arab artistic context with respect to its own current uprisings, in real time. The Beirut Art Center is now the right place to look for it. It is a place where one can find the principles, the symbols, the forms of expression and perception that accompany the production of this set of new social protagonists that here took the name of Arab Spring.

Everything in the neighbourhood looks like the photograph that Rabih Mroué showed during a performance a few years ago, the title of which was, by no accident, *The inhabitants of images*: the long avenue, the political propaganda images of the Lebanese martyrs, their march down the middle of the street, the red and green flags. I attempt to take a picture of the scene when, suddenly, a few civilian members of the Hezbollah (four or five in total) stop me. They insistently ask for my passport, they ask me if I have taken pictures and that I show them the pictures; afterwards, they occupy the seat next to the driver and take me to their security department, an impressive mosque; there, they detain me for an hour and check my mobile phone. They think that I am from Israel and that I have come to secretly photograph their civilian stronghold, the Shia and Maronite Christian centre bombed in 2006 by Israeli military aviation. I don't know what to think: all I can do is wait without asking for explanations. They still have not realized that I am merely an Italian tourist and not a spy when a child wearing a military navy-blue suit approaches me from the street and starts a strange ritual: he takes a piece of candy out of a straw basket he carries in his hand and offers it to in way of an apology on behalf of the Hezbollah community.

Ahora finalmente puedo continuar mi viaje, pero mi malestar no disminuye al llegar al Beirut Art Center, es más, se convierte en indignación. En la exposición no se incluye intencionalmente ninguna imagen de la revolución árabe (“porque todavía está en marcha”, se justifican los organizadores) y, en su lugar, una serie de artistas *mainstream* occidentales muestran cómo terminan en general las revoluciones de este tipo (por citar algunas, la soviética, la chilena, la de Praga, la iraní).

El hecho de llegar a este rincón del mundo y, en este momento concreto, enfrentarse una vez más con el credo de todas las contrarrevoluciones, el cual es “cuando la fe mueve montañas”, firmado por Francis Alÿs, es realmente vergonzoso. El problema no es sólo el contenido de la exposición, sino la importación acrítica de las formas del mercado del arte occidental, con su triunfo de la mercancía ideal, que firma la derrota final de cualquier potencial cultural.

El grupo de presión judío en el sistema artístico estadounidense ha llegado aquí sin tener que enseñar el pasaporte. Es tan obvio que nadie lo ve. Pero, ¿no es ésta la condición principal del valor de la exposición de la economía capitalista: ocultar el secreto de las mercancías mediante su exposición a plena vista? ¿No fue Marx quien reconoció en la Exposición Universal de Londres en 1851, el primer indicio de que el triunfo del capital a partir de entonces se celebraría según el signo de la transparencia? ¿No fue Debord quien lo vio transformado en imagen, como metamorfosis extrema de la mercancía? ¿No es ésta la parábola según la cual se produce la transición final de la “fantasmagoría” al “espectáculo”? ¿No es aquí donde el “devenir-mundo” de la falsificación se convierte en “devenir-falsificación” del mundo?

Ya no se trata de registrar el estado de subordinación de la política a la economía financiera. Es necesario comprender por qué, en tiempos de gobiernos técnicos, la política (entendida como experimento, promesa, transformación) o, más bien, su “imagen”, se ha convertido en la marca por excelencia de la máquina de exposición, el propio motor de la valorización capitalista y de la explotación de las industrias creativas.

En Occidente ya no hay exposiciones a gran escala que no quieran centrarse en la relación entre el arte y la política. Lo que estuvo ausente en la exposición libanesa, sin embargo, está presente en cualquier exposición occidental: no sólo el tema de la “primavera árabe”, sino también y sobre todo el estilo Occupy (como emanación directa del movimiento social anterior) son el centro de la atención artística, desde la última edición de la Bienal de Berlín a la de Documenta (ambas quizás son el resultado de la presente situación económica en Alemania).

Pero la relación entre lo que se muestra y lo que se oculta permanece idéntica en el caso de la exposición en Beirut. Las industrias creativas contemporáneas son muy hábiles a la hora de acallar lo que no les conviene. Alejan de lo que exponen los procedimientos de producción, el contexto histórico, las intenciones, los recursos, los presupuestos. Todo lo que básicamente podría distraer la educación del público obediente.

¿Cuál es el sentido de mostrar una protesta dentro de las paredes protegidas de la institución Kunst-Werke de Berlín o en la pradera enfrente del Fridericianum en Kassel? ¿Qué sentido puede tener presentar el diseño como un trabajo entre otros de la exposición, aparte de reducir la acción de ocupación a una mera decoración o representación, es decir, de recanalizar las contraconductas, la heterogeneidad y la virtualidad y la resultante neutralización de la acción, de las potencialidades y de los efectos? Se trata más bien de crear la ilusión de que el espacio de la exposición sea abierto, sin codificaciones, desprovisto de las jerarquías establecidas y de las hegemonías de empresa. En realidad, lo único que ocurre es que se conspira con el fin de alcanzar el buen funcionamiento de la

Now I can finally continue my journey, but my discomfort does not diminish on arriving to the *Beirut Art Center*; what's more, it turns into indignation. The exhibition intentionally does not include any image of the Arab revolution (“because it is still in process” is the justification of the organizers) and instead, a series of Western mainstream artists show how the revolutions of this type generally end (to cite a few, the Soviet, the Chilean, that of Prague, the Iranian).

To arrive to this corner of the world and, at this specific moment, encounter for the umpteenth time, the credo of all the counter-revolutions, which is “When faith moves mountains”, signed by Francis Alÿs, is truly embarrassing. The problem is not only the content of the exhibit, it is this acritical importing of the ways of the western art market that, with its triumph of the ideal commodity, signs the final defeat of any cultural potential. The Jewish lobby of the American art system has arrived here without having to show a passport. It is so obvious that nobody sees it. But, is this not what conditions the value of an exhibition in the capitalist economy, that it hide the secret of the commodity by exhibiting it in full sight? Wasn't it Marx who, at the first World's Fair in London in 1851, recognized the first indication of the fact that as of that moment, the triumph of capital would be celebrated as an emblem of transparency? On the other hand, was it not Debord who saw it transformed into an image, as an extreme metamorphosis of the commodity? Is it not in this parabola that the final transition of “phantasmagoria” into “spectacle” is consummated? Is this not where the becoming-world of falsification turns into becoming-falsification of the world?

This is no longer about registering the state of subordination of politics to financial economics. It must be understood why, in the times of technical governments, politics (understood as experiment, as promise, as transformation) or rather, their “image”, have turned into the quintessential trademark of the exhibition machine, the very engine of capitalist valorisation and of the exploitation of the creative industries. In the West, there are no longer large-scale exhibitions that do not wish to focus on the relationship between art and politics. However, what was absent from the Lebanese exhibition is present at any western exhibit: not only the subject of the “Arab spring”, but also and above all the Occupy style (as a direct derivative of the preceding social movement) are the focus of artistic attention, from the latest issue of the Berlin Biennale to that of Documenta (both are perhaps the result of the current economic situation in Germany). But the relationship between what is shown and what is concealed remains the same in the case of the Beirut exhibition. Contemporary creative industries are very good at silencing what does not suit them. They isolate the production processes, the historic context, the intentions, the resources, the budgets from what they exhibit. In substance, everything that might distract from the education of the obedient public.

What is the sense of showing a protest within the sheltered walls of the Berlin institution of Kunst-Werke or on the lawn in front of Kassel's Fridericianum? What is the sense of presenting dissent as a work among other works of the exhibition if not to reduce the action of occupation to mere decoration or representation? That is to say, if not to re-channel the counter-conducts, the heterogeneity and the virtuality with the resulting neutralization of the action, of the potentialities and the effects? Rather, this has to do with creating the illusion that the exhibition space is open, not codified, devoid of the established hierarchies and corporate hegemonies. When, quite on the contrary, all that is done is to conspire in order to attain the good functioning of the exhibition machine; perhaps rejecting its rhetoric, but continuing to use its syntax in order to make it as recognizable as possible.

Why did neither the Berlin Biennale nor Documenta take the contradictions of the German economic model as a starting point, Germany being the first European country in following the United

máquina expositiva, tal vez rechazando su retórica, pero utilizando su sintaxis para que sea lo más reconocible posible.

¿Por qué tanto la Bienal de Berlín como Documenta no tomaron como punto de partida las contradicciones del modelo económico alemán, siendo Alemania el primer país europeo en seguir a Estados Unidos en la expansión neoliberal, hasta llegar a la amenaza de una salida del euro y una vuelta del marco? Si las contradicciones que muestran de forma tan clara las bienales y las exposiciones internacionales siguen siendo posibles, es porque estas instituciones son capaces de producir tal ignorancia que el público no se da cuenta de su propia explotación.

¿Es casualidad que una serie de autores recientes (Francis Alÿs, Haris Epaminonda, Goshka Macuga) estén desarrollando un proceso de neocolonización del tiempo en favor de una pérdida del conocimiento histórico real? He observado esto en otras situaciones, auténticas empresas culturales posfordistas como por ejemplo Manifesta, la bienal itinerante y pan-europea, que ha construido su perfil institucional sobre retóricas autolegitimadoras de la frontera, de la red, de la democracia, sin que nadie tuviera la precaución de verificar si es, por el contrario, la competitividad empresarial la responsable de las orientaciones y de las decisiones.

La politización de la exposición artística o del objeto cultural en general ya no se identifica con el carácter político de su contenido. Es necesario seguir los verdaderos paradigmas políticos en experiencias y en fenómenos que normalmente no se tienen en cuenta, enfocando los procesos de producción, los canales de distribución y las formas de recepción.

Después de la caída del bloque soviético hubo una especie de exclusión de la historia: después del 1989, el uso de términos fuertes desde un punto de vista semántico ya no se correspondía a una posición política definida. Por el contrario, se establecieron redes de falsificación que desembocaron en la creación de un mundo en el que se puede decir una cosa y hacer exactamente lo contrario, donde no existe ningún tipo de control.

Junto a los presentes procesos de ocupación, ahora sería el momento de asumir un modelo de investigación “en caliente” de una actividad concreta de conocimiento en la que se pueda verificar la teoría y actualizarla a la luz de hechos y acontecimientos reales. Una investigación sobre las industrias creativas que, como fue en su tiempo la investigación obrera, tenga objetivos prácticos y pedagógicos, con el fin de eliminar las ambigüedades de los procesos actuales de mediatización del funcionamiento real del sistema, de las nuevas fábricas sociales y de los nuevos roles dentro de ellas. Procurando que el disenso, que ahora se encuentra sólo expuesto, no se convierta en un conflicto abierto que exija nuevas distribuciones sociales y rechace llegar a acuerdos para cambiar el orden establecido. Pero de momento, citando el título de una famosa obra de Luigi Nono del 1968, no nos queda otra alternativa que repetir irónicamente: “Marx no se consume”

States in the progress of laissez-faire capitalism, to the point of threatening with leaving the European Union and the restoration of the Mark in place of the Euro? If the contradictions that the biennials and international exhibitions show so clearly continue to be possible, it is because these institutions are able to produce such ignorance in the public that it does not realize its own exploitation. Is it an accident that a series of recent authors (Francis Alÿs, Haris Epaminonda, Goshka Macuga) are carrying out a process of neo-colonization of time in favour of a loss of a real historical knowledge? I have observed that in other situations, post-Fordist cultural enterprises such as, for example, Manifesta, the itinerant and pan-European biennial, have built their institutional profiles on the self-legitimizing rhetoric of the frontier, of the network, of democracy, without anyone having taken the precaution of verifying whether it is not, on the contrary, the market competition that motivates the orientations and the decisions.

The politicization of the art exhibit or the cultural object in general is no longer identified by the political nature of its content. The essentially political paradigms must be traced in the experiences and in the phenomena that are not normally considered as such, with a strong focus on the production processes, the distribution channels and the forms of reception.

The fall of the Soviet block was followed by a sort of exclusion of history: after 1989, the use of semantically strong terms no longer corresponded to a defined political position. On the contrary, networks of falsification were established, leading to the creation of a world in which one can say one thing and do exactly the opposite, where there is no longer any sort of control.

In addition to the current processes of occupation, now is the time to once again take up the model of “hot” inquiry into a specific activity of knowledge in which the theory can be verified and renewed in light of real facts and events. An inquiry of the inside of the creative industries which, like the workers’ inquiry of their time, has practical and learning objectives, in order to eliminate the ambiguity of the current processes of mediatization of the real workings of the system and the new social factories and the new roles within them. Providing that dissent, which is now only put on exhibit, does not turn into an open conflict that demands new social distributions and refuses to come to terms subverting the established order. But for the moment, we cannot but ironically repeat the title of a famous work of Luigi Nono from 1968¹: “Let us not consume Marx”.

1. Luigi Nono's composition's original title is *Non Consumiamo Marx*, which has also been translated into English as *Do not consume Marx* and *We do not consume Marx* (Translator's note).